İstanbul Kültür Üniversitesi

IV. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi
2012

TUDOK 2012

27 – 28 Ağustos 2012

BİLDİRİLER

***

Istanbul Kültür University

4th International Student Congress of
Turkish Language and Literature
2012

TUDOK 2012

27 – 28 August 2010

PROCEEDINGS

Yayına Hazırlayanlar

K. Şahan - H. B. Yeşiltaş
M. O. Hasdedeoğlu - N. Gür - K. Yıldırım
E. B. Yeni – Y. Yalçınkaya

IV. ULUSLARARASI TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ÖĞRENCİ KONGRESİ
TUDOK 2012

İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları:

Kitap No:

Baskı Tarihi:

ISBN:

Editör:

Baskı: G. M. Matbaacılık ve Ticaret A.Ş.
100 Yıl M. MAS-SİT 1. C. No:88 Bağcılar-İstanbul (212) 6290024-25

© İstanbul Kültür Üniversitesi

İstanbul Kültür Üniversitesi
Fen – Edebiyat Fakültesi
Ataköy Yerleşkesi
34156 Bakırköy – İstanbul
Türkiye
+90 212 4984141
http://www.iku.edu.tr

Kitaptaki makalelerin tüm yasal sorumluluğu yazarlarına aittir.

Katalog Bilgisi:

S U N U Ş

İÇİNDEKİLER

TÜRK DİLİ **1**

ÇUVAŞ TÜRKÇESİNİN KURUCULARINDAN ERMEY İVANOVİÇ ROJANSKİY
İbrahim ARIKAN ***3***

EROL GÜNGÖR'ÜN TÜRK DİLİ TARTIŞMALARINA BAKIŞI
İsmail Alperen BİÇER ***11***

KUTADGU BİLİG VE ATEBETÜ'L-HAKAYIK'TA FARKLI BİR ŞARTLI CÜMLE YAPISI
Gizem ERKAN - Gözde TANLAK ***17***

SÜMER DİLİ VE SÜMERCE YAZILMIŞ İLK AŞK ŞİİRİ
Deniz ERÖTCÜ ***37***

ALİ ŞİR NEVAİ 'NİN ÇAĞATAY TÜRKÇESİYLE YAZILMIŞ ESERLERİNİN BUGÜNKÜ ÖZBEK TÜRKÇESİYLE KARŞILAŞTIRILMASI
Firuz FEVZİ ***53***

ESKİ ANADOLU TÜRKÇESİNDE KÖKTEŞ FİİLLER
Arzu GÜMÜŞHAN ***61***

BORÇALI (GÜRCİSTAN) KARAPAPAK / TEREKEME TÜRKLERİ AĞZINDA KARAKTERİSTİK SES DEĞİŞMELERİ
Bahadır GÜNEŞ ***67***

TÜRK LEHÇELERİNDE ÖZEL İSİM BENZERLİKLERİ (KAZAK TÜRKÇESİ, TÜRKİYE TÜRKÇESİ, AZERBAYCAN TÜRKÇESİ)
Aysel HÜSEYNOVA ***79***

TÜRKLERDE ARICILIK VE MUĞLA YÖRESİNDE ARICILIK TERİMLERİ
Ceyhun SARI ***87***

ANKARA ÜNİVERSİTESİ TÜRKOLOJİ DERGİSİNDE YER ALAN "ESKİ TÜRK DİLİ" İLE İLGİLİ MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ
Begüm ÜNAL ***101***

TUNYUKUK YAZITI'NDA GEÇEN İKİ PROBLEMLİ SÖZCÜK ÜZERİNE
Orçun ÜNAL ***117***

KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ TÜRK LEHÇELERİNİN ÖĞRENİLMESİNDE ROLÜ
Nicat YAQUBOV ***131***

YALANCI EŞ DEĞER KAVRAMI - OLUŞUMU, TÜRLERİ, ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİNDEN VE BATI DİLLERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI ÖRNEKLERİ
Emre Berkan YENİ ***135***

ESKİ UYGUR TÜRKÇESİNDE İKİLEMELERDE YER DEĞİŞTİRME MESELESİ - İkileme Grupları, Köprü İkileme ve Kelimeler Arası Kavram Geçişleri-
Hüseyin YILDIZ ***141***

TÜRK DİLİ TARİHİNDE FARS DİLİNİN VE KÜLTÜRÜNÜN ETKİLERİ
Didem YÜNCÜ ***157***

K L A S İ K T Ü R K E D E B İ Y A T I **163**

KLASİK TÜRK EDEBİYATI'NDA CEM VE CEMŞÎD
Necmettin AKAY ***165***

TEZAHÜRÜ'L-FELASİFE: ANADOLU SAHASI İSKENDERNAMELERİNE GÖRE ARİSTO, EFLATUN, SOKRAT, BUKRAT
İsmail AVCI ***175***

İSTANBUL'UN AHDİ YALAN: GELİBOLULU MUSTAFA ÂLÎ VE RUMELİLİ ZA'ÎFÎ'DE DER-SAADET ARAYIŞI
Meryem BABACAN ***189***

TÜRKÇE DİVAN DÎBÂCELERİ VE MESNEVİ HÂTİMELERİNDE ŞAİRLERİN KENDİ KUSURLARINA DAİR GÖRÜŞLERİ
Seda UYSAL BOZASLAN ***203***

SEYYİD HASAN RIZÂYÎ EL-AKSARÂYÎ VE "TUHFETÜ'L-KUDÂT" ADINDAKİ MANZÛM ESERİ
Hasan CANKURT ***219***

SON DÖNEM BİYOGRAFİ YAZICILIĞININ UNUTULMUŞ BİR ÖRNEĞİ: GÜLŞEN-İ MEŞÂYIH-I SELÂTÎN
Zahriye ÇAVUŞ ***227***

TEZKİRE-İ ŞÜKÛFECİYÂN ÇİÇEKLE MÜSEMMÂ HAYAT HİKÂYELERİ
Zehra FİDAN ***237***

ŞEYHÎ, AHMED PAŞA VE NECÂTİ BEY DÎVÂNLARINDA MÛSİKÎ ÂLETLERİ
Hasan Ali GÜNEŞ ***247***

KÖSTENDİLLİ ŞEYH SÜLEYMAN EFENDİ'NİN NAKŞİ AKKİRMANİ'NİN MİRACİYESİNE YAPMIŞ OLDUĞU BİR ŞERH
İlker HAYAT ***255***

REİS-İ ŞÂİRÂNLAR VE VEKÂLETNÂME KASİDELERİ
Dilek IŞIKHAN ***259***

SÜNBÜL-ZÂDE VEHBÎ DÎVÂNINDA RENK SEMBOLİZMİ
Meltem KARA ***271***

VEHBÎ SÛRNÂMESİ'NDE CAMBAZLIK
Esra KILIÇ ***285***

KLASİK TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARINDA ANTİK YUNAN KAYNAKLARININ ÖNEMİNE DAİR
Halil İlteriş KUTLU ***293***

XVI ƏSR AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATININ İNKİŞAFINDA FÜZULİ SƏNƏTİNİN ROLU
Aynura MAHMUDOVA ***303***

ŞAİRİN ADI YOK… -KLÂSİK TÜRK EDEBİYATINDA MAHLAS KULLANMAYAN ŞAİRLER-
Serpil MUTLU ***311***

15. YY. ŞAİRİ ÇÂKERÎ'NİN YÛSUF U ZÜLEYHÂ'SI
Muhammet NALBAT ***323***

ESKİMEYEN ROMAN: YUSUF İLE ZÜLEYHA
Bayram RAHİMGULİYEV ***333***

16. YÜZYIL TEZKİRE YAZARLARININ FARKLI İNANÇTAKİ ŞAİRLERE BAKIŞ AÇISI
Şükran TEMÜR ***337***

ŞEYHOĞLU MUSTAFA'NIN HURŞÎD-NÂME MESNEVİSİNDE YER ALAN YAN KARAKTERLERİN İŞLEVLERİ
Ayşe Duygu YAVUZ ***361***

FARUK DUMAN'IN İNCİR TARİHİ'NDE PEYGAMBER KISSALARININ KULLANIMINA METİNLERARASI BİR YAKLAŞIM
Betül Havva YILMAZ ***369***

Y E N İ T Ü R K E D E B İ Y A T I **385**

KASSANDRA DAMGASI ROMANINDA BIRAKILMIŞLIK SENDROMU
Yeliz AKAR ***387***

ÇAĞDAŞ BULGARİSTAN TÜRKLERİ EDEBİYATI'NIN DÖNEMLERE GÖRE TASNİFİ ÜZERİNE BİR İNCELEME
Atıf AKGÜN ***397***

İHSAN OKTAY ANAR'IN PUSLU KITALAR ATLASI ROMANINDA FANTASTİK ÖĞELER
Ferda ATLI ***405***

DIRANAS ŞİİRİNE ÇEVRECİ BİR YAKLAŞIM
Hüseyin AYAZ ***421***

MEVLÂNÂ'NIN MESNEVİ'SİNDE YER ALAN "FARENİN KURBAĞA İLE ARKADAŞ OLMASI" ADLI HİKÂYENİN BİÇİMBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ
Yusuf AYDIN ***429***

METİN ÇÖZÜMLEMELERİNDE YENİ BİR YÖNTEM "ARKETİPSEL ÇÖZÜMLEME" VE DİŞİ KURDUN RÜYALARI ROMANININ ARKETİPSEL YÖNTEMLE ÇÖZÜMLENMESİ
Samet AZAP ***435***

BEHÇET NECATİGİL'İN ŞİİR DÜNYASINDA METAFİZİK SÖYLEMLER VE ŞİİRLERİNDEKİ METAFİZİK TEMALAR
Bilgin BAKINÇ ***445***

GERÇEK VE HAYAL MEKÂNLARI LİMİNAL KURAMI BAKIŞ AÇISINDAN REFİK HALİD KARAY'IN "İSTANBUL" ADLI HİKAYESİ VE PINAR KÜR'ÜN "BİR DELİ AĞAÇ" ADLI HİKAYESİNDEN ÖRNEKLER
Mzisa BUSKİVADZE ***459***

SEZAİ KARAKOÇ'UN HIZIRLA KIRK SAAT İSİMLİ ŞİİR KİTABINDA DİNÎ VE FOLKLORİK GÖNDERMELER
Ayşe DALYAN ***463***

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYELERİNDE RÜYA VE KİŞİLİK BÖLÜNMESİ
Meral EREZ ***487***

ACI DENİZ'DE METİNLERARASI İLİŞKİLER
Yılmaz EVAT ***497***

ALEV ALATLI'NIN KÂBUS ROMANINDA "YENİ DÜNYA DÜZENİ" SEMBOLİZMİ
Elmas FERİK ***507***

835 SATIR ve SON ŞİİRLERİ ÖRNEĞİNDE NÂZIM HİKMET ŞİİRİNDEKİ İMGESEL DEĞİŞMELER
Yavuz GÜNEŞ ***519***

ƏBDÜRRAUF FİTRƏTİN "ƏSL SEVGİ" PYESİNDƏ CƏDİDÇİLİK İDEYALARI
Nərgiz HÜSEYN ***535***

ROMAN VE SİNEMA İLİŞKİSİNE KURAMSAL BİR BAKIŞ
Özlem KALE ***543***

SEZAİ KARAKOÇ'UN YAĞMUR DUASI ŞİİRİNDE ESTETİK DEĞER OLARAK YÜCELİK KATEGORİSİ
Mine KARATAŞ ***553***

CEMAL SÜREYA'NIN GUILLAUME APOLLINAIRE ÇEVİRİLERİ VE KENDİ ŞİİRİNE ETKİSİ
Emine KARTAL ***557***

KEMAL TAHİR'İN SAĞIRDERE ROMANINDA SOSYOLOJİK ARKA PLAN
Bilal KÖKSAL ***571***

ANAYURT OTELİ'NDE BİR YALNIZ: ZEBERCET
Selmin KUŞ ***583***

ÇAĞDAŞ AZERBAYCAN ÇOCUK EDEBİYATI
Rövşen MEMMEDOV ***589***

EDEBİYATIN DÖNÜŞTÜRÜCÜ GÜCÜNÜ EDEBİ ESERLER ÜZERİNDEN OKUMA DENEMESİ
Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ ***597***

İLETİŞİMSİZLİĞİN SOMUT GÖRÜNGÜSÜ VE BİREY: MURATHAN MUNGAN'IN KİBRİT ÇÖPLERİ
Arif ÖZGEN ***611***

ANTITHETIC MACRO-DIALOGUE MODEL IN ORHAN PAMUK'S NOVEL WHITE CASTLE
Katerina POSOKHOVA ***621***

"TEKAZÂ-YI ÜSLÛB"A VEDA VE BAŞLANGICIN SONU "SENİN İÇİN" CENAB ŞAHABETTİN'E STİLİSTİK VE TEMATİK BİR BAKIŞ
Gökhan REYHANOĞULLARI ***629***

ANAYURT OTELİ ROMANINDA KADININ TEMSİLİ
İlhan SÜZGÜN ***641***

ÇOK KATMANLI POSTMODERN BİR ROMAN: MAHREM
Necati TONGA ***649***

ADALET AĞAOĞLU'NUN ÇATIDAKİ ÇATLAK ADLI OYUNUNUN YAPISALCILIK IŞIĞINDA TAHLİLİ
Yavuz Sinan ULU ***663***

NÂZIM HİKMET ŞİİRİNDE DÜN BİLİNCİ (835 SATIR VE SESİNİ KAYBEDEN ŞEHİR)
Ozan YILDIRIM ***677***

TÜRK EDEBİYATINDA SİPARİŞ ROMANLAR VE ÖYKÜLER
Seyfettin YILDIZ ***689***

ECE AYHAN'IN İMGELEMİNDE YUNAN-ROMA MİTLERİNİN İZDÜŞÜMÜ
Burcu YILMAZ ÇEBİN ***705***

T Ü R K H A L K E D E B İ Y A T I **719**

AZERBAYCAN MANİLERİ GÜRCÜ KÜLTÜREL KAYNAKLARINDA
Elnur ALİYEV ***721***

YER ALTINDA SAKLI HAZİNE: ŞAHMARAN
Naim ATABAĞSOY ***729***

SAĞDIÇLIK GELENEĞİNİN YAPISI VE İŞLEVLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME: BALIKESİR ÖRNEĞİ
Berna AYAZ ***737***

MASAL BABALARI
Hidayet AYDIN ***747***

HALK HEKİMLİĞİNDEKİ DİNSEL BÜYÜSEL UYGULAMALARIN BAŞ BÖLGESİ RAHATSIZLIKLARINI SAĞALTMA YÖNTEMLERİ
Nagihan BAYSAL ***761***

SİLİFKE'DE RÜYA YORMA GELENEĞİ VE BİR RÜYA YORUMCUSU
Döndü CAN ***771***

ÂŞIK ATIŞMALARINDA MİZAH UNSURLARI
Melek ÇETİNKAYA ***777***

DİYARBAKIR'DA KADIN HAMAMLARI VE HAMAM KÜLTÜRÜ
Pınar DEMİRCAN ***789***

KIRŞEHİR TÜRKÜLERİNDE MEYVE
Mustafa DUMAN ***795***

POKAY SARIG'TAN DEDE KORKUT'A BİLGE İHTİYAR TİPİ
Zehra Görkem DURAN ***811***

TEKNOLOJİNİN HALK EDEBİYATI ÜRÜNLERİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ VE KÖY SEYİRLİK OYUNLARINA YANSIMALARI
Uğur DURMAZ ***829***

UYUMSUZ DEFNE KAMAN'IN MACERALARI-SU ROMANININ KAYNAKLARINDAN KADİM TÜRK GELENEĞİ "KAMLIK"
Asena Gülsüm GÜNEŞ - Sahra İpek EDİS ***841***

SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS BAĞLAMINDA TÜRKİYE'NİN MEDDAH'I VE İRAN'IN NAQQĀL'I ÜZERİNE BİR İNCELEME
Duygu KAYALIK ***855***

TÜRK ATASÖZLERİNDE KURT
Ahmet KESKİN ***865***

MANİSA'NIN SALİHLİ İLÇESİNDE YAŞAYAN KAZAK TÜRKLERİNİN DÜĞÜN YEMEKLERİ İLE AYNI BÖLGEDE YAŞAYAN TÜRKİYE TÜRKLERİNİN DÜĞÜN YEMEKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME
Engin KIVRAK ***883***

GİRİT GÖÇMENLERİNDEN DERLENEN ANLATILARIN İŞLEVLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME
Merve MATARACI ***891***

FACEBOOK ÂŞIKLAR KAHVESİ'NDEN "ÂŞIK ÖMER KUL"
Abdulkadir ÖNKOL ***907***

GARANTİ BANKASI'NIN HAYVANLI REKLAM SERİSİNDE HALK KÜLTÜRÜ VE DİLİNE AİT UNSURLAR
Reyhan ÖZMEN ***915***

P O S T E R B İ L D İ R İ L E R **929**

RAUF DENKTAŞ'IN ŞİİR DÜNYASI
İbrahim ARSLAN ***931***

KONYA'DA YAYIMLANAN 'BABALIK' GAZETESİNİN TÜRK FOLKLORU AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ
Merve BACAK ***935***

BİR DUVARIN ARKASINDA YAŞAMAK: TANPINAR'DA BEKÂRLIK MESELESİ
Hazal BOZYER ***939***

NECÂTÎ BEG'İN GAZELLERİNDE "ŞEYTAN"A DAİR HALK İNANIŞLARI
Ebubekir ÇALIOVA ***943***

KARS VE CİVARINDA ALIÇ
Çiğdem ÇAPKURT ***947***

VAN ERCİŞ'TE AĞALIK SİSTEMİNE BAĞLI OLARAK OLUŞAN AŞK HİKÂYELERİ
Ferhat ERGÜL–Mehmet Emin ALAK ***951***

FERİT EDGÜ'NÜN 'ANNEM VE BEN' ADLI KÜÇÜREK ÖYKÜSÜNÜN TEMATİK AÇIDAN İNCELENMESİ
Sevda GEÇEN ***955***

TRAKYA BÖLGESİ BAHAR EĞLENCE KÜLTÜRÜNÜN HALKBİLİMSEL BAĞLAMDA DEĞERLENDİRİLMESİ
Gizem Ece GÖNÜL ***959***

FENNİ MEHMED DEDE VE DİVANI
Kadriye HOCAOĞLU ***963***

MUALLİM NACİ'NİN FARS EDEBİYATINA BAKIŞI
Serhan İŞSEVER ***967***

GELENEKSEL TÜRK DİNİ VE ŞAMANİZMİN ANADOLUDAKİ İZLERİ ÜZERİNE
Caner KAYA ***971***

ADANA İLİ FEKE İLÇESİNE BAĞLI AKOLUK KÖYÜNDE HALK HEKİMLİĞİ
Şule KAYIŞ ***975***

NÂZIM HİKMET'İN ŞİİRLERİNDE ÇOCUK TEMASI
Yasemin KURUÇAY ***979***

MUSTAFA RUHİ ŞİRİN VE MASALLARININ GÜNCELLENMESİ
Selin LAFCI ***983***

FOLKLORE ADANMIŞ BİR ÖMÜR: MUHAN BALİ
Kamil ÖNAL ***987***

KIBRIS BARIŞ HAREKÂTI'NIN ELEKTRONİK KÜLTÜR ORTAMINA YANSIMALARI
Ahmet Eren ÖZEN ***991***

"DİL"DEN GELEN STATÜ FARKLILIĞI
Sakine ÖZER ***995***

KAZAK ŞAİRİ MAĞCAN CUMABAYOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE "TABİAT" TEMASI
Sibel TUFANER ***999***

KARS VE ARDAHAN YÖRESİNDE DULAVRAT OTU
Gamze UĞUR ***1003***

TATAR TÜRKÇESİ İLE TÜRKİYE TÜRKÇESİNDEKİ BAZI EŞ SESLİ KELİMELER ÜZERİNE BİR DENEME
Nalan YILDIRIM ***1007***

AHMET HAMDİ TANPINARIN SANAT VE DÜŞÜNCE HAYATINDA AKDENİZLİLİK: TANPINAR NE KADAR AKDENİZLİ?
Nihal YILDIRIM ***1011***

TARIK BUĞRA'NIN DÖNEMEÇTE ROMANINDA AYDIN-HALK ÇATIŞMASI
Yasemen YUNUSOĞLU ***1015***

TÜRK DİLİ

ÇUVAŞ TÜRKÇESİNİN KURUCULARINDAN ERMEY İVANOVİÇ ROJANSKİY

İbrahim ARIKAN

Ankara Üni., Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü

ÖZET

Tarihî Bulgar Türklerinin torunları olan Çuvaş Türklerinin dillerine ait ilk yazılı metinler 18. yy.dan itibaren takip edilebilmektedir. Birkaç şiir ve konuşma metni dışında genel olarak Rusça'dan Çuvaş Türkçesine yapılan dinî çeviri metinlere, sözlüklere ve dilbilgisi kitaplarına dayanan ilk yazılı metinler, Çuvaş Türkçesinin tarihi bakımından oldukça önemlidir. Kendisi de bir din adamı olan, 1741 yılında Kărmăş şehrinde doğan ve aldığı kilise eğitiminin ardından vaizlik başta gelmek üzere çeşitli görevlerde bulunan E. İ. Rojanskiy, 1788 yılında "Kratkiy Katehizis" (Kısa İlmihal) metnini Çuvaş Türkçesine aktarmış, Çuvaş Türkçesinin ilk gramerinin hazırlanışına da nezaret etmiştir. Bu yönleriyle E. İ. Rojanskiy Çuvaş Türkçesinin kurucularından kabul edilmekte ve yaptığı çalışmalar pek çok yönüyle incelenmeye değer görülmektedir.

ABSTRACT

First written-texts of Chuvash Turkishes that descendants of Historical Bulgarian Turkishes can be followed since 18th century. The first written-texts that, except a few poem and speech texts, based on religious-translated texts, dictionaries and grammars and these are very important for the history of Chuvash Turkish. E. I. Rojnskiy, who was a reverend, was born at Kărmăsh city on 1741 and then he got religious education and worked as a predicant. He translated "Kratkiy Katehizis" to Chuvash Turkish from Russian, and he supervised to prepared the first grammar of Chuvash Turkish too. For these reasons E. İ. Rojanskiy is accepted the creator of Chuvash Turkish and his studies are to be worthy of studied.

1. 18. yy. Çuvaş Türkçesi Üzerine

İdil-Ural Türklüğünün önemli bir parçası olan ve tarihî İdil Bulgarlarının torunları olarak kabul edilen, konuştukları Türk dil türü ile hem Türklük Bilgisi hem de Altayistik çalışmalarında müstakil bir yere sahip olan Çuvaş Türklerinin adına ilk kez 16. yy.da Kazan Hanlığı zamanında rastlamaktayız. Bu dönemde Prens A. Kurbski'nin tarihçilerinden biri Çuvaşlar hakkında şu şekilde bilgi vermektedir: "*Dağ Çeremisleri, kendilerini Çuvaş diye çağırırlar, dilleri biraz özel*"[1]. Eldeki veriler itibariyle Çuvaş etnoniminin ilk kez kullanıldığı bu küçük bilgiyle İsveçli bilgin Johann von Strahlenberg'in *Das Nord und Ostliche Theil von Europa und Asia* (Stockholm, 1730) adlı eserinin sonunda yer alan ve 32 dilde

[1] İvanov, A., (1907), *Ukazatel' Knig, Broşyür, Jurnalnıh i Gazetnıh Statey i Zametok na Russkom Yazıke o Çuvaşah*,. Kazan: Tipo-Litografiya İmperatorskago Universiteta, s. 3

çeşitli sözcüklerin listelendiği *Gentium Boreo-Orientalium Vulgo Tatarorum Harmonia Linguarum* bölümünde yer verdiği 28 adet Çuvaş Türkçesi sözcük kaydına kadar geçen sürede Çuvaşların dillerine ait herhangi bir ize şu ana kadar rastlanmamıştır.[2] İdil Bulgar Devleti döneminden kalan yaklaşık 140 civarındaki kitâbenin önemli bir kısmının 14. yy.a ait olduğu düşünülürse Çuvaş Türkçesinin Strahlenberg tarafından 18. yy.da kayıt altına alınan ilk sözcüklerine kadar geçen süre neredeyse 4 asırı bulmaktadır.

Strahlenberg'i takiben G. F. Müller, İ. E. Fischer 18. yy.ın başlarında tertip edilen ilmî araştırma gezileri sırasında Kazan eyaletinde bulunmuşlar ve burada yaşayan Çuvaşlar arasında kalarak Çuvaş Türkçesinden sözcük kayıtları almışlar, çeviri faaliyetlerinde bulunmuşlardır. "Kamçatka Ekspesiyon"u olarak bilinen bu araştırma gezileri sonucunda elde edilen malzemeleri Müller 1759 yılında *Samlung Russisch Geschihte* adlı yayın dizisinin üçüncü kitabı olarak "*Nachricht von dreyen im Gebiete der Stadt Casan wohnhaften heidnischen Voelkern, den Tscheremissen, Tschuwaschen und Wotiaken*" adıyla yayınlamıştır. Müller eserinde Çuvaş Türkçesinde Tură Çuvaşları arasından derlediği sözcükler ile Rusça'dan aktardığı "Otçe Naş" adlı duaya yer vermiştir. Fischer ise sekiz yıl boyunca bulunduğu araştırma gezisinde kendi oluşturduğu sözcük listesindeki 500 sözcüğü 34 halkın diline çevirmiş fakat bu sözcüklerden sadece 280 tanesini Çuvaş Türkçesi ile verebilmiştir[3].

18. yy. Çuvaş Türkçesi araştırmaları için ilkleri oluşturan bu çalışmaların dışında V. N. Tatişçev anketleriyle hazırlanan çok dilli sözlüklerle yine bu anketlerden istifade edilerek hazırlanan K. A. Kondratoviç'in sözlüğü telaffuz edilmelidir. V. N. Tatişçev anketleri doğrultusunda 1737-38 yıllarında Rusça – Tatarca – Çuvaşça - Mordvaca ve Rusça – Çuvaşça –Çeremişçe-Mordvaca sözlükler hazırlanmıştır. K. A. Kondratoviç ise aynı dönemde ilk Çuvaşça-Rusça sözlüğü hazırlamış ve Bilimler Akademisi kayıtlarına göre Tatişçev'e teslim etmiştir. Fakat sözlüğün bugün nerede olduğu bilinmemektedir[4].

Bu çalışmaların haricinde Çuvaş Türkçesinin ilk edebî eseri olarak kabul edilen ve Çuvaş yazılı edebiyatının ilk şiiri olarak bilinen 6 dizelik övgü şiiri de Çuvaş dil tarihinin en önemli eserlerindendir. 1767 yılında Çariçe II. Katerina'nın Kazan'a düzenlediği bir gezi sırasında ziyaret ettiği Hıristiyan okulunda eğitim gören öğrenciler Çariçeye methiyeler bildiren şiirler okumuşlardır. Okuldaki Çuvaş öğrencilerin okuduğu bu övgü şiiri Çuvaş edebi dilinin başlangıcı kabul edilmektedir[5]. Şiir Yrd. Doç. Dr. Oğuzhan Durmuş tarafından yeniden ve doğru bir şekilde okunmuş bunun yanı sıra gramer incelemesi ile birlikte yayınlanmıştır[6].

Aynı yüzyılda gün yüzüne çıkan ve Çuvaş Türkçesi tarihi için çok önemli bir eser de Çuvaş Türkçesinin bilinen ilk grameri olan *Soçineniya, Prinadlaşejaşçiye k Grammatike Çuvaşskogo Yazıka* adlı eserdir. 1769 yılının Ocak ayında Saint

[2] Bkz. Durmuş, O., (2009). "Strahlenberg ve İlk Çuvaşça Kelime Listesi", *Gazi Türkiyat Dergisi* , 503-511.
[3] Petrov, N. P., (1978). *Çăvaş Literatura Çĕlhin İstoriyĕ.* Şupaşkar: İ.N. Ul'yanov Yaçĕpe Hisepleneken Çăvaş Patşalăh Universiteçĕ, s.48-51.; Sergeyev, L. P., (2004). *XVIII. Ĕmĕrti Çăvaş ırulăhĕn Palăkĕsem.* Şupaşkar: İ. Ya. Yakovlev Yaçĕllĕ Çăvaş Patşalăh Pedagogika Universiteçĕ, 5.
[4] Sergeyev, L. P., (2004), s. 7-12; Petrov, N. P., (1978), s. 52-57
[5] Petrov, N. P., (1978), s. 65
[6] Durmuş, O., (2009a), "Yeni Bulgar Türkçesi Döneminin Kaynakları II. Edebî Kaynaklar: I 1769 Tarihli Alti Dize Ya Da İlk Çuvaş Şiiri", *Turkish Studies , 4* (8), 1108-1122.

Petersburg'da Bilimler Akademisi basımevinde basılan *Soçineniya*, 2011 yılında tıpkıbasım olarak Çuvaşistan Devlet Beşeri Bilimler Enstitüsü Basımevi tarafından yeniden basılmıştır. Eser Çuvaş Türkçesinin tarihsel dilbilgisi, tarihsel söz varlığı ve tarihsel ses bilgisi çalışmaları için paha biçilmez niteliktedir. Çuvaş Türkçesinin iki temel ağız grubu olan Turi ve Anatri ağızlarının her ikisinden de örneklere rastlanan *Soçineniya*, döneminin diyalektolojik durumunu tasvir etmesi açısından tarihsel diyalektoloji çalışmalarında da önemli bir yer işgal eder[7]. Yazarı veya yazar grubu kesin olarak bilinmemekle birlikte Prof. L. P. Sergeyev *Soçineniya'*nın Kazan Din Semineryası Başpiskoposu V. Putsek-Grigoroviç'in isteğiyle Çuvaş öğrenciler tarafından kaleme alındığını belirtirken[8], N. P. Petrov da çalışmanın V. Putsek-Grigoroviç'in denetiminde hazırlandığı düşüncesinin ağır bastığını fakat bu eserin onun tarafından yazılamayacağının kesin gibi göründüğünü ifade eder[9]. Ancak son dönemde Çuvaş edebiyatı tarihi araştırmaları ile dikkat çeken Prof. V.G. Rodionov *Soçineniya'*nın E. İ. Rojanskiy tarafından yazılmış olabileceği ihtimali üzerinde de durmaktadır. Bu yaklaşım ileride yeniden değerlendirilecektir.

18. yy.ın sonlarında da Çuvaş Türkçesinin de yer verildiği üç farklı sözlük hazırlandığı görülmektedir. Bunlardan ilki 1783 yılında Nijniy Novgorod Piskoposluğuna getirilen D. S. Rudnev (Damaskin) tarafından II. Katerina'nın isteği üzerine oluşturulmuş olan "*Slovar Yazıkov Raznıh Narodov v Nijegorodskoy Yeparhii obitayuşçih; imenno: Rossiyan, Tatar, Çuvaşey, Mordvı i Çeremis. Po vısaçayşemu soizvoleniyu i poveleniyu yeya İmperatorskogo veliçestva premudroy gosudarını Yekaterinı Alekseyevnı imperatritsı i samoderjitsı vserossiyskoy po alfavitu rossiyskih slov raspolojennoy: i v Nijegorodskoy semnarii ot znayuşçih onıya yazıki svyaşennikov i seminaristov pod prismotrom preosvyaşçennago Damaskina yepiskopa Nijegorodskago i Alatırskago soçinennoy 1785-go goda"* adlı sözlüktür. Damaskin Sözlüğü olarak da anılan sözlük iki ciltten oluşmaktadır. Sözlükte Tatarların, Çuvaşların, Marilerin ve Mordvaların tarihi ile etnografyası hakkında da kısa bilgiler verilmiştir. Sözlüğü hazırlayanlar arasında Ermey Rojanskiy'in de adı geçmektedir.

Yine aynı dönemde Petr Simon Pallas tarafından hazırlanan ve ilim aleminde Pallas Sözlüğü olarak tanınan başka bir çalışma da *Sravnitel'nıye Slovari vseh yazıkov i nareçiy, sobrannıye desnitseyu vsevosoçayşey osobı. Otdeleniye pervoye soderjaşçiye v sebe yevropeyskiye i aziatskiye yazıki"* adlı sözlüktür. Sözlük 1787 yılında Saint Petersburg'da yayınlanmıştır. Sözlükte 285 Rusça sözcük 200 dile çevrilerek verilmiştir. Sözlüğe dâhil edilen diller arasında Çuvaş Türkçesi de bulunmaktadır.

Damaskin Sözlüğü ile aynı zamanlarda hazırlandığı düşünülen ve Çuvaş leksikografi tarihi bakımından önemli bir eser de II. Katerina'ya sunulan *Slovar Çuvaşskogo Yazıka*'dır. Kimin tarafından hazırlandığı bilinmeyen ve Rusça Çuvaşça olarak düzenlenen sözlükte 2888 sözcük bulunmaktadır. Sözlük Çuvaş Türkçesinin tarihsel söz varlığı bakımından da dikkate değer bir eserdir[10].

[7] Alekseyev, A. A, (1978). "Çăvaş Literatura Çĕlhin Umistoriyĕpe Maltanhi Utămĕsem" *Çăvaş İlemlĕ Literatura Çĕlhi IV* (s. 3-18), Şupaşkar: Çăvaş ASSR Ministrsen Soveçĕ Şumĕnçi Çĕlhe, Literatura, İstori tata Ekonomika Naukisen Tĕpçev İnstituçĕ, s.5

[8] Sergeyev, L. P., (2004), s. 19

[9] Petrov, N. P., (1978), s. 59

[10] Petrov, N. P., (1978), s. 72-74.

2. Ermey İvanoviç Rojanskiy ve Çalışmaları:

18.yy. tüm İdil-Ural halkları tarihi için önemli bir yüzyıl olmuştur. Önceki yüzyıllarda başlayan misyon faaliyeti bu dönemde artarak devam etmiş, elde edilen deneyimler sonucu misyon faaliyetleri bir yönüyle filoloji çalışmaları ile birleşmiş, bu döneme kadar Rusça yapılan misyon çalışmaları halkların kendi dilleriyle sürdürülme yoluna girmiştir. Bunun doğal sonucu olarak da her bir halkın kendi dillerinin daha iyi öğrenilebilmesi için sözlük ve gramer oluşturma hazırlıkları ve çeviri çalışmaları hız kazanmıştır. Özellikle Kazan ve Nijniy Novgorod merkez olmak üzere din akademiyalarında yetiştirilen misyoner-âlim ve vaizler İdil-Ural sahasında yaşayan gayri-Rus halklar arasında görevlendirilmeye başlanmıştır.

18. yy. bu bakımdan da Çuvaşlar için önemli bir yüzyıl olmuştur. Çuvaş Türkçesinin ilk yazılı kaynakları Strahlenberg'in sözcük listesi hariç tutulursa dinî kurumlarda bizzat din adamlarının himayesinde tamamlanan çalışmalar olarak gün yüzüne çıkmışlardır. Çuvaşların Hıristiyanlaştırılması sürecinde etkin görev alan ve kendisi de bizzat Çuvaş olan vaiz ve alim Ermey İvanoviç Rojanskiy bu nedenle Çuvaş din ve dil hayatında önemli bir yer işgal eder. 18.yy.ın ikinci yarısında Çuvaş yazılı kültürü içinde değerlendirilebilecek tüm önemli çalışmalarda onun adını anmak mümkündür.

E. İ. Rojanskiy 1741 yılında Kărmăş şehrinde dünyaya gelir. Babası Çuvaş'tır ve Kărmăş şehrindeki Nikolayevski kilisesinde çalışmıştır. Ermey, eğitimini almak üzere babası tarafından din semineryasına gönderilir. O dönemde Nijniy Novgorod Başpiskoposu olan ve ilk Çuvaş Türkçesi gramerinin hazırlanması sürecinde de adından bahsettiğimiz V. Putsek-Grigoroviç, E. Rojanskiy'e seminere girebilmesi hususunda yardımcı olur. Ermey, burada eğitimini tamamladıktan sonra Kărmăş ve Yetĕrne şehrinde yaşayan Kreşin Çuvaşların kendi dilleri ile vaaz edecek biriyle ilgili isteklerini bildirdikleri dilekçeleri üzerine Kărmăş ve Yetĕrne şehirlerine vaiz olarak görevlendirilir[11].

V.G. Rodionov, E. Rojanskiy'in vaizlik göreviyle ismi geçen şehirlere atandıktan sonra V. Putsek Grigoroviç tarafından *Soçineniya*'yı yazmak için görevlendirildiğini düşünmektedir. Çünkü 1767 yılında Çariçe Katerina Kazan'a bir ziyaret gerçekleştirmiş ve bir Hıristiyan okulunda konuk olmuştu. Rodionov, bu sırada V. Putsek Grigoroviç'in Çariçe'ye Kazan eyaletinde yaşayan gayri Rus halklar için kendi dillerinde çeviriler yapılması ve dini metinler hazırlanması gerektiği hususunu önerdiği kanısındadır. Bunun sonucunda da 1768 yılında Çuvaş Türkçesinin ilk grameri Bilimler Akademisine el yazması olarak verilmiş 1769 yılında ise 608 tirajla basılmıştır. Rodionov ilk gramerdeki söz varlığının ve ağız özelliklerinin Kărmăş şehrine ait olduğunu dolayısıyla ilk gramerin Rojanskiy tarafından yazıldığının kesinleştiği hususunu vurgulamaktadır. Ancak burada *Soçineniya*'nın farklı bölümlerinin farklı kişilerce yazılmış olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Zira Rodionov dilbilgisi kısmında yer alan örneklerin, harflerin ve yöntemin Rojanskiy tarafından kullanılmış olduğunu düşünmektedir[12]. Çuvaş Türkçesinin ilk gramerinin basılması dilbilim, Çuvaş Türkçesinin tarihsel araştırmaları ve Türklük bilgisi bakımından önemli bir dönüm noktası olmasının

[11] Rodionov, V. G., (1989), *Revolyutsiççenhi Çăvaş Literaturi.* Şupaşkar: Çăvaş Kĕneke İzdatelstvi, s. 58.
[12] Rodionov, V. G., (2011). *Ermey Rojanskiy Purnăşĕpe Pultarulăxĕ.* Şupaşkar: Çuvaşskiy Gosudarstvenniy İnstitut Gumanitarnıh Nauk, s.12.

yanı sıra Çuvaşların kendi dillerinin artık kitabi dil hüviyeti kazandığının ve Çuvaş yazı hayatının başlangıcının ilanı olduğunun da göstergesidir. Bu hususları dikkate alan Rodionov, 18. yy.ın 60'lı yıllarına verdiği önemi şu cümlelerle ifade eder:

"18.yy.ın 60'lı yıllarında Çuvaş toplum hayatında anlatılamayacak kadar büyük değişiklikler olmuştur. Bunların arasında en önemlisi de halkımızın geleceği yaşama ümidinin gelişmesidir. Çuvaşlar da Tatarlar gibi kitabı olan bir halk olmuştur. Geleceğe ulaşmak için güç-kuvvet alarak bir kalıntı-hatıra olarak kalmayacağını göstermiştir. Kitap ve çeviri işlerinde gayrete gelmiştir."[13]

Rojanskiy'in böyle önemli bir çalışma içinde etkin bir şekilde yer alması Çuvaşların toplumsal hayatında olduğu kadar bilim tarihleri için de önemli olmuştur. Zira Çuvaş Türkçesinin ilk dilbilgisi kitabı bir Çuvaş din adamının elinde Rus gramer kaidelerine uygun olarak oluşturulmuştur. Bu da çalışmada verilen dilbilgisi kaidelerinin ve örneklerin -dönemin şartları da dikkate alınırsa- tahrife uğramadan verildiği anlamına gelebilir.

Damaskin Sözlüğü olarak yukarıda bahsettiğimiz 1785 yılında tamamlanan sözlüğün Çuvaşça ve Tatarca kısımlarının redaktörlüğünü E. Rojanskiy yapmıştır. Sözlüğe alınan sözcüklerin derlenmesi işi E. Rojanskiy'in oğlu Grigoriy Rojanskiy ile oğlunun arkadaşı İvan Rusonovskiy ve İvan Tatinskiy tarafından yürütülmüştür. E. Rojanskiy toplanan kelimeleri kontrol ederek düzeltmiş ve yayına hazırlamıştır[14].

Rojanskiy'in en önemli çalışmalarından biri de 1785 yılında hazırladığı "*O Çuvaşah, jivuşçih v Nijegorodskiy yeparhii"* adıyla Çuvaşlar üzerine yaptığı etnografik incelemesidir. Bu incelemede Çuvaşların günlük hayatları ve gelenekleri ile bilgiler verilmiştir.

2.1. Kratkiy Katehizis Çevirisi: Ermey Rojanskiy Kărmăş ve Yetĕrne şehirleri civarında vaizlik yaptığı dönemde Rusça adı "Kratkiy Katehizis" olan ve soru-cevap yöntemiyle kaleme alınmış dinî öğreti metnini Çuvaş Türkçesine aktarmıştır. Katehizis metni 33 soru ve bu sorulara verilen 33 cevaptan oluşmaktadır. Hıristiyanlık dinindeki temel dinî prensiplerin sorularla öğretilmeye çalışıldığı bir metin olan Katehizisin, Rojanskiy tarafından 1788 yılında 34 sayfa olarak Çuvaş Türkçesine aktarımı tamamlanmıştır. Rojanskiy'in kendi el yazmasından fotokopi yoluyla elde edilen metin bugün Çuvaş Devlet Beşeri Bilimler Enstitüsü Bilim Arşivinde "Genel Bölüm IV-380 ve IV-410" numaralı dosyalarda saklanmaktadır. Çalışmanın ilk sayfasında "*Kratkiy Katihizis, perevedenniy na çuvaşskiy yazık s nablyudeniyem rossiyskago i çuvaşskago prostoreçiya, radi udobneyşago onago poznaniya vospriyavşih svyatoe kreşçeniye. 1788 god.*" başlığı yer alır. Başlığın hemen altında iki sütun halinde Rusça ve Çuvaş Türkçesi ile (sol sütunda Rusça, sağ sütunda Çuvaş Türkçesi ile) Kratkiy Katehizis metni başlamaktadır. Metnin esasını teşkil eden soru ve cevaplara geçmeden önce Rusça soru-cevapların olduğu sütunun başına Rusça "Po Ruski", Çuvaş Türkçesine aktarılan soru ve cevapların başına da yine Rusça "Po Çuvaşski" şeklinde başlıklar yerleştirilmiştir. Daha sonra metin soru "*idyü – ıytu (Mod. Çuv. T.*)"[15] ve cevaplarla *"horov – hurav (Mod. Çuv. T.)"* devam eder. Turi

[13] Rodionov, V. G., (2011), s. 13
[14] Rodionov, V. G., (1989), s. 62
[15] Modern Çuvaş Türkçesi

Çuvaşlarından olan Rojanskiy metnin Rusçadan Çuvaş Türkçesine çevirisini yaparken Turi Çuvaşlarının ağız özelliklerinin etkisi altında kalmıştır. Örn. *horav (Tu. A.)*[16] *– hurav (Mod. Çuv. T.), Tora (Tu. A.) – Tură (Mod. Çuv. T.) hoş- (Tu.A.) – huş- (Mod. Çuv. T.) bol- (Tu. A.) – pul- (Mod. Çuv. T.).* Bunun yanı sıra özellikle dinî metinlerin çevirisinde metnin tahrif edilmemesi konusunda gösterilen dikkat dolayısıyla Çuvaş Türkçesine yapılan çeviride Rusça söz diziminin oldukça etkili olduğu görülür. Yerine göre sözcük sözcük tercüme yapılması metnin anlaşılmasını oldukça zorlaştırmaktadır. Metin soru ve cevapların arkasından gelen *Kili Aspotin* ve *Kili Tora Amışi* adlı dua metinleriyle son bulur.

E. Rojanskiy 1788 yılında el yazısı olarak tamamladığı metni ancak 12 yıl sonra 1800 yılında kitap olarak bastırabilmiştir. Sergeyev, kitabın 600 tirajla basıldığını ve 575 civarında kitabın Çuvaşların yaşadığı bölgelerdeki kiliselere gönderildiğini belirtir[17]. Bu kitap Çuvaş Türkçesinin ve edebiyatının tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Zira o döneme kadar kendi dillerinde kitapları olmayan Çuvaşlar ilk kez kendi dillerinde basılan ve edebî metin hüviyeti taşıyan bir kitaba sahip olmuşlardır. İlk Çuvaş Türkçesi gramerinin basılışından 31 yıl sonra basılan bu ilk kitap Çuvaş yazılı edebiyatının başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

2.2. Otçe Naş Çevirisi: E. Rojanskiy 1788 yılında Kratkiy Katehizis ile birlikte bir dua metni olan Otçe Naş metnini de Çuvaş Türkçesine çevirmiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi G. F. Müller, E. Rojanskiy'den önce bu metni Çuvaş Türkçesine çevirmiş veya çevirtmişti. Rojanskiy'in yaptığı çeviri Müller çevirisinden daha iyi olsa da özellikle Çuvaş Türkçesinde bulunan *"ă, ĕ, ӳ, ç* gibi bazı özel seslerin o dönemde kullanılan Kiril alfabesiyle karşılanamamasından kaynaklanan sıkıntılar olduğu görülmektedir[18]. Metnin orijinal nüshası Çuvaş Devlet Beşeri Bilimler Enstitüsü Bilim Arşivinde tarafımızca tespit edilememiştir. Ancak Seregeyev, Rojanskiy'e ait olan metni incelemiş ve Rusça Otçe Naş metnini Çuvaş Türkçesine yapılan çevirisiyle birlikte *XVIII. Ĕmĕrti Çăvaş ӑ ırulăhĕn Palăkĕsem* (18.yy.daki Çuvaş Yazısının Anıtları) (2004) adlı çalışmasına dâhil etmiştir.

2.3. Sumahzam: E. Rojanskiy'in Nijniy Novgorod piskoposluğunda eğitim gören öğrenciler için Çuvaş Türkçesini öğretmek amacıyla hazırladığı bir başka eser de *Sumahzam* adıyla tanınan ve orijinal adı *"Sumahzam kazya jin Çuvaş çilga zine" ya da "Reçi dlya perevodu na çuvaşskiy yazık"* (Çuvaşça çeviriler için sözler) adlı çalışmadır. Kesin tarihi belli olmamakla birlikte Sergeyev tarafından eserin 1788-1791 yılları arasında hazırlandığı tahmin edilmektedir. Rojanskiy tarafından Çuvaş Türkçesine aktarılan *Sumahzam* adlı eserin el yazmasından alınan fotokopiler Çuvaş Devlet Beşeri Bilimler Enstitüsü Bilim Arşivinde, 'Genel Bölüm IV-410" numaralı dosyada saklanmaktadır. Eser toplamda dört sayfadır. Daha önce bahsettiğimiz *Kratkiy Katehizis* metnindeki gibi sağ ve solda bulunan iki sütundan sağdakinde Çuvaşça soldakinde ise Rusça metin yer alır. Her iki sütunda da metinler başlıkla başlamaktadır. Bir numaralı madde birden başlayarak yirmi ikiye kadar olan sayıları ve daha sonra da otuzdan bine kadar olan onluk ve yüzlük sayıları içerir. İki numaralı maddeden başlayarak son madde olan yirmi üçüncü

[16] Turi Ağzı
[17] Sergeyev, L. P., (2004), s. 89
[18] Sergeyev, L. P., (2004), s. 66-67

maddeye kadar her bir başlıkta bir ya da birkaç örnek cümle yer almaktadır. Rojanskiy'in daha önceki çevirilerinde olduğu gibi *Sumahzam*'da da Turi ağzının sescil ve dilbilgisel özellikleri açıkça görülebilmektedir[19]. N. P. Petrov *Sumahzam* adlı eseri *Çăvaş Literatura Çĕlhin İstoriyĕ* (1978) adlı çalışmasında "edebi dilin abidesi" olarak nitelendirmektedir.

3. Sonuç: Çalışmamızın en başından şu ana kadar genel hatlarıyla hem 18.yy. Çuvaş Türkçesinin genel durumu, hem de 18.yy. içerisinde ve Çuvaş Türkçesi tarihinde E. İ. Rojinskiy'in sahip olduğu önemli yer anlatılmaya çalışılmıştır. Görüldüğü gibi Çuvaş Türkçesinin 18. yy.ı dinî kurumların ve misyonerlik faaliyetlerinin ekseninde geçen bir yüzyıl olmuştur. Özellikle eğitim kurumlarında öğrenci olan misyonerlerin Çuvaş Türklerini ve dillerini daha iyi tanıyabilmeleri ve İmparatorluk coğrafyasındaki tüm halkların yeni bir kimlik inşası ile İmparatorluk coğrafyasına bağlanması isteği hem dil araştırmalarını hem de çeviri faaliyetlerini hızlandırmıştır. Bu bağlamda Rojanskiy Çuvaş Türkçesinin ilk gramerinin telifinde etkin ve yetkin bir isim olmuş, yaptığı dinî ve din dışı çeviriler ile Çuvaşların hem din ve dil hem de dil ve kültür hayatına derin izler bırakmıştır. Rodionov, E.Rojanskiy'i Kiril harfleri temelinde Çuvaşların yazısını düzenleyen, Çuvaş Türkçesi ile ilk kitabı bastırarak Çuvaşları kitabı olan halklar arasına sokan, ilk grameri yazan, Çuvaşların yazılı edebiyatını temellendiren kişi; Çuvaş kitabî hayatının dedesi ve İ. Ya. Yakovlev'in yolunu açan öncü olarak görmektedir[20]. Bu yönüyle E. İ. Rojanskiy Çuvaş araştırmaları için malzeme edilebilecek önemli eserler ortaya koyan ilk isimlerden biri olmuştur.

Kaynakça

Alekseyev, A. A., (1978), "Çăvaş Literatura Çĕlhin Umistoriyĕpe Maltanhi Utămĕsem" *Çăvaş İlemlĕ Literatura Çĕlhi IV* (s. 3-18). içinde Şupaşkar: Çăvaş ASSR Ministrsen Soveçĕ Şumĕnçi Çĕlhe, Literatura, İstori tata Ekonomika Naukisen Tĕpçev İnstituçĕ.

Durmuş, O., (2009), "Strahlenberg ve İlk Çuvaşça Kelime Listesi", *Gazi Türkiyat Dergisi* , 503-511.

Durmuş, O., (2009a), "Yeni Bulgar Türkçesi Döneminin Kaynakları II. Edebî Kaynaklar: I 1769 Tarihli Alti Dize Ya Da İlk Çuvaş Şiiri", *Turkish Studies , 4* (8), 1108-1122.

İvanov, A., (1907), *Ukazatel' Knig, Broşyür, Jurnalnıh i Gazetnıh Statey i Zametok na Russkom Yazıke o Çuvaşah.* Kazan: Tipo-Litografiya İmperatorskago Universiteta.

Petrov, N. P., (1978), *Çăvaş Literatura Çĕlhin İstoriyĕ.* Şupaşkar: İ.N. Ul'yanov Yaçĕpe Hisepleneken Çăvaş Patşalăh Universiteçĕ.

Rodionov, V. G., (1989), *Revolyutsiççenhi Çăvaş Literaturi.* Şupaşkar: Çăvaş Kĕneke İzdatelstvi.

Rodionov, V. G., (2011), *Ermey Rojanskiy Purnăşĕpe Pultarulăxĕ.* Şupaşkar: Çuvaşskiy Gosudarstvenniy İnstitut Gumanitarnıh Nauk.

Sergeyev, L. P., (2004), *XVIII. Ĕmĕrti Çăvaş ・ ırulăyĕn Palăkĕsem.* Şupaşkar: İ. Ya. Yakovlev Yaçĕllĕ Çăvaş Patşalăh Pedagogika Universiteçĕ.

[19] Sergeyev, (2004), s. 68
[20] Rodionov, (2011), s. 6

EROL GÜNGÖR'ÜN TÜRK DİLİ TARTIŞMALARINA BAKIŞI

İsmail Alperen BİÇER

Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

ÖZET

Bir yazı dili olarak Orhun Abideleri'nden itibaren takip edilen ve incelenen Türkçe, Türklerin ufku ve devlet geleneği çerçevesinde çok geniş bir coğrafyaya yayılmış ve bir çok dil ile etkileşimde bulunmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde aydınlarımız tarafından dil konusu başlı başına bir sorun olarak ele alınmış ve Tanpınar'ın deyimiyle "bir medeniyet krizi" yaşanan o günlerde dil üzerine bir takım düşünüşler ve arayışlar başlamıştır. Cumhuriyet döneminde ise bu düşünüş ve arayışlar, sadeleştirme çabaları ekseninde gelişmiş ve Türkçeye yönelik tahrip edici, aşırı özleşmeci ve son derecede ideolojik çıkışlar yapılmıştır. Türk dilini menfi manada etkileyen bu çabalara bazı düşünce, dil bilim ve edebiyat adamları şiddetle karşı çıkmış, fikirlerini eserlerinde ve yazılarında dile getirmişlerdir. Düşünce hayatımızda önemli bir yeri olan Erol Güngör, bu sadeleştirme çabalarını soysuzlaştırma/köksüzleştirme olarak tanımlamış ve Türk dilini tahrip eden bu görüşün karşısında olmuştur. İşte bu çalışmada Erol Güngör'ün Türk diline dair görüşleri, onun telif eserleri ve gazete yazıları merkeze alınarak incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Erol Güngör, Türk Dili, sadeleştirme çabaları, tasfiye hareketi.

ABSTRACT

Turkish language as a written language which has been searched and studied since Orkhon Inscriptions, has spread to a wide area and interacted with many language within the frame of Turks' horizon and state customs. By the second half of the 19th century, the matter of language was dealt with as problematic issue by the intellectuals and a set of thoughts and search on language arose during those days of "civilisation crisis'' as Tanpınar stated. As of the Republic period, these thoughts and search progressed around the efforts of simplification and Turkish language was exposed to destruction, an extreme process of purification, and extremely ideological issues. Some thinkers, linguists and man of letters expressed their ideas in their writings and works by arguing against those efforts affecting Turkish language adversely. Erol Güngör, having an important role in our way of thinking, defined these simplification efforts as degeneration and being rootless and took a stand against this notion which destroys the Turkish language. In this study, Erol Güngör's standpoint of Turkish language was analysed considering his copyrighted works and newspaper articles.

Keywords: Erol Güngör, Turkish language, simplification efforts, purification movements.

Giriş

Bir yazı dili olarak Orhun Abideleri'nden itibaren tüm yönleriyle takip edilen Türkçe, Türklerin ufku ve devlet geleneği çerçevesinde çok geniş bir coğrafyaya yayılmış ve birçok dil ile etkileşimde bulunmuştur. Yaklaşık altı asır yeryüzünde varlığını sürdüren ve imparatorluk adı ile anılan Osmanlı Devleti zamanında bu etkileşimlerin hızla arttığını, Arapça ve Farsçanın Osmanlı Türkçesi üzerinde yoğun bir tesirinin olduğunu bilmekteyiz. Bu tesirin şiddetini ifade etmek için çoğu kez "istila"

kelimesinin kullanıldığını görüyoruz. Nitekim eski edebiyatımıza ait metinlere baktığımızda bu düşüncenin hiç de haksız olmadığını müşahede etmek mümkündür.

19. asrın ikinci yarısına gelindiğinde ise aydınlarımız ve edebiyat adamlarımız Türk dili üzerine düşünmeye başlamıştır. Tanpınar'ın deyimiyle *"bir medeniyet krizi"* yaşadığımız o dönemlerde dil ile ilgili bir takım çalışmaların yapılması son derece önem arz eder. Söz konusu bu çalışmaların mimarları ve yol açıcıları şüphe yok ki, Şinasi ve Namık Kemal gibi devlet ve edebiyat adamlarıdır. Onlar, fikirlerini topluma ulaştırabilmek için roman, hikâye, şiir, tiyatro ve gazete gibi araçları kullanıyorlardı. Ürettikleri metinlerde sade ve anlaşılır bir dil kullanmış olmaları onların gayelerinin bir gereği olarak görülmelidir. Şinasi ve Namık Kemal'in yanı sıra Ahmet Vefik Paşa, Süleyman Hüsnü Paşa, Şemsettin Sami, Muallim Naci ve Ali Suavi gibi şahsiyetlerin dil üzerine yaptığı çalışmaları, hazırladıkları sözlükleri, ansiklopedileri ve dil milliyetçiliğinin birer savunucuları olduklarını da burada anmak gerekir. *"Türkçe üzerinde dikkati çeken bu dönem arayış ve düşünüşlerin, çok sistematik ve bütünlüklü olduğunu ileri sürmek mümkün değildir."*[1] Bu çalışmalar daha çok bireysel anlamda yapılan çalışmalar olarak kalmış ve müelliflerinin ömrü kadar sürmüştür. Elbette ki bu çalışmaların ilk olması Türk dili ve edebiyatı için son derece önemli bir kazanımdır.

Türk dili üzerine daha sonraki yıllarda yapılan çalışmalar millî bilincin gelişmesi neticesinde ortaya çıkmıştır. Millî edebiyat dönemi olarak adlandırılan bu yıllarda eser veren düşünce ve edebiyat adamlarımız Ömer Seyfettin, Ali Canip Yöntem ve Ziya Gökalp'tır. Onlar, Genç Kalemler dergisi bünyesinde yazılarını yayımlamış, fikirlerini ifade etmişlerdir. Ömer Seyfettin ve diğer düşünce adamları, yukarıda andığımız şahsiyetlerden farklı olarak dil üzerinde ilk kez sistematik ve programlı bir şekilde çalışmışlardır. Yeni bir dil ve yeni bir sanat anlayışını ortaya koymaları bakımından onların çalışmaları da son derece mühimdir.

Cumhuriyet döneminde de dil üzerine düşünüşlerin, arayışların ve çözüm önerilerinin yoğun bir şekilde devam ettiğini söyleyebiliriz. Cumhuriyet döneminde bu çalışmaların özellikle sol düşüncenin elinde gelişme göstermiş olması bir takım tartışmaları da beraberinde getirmiş ve dil merkezli olması gereken tartışmalar ideoloji merkezli bir hal almıştır. Üniversite hocaları, gazete yazarları ve dil meseleleri ile yakından ilgilenen kimseler bu tartışmaların odağında yer almışlardır. Peyami Safa, Zeki Velidi Togan ve Necmettin Hacıeminoğlu gibi düşünce, dil bilim ve edebiyat adamları Türkçeye yönelik tahrip edici, aşırı özleşmeci ve son derecede ideolojik çıkışlara şiddetle karşı çıkmış, fikirlerini eserlerinde ve yazılarında dile getirmişlerdir. Erol Güngör de bu düşünce adamlarından biridir.

Erol Güngör'ün Türk Diline Bakışı

Tarih, kültür, medeniyet, milliyetçilik, din gibi konuları eserlerinde müstakil olarak ele alan Erol Güngör, dile ve edebiyata dair görüşlerini ise muhtelif gazete ve dergilerde yayımladığı yazılarında açıklamıştır. Bu yazılar daha sonra "Sosyal Meseleler ve Aydınlar"[2] adlı kitapta bir araya getirilmiştir. Biz bu çalışmamızda Güngör'ün söz konusu yazılarından hareketle onun Türk diline dair görüşlerini izah etmeye çalışacağız.

Bilindiği gibi Erol Güngör bir dil bilimci değil, sosyal psikologdur. Fakat onun derin tarih ve kültür birikimi ile Osmanlı Türkçesine hâkim oluşu, dil bilimi alanında da

[1] Topaloğlu, Y., (Güz, 2009), "Dil İnşasında Aşırı Özleşmeci Bir Dergi: "Öz Dilimize Doğru*", Gazi Türkiyat*, S. 5, s. 396.

[2] Güngör, E., (2003), *Sosyal Meseleler ve Aydınlar*, İstanbul, Ötüken Yayınları, (Haz. R. Güler- E. Kılınç).

fikirler üretmesini sağlamıştır. *"Edebiyat dışındaki alanlarda çalışan ilim adamlarının edebiyattan faydalanmaları, şu veya bu şekilde edebî metinleri malzeme olarak kullanmaları veya edebiyatın meseleleri hakkında fikir beyan etmeleri, edebiyat araştırmaları açısından daima kazanç olmuştur. Sabri Ülgener'in, Şerif Mardin'in ve Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu'nun bu konudaki çalışmaları meşhurdur."*[3] Güngör, sosyal psikolog olduğu için "sosyal" kavramının ihtiva ettiği bütün meselelerle yakından ilgilenmiş ve özgün düşünceler ortaya koymuştur. Türk dili de bunlardan sadece biridir.

Tanzimat'ın ilk yıllarından beri okumuş kesimin gündeminde olan ve Cumhuriyet döneminde de pek çok müdahaleyle karşı karşıya kalan Türkçe, bu dönemde yoğun olarak bir "tasfiye hareketi" ile karşılaşmıştır. Dilde tasfiye hareketi, Türk dilini sadeleştirme/arılaştırma hamlesi olarak başlamış ve netice itibariyle de son derece olumsuz ve trajikomik sonuçlar ortaya çıkmıştır.

Erol Güngör, bu tasfiye hareketinin mimarlarını ve savunucularını *"Ortaçağ skolastisizmi" diye bilinen ve insanlığın en az üç yüz yıldan beri aşmış olduğu bir devrin kalıntısı olarak"* nitelemektedir. Ayrıca Güngör, dil tasfiyecilerinin Atatürk'ün "Hayatta en hakiki mürşit ilimdir" sözünü de inkâr ettiklerini düşünmektedir.[4]

Dil tasfiyecilerinin ikinci büyük hatası ise, yaptıkları bu sadeleştirme/arılaştırma ameliyesini bir devrim olarak addetmeleridir. Çünkü anayasa ile belirlenmiş Atatürk devrimleri arasında dil devrimi diye bir şey yoktur. "*Eğer Atatürk, Türkçede kökünde yabancılık tespit edilen bütün kelimeler dilden atılacak, yerine yenileri uydurulacaktır deseydi ve bunu bir kanun maddesi haline getirseydi, gerçekten bir dil devrimi söz konusu olurdu".*[5]

Modern ilim, bizim dışımızda doğmuş ve gelişmiştir. Bu sebeple bu ilmin terimleri de bize yabancıdır. Söz konusu bu ilmî terimlere Türkçe karşılıklar bulma çalışmaları Cumhuriyet'ten çok öncelere dayanmaktadır. Fakat bu çalışmalar dönemin milliyetçilik hareketlerinin dışında kalmış ve istenilen sonuçlar elde edilememiştir. Netice itibariyle "sadeleştirilen" dil Türk halkına en az Latince kadar yabancı olmuştur.[6] İşte dilde tasfiyecilerin, yabacı terimlerin yerine Türkçe terimler bulacakları yerde günlük konuşma dilindeki kelimelerin yerine yenilerini "uydurmaları" yapılacak doğru işlerin de önüne set çekmiştir. *"Biz mesela problematique, existentielle, molecule, reticulaire, metabolisme gibi terimlerin karşılığını ararken, tasfiyeciler tatil yerine dinlence, şart yerine koşul, hürriyet yerine özgürlük, kuvvet yerine erk kelimelerini uydurmakla uğraştılar."*[7]

Dilde tasfiye hareketi dediğimiz bu projenin ve savunucularının mümeyyiz vasıflarını Güngör, şu şekilde sıralamaktadır: *"Amatörlük, başıboşluk, ırkçı bir milliyetçilik, yeniliğe tapma, köksüzlük."*[8] Dilde tasfiye hareketi, dilde sadeleşmeyi kesinlikle sağlamamış ve ilmî neticeler doğurmamıştır. Bu hareket, bilimsellikten ve objektiflikten uzak amatör bir girişim olarak kalmıştır. İlmî dayanaklarının olmaması ve belli bir zümrenin tekelinde kalması hareketin başıboşluğunun en büyük delilidir. Söz

---

[3] Şahin, İ., (1998), "Türk Dilinin ve Edebiyatının Meseleleri Karşısında Erol Güngör", *Prof. Dr. Erol Güngör'ün Hatırasına Milliyetçilik ve Milliyetçilik Tarihi Araştırmaları VI. İlmî Kongresi Milli Kültürler ve Küreselleşme,* Konya, s. 217

[4] Güngör, E., (2007), *Dünden Bugünden Tarih-Kültür ve Milliyetçilik*, İstanbul, Ötüken Yayınları, s. 50.

[5] Güngör, E., (2007), s. 50.

[6] Güngör, E., (2007), s. 51.

[7] Güngör, E., (2007), s. 51.

[8] Güngör, E., (2007), s. 52.

konusu bu hareketi ırkçı bir milliyetçilikle suçlayan Güngör, Türk dilinin diğer dillerle olan münasebetine olumlu bakmaktadır. Netice itibariyle, Türkçe çok geniş bir coğrafyada konuşulmaktadır. Osmanlı Devleti zamanında hâkimiyet altındaki toplulukların dillerinden yapılan alışverişler zenginlik olarak görülmelidir. Bizim bugün yabancı olarak nitelendirdiğimiz birçok kelimeyi yıllar önce Türk dili kendine özgü misafirperverliğiyle kabul etmiş ve o kelimeleri millîleştirmiştir. Halkın da kullanmaya başladığı ve edebî metinlerimizde kendilerine yer bulan o kelimeler artık Türkçenin özbeöz varlığıdır. Bu hadiseye ırkçı bir zihniyetle yaklaşıp o kelimeleri yok saymak, bir kültürün kökünden sarsılması ve tahrip edilmesi manasına gelmektedir ki, bu tam bir cehalet ve soysuzlaşma/köksüzleşme örneğidir.

Türk dilinin coğrafî konumu ve kültürel yakınlığı itibariyle bazı dillerle etkileşim halinde olduğunu evvelce söylemiştik. Bir başka etkileşim ve alışveriş vasıtası olarak tercüme faaliyetlerini söyleyebiliriz. Erol Güngör'e göre *"fikir hayatını zenginleştirecek en mühim vasıtalardan biri Batı kültürünün yarattığı eserlerin münevverler tarafından tanınması olacaktır."*[9] Bu hususta Güngör'ün, İsmet Zeki Eyüpoğlu'nun Friedrich Nietzsche'den yaptığı bir tercümeye yönelik tenkidin ayrı bir çalışmanın konusu olabileceğinin kanaatindeyiz.

Türk dili, Türk kültürünün taşıyıcısı ve koruyucusudur. Kültürün devamlılığı, dilin devamlılığıyla mümkündür. Tasfiyeciler, bu tasfiye hareketini bir kültür veya medeniyet değişmesi olarak adlandırarak başka bir hata daha yapmaktadırlar. *"Onlara göre, bugün bizim Türkçe dediğimiz şey Türklerin İslam medeniyeti içinde iken geliştirmiş oldukları bir dildir. Türkiye, cumhuriyetle birlikte bu medeniyetten çıkmış olduğuna veya çıkması gerektiğine göre, eski kültürün taşıyıcısı olan dil elbette bırakılacaktır."*[10] Bu düşünce millî kültür ile yaşayan fertler arasındaki bağın koparılması açısından son derecede tehlikelidir. Bu düşüncenin gereği olarak, birçok atasözü, deyim, halk hikâyesi, efsane, gelenek vs. mazinin karanlık koridorlarına terk edilecektir. Erol Güngör'ün köksüzlük olarak ifade ettiği vasıf işte bu etnik temelli düşüncenin bir tanımıdır.

Günümüze baktığımızda bu tasfiye hareketinin başka eller tarafından gerçekleştirildiğini görmek mümkündür. Kültür emperyalizmi olarak adlandırabileceğimiz istila projesi yabancı milletler tarafından Türkçe üzerinde gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Yazılı ve görsel basın organları bu işe adeta çanak tutmaktadırlar. Türkçe özürlü birçok sunucu televizyon ekranlarında kendisine yer bulabilmekte ve bir dinleyici kitlesi oluşturabilmektedir. Eğitim-öğretim kurumlarımızda da durum farklı değildir. Öğrenciler üç yüz-beş yüz kelime ile düşünmeye ve konuşmaya mahkûm edilmiştir. Artık bu öğrenciler için, *Nutuk* bile yabancı bir eser hüviyetindedir.[11]

Bugün geçmişteki gibi, başarılı eserler veremiyor oluşumuzun sebebi eğitim-öğretim kurumlarımızda yapılan yanlışlardır. Mum ışığında yazılanları, bugün biz üniversite kürsülerinde okuyup anlama noktasında sıkıntı yaşıyorsak içinden çıkılması çok zor bir durumdayız demektir. Bu durumdan bizi kurtaracak ve daha iyi yerlere taşıyacak olan zümre, aydınlar ve üniversite öğrencileridir. Dünyanın küreselleştiğini vurgulayarak millî meselelere sırt çevirmek ve bazı konuları görmezden gelmek bir

[9] Güngör, E., (2003), *Sosyal Meseleler ve Aydınlar*, İstanbul, Ötüken Yayınları, (Haz. R. Güler- E. Kılınç)., s. 130.
[10] Güngör, E., (2007), *Dünden Bugünden Tarih-Kültür ve Milliyetçilik*, İstanbul, Ötüken Yayınları, s. 53.
[11] Güngör, E., (2007), s. 54.

çözüm değildir. Aydınların fikir üretmeleri ve bu kültür emperyalizmine bir reçete hazırlamaları gerekmektedir. Fakat Erol Güngör'e göre, sömürge entelektüeli edasıyla, cebrî kültür değişmesinin gönüllü ajanlığını yapan ve kendi manevî ikliminden koparak, benimsediği başka bir kültürün diliyle konuşan aydınların sağlıklı düşünmesi beklenmemelidir.

Sonuç

Tanzimat yıllarından bugüne kadar başlı başına bir sorun olarak ele alınan dil meselesine dair bazı görüşleri dikkatlere sunmaya gayret gösterdik. Cumhuriyet'in ilânından sonra daha da farklı bir mahiyette devam eden dil tartışmalarında şüphesiz Erol Güngör'ün düşünceleri, tespit ve önerileri görmezden gelinemez. Güngör'ün, dil meselesini bilimsel dayanaklarıyla birlikte ele alması ve meseleye bir akademisyen titizliği ile yaklaşmış olması onu doğru sonuçlara götürmüştür.

Tanzimat yıllarında başlayan ve bugün de bütün şiddetiyle devam eden kültür değişmesi hadisesinin elbette dil üzerinde de bir takım etkileri olmuştur. Şüphe yok ki, bu etkiler dilin yapısında bozulmalar meydana getirmiş, kuşakların anlaşabilmesini zafiyete uğratmıştır.

Yapılması gereken, Türk dilinin tarihsel gelişim sürecini dikkatle ve titizlikle incelenmek, dil meselesi üzerinde yapılan tartışmaları mukayeseli bir şekilde ortaya koymak, ırkçı bir milliyetçilik anlayışından uzak, bilimselliği ve tarafsızlığı ilke edinen bir anlayışla tespit ve tahliller yapmaktır.

İşte o zaman Türk gençleri Nutuk'u, Yahya Kemal'in, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Peyami Safa'nın, Reşat Nuri'nin ve daha pek çok Cumhuriyet dönemi şair ve yazarlarının eserlerini sözlük yardımı olmadan anlayabileceklerdir.

Kaynakça

Güngör, Erol, (2007), *Dünden Bugünden Tarih-Kültür ve Milliyetçilik*, İstanbul, Ötüken Yayınları.

Güngör, Erol, (2007), *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*, İstanbul, Ötüken Yayınları.

Güngör, Erol, (2003), *Sosyal Meseleler ve Aydınlar*, İstanbul, Ötüken Yayınları.

Güngör, Erol, (1998), *Şahıslararası İhtilafların Çözümünde Lisanın Rolü,* İstanbul, Ötüken Yayınları.

Şahin, İbrahim, (1998), "Türk Dilinin ve Edebiyatının Meseleleri Karşısında Erol Güngör", *Prof. Dr. Erol Güngör'ün Hatırasına - Milliyetçilik ve Milliyetçilik Tarihi Araştırmaları VI. İlmî Kongresi Milli Kültürler ve Küreselleşme,* Konya.

Topaloğlu, Yüksel, (Güz, 2009), "Dil İnşasında Aşırı Özleşmeci Bir Dergi: "Öz Dilimize Doğru"", *Gazi Türkiyat*, S. 5, s. 396.

KUTADGU BİLİG VE *ATEBETÜ'L-HAKAYIK*'TA FARKLI BİR ŞARTLI CÜMLE YAPISI

Gizem ERKAN - Gözde TANLAK

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Dili Bilim Dalı

ÖZET

Her dil bir değişim süreci içinde bulunur. Dilde yeni sesbirim ve biçimbirimler, yeni sözdizimsel yapılar ortaya çıkarken eski kullanımlar ya sıklıklarını kaybeder ya da unutulur. Türkçede de -Eski Türkçe döneminden günümüz Türkiye Türkçesine- böyle değişmeler meydana gelmiştir. Bunlardan biri de -sA(r) eki ve -sA(r) ile oluşan cümlelerdeki gramatikal ve anlamsal değişmelerdir.

Bilindiği gibi {-sA} şart eki Eski Türkçede {-sAr} biçimindedir. XI. yüzyıldan başlayarak sondaki -r ünsüzünün düşmesi ile -sA biçiminde kullanılmaya başlanmıştır. Karahanlı Türkçesinde birkaç örnekte {-sAy} biçimi de görülür.

-sA(r) ekli şart cümleleri Türkçede birleşik cümle yapısının temelini oluşturması ve geçirdiği değişikliklerle yeni yapıların oluşmasına sebep olmasından dolayı birçok araştırmaya konu olmuştur. Gramer kitaplarında ve fiil konusunu işleyen makalelerde, *dilemeli kip, isteme kipleri, dilek kipleri, uyarı kipleri* gibi farklı terimlerle karşılanan *tasarlama kipleri* içerisinde değerlendirilen *şart kipi* eki {-sA}'nın kökeni, morfolojik özellikleri, sözdizimsel yapısı ile ilgili bütün tarihi dönemleri içine alan, bu yapıların gelişme ve değişme şartlarını ve etkenlerini ortaya koyan çalışmalar yapılmıştır. Bizim bu çalışmada şart kipi {-sA} ile ilgili olarak ele alacağımız konu ise Karahanlı Türkçesi dönemi metinleri içerisinde Kutadgu Bilig ve Atebetü'l-Hakayık'ta rastladığımız *fiil+ {-sA}+ fiil+ {-DI}* şeklindeki yapılardır. Şart kipiyle oluşturulan cümlelerde ana cümlenin yüklemi, bildirme kiplerinden genellikle geniş ve gelecek zaman ile çekimlenmiş bir fiilden oluşmasına rağmen söz konusu metinlerde ana cümlede belirli geçmiş zaman kipinin bulunması ile farklı bir kullanım göze çarpmaktadır. Arat'ın Kutagdu Bilig ve Atebetü'l-Hakayık çevirilerinden tespit edebildiğimiz örneklerden anlaşıldığı üzere *fiil+ {-sA}+ fiil+ {-DI}* yapısı geçmişte olmuş, denenmiş bir olayın bundan sonraki zaman diliminde, gelecekte de öyle olacağına dair bir anlam bildirmektedir.

kayu işke arzu yorısa tilek
adak *ursa buldı* ol arzu yülek (KB, 3324)
"Hangi işe arzu ve dilek ile girişilirse, bu dilek her adımda ona bir destek olur."
iki neng *birikse* bir erde kalı
bükendi ol erke mürüvvet yolı (AH, 149)
"Eğer bir insanda şu iki şey birleşirse, o insana mürevvet yolu kapanmıştır."

Bu çalışmada fiil + {-sA} + fiil + {-DI} yapısının anlam özelliklerinin neler olduğu, metinlerde hangi durumlarda ortaya çıktığı, kuruluşlardaki özne-yüklem ilişkisinin nasıl olduğu üzerinde durulacak ve bu yapının tarihi ve günümüz Türk dillerindeki durumu değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Kutadgu Bilig, Atebetü'l-Hakayık, şart kipi, şartlı cümle

ABSTRACT

Every language has been in a period of change. While new phonemes and morphemes, new syntactic structures emerge, old usages are either rarely used or completely forgotten. In Turkish -from Old Turkish Era to today's Turkish- such changes have occurred. One of these is grammatical and lexical change in sentences formed with -sA(r) appendix and -sA(r).

As it is known, -sA conditional appendix is {-sAr} in Old Turkish. As of XIth century, with the deletion of "r" consonant, it came into use as {-sA}. In Karakhanid Turkish it is seen as {-sAy} in some examples.

Conditional sentences with -sA(r) appendix has been discussed in many researches as they underpin the compound sentence structure and as they are the cause of new structures through their evolutions. Studies, which cover all historical periods related to the origin, morphological properties, and syntactic structure of conditional mood appendix {-sA} that is reviewed among designing moods met with different terms like wishing mood, subjunctive, desiderative, warning mood in grammar books and articles on verb subject, and manifest the evolution and change conditions and factors of these structures, have been exercised. In our study, the subject we deal in terms of conditional mood {-sA} is the structures in form of *verb +{-sA} + verb + past definitive tense {-DI}* that we encounter in Kutadgu Bilig and Atabetü'l-Hakayık among the texts of Karakhanid Turkish era. Although the verb of main sentence in conditional mood sentences, is made up of a verb conjugated with present and future tense, in aforesaid texts a different usage stands out in the sense that there is definitive past tense mood in the main sentence. As it is understood from the examples that we could identify in Kutadgu Bilig and Atabetü'l-Hakayık translations made by Arat, *verb + {-sA} + verb + {-DI}* structure notifies a meaning as to the fact that an event occurred and experienced in the past will be the way it used to be, in future times.

ḳayu işke arzu yorısa tilek
aḍaḳ *ursa buldı* ol arzu yülek (KB, 3324)

"If one embarks in any work with desire and wish, this wish supports him/her in every step."

iki neng *birikse* bir erde ḳalı
bükendi ol erke mürüvvet yolı (AH, 149)

"If these two things coexist in one person, courage path closes to him/her."

In this study, semantic properties and occurrence conditions of verb+{-sA}+verb+{-DI} structure, and subject-verb relationship in structures will be accentuated, and status of this structure in old and today's Turkish languages will be evaluated.

Key words: Kutadgu Bilig, Atebetü'l-Hakayık, conditional mood, conditional sentence

1. Giriş

Türkçede *dilemeli kip, isteme kipleri, dilek kipleri, uyarı kipleri* gibi farklı terimlerle karşılanan *tasarlama kipleri* içerisinde değerlendirilen şart kipi eki {-sA}'nın kökeni, morfolojik özellikleri, sözdizimsel yapısı ile ilgili bütün tarihi dönemleri içine alan, bu yapıların gelişme ve değişme şartlarını ortaya koyan çalışmalar yapılmıştır. Şart kipi, eylemin şart biçiminde tasarlandığını ifade eder. Eylem bir şarta bağlandığı için tam bir yargı taşımaz. Bu yönden bu kiple çekimlenen fiil şekilleri, diğer fiillerin çekimli şekillerinden ayrılık gösterir. Diğer şekiller birer cümle kurabildiği halde şart kipiyle ancak bağlı bir cümle kurulabilir.[1] Gramerlerimizde bu yapılar *"şartlı birleşik cümle"* olarak ele alınmaktadır. Bizim çalışmamızda da öncelikle {-sA}'nın tarihi gelişimi ile şartlı birleşik cümle türü üzerinde durulacaktır. Sonrasında çalışmamızın temelini oluşturan, Karahanlı Türkçesi dönemi metinleri içerisinde Kutadgu Bilig ve Atebetü'l-Hakayık'ta rastladığımız **fiil + {-sA} + fiil + {-DI}**[2] şeklindeki yapıların diğer tarihi Türk yazı dillerinden ve günümüz Türkiye Türkçesinden ayrılan özelliği açıklanmaya çalışılacaktır.

1.1. {-sA} Şart Kipinin Tarihi Türk Yazı Dillerindeki Durumu

Bugünkü şart kipi eki {-sA}, Eski Türkçe döneminde [3] {-sAr} şeklindedir. Bu dönemde belirli geçmiş zaman dışındaki diğer kip çekimlerinde kişi zamirleri

[1] Özdemir, E., (1967), "Türkçede Fiillerin Çekimlenişine Toplu Bir Bakış", *TDAY Belleten*, Ankara, s.187–188.

[2] Çalışmamızda ana cümledeki yüklemi belirli geçmiş zaman üçüncü teklik kişi ile çekimlenen şartlı birleşik cümleler *fiil + {-sA} + fiil + {-DI}* şeklinde ifade edilmiştir. İncelediğimiz metinler manzum olduğu için verilen örnek beyitlerde görüleceği üzere bu sıralama değişebilmekte, {-DI} ile çekimlenen fiilin bulunduğu ana cümle başta gelebilmektedir.

[3] "Eski Türkçe dönemi" ile Köktürkçe ve Uygur Türkçesi dönemleri kastedilmiştir.

kullanılmıştır. Gabain, Eski Türkçede şartın en çok -sAr fiil şekline şahıs işaretleri getirilerek ifade edildiğini söylemiştir: *saḳınsar sän* "düşünsen"; *inmäsär* "inmese".[4] Fakat Köktürkçe döneminde şart kipi henüz oluşmamıştır. {-sAr} eki kişilere bağlanmadan kullanılan bir ektir, bu yüzden bir zarf-fiil gibi işlev görmüştür.[5] Şart kipiyle çekimlenmiş fiilden sonra kişi zamirinin kullanılmadığı durumlarda kişi ifadesi ana cümlenin yükleminden anlaşılmıştır: *bir todsar açsık ömäz sän* "bir doysan (tekrar) acıkacağını düşünmezsin" (BK K6).[6] Şart kipinin bu şekilde şahıs zamirlerine bağlanmadan kullanılması bir tasarlama kipinden çok zarf-fiil eki olduğu görüşünü doğurmuştur. Nitekim, Gabain, *Eski Türkçenin Grameri*'nde şart ekini fiil kiplerinden bağımsız olarak "Şart, Bağlı Zaman, Olmazlık, Temenni vs." başlığı altında ele almıştır. Talat Tekin de {-sAr} ekini eylem zarfı olarak ele alıp bu ekin iki görevi olduğunu belirtmiştir: 1. Asıl eylemin hangi şart ya da şartlar altında işlendiğini belirtmek: *ol yirgärü barsar, türük bodun, öltäçi sän* "O yere gidersen, (ey) Türk halkı, öleceksin!" (KT G8); 2. Asıl eylemin hangi durumlarda ve ne zaman işlendiğini belirtmek: süñüş bolsar çärig itär ärti "Savaş olunca orduyu düzenler idi" (KÇ B9).[7]

Orhon Yazıtlarında {-sAr} eki hem fiil kök ve gövdelerine hem de er- ek fiiline gelmiştir. Ayrıca çekimli fiillere gelerek birleşik çekim oluşturmuştur. *türük kagan ötüken yiş olursar ilte buñ yok* "Türk hakanı Ötüken ormanında otursa ülkede sıkıntı olmaz" (KT G3) ; *bir kişi yañılsar uguşı bodunı bişükiñe tegi kıdmaz ermiş* "Biri bir suç işlese, onun boyu(na), halkı(na) (ve) hısım-akrabasına kadar (herkesi) öldürmezlermiş" (KT G6) ; *ırak erser yablak agı birür yaguk erser edgü agı birür* "Uzak ise kötü hediyeler verir, yakın ise iyi hediyeler verir" (KT G7).[8]

Uygur Türkçesinde de şart eki {-sAr} şeklindedir; artık kişi eklerine bağlanmaya başlanmış ve şart çekimi oluşmuştur. Bunun yanında Köktürkçede olduğu gibi kişi zamirinin kullanılmadığı da görülmüştür: *ol altun taġḳa tegser siz kök linhua körgey siz* "O altın dağa ulaşırsanız mavi lotus çiçekleri göreceksiniz", *tözümin, oğuşumın belgürti sözleser inim ölgey* "Soyumu sopumu belirtip söylersem kardeşim ölür".[9] {-sAr} ekinin sonundaki /r/ ünsüzü, Eski Türkçe döneminin sonlarında düşmüş, ek {-sA} şeklinde kullanılmaya başlanmıştır. /r/ ünsüzünün düşmesi ile ek oluşumu tamamlanana kadar, Uygurcada {-sAr}'lı şekiller ile nadir de olsa {-sA}'lı şekiller bir arada kullanılmıştır.

---

[4] Gabain, A., (2007), *Eski Türkçenin Grameri*, (çev. Mehmet Akalın), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.91.

[5] Ercilasun, A.B., (2005), *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Ankara, Akçağ Yayınları, s.189.

[6] Tekin, T., (2010), *Orhon Yazıtları,* Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.47.

[7]Tekin, T., (2003), *Orhon Türkçesi Grameri*, (yayımlayan: Mehmet Ölmez), İstanbul, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 9, s.177.

Eski Türkçede şart kipinin bu şekilde şahıs zamirlerine bağlanmadan kullanılması bazı araştırmacıların bir tasarlama kipinden çok zarf-fiil işlevinde olduğu şeklindeki görüşünü desteklemektedir. Gürer Gülsevin, "Cümlede hiçbir zaman yüklem görevi taşımayan (dilek bildiren birkaç özel kullanış dışında) -sA eki, gramerlerin devamlı yüklem görevi üstlenen 'fiil kipleri' bölümünde değil, fiilden türemiş zarflar olan 'gerundiumlar' kısmında verilmelidir." şeklinde görüş bildirmiştir (bk. Gülsevin, 1990, s.276–279). Leyha Karahan da "Kip ekleriyle çekimlenmiş bütün fiiller, -sA ekli fiiller hariç, yargı taşır. -sA eki, istek bildirdiği durumlarda grubun diğer üyeleriyle bu bakımdan bir uyum içindedir. 'şart, zaman, sebep' fonksiyonlu -sA eki ise yargı taşımadığı için grubun uyumlu yapısını bozar." diyerek bu ekin zarf-fiil ekleri grubunda yer alması gerektiğini nedenleriyle açıklamıştır (bk. Karahan, 1994, s.471–474).

[8] Tekin, T., (2010), *Orhon Yazıtları,* Ankara,Türk Dil Kurumu Yayınları, s.20-22.

[9] Hamilton, J.R., (1998) *İyi ve Kötü Prens Öyküsü*, (çev. Vedat Köken), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.29,44.

Karahanlı Türkçesinde şart kipi eki {-sA} şeklini almıştır. Bu dönem eserlerinden Kutadgu Bilig'in Fergana nüshasında bir örnekte {-sAr}'lı şekil vardır: *erser*.[10] Kaşgarlı Mahmut, Divanü Lügati't-Türk'te {-sA} eki için "Şart bildiren edattır. Ancak fiillere gelir." diyerek örneklerini vermekle yetinmiş, ekin nasıl çekime girdiği konusunda herhangi bir bilgi vermemiştir.[11] Kutadgu Bilig'de geçen birkaç örnekte şart kipi eki olarak {-sAy} kullanıldığı da görülür. Çekim, kişi zamirleriyle yapılır. Şartın birinci ve üçüncü çoğul kişi çekimlerinde zamirler ekleşmiş ve *–mIz; -lAr* şekline girmiştir: *ursamız, bolsalar*.[12] Atebetü'l-Hakayık'ın eldeki nüshalarında ise çekimin iyelik kökenli kişi ekleri ile yapıldığı görülmüştür: *ḳul ersem, birür erseng, sözleseng, tegseng.* Bu eserde sadece bir dizede kişi zamiri ile çekim görülmüştür: *aḳı erni öggil öger erse sen.* [13]

Harezm, Kıpçak, Çağatay ve Eski Anadolu Türkçeleri döneminde Karahanlı Türkçesinden sonra şart kipinin {-sA} olarak yaygınlaşmasına paralel olarak şart kipinin çekiminde de bir değişiklik olduğu, kişi zamirleri ve zamir kökenli kişi eklerinin yerini iyelik kökenli kişi eklerinin aldığı görülmektedir.[14] Zeynep Korkmaz'a göre, *-DI* geçmiş zaman eki ile *-DUk* sıfat-fiil ekinin birbirine karıştırılması ve dil hafızasında *-DUk* ekindeki *-k*'nın bir şahıs eki gibi kabulü nasıl bu iki eki birbirine karıştırmış ise, *-sA* şart eki ile *-sAk* dilek eki de aynı şekilde birbirine karıştırılmış olmalıdır. *-sAk* ekindeki *-k/-ḳ*'nın belki de geçmiş zaman ekindeki duruma benzetilerek bir şahıs eki gibi kabul edilmesi dolayısıyla *-sAk* eki *-sa-ḳ /-se-k* şeklinde iki ayrı ek unsuruna ayrılmış ve bunun sonuncunda *-sA* şart eki ile *-sA* dilek eki tek bir şekle dönüşmüştür. Böylece şart çekiminde de değişiklikler olmuş ve kişi zamirleri yerine *bar-sa-m, bar-sa-ñ, bar-sa, bar-sa-ḳ, bar-sa-ñız, bar-sa-lar* şeklinde iyelik kökenli kişi ekleri kullanılmaya başlanmıştır.[15] Eski Anadolu Türkçesinde birinci çokluk kişide zamir kökenli kişi eki *-vuz/-vüz* ve *-k/-ḳ* bir arada kullanılırken diğer kişilerde iyelik kökenli kişi ekleri kullanılmıştır. [16]

1.2. {-sA} Şart Kipinin Türkiye Türkçesi ve Diğer Çağdaş Türk Yazı Dillerindeki Durumu

{-sA}, tarihî gelişim içerisinde 'şart' işlevi taşırken zamanla 'dilek' işlevini de üstüne almıştır. Bu ek, taşıdığı farklı işlevlerin adlarıyla adlandırılmaktadır. Bazı gramerlerimizde *dilek-şart kipi* ya da *dilek-koşul kipi eki* olarak ele alınmakta ve iki işlev taşıdığı belirtilmektedir.

Muharrem Ergin, {-sA} ekinin tasarlama kiplerinden biri olan şart şeklini meydana getirdiğini söylemiştir. Hareketin şart şeklinde tasarlandığını anlatmak için fiil kök ve

[10] Arat, R. R., (2006), *Atabetü'l-Hakayık-Edib Ahmed B. Mahmud Yükneki/ Notlar Bölümü,* Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 141.
[11] Atalay, B., (1999), *Divanü Lügati't-Türk Tercümesi III* , Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.207-208.
[12] Hacıeminoğlu, N., (2008), *Karahanlı Türkçesi Grameri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.188-189.
[13] Arat, R.R., (2006), s.142.
[14] Ercilasun, A.B., (2005), s.403; Eckmann, J., (2005), *Çağatayca El Kitabı*, (çev. Günay Karaağaç), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.116. ; Timurtaş, F.K., (1981), *Eski Türkiye Türkçesi (Gramer-Metin-Sözlük)*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi, s.131.; Gülsevin, G., Boz, E., (2004), *Eski Anadolu Türkçesi*, Ankara, Gazi Kitabevi, s.133, 151.
[15] Korkmaz, Z., (1995), "–sa/ -se Dilek Kipi Eklerinde Bir Yapı Birliği Var Mıdır?", *Türk Dili Üzerine Araştırmalar I*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.167.
[16] Özmen, M., (2001), *Ahmed-i Dâ'î Divanı (Metin- Gramer-Tıpkıbasım)*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.335.

gövdelerine şart eki getirilir. Şart şekli bazen istek için de kullanılabilir, burada şart değil temenni ifadesi bulunur.[17]

Haydar Ediskun, {-sA} ekini *dilek-şart kipi* olarak ele almıştır. Dilek-şart kipinin birinci işlevi eylemin yapılması dileğini bildirmesi; ikinci işlevi ise başka bir eylemin yapılabilmesinin bağlı olduğu eyleme gelerek şart anlamı vermesidir.[18] Tahir Nejat Gencan, bu kipin *dilek-koşul kipi* olarak anılmasının dilek ve koşul olmak üzere iç içe iki anlam taşımasından kaynaklandığını söyler.[19]

Zeynep Korkmaz, şart kipini "Bir oluş ya da kılışın şart biçiminde düşünüldüğünü anlatan, dolayısıyla, hiçbir yargı bildirmeyen, aynı zamanda dilek görevi de yapan tasarlama kipi" olarak tanımlamaktadır.[20] Korkmaz'a göre, *dilek-şart kipi* bir oluş ve kılışı "şart"a veya "dilek, istek ve niyet"e bağlayan bir tasarlama kipidir. "şart" bildirme ile kurulan öteki tasarlama kiplerinden ayrılan yanı, yalnız başına bir yargı taşımaması ve ancak temel cümledeki yargının gerçekleşmesini şarta bağlayan bir yardımcı, bir tamlayıcı öğe niteliği taşımasıdır. Bu tamlayıcı öğe veya cümle parçası, yargı bildirmediği için de temel cümlenin zarfı durumundadır. Bugün Türkiye Türkçesinde {-sA} eki ile kurulan bu kip aynı zamanda dilek, istek ve niyet de bildirmektedir. Bu bakımdan iyelik kökenli şahıs ekleri alarak çekime giren dilek-şart kipi "şart" ve "dilek, istek, niyet bildirme" gibi iki yönlü ve birbirinden farklı iki temel görev üstlenmiştir.[21]

Şart kipi eki, Oya Adalı tarafından *birinci koşul ardılı* olarak adlandırılmıştır. "İstem ardıllarından olan [-SA] iki kavram taşır: *dilek* ve *koşul*. [-SA] ardılının dilek kavramıyla yer aldığı tümce bağımsızdır. Koşul kavramı taşıdığında ise [-SA]'nın yer aldığı tümce bir başka tümcenin koşulunu bildirir. Böylece [-SA] içinde bulunduğu tümceyi belirtece dönüştürür". Yani, Adalı da Korkmaz gibi tam bir yargı bildirmediği için {-sA} ile kurulan yan cümlenin temel cümlenin zarfı olduğu görüşündedir.[22]

Şart bildiren {-sA}'yı kip eki değil de zarf-fiil eki olarak değerlendirenler de bulunmaktadır.[23] Gürer Gülsevin'e göre cümlede hiçbir zaman yüklem görevi taşımayan (dilek bildiren birkaç özel kullanış dışında) -sA eki, gramerlerin, devamlı yüklem görevi üstlenen "fiil kipleri" bölümünde değil, fiilden türemiş zarflar olan "gerundiumlar" kısmında "şart gerundiumu" olarak verilmelidir. Cümle içinde *"...gelince gideriz"* ile *"...gelse gideriz, gelirse gideriz"* kullanılışları arasında sentakstaki fonksiyonları bakımından hiçbir fark yoktur. Ayrıca kişi eki alıyor olması, -sA ekinin gerundium fonksiyonu taşımasını engellemez. Çünkü -DIK + kişi eki+ dA şeklinde de kişi eki almış bir gerundium söz konusudur. Ayrıca, bu ekin Eski Türkçedeki kullanılışında da kişi işareti kullanılmayan örnekler bulunmaktadır (bar-sar bargıl 'gidersen git!').[24] Leyha Karahan da "Kip ekleriyle çekimlenmiş bütün fiiller, -sA ekli fiiller hariç, yargı taşır. -sA eki, istek bildirdiği durumlarda grubun diğer üyeleriyle bu bakımdan bir uyum

[17] Ergin, M., (2005), *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul, Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım, s.309-310.
[18] Ediskun, H.,(2005), *Türk Dilbilgisi (Sesbilgisi- Biçimbilgisi- Cümlebilgisi)*, İstanbul, Remzi Kitabevi, s.184.
[19] Gencan, T. Nejat, (2001) , *Dilbilgisi*, Ankara, Ayraç Yayınevi, s.322.
[20] Korkmaz, Z., (2010), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.203.
[21] Korkmaz, Z., (2003), *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi),* TDK Yayınları, Ankara, s. 676–677
[22] Adalı, O., (2004), *Türkiye Türkçesinde Biçimbirimler*, İstanbul, Papatya Yayıncılık, s.62.
[23] Bizim çalışmamızda ele alınan ana konudan sapmamak için -s*A* ekinin bir kip eki mi yoksa bir zarf-fiil eki mi olduğu konusu tartışılmamıştır. Bu eki şart kipi olarak kabul edenler yanında, zarf-fiil eki olarak ele alan araştırmacıların görüşlerine de yer verilmesi gerektiği düşünülmüştür.
[24] Gülsevin, G., (1990), "Türkçede Şart Gerundiumu Üzerine", *Türk Dili*, 467 (2), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.278-279.

içindedir. ‘şart, zaman, sebep’ fonksiyonlu -sA eki ise yargı taşımadığı için grubun uyumlu yapısını bozar.” diyerek bu ekin zarf-fiil ekleri grubunda yer alması gerektiğini nedenleriyle açıklamıştır.[25]

Şart eki, bugünkü Türk yazı dillerinde ses bakımından en az değişen eklerden biridir.

Altay Türkçesi : *-sa/-se;-so/-sö;-za/-ze; -zo/-zö*
Azerbaycan Türkçesi : *-sa/-sä*
Başkurt Türkçesi : *-ha/-hä*
Çuvaş Türkçesi : *-sAn/-sAss_n*
Gagavuz Türkçesi : *-sa/-sä*
Hakas Türkçesi : *-sa/-se;-za/-ze*
Kazak Türkçesi : *-sa/-se*
Karakalpak Türkçesi : *-sa/-se*
Karaçay-Malkar Türkçesi : *-sa/-se*
Kırgız Türkçesi : *-sa/-se;-so/-sö*
Kırım Türkçesi : *-sa/-se*
Kumuk Türkçesi : *-sa/-se*
Nogay Türkçesi : *-sa/-se*
Özbek Türkçesi : *-sä*
Saha Türkçesi : *-Dar/-DOr-;-lAr/-lOr; -nAr/-nOr*
Türkmen Türkçesi : *-sa/-se*
Tatar Türkçesi : *-sa/-sä*
Tuva Türkçesi : *-sa/-se;-za/-ze*
Uygur Türkçesi : *-sa/-sä*

olmak üzere bütün çağdaşTürk yazı dillerinde şart kipi için Eski Türkçe {-sAr}’dan gelen ekler kullanılır. [26] *-sAr* ekinin geçirdiği tarihi süreç, Sahaca ve Çuvaşça dışında bütün yazı dillerine yansımıştır. Sahaca hariç hepsinde /r/ sesi düşmüştür. Sahaca ve Çuvaşça dışındaki yazı dillerinde iyelik kökenli kişi ekleriyle çekimlenmektedir. *-sAr* ekinin /r/’si sadece Saha Türkçesinde korunmuştur ve sadece bu lehçede şahıs ekleri zamir kökenli olarak kalmıştır. Çuvaşçada ise çekim doğrudan doğruya zamirlerle yapılmaktadır.[27]

2. İnceleme

Bizim bu çalışmada şart kipi {-sA} ile ilgili olarak ele alacağımız konu **fiil+ {-sA}+ fiil+ {-DI}** şeklindeki yapılardır. Kutadgu Bilig metnini incelerken “*ḳayu işke arzu yorısa tilek / aḍaḳ ursa buldı ol arzu yülek* (KB, 3324)” beyiti dikkatimizi çekmiştir. Eski Türkçeden beri şart kipiyle oluşturulan cümlelerde ana cümlenin yüklemi, bildirme kiplerinden genellikle geniş ve gelecek zaman ya da bunların birleşik çekimlerinden oluşmasına rağmen, bu beyit, ana cümlede belirli geçmiş zaman kipinin bulunması ile farklı bir özellik göstermekteydi. Metni taradığımızda bu yapıya başka beyitlerde de rastladık. Karahanlı Türkçesi döneminin diğer eserlerini incelediğimizde Atebetü’l-

[25] Karahan, L., (1994), “ ‘-sa/-se’ Eki Hakkında”, *Türk Dili*, 516(Aralık) , Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.474.
[26] Bulak, Ş., (2011), “Tarihi ve Çağdaş Türk Yazı Dillerinde Şart Kipi”, Türkiyat Araştırmaları Dergisi, S.30, http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/; Buran, A., Alkaya, E., (2007), Çağdaş Türk Lehçeleri, Ankara, Akçağ Yayınları, s.170, 294, 337.
[27] Bulak, Ş., (2011), s.86.

Hakayık'ta da birkaç dörtlükte bu yapının bulunduğunu gördük ve çalışmamızı bu iki metin üzerine yoğunlaştırdık.

İncelemede öncelikle fiil+ {-sA}+ fiil+ {-DI} yapısında kurulan cümlelerin Kutadgu Bilig ve Atebetü'l-Hakayık'taki örnekleri verilecek; sonra bu yapının işlevleri açıklanacaktır.

2.1. Kutadgu Bilig'te *fiil+ {-sA}+ fiil+ {-DI}* Yapısı

bayat kimke ***birse*** *uḳuş ök bilig*
öküş eḍgülükke ***uzattı*** *elig* (151) [28]

"Tanrı kime anlayış, akıl ve bilgi verirse, o pek çok iyiliklere elini uzatır." [29]

oḳır emdi altmış mangar el tiyü
busuġ ***bolmasa bardım*** *emdi naru* (366)

"Şimdi altmış : "Bana gel!" diye çağırıyor. Ecel pususuna düşmezsem, şimdi oraya gideceğim."

kiming yaşı altmış ***tüketse*** *saḳış*
tatıġ ***bardı*** *andın yayı* ***boldı*** *ḳış* (367)

"Kimin yaşı altmışı doldurmuş ise, ondan hayatın tadı gitmiş, onun yazı kışa dönmüştür."

yir öpti kör ay toldı aydı ilig
yarutsa *közin* ***birdi*** *devlet elig* (598)

"Ay Toldı yer öptü ve dedi ki : "Hükümdarın gözü sevinç ile parlarsa, devlet ona hizmet edene elini uzatır."

yayıġ ḳutnı bulsa idi bekrü tut
ḳalı ***beklemese*** *yana* ***bardı*** *büt* (725)

"Kararsız saadeti bulursan, çok sıkı tut; eğer muhafaza altına almazsan, tekrar gideceğinden şüphe etme."

bu begler tapısı öze ḳıl tapuġ
begi ***taplasa*** *tapġı* ***açtı*** *ḳapuġ* (843)

"Beyleri memnun edecek şekilde hizmet et; bey memnun olursa, bu hizmet ikbal kapılarını açar."

begin keḍ ***sevindürse*** *tapnur ḳulı*
açıldı *bu ḳulḳa aġırlıḳ yolı* (845)

"Hizmet eden kul beyini çok memnun ederse, bu kul için itibar ve ihsan kapıları açılmış olur."

ḳalı eḍgüke ***bolsa*** *isiz işi*
isiz boldı *ḳılḳı ol isiz tuşı* (884)

"Eğer iyiye kötü biri arkadaş olursa, onun tabiati de, arkadaşınınki gibi, kötü olur."

isizler ***yaḳın bolsa*** *begler tapa*
uzadı *isiz elgi ilke tüpe* (889)

"Beylerin etrafını kötüler çevirirse, memlekete tamamen kötüler hakim olur."

ḳalı ***eḍgü bolsa*** *bu begler ḳutun*

---

[28] Beyitler, Reşit Rahmeti Arat'ın "Kutadgu Bilig" metin yayınından alınmıştır. Parantez içindekiler, Arat'ın metnindeki beyit numaralarıdır. bk. Arat, R.R., (1991), *Kutadgu Bilig I-Metin*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

[29] Beyitlerin çevirisinde kullanılan kaynaklar: Arat, R.R., (1988), *Kutadgu Bilig II- Çeviri*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.; Dankoff, R., (1983) *Wisdom of Royal Glory*, A Turko-İslamic Mirror for Princes, London, The University of Chicago Press.

ḳamuġ ***eḍgü boldı*** *ḳarası bütün* (891)
"Eğer beyler, bir talih eseri olarak, iyi olurlarsa, onların halkı da, şüphesiz iyi olur."
ḳalı ***eḍgü bolsa*** *buḍun başçısı*
ḳamuġ ***eḍgü boldı*** *anıng işçisi* (894)
"Eğer halkın başında bulunan kimse iyi olursa, onun bütün memurları da iyi olur."
ayıtmazda aşnu sözüg ***sözlese***
köni ***sözledi*** *kim ay yılḳı tise* (962)
"Kendisine bir şey sorulmadan söze başlayan biri "hayvan" derse, doğru söylemiş olur."
kiming oġlaġu ***bolsa*** *oġlı ḳızı*
angar ***yıġlaġu boldı*** *mungluġ özi* (1223)
"Kimin çocukları naz içinde yetiştirilirse, o kimseye ağlamak düşer, keder ona mukadderdir."
oġul ḳız ***isiz bolsa*** *ḳılḳı yaŋı*
ol isiz ata ***ḳıldı*** *ıḍtı oŋı* (1225)
"Çocukların tavrı, hareketi kötü ise, o kötülüğü baba yapmıştır; çocuğu iyi olmaktan mahrum eden odur."
bayat kimke ***birse*** *uḳuş ög bilig*
ḳamuġ arzularḳa ***yetildi*** *elig* (1253)
"Tanrı kime akıl, anlayış ve bilgi verirse, o bütün arzularına nail olur."
bayat kimke ***ḳılsa*** *'inayet basut*
ikigü ajunda bu er ***buldı*** *ḳut* (1267)
"Tanrı kime inayet ve yardım ederse, o kimse her iki dünyada mutlu olur."
ḳayu ḳulḳa ***bolsa*** *bayattın yülek*
bu ***buldı*** *ikigün ajunda tilek* (1268)
"Tanrı hangi kula muzaheret ederse, o her iki dünyada dileğine kavuşur."
bayat fazlı ***bolsa*** *kim erze öze*
ḳamuġ arzu nimetke ***tegdi*** *tüze* (1269)
"Tanrı'nın fazlı kimin üzerine olursa, o bütün arzu ve nimetlerine erişir."
küḍezildi kimni ***küḍezse*** iḍi
tilek ***buldı*** nimet talusın yidi (1271)
"Tanrı kimi gözetirse, o gözetilir, dileğini bulur ve nimetin iyisine nail olur."
yolung ongça ***kelse itildi*** *işing*
ḳalı solça kelse ulıp çal başıng (1392)
"Yolun sağa doğru ise, işin yolundadır; eğer sola doğru ise, inleyerek, başını yerden yere çal."
isiz öngdi ***ursa*** *özi öz öḍin*
isiz ***ḳoḍtı*** *atın özinde kiḍin* (1460)
"Bir kimse kendi zamanında kötü teamül vazederse, kendisinden sonra kötü ad bırakmış demektir."
neçe kiç yaşap öz tirig ***tursa sen***
ölüm boldı *aḫır yanış körse sen* (1471)
"Ne kadar çok yaşarsan yaşa ve ne kadar hayatta kalırsan kal, dikkat edersen, en son karşılaşacağın şey ölümdür."
ḳuruġ ***ḳaldı*** *kalbüd uçup* ***barsa*** *can*
bayat bildi ḳança barır erse can (1525)

"Ruh uçup gidince, vücut boş kalır; ruhun nereye gittiğini ancak Tanrı bilir."

ḳalı ***ḳılsa*** *begler tapısız tapuġ*

yawa ḳıldı *tapmış tiriglik ḳamuġ* (1611)

"Eğer beylerin beğenmeyeceği şekilde hizmet ederse, o hizmette geçirdiği bütün hayatını boşuna harcamış olur."

könilik uwut hem bu eḏgü ḳılınç

üçegün ***birikse*** *bu* ***buldı*** *sewinç* (1664)

"Doğruluk, haya ve iyi hareket, bu üçü kimde birleşirse, o insan mesut olur."

ol üç neng kiming ***bolsa keldi*** *ḳutı*

bu üç neng kiming ***bolsa yitti*** *atı* (1676)

"O üç şey (iyi huy, doğruluk, haya) kimde varsa, saadet onundur; bu üç şey (kötü huy, yalan, kıskançlık) kimde varsa, onun adı mahvolur gider."

ḳayu beg yaraġsızḳa ***birse*** *işi*

yaraġsız özi ***ḳıldı*** *ḳılmaz kişi* (1760)

"Eğer bir bey işi ehliyetsiz bir kişiye verirse, ehliyetsizliği başkası değil kendisi göstermiş olur."

bayat kimke ***birse*** *'inayet ülüg*

tilekke tegir ***boldı*** *atlıġ külüg* (1797)

"Tanrı kime iyilik eder ve kısmet verirse, o dileğine kavuşur, şöhret sahibi olur."

törütürde ***birse*** *bayat ög köngül*

tükel maye ***buldı*** *biligke oġul* (1818)

"Tanrı yaratırken akıl ve gönül ihsan ederse, çocuk bilgi için tam bir sermaye elde etmiş olur."

sözün sözlemese sav altun sanı

baḳır ***boldı*** *tildin* ***çıḳarsa*** *anı* (1916)

"Söylenmeyen söz som altın sayılır; ağızdan çıkınca bakır olur."

atası ***beg erse*** *oġıl* ***toġdı*** *beg*

oġul toġsa beg hem ataları teg (1950)

"Babası bey ise, oğul bey doğar; o da babaları gibi bey olur."

yise ***birse*** *dünya* ***tirilse*** *ḳutun*

taḳı bir ajunda bu ***buldı*** *töre* (1976)

"Kendisi yaşar, başkalarını da yaşatır ve ömrünü saadet içinde geçirirse, böyle bir insan ahirette de baş köşeyi bulur."

iveklik beling ol ḳamuġḳa yavuz

ḳalı ***bolsa*** *begke yüzi* ***boldı*** *boz* (1996)

"Acelecilik herkes için fenadır ve deruni bir korku neticesidir; eğer bu beyde olursa onun yüzü kül renkli olur."

bayat kimke ***birse*** *uwut köz suwı*

angar ***birdi*** *devlet tükel yüz suwı* (2007)

"Tanrı kime haya ve izan vermişse, ona devlet ile bütün şerefleri vermiş demektir."

ḳayu beg ***saḳ erse*** *ilin* ***bekledi***

yaġı boynı ***yençti*** *öze* ***örkledi*** (2016)

"Hangi bey ihtiyatlı ise, o memleketini muhafaza eder; düşmana boyun eğdirir ve onu sımsıkı sarar."

ḳayu beg törü ***birse*** *ilde köni*

ilin ***itti ḳoḍtı yaruttı*** *küni* (2017)

"Hangi bey memlekette doğru kanun koydu ise, o memleketini tanzim etmiş ve gününü aydınlatmıştır."

*tilin **sözlese** söz şekerde süçig*
*boyun **birdi** beg ḳul uluġ ya kiçig* (2070)

"Ağızdan çıkan sözler şekerden tatlı olursa, bey, kul, büyü, küçük hepsi sana boyun eğer."

*süçigke **süçinse** ajun begleri*
***açıġ boldı** il kün buḍun igleri* (2092)

"Dünya beyleri şarabın tadına alışırsa, memleketin ve halkın bundan çekeceği zahmet çok acı olur."

*oyunḳa **awınsa** ajun tutġuçı*
*ilin **buzdı boldı** özi ḳoltġuçı* (2093)

"Dünyaya sahip olan vaktini kumarda harcarsa, memleketini bozar ve kendisi de muhtaç duruma düşer."

bor içme aya borçı boġzı ḳulı
*bor **içse açıldı** çıġaylıḳ yolı* (2096)

"Ey içki düşkünü, boğazının esiri, içki içme; içki içersen sana fakirlik yolu açıldı demektir."

*begi **içgüçi bolsa** müfsid otun*
*ḳamuġ **içgüçi boldı** buḍnı bütün* (2106)

"Bey içkiye müptela, müfsid ve kaba olursa, onun bütün halkı da ayyaş olur."

***köni bolmasa** işte işçi başı*
*ḳamuġ **egri boldı** bu begler işi* (2210)

"Hizmetkarların başı olan vezir doğru hizmet etmezse, beylerin işi hep eğri olur."

*bu begler yaḳın **tutsa** eḍgü kişi*
*adı eḍgü **ḳaldı** hem il kün işi* (2258)

"Beyler iyi insanları kendilerine yakın tutarlarsa, memleketin işi yoluna girer ve iyi ad bırakırlar."

*yana beg yaḳın **tutsa** isiz kişi*
***isiz ḳıldı** atın hem il kün işi* (2259)

"Eğer bey kötü adamları kendisine yakın tutarsa , adını lekeler ve memleket işini bozar."

*körü bekletip **çıḳsa** ḳarşı ḳapuġ*
***tükel boldı** ol künki barça tapuġ* (2535)

"Saray kapısını gözü önünde kapatıp çıkınca, o günün bütün hizmeti tamamlanmış olur."

*ḳayu işte aşnu **aşunsa** uḳuş*
*ol iş başḳa **bardı** sınadım öküş* (2604)

"Hangi işte akıl ön ayak olursa, o iş başarı ile neticelenir; bunu çok tecrübe ettim."

*ḳalı **içting erse** esürgü süçig*
*köngül sırrı **açtı çıḳardı** içig* (2658)

"Eğer sarhoş eden şarabı içersen, gönülün sırrını açmış ve içindekileri dışarı dökmüş olursun."

bu iki kişide bolur barça söz
*bu **söz tutmasa** öz işin **buzdı** öz* (2681)

"Bütün sırlar bu iki insanda bulunur; bu sırları saklamazlarsa, kendi işlerini kendileri bozmuş olurlar."

aḳar suw teg ol bu tilin eḍgü söz
ḳayuḳa bu ***aḳsa*** *çiçek* ***öndi*** *tüz* (2688)
"Dilin söylediği iyi söz, akar su gibidir; nereye akarsa orada çiçek açar."

kişi ***umduçı bolsa boldı bulun***
suyurḳa anı sen ay körki tolun (2723)
"İnsan tamahkar olursa nefsinin esiri olur; ey dolunay gibi güzel yüzlüm, sen onu bağışla."

saḳış saḳlıḳı çın bitig birle ol
bitip ***ḳoḍsa*** *saḳış ḳapuġ* ***açtı*** *yol* (2776)
"Hesapta emniyet, şüphesiz kaydetmekle temin edilir; hesap muntazam kaydedilirse işler aksamaz."

ḳayu nengke ***uḍsa*** *tiriglik kişi*
sewüg boldı *ol neng sewüg can tuşı* (2840)
"İnsan ömrünü hangi şeye sarfederse, o şey sevimli can kadar kıymetli olur."

ḳalı ***egri bolsa*** *bu aş başçısı*
ḳamuġ ***egri boldı*** *anıng işçisi* (2860)
"Eğer aşçı başı eğri olursa, onun bütün yamakları da eğri olur."

ḳayu nengke ***kirse*** *kişi emgeki*
uş ol nengde ***boldı*** *canının köki* (2907)
"İnsanın hangi şeye emeği geçerse, onun canı o şeye bağlanmış olur."

ḳayu nengke ***kirse*** *kişi emgeki*
sewüg boldı *ol neng sewüg can köki* (2909)
"İnsanın hangi şeye emeği geçerse o şey, sevgili can kökü gibi sevilir."

neçe beg ***uluġ bolsa*** *aslı beḍük*
tapuġçı bile ***boldı*** *atı beḍük* (2969)
"Beyin aslı ne kadar ulu ve kendisi ne kadar büyük olursa olsun, onun adı hizmetkarlarıyla yükselir."

aḳı bolsa *elgi ajun begleri*
ikigü ajunnung bu ***buldı*** *töri* (3034)
"Dünya beylerinin eli açık olursa, onlar her iki dünyada baş köşeye otururlar."

ḳılıç ḳayda erse kümüş anda ol
kümüş ***ḳayda erse*** *ḳılıç* ***tuttı*** *yol* (3045)
"Kılıç nerede ise gümüş oradadır; gümüş nerede ise kılıç oraya yönelir."

kiming ***bolsa*** *devlet* ***uzadı*** *elig*
ḳamuġ tetrüsi ong sözi ög bilig (3075)
"Kim devlete ererse onun kudreti artar; bütün eğrisi doğru, her söylediği hikmetin ta kendisi olur."

ajun feylesufı ***nengi bolmasa***
neçe tıldam erse ***kişedi*** *tilig* (3076)
"Dünya filozofu ne kadar konuşkan olursa olsun, serveti yoksa dili kösteklidir."

köni çın kişi ***bulsa*** *begler bütün*
özi inçke ***tegdi tirildi*** *ḳutun* (3128)
"Beyler doğru, dürüst ve itimat edilir bir insan bulurlarsa, kendileri huzura kavuşurlar ve hayatları saadet içinde geçer."

ḳalı ***kelse*** *eḏgü* ***aġırladı*** *söz*
apang kelmese bolġa yarlıġ uçuz (3159)
"Eğer gelirse çok iyi; emrinize hürmet gösterdi demektir; eğer gelmezse fermanınıza ehemmiyet vermemiş olur."
ḳalı beg tili ***yumşaḳ erse*** *süçig*
anı ***sewdi*** *buḍnı uluġ tut kiçig* (3184)
"Eğer beyin dili yumuşak ve tatlı ise, onu, büyük küçük bütün halk sever."
ḳayu işke arzu ***yolısa*** *tilek*
aḍaḳ ursa buldı *ol arzu yülek* (3324)
"Hangi işe arzu ve dilek ile girişilirse, bu dilek her adımda ona bir destek olur."
oġulsuz kişi ***ölse kesti*** *uruġ*
ajunda atı ***yitti*** *ornı ḳuruġ* (3375)
"Evlatsız insanın, ölünce, nesli kesilir; dünyadan adı silinir ve yeri boş kalır."
telim ***bolsa*** *erke adaş ḳoldaşı*
yaḍıldı *atı ilke itti işi* (3409)
"Bir kimsenin arkadaş ve ahbâbı ne kadar çok olursa, onun adı o nisbette memlekete yayılır ve işi yoluna girer."
öküş bolsa *emdi bu erdem kiming*
öküş boldı *tengsiz yaġısı anıng* (3415)
"Kimin fazileti çok olursa, onun dengi olmayan düşmanı da o kadar çok olur."
kim erse ***köngül badı erse*** *angar*
yawa ḳıldı *isiz tiriglik mungar* (3543)
"Bir kimse ona gönül bağlarsa, yazık, hayatını boşuna ona feda etmiş demektir."
saḳalıng ***örüng bolsa keldi ölüm***
ölümke asıġ ḳılmaz oḳ ya tolum (3623)
"Sakalın beyazlaşınca, ölüm geldi demektir; ok-yay, silah ölüme karşı fayda etmez."
ḳomıtsa *köngül kör* ***yorıtsa*** *kişig*
yaḳın boldı *saḳın tilemiş işig* (3701)
"Gönül heyecanlanır ve insanı harekete getirirse, bil ki, istenilen iş çabuk olacaktır."
körü barsa yaḳşı ayur er başı
köngül ***bulnasa boldı*** *erksiz kişi* (3855)
"Dikkat edersen, yiğitlerin başı güzel söylemiş: insan gönlünün esiri olursa, kendisine hâkim olamaz."
bulup dünya malın ***yiyü bilmese***
saḳış ***tegdi*** *ülgi aġır yüḏgüke* (3927)
"Dünya malını bulup da, onu yemesini bilmeyenin nasîbi, yüklenmesi güç olan bir hesaptan ibarettir."
nengi ***bolmasa*** *er alıp birgüke*
elig ***ḳısġa boldı*** *ḳamuġ eḏgüke* (3983)
"Verecek malı olmazsa, insan hiçbir iyiliğe el uzatamaz."
tapuġuġ ***ongarsa*** *bu yanglıġ kiçig*
beginge ***yaġudı ongardı*** *keçig* (4042)
"Böyle bir genç hizmette başarı gösterirse, beyine yakın olur ve merhaleleri muvaffakiyetle geçer."

yaġıḳa ***asıġ ḳılsa boldı yaġuḳ***
yaġı yası kitgey kör asġı anuḳ (4229)

"Düşmanın menfaati temin edilirse, o sana yaklaşır; böylece onun zararı yerine, sana faydası dokunur."

öz asġı tiler dostḳa birme köngül
asıġ ***bulmasa boldı*** *duşman töngül* (4275)

"Yalnız kendi menfaatini gözeten dosta gönül bağlama; fayda görmezse, sana düşman olur; ondan vazgeç."

bilig birle yalnguḳ işin ***başlasa***
tilek ***boldı*** *saḳın negü işlese* (4388)

"İnsan işe bilgi ile başlarsa, onun her işte başarılı olacağını önceden kabul et."

ay yinçke saḳınuḳ tilegli ınal
munı ***bulsa buldung*** *bu tört neng tükel* (4497)

"Ey alacağı kadının takvâ sahibi olmasını isteyen beyzâde, böylesine rastlarsan, her dört şeyi de bir arada elde etmiş olursun."

serilse *kişi köngli* ***kitti*** *tatıġ*
yaḳınlıḳ ***yıradı kesildi*** *asıġ* (4611)

"İnsanın gönlü kırılırsa, işin tadı kaçar, yakınlık uzaklaşır ve ondan faydalanmanın arkası kesilir."

yaḳınlıḳ tilese küḍezgil köngül
köngül ***sınsa kitti*** *yaḳınlıḳ töngül* (4612)

"Yakınlık istersen, gönülü gözet; gönül kırılırsa, yakınlık gider ve bil ki, artık o senin dostun değildir."

başında keçip er yorıḳ ***tüzmese***
köni sözlemiş boldı *yılḳı tise* (4639)

"Tecrübelerine rağmen, hareketini tanzim edemeyen kimseye, 'hayvan' derlerse, doğru söylemiş olurlar."

yigü bolsa içgü içgü ***anuḳ bolmasa***
aġu boldı *saḳın ol aşnı yise* (4655)

"Yemek yanında içecek de hazır olmazsa, o yemek, yiyenler için zehir olur."

bu dünya tileyü ***yügürse*** *kişi*
yatu ḳaldı *taʿat tapuġlar işi* (4684)

"İnsan bu dünya peşinde koşarsa, tâat ve ibadet işini bir tarafa bırakır."

ḳalı ***singmese*** *kör bu ḳılmış tapuġ*
yawa boldı *isiz tiriglik ḳamuġ* (4750)

"Eğer onun bu yapmış olduğu hizmeti makbûle geçmezse, bütün bir hayat, çok yazık ki, boşuna geçmiş olur."

tiriglik bulup er ***yava ḳılsa*** *öḍ*
özin otḳa ***attı*** *uş ol yılḳı uḍ* (4821)

"Hayat nimetini elde edip de vaktini boşuna geçiren insan kendisini ateşe atmış demektir; o hayvandan farksızdır."

ḳalı ***bulsa*** *tevfiḳ bayattın ḳulı*
ḳamuġ eḍgülükke ***açıldı*** *yolı* (4858)

"Eğer kul Tanrının tevfikına nâil olursa, ona bütün iyiliklerin yolu açılmış demektir."

köngülsüz ḳayu yirke mangsa aḍaḳ

neçe yir ***yaḳın erse boldı yıraḳ*** (5046)

"Arzu edilmeyen bir yere doğru yola çıkılırsa, bu yol ne kadar yakın olursa olsun, yine uzak gelir."

köngül kimni ***sevse tilese*** *baḳın*
neçe yir ***yıraḳ erse boldı yaḳın*** (5049)

"Gönül birini sever ve arzu ederse, onun bulunduğu yer ne kadar uzak olursa olsun, yine yakın görünür."

selam ol kişike selamet yolı
selam ḳıldı erse uruldı *ulı* (5055)

"Selâm insana selâmet yoludur; kim selâm verirse, karşısındakine teminat vermiş olur."

kiçig ***tutsa ḳılsa*** *uluġlar sözi*
selamet ***tirildi ḳutuldı*** *özi* (5061)

"Küçükler, büyüklerin sözünü dinler ve ona göre hareket ederlerse, selametle yaşarlar ve emniyette olurlar."

bu üç işte ***bolsa*** *kişisi köni*
buḍun inçke ***tegdi yarudı*** *küni* (5332)

"Bu üç işe bakan kimseler doğru olursa, halk huzura kavuşur, günü aydın olur."

ḳalı tetrü ***yitse*** *burunduḳ vezir*
ḳamuġ ***tetrü boldı*** *özüm ayġuçı* (5337)

"Eğer vezir yuları ters tarafa çekerse, her şey ters olur; bu benim kanaatimdir."

kiming boġzı egni ***bar erse arıġ***
arıdı *anıngdın yazuḳı arıġ* (5351)

"Kimin boğazı ve üstü başı temiz olursa; onun üzerinden bütün günahlar gider."

arıġlıḳ tilese arıtġıl boġuz
arıtsa boġuz boldı *asġıng ögüz* (5352)

"Temizlik istersen, boğazından geçen helal lokma olsun; böyle yapan insanın elde edeceği nimetler, nehirler gibi, bol ve devamlı olur."

bu iki nengig kim ***unıtsa*** *ḳalı*
anıngdın ***yıradı*** *könilik yolı* (5410)

"Eğer bir kimse bu iki şeyi unutursa, o doğruluk yolundan uzaklaşır."

niyet ***eḍgü ḳılsa*** *köngülde kişi*
ajunda tilek teg ***itildi*** *işi* (5732)

"İnsan gönlünde iyi niyet besleyerek hareket ederse, o dünyada istediği her işte muvaffak olur."

kim eḍgü ḳılınç ***tutsa boldı tirig***
kim isiz ḳılıḳ ***tutsa öldi*** *tirig* (5923)

"Kim iyi hareket ederse, o diridir; kimin tabiatı kötü ise, o daha hayatta iken ölmüş sayılır."

sewinç ***körse*** *tüşte oyun ya büḍig*
saḳınç ḳaḍġularḳa ***açıldı*** *kezig* (6025)

"Bir kimse rüyasında neşe, oyun ve raks görürse, keder ve kaygılar başlayacak demektir."

ıḍışlıġ suvuġ tüşte ***içse*** *yarım*
tükedi *tiriglik yarımı birim* (6062)
ḳalı ***içse*** *suwnı tüketü tükel*

tükedi *tiriglik* ***ḳazıldı*** *ḳırım* (6063)

"Rüyada bir kaptaki suyun yarısı içilirse, hayatın yarısı tükendi ve yarısı borç olarak kaldı; eğer suyun tamamı sonuna kadar içilirse, hayat sonuna erdi ve mezar kazıldı demektir."

kimi eḏgü ***tutsa*** *bayat* ***eḏlese***
ḳamuḡ ***eḏgü boldı*** *anıngda basa* (6190)

" Tanrı kime lütuf etmiş ve onu aziz eylemiş ise, artık onun her işi iyi gider."

bayat kimke ***ḳılsa ʿinayet basut***
anıng ***boldı*** *ajun bolu* ***birdi*** *ḳut* (6192)

"Tanrı kime inayet ve yardım ederse, dünya onun olur ve o saadete kavuşur."

2.2. Atebetü'l-Hakayık'ta *fiil+ {-sA}+ fiil+ {-DI}* Yapısı

(39) *manga* ***bolsa*** *fazlıng* ***kutuldı*** *özüm*
eğer bolsa ʿadling ḳatıglık manga[30]

"(Tanrım) faziletin olursa, nefsim kurtulur; eğer adaletini kullanırsan, bu benim için felaket olur."[31]

(149) *iki neng* ***birikse*** *bir erde ḳalı*
bükendi *ol erke mürüvvet yolı*
bir ol yangşar erse kereksiz sözüg
ikinç yalġan erse ol erning tili

"Eğer bir insanda (şu) iki şey birleşirse, o insana mürüvvet yolu kapanmıştır: biri gereksiz yere gevezelik etmek, ikincisi ise yalan söylemektir."

(313) *aya ḥırş idisi ḥarişlıḳ nerek*
ayu bir manga bu negüke kerek
tar erse king erse bitildi *ruzung*
ḥarişlıḳ ḳılurmu munı eḏgürek

"Ey hırs sahibi, harisliğin ne lüzumu var, bana söyleyiver, bu neye yarar? İster dar, ister geniş olsun, rızkın yazılmıştır; harislik bunu daha iyi yapar mı?"

2.3. *fiil+ {-sA}+ fiil+ {-DI}* Yapısının Sözdizimsel ve Anlamsal Özellikleri

"Bir baş cümleye bağımlı yargı niteliğinde şart kiplerinden bir dışcümleden meydana gelen birleşik cümleye tümleme şart cümlesi denir." [32] Eski Türkçeden beri çekimli fiil sayılmakla beraber şart anlamı taşıdığı ölçüde şart kipi ve onun birleşikleri yarım yargılar meydana getirirler. Çünkü her şartlayan yargı bir şartlanmış yargıyı gerektirir.[33]

Ben *görsem* size *verirdim.*

Yağmur *dinerse* yola *çıkacağız.*

Vakit *varsa* bir kahve *içelim.*

Zeynep Korkmaz da şart cümlesini "Temel cümleyi yargı bildirmeden zaman, şart, sebep ve benzetme işlevi ile tamamlayan zarf görevindeki yardımcı cümle türü." olarak tanımlamış; fiil kök veya gövdeleriyle ek-fiile {-sA }şart ekinin getirilmesi ile kurulduğunu, şart ekinin geniş zaman kipinden sonra da gelebileceğini belirtmiştir.[34]

---

[30] Arat, R. R., (2006), *Atabetü'l-Hakayık, Edib Ahmed B. Mahmud Yükneki*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları. Parantez içindekiler beyit ve dörtlük numaralarıdır.

[31] Çeviri için kullanılan kaynak: Arat, R. R., (2006), *Atabetü'l-Hakayık-Edib Ahmed B. Mahmud Yükneki,,* Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

[32] Banguğlu, T., (2004), *Türkçenin Grameri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.549.

[33] Banguğlu, T., (2004), s.522.

[34] Korkmaz, Z., (2010), s.202.

{sA} morfemiyle kurulan ve "şartlı birleşik cümle" adı verilen birleşik cümleler umumiyetle iki unsurdan oluşurlar: Cümledeki asıl manayı şarta bağlayan ve {sA} morfeminin getirildiği ***yardımcı cümle*** (*yan cümle, başlam*) ve manası bu yardımcı cümledeki ifadeye bağlı olarak ortaya çıkan ***ana cümle*** (*temel cümle, sonlam*). [35]

Bütün çekimli eylemlerle kurulanlar temel önerme oldukları halde:

a.Dilek-koşul kipiyle

b.Ek-eylemin koşul kipiyle

c.Eylemlerin koşul şekilleriyle,

d.Dilek-koşul kipinin öyküleme, söylenti şekilleriyle- -se ekini almış kiplerle ve bileşikleriyle- kurulan önermeler ancak *yan önerme* olur. Bunlara ***önerti-koşul önermesi*** denir. Bu birleşik tümcelerde ikişer yargı vardır: Birincisi başlam, tasarı diyebileceğimiz oranlama bildiren önerti (koşul önermesi), ikincisi koşula bağlı sonuçtur. "Çalışsa başarır", "Çalışırsam başarırım", "Çalışsaydın başarırdın". [36]

T.N.Gencan, koşullu eylemlerle kurulmuş yan önermelerden sonra gelen temel önerme yüklemlerinin geçmiş zaman kipli olmadığını belirtmiştir. Ancak koşul kiplerinin öyküleme ve söylentilerinde ve geçmiş zaman kiplerinin koşullarında kullanılır. [37]

Yağmur dinse yola çıkar.

Yağmur dinse yola çıkacak.

Yağmur dinse yola çıkardı.

Yağmur dinseydi yola çıkardı.

Yağmur dinseydi yola çıkacaktı.

Görüldüğü gibi yukarıdaki cümleler şartlı cümle yapısına uygundur; fakat "*Yağmur dinse yola çıktı*" şeklindeki bir cümle Türkiye Türkçesinde kullanılmamaktadır. Çalışmamızda incelediğimiz yapılarda ise, yan cümlenin yüklemi üçüncü teklik kişi şart ekiyle basit çekimlenirken temel cümlenin yüklemi üçüncü teklik kişi belirli geçmiş zaman eki alarak çekimlenmiştir. Bir örnekte şart kipi ikinci teklik kişide çekimlenmiştir, ana cümlenin yüklemi yine üçüncü teklik kişi belirli geçmiş zaman kipindedir: *neçe kiç yaşap öz tirig* ***tursa sen/ ölüm boldı****...*(KB[38], 1471). Tespit edebildiğimiz diğer yapısal özellikler şöyledir:

1.*Yan cümlesinin yüklemi fiille değil "isim+erse" şeklinde kurulanlar*:

KB 1950, 2016, 3045, 3184, 5046, 5049, 5351; AH 313.

İki örnekte yan cümlede şart kipi belirli geçmiş zaman üzerine gelmiştir: ***içting erse****…köngül sırrı açtı* (KB 2658), ***selam ḳıldı erse*** *uruldı* (KB 5055).

2. *Ana cümlesinin yüklemi "isim+bol-/kıl-/tur-" şeklinde kurulanlar*:

KB 367, 884, 1471, 1611, 1760, 2092, 2093, 2259, 2535, 2840, 2907, 2909, 3543, 3701, 3855, 3983, 4229, 4275, 4639, 4750, 5046, 5049, 5337, 5352, 5923.

3. *Yan cümlesi sıralı cümle şeklinde kurulanlar:*

KB 3324, 3701, 5049, 5061, 6190.

4. *Ana cümlesi sıralı cümle şeklinde kurulanlar*:

[35] Develi, H., (1997), "{sA} Morfemli Yardımcı Cümleler Ve Bunlarla Kurulan Birleşik Cümleler Üzerinde Bir İnceleme", *Türk Dili ve Araştırmaları Yıllığı Belleten 1995*, Ankara, TDK Yayınları, s.118.

[36] Gencan, T. Nejat, (2001) , *Dilbilgisi*, Ankara, Ayraç Yayınevi, s.162, 163.

[37] Gencan, T. Nejat, (2001) , s.163.

[38] Kutadgu Bilig KB, Atebetü'l-Hakayık AH şeklinde kısaltılmıştır.

KB 367, 1271, 2016, 2017, 2093, 2658, 3128, 3375, 4042, 4611, 5061, 5332, 6063, 6192.

5. *"isim+bol-sa+ isim+bol-dı" şeklinde oluşanlar* :

KB 891, 894, 1223, 1996, 2106, 2723, 2860, 2969, 3415.

6. *Ana cümlesinin yüklemi edilgen çatıda olanlar*:

KB 845, 1253, 1271, 1392, 2096, 3409, 4611, 4858, 5732, 6063; AH. 39, 313.

7. Her iki metin de manzum olduğu için cümleler devrik yapıdadır.

Görüldüğü gibi fiil+ {-sA}+ fiil+ {-DI} yapısında kurulan şart cümlelerinde ana cümlenin yüklemi her ne kadar belirli geçmiş zaman ekiyle çekimlenen fiilden oluşsa da bu kip aslında geniş ve gelecek zaman kipinin yerini tutmuştur. Metin bağlamında {-sA} ekinin işlevleri ile cümlelerin içerdiği anlamlar farklıdır.

Şahap Bulak, şart kipi eki olarak anılan -sA ekinin "şart kipi -sA", "dilek-istek kipi -sA", "zaman anlamının ön planda olduğu -sA" ve "kalıplaşmış ve anlamından uzaklaşarak cümle bağlayıcı haline gelmiş -sA" olmak üzere dört ana işlevi olduğunu söylemektedir.[39] İncelediğimiz metinde dilek-istek işlevi görülmemiştir. Şart işlevi ön plandadır. Beyit ve dörtlüklerin geneli geçmişte olmuş, denenmiş bir olayın, bundan sonraki zaman diliminde, gelecekte de aynı şartlar altında aynı sonucu vereceğine dair bir anlam taşımaktadır: "Şimdiye kadar…olunca…oldu; yine…olursa,…olur/olacaktır". Bu durum bir anlamda belirli şartlar altında sonucun değişmezliği anlamını da doğurmaktadır. Bizce bu anlam her iki metnin de "öğüt ve ahlak kitabı" niteliğinde olmasından kaynaklanmaktadır. Hatta KB 2604. beyitte yazarın "bunu çok tecrübe ettim" demesi görüşümüzü destekleyici niteliktedir:

*ḳayu işte aşnu **aşunsa** uḳuş*
*ol iş başḳa **bardı** sınadım öküş* (2604)

"Hangi işte akıl ön ayak olursa, o iş başarı ile neticelenir; bunu çok tecrübe ettim."

İncelenen yapıda {-sA} ekinin zaman ifadesi taşıdığı ve {-IncA}, {-DığIndA} zarf-fiil eklerinin anlamında kullanıldığı da görülmüştür: KB 367, 1525, 1916, 2535, 3375, 3623.

"Basit ve birleşik çekimlerinde şart kipinin şu işlevlerine rastlamaktayız: Şart işlevi, istek, dilek, kuvvetli istek, arzu, tahmin, varsayım, kuvvetli tahmin, endişe, tereddüt, kararsızlık, korku, emir, ısrarlı dilek, rica, şartsızlık, şaşkınlık, beklenmezlik, tehdit, önemsememe, umursamama, dikkat çekme, yemin etme, ahdetme, kabullenme, meydan okuma, sebep-sonuç, kararlılık, sabırsızlık, şart kipinin zaman ifadesi, açıklama."[40] Kutadgu Bilig ve Atebetü'l-Hakayık, birey ve toplumu ilgilendiren ve ideal toplum için geçerli olan kuralları bildiren eserlerdir; bu yüzden insan hayatına yönelik birtakım kararlar ve yargılar içermektedirler. Bu duruma bağlı olarak tespit edebildiğimiz diğer anlam özellikleri şöyledir: *açıklama* (KB 1460, 2096, 3159, 4639), *kuvvetli tahmin* (KB 6025, 6063) ve *kesinlik anlamı* (KB 3543, 3623, 3701, 4497, 4750), *yapılacak işin sonucundan kötü etkilenme ve uyarı anlamı* (KB 725, 1611, 1760, 2092, 2259, 2658, 2681; AH 149) *onaylama, doğrulama* (KB 962, 1392, 4639), *neden-sonuç* (KB 1225).

[39] Bulak, Ş., (2011), "-sA Ekinin İşlevleri", *A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.46, Erzurum, http://e-dergi.atauni.edu.tr

[40] Türkyılmaz, F., (1999), *Tasarlama Kiplerinin İşlevleri*, Ankara, Türk Dil Kurumun Yayınları, s.78.

3. Sonuç

{-sA} ekinin şart işlevi, Eski Türkçe döneminden günümüz Türkiye Türkçesine kadar gelen en eski ve ana işlevidir. Tarihi gelişim sürecinde bu ek fonetik ve morfolojik değişimler geçirmiştir. Bunun yanısıra yeni sözdizim özelikleri ve değişik işlevler de kazanmıştır. Bunlardan biri de Karahanlı Türkçesi dönemi metinlerinde takip edebildiğimiz *fiil+ {-sA}+ fiil+ {-DI}* yapısında kurulan şart cümleleridir. Bu tür cümle yapısı Kutadgu Bilig'te daha çok sayıda ve daha farklı anlam özelliklerinde görülmekle beraber Atebetü'l-Hakayık'ta da karşımıza çıkmıştır. Çalışmamızda bu yapının, incelenen eserlerin öğüt ve ahlak kitabı niteliğinde olmalarına paralel olarak, "geçmişte tecrübe edilmiş bir olayın geniş zaman diliminde, aynı şartlar altında, tecrübe edilen sonucu vereceği" anlamı taşıdığı görülmüştür; hatta örneklerin bazıları birer atasözü niteliğindedir. Bazı beyitlerde bu yapının {-IncA} ve {-DığIndA} zarf-fiil eklerinin anlamında kullanıldığı görülmüştür; bu da {-sA}'nın Eski Türkçe döneminden beri gördüğümüz bir işlevidir; burada farklı olarak fiil+ {-sA}+ fiil+ {-DI} yapısıyla ifade edilmiştir. Bunlar dışında açıklama, kuvvetli tahmin, kesinlik, yapılacak işin sonucundan kötü etkilenme ve uyarı, onaylama, doğrulama, neden-sonuç gibi anlam özellikleri de belirlenmiştir.

Görüldüğü gibi çalışmamızda fiil+ {-sA}+ fiil+ {-DI} yapısı iki metinde tespit edilebilmiştir. Yeni yapılan derlem çalışmalarında taranacak eserler bildirme ve tasarlama kipleri ile oluşturulan cümleleri inceleme imkanı verecek ve başka çalışmalarda Türkçenin cümle yapısı ortaya konmuş olacaktır.

Kaynakça

Adalı, Oya, (2004), *Türkiye Türkçesinde Biçimbirimler*, İstanbul, Papatya Yayıncılık.

Arat, Reşit Rahmeti, (1988), *Kutadgu Bilig II- Çeviri*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Arat, Reşit Rahmeti, (1991), *Kutadgu Bilig I-Metin*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arat, Reşit Rahmeti, (2006), *Atabetü'l-Hakayık -Edib Ahmed B. Mahmud Yükneki*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Atalay, Besim, (1999), *Divanü Lügati't-Türk Tercümesi III*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Banguğlu, Tahsin, (2004), *Türkçenin Grameri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Bulak, Şahap, (2011), "Tarihi ve Çağdaş Türk Yazı Dillerinde Şart Kipi", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.30, http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/

Bulak, Şahap, (2011), "-sA Ekinin İşlevleri", *A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.46, Erzurum, http://e-dergi.atauni.edu.tr/

Buran, Ahmet, Alkaya, Ercan, (2007), *Çağdaş Türk Lehçeleri*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Dankoff, Robert, (1983) *Wisdom of Royal Glory, A Turko-İslamic Mirror for Princes*, London, The University of Chicago Press.

Develi, Hayati, (1997), "{sA} Morfemli Yardımcı Cümleler ve Bunlarla Kurulan Birleşik Cümleler Üzerinde Bir İnceleme", *Türk Dili ve Araştırmaları Yıllığı Belleten 1995*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.116-152.

Eckmann, János, (2005), *Çağatayca El Kitabı*, (çev. Günay Karaağaç), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ediskun, Haydar, (2005), *Türk Dilbilgisi (Sesbilgisi- Biçimbilgisi- Cümlebilgisi)*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Ercilasun, Ahmet Bican, (2005), *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Ergin, Muharrem, (2005), *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul, Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım.

Gabain, A.Von, (2007), *Eski Türkçenin Grameri*, (çev. Mehmet Akalın), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gencan, Tahir Nejat, (2001) , *Dilbilgisi*, Ankara, Ayraç Yayınevi.

Gülsevin, Gürer, (1990), "Türkçede Şart Gerundiumu Üzerine", *Türk Dili*, 467 (2), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.276-279.

Gülsevin, Gürer, Boz, Erdoğan, (2004), *Eski Anadolu Türkçesi*, Ankara, Gazi Kitabevi.

Hacıeminoğlu, Necmettin, (2008), *Karahanlı Türkçesi Grameri*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Karahan, Leyla, (1994), " '-sa/-se' Eki Hakkında", *Türk Dili*, 516(Aralık) , Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.471- 474.

Korkmaz, Zeynep, (1995), "-sa/ -se Dilek Kipi Eklerinde Bir Yapı Birliği Var Mıdır?", *Türk Dili Üzerine Araştırmalar I*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.160-167.

Korkmaz, Zeynep, (2003), *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Korkmaz, Zeynep, (2010), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özdemir, Emin, (1967), "Türkçede Fiillerin Çekimlenişine Toplu Bir Bakış", *TDAY Belleten*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.177-203.

Özmen, Mehmet, (2001), *Ahmed-i Dâ'î Divanı (Metin- Gramer-Tıpkıbasım)*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tekin, Talat, (2003), *Orhon Türkçesi Grameri*, (yayımlayan: Mehmet Ölmez), İstanbul, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 9.

Tekin, Talat, (2010), *Orhon Yazıtları*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Timurtaş, Faruk Kadri, (1981), *Eski Türkiye Türkçesi (Gramer-Metin-Sözlük)*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Türkyılmaz, Fatma, (1999), *Tasarlama Kiplerinin İşlevleri*, Ankara, Türk Dil Kurumun Yayınları.

SÜMER DİLİ VE SÜMERCE YAZILMIŞ İLK AŞK ŞİİRİ

Deniz ERÖTCÜ

İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Sümeroloji alanında bugüne kadar çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Ancak yapılan çalışmalar yeterli değildir. Bugün için İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde, çivi yazısıyla yazılmış yetmiş dört bin tablet bulunmasına karşın Sadberk Hanım Müzesi'nde bulunan Sümerce tabletlerin tercümesi tam anlamıyla yapılmış değildir. Sümerce bizim için çok önemli bir dildir. Bu nedenle yeteri kadar öğretilmesi ve öğrenilmesi Eski Anadolu ve Ön Asya kültürlerinin geleceği açısından önemli bir özellik taşımaktadır.

Bu bildiride önce Sümer dili hakkında kısa bir bilgi verilmiş, ardından Sümerce yazılmış ilk aşk şiiri olarak bilinen dünyanın en eski aşk şiiri edebi açıdan taşıdığı değer yönüyle incelenmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

There are several studies performed on Sumerology from past to present. However those studies are not sufficient. Although it exists seventy four thousand tablets written in cuneiform script in Istanbul Archeology Museum, translation of Sumer tablets in Sadberk Hanım Museum have not been fully provided. Sumer language is a very important language for us. Therefore it is very crucial to teach and learn it for the future of Ancient Anatolian and Front Asian cultures.

In that declaration, it has been given brief information about Sumer language firstly, afterwards the eldest love poem of the world, -that is also known as the first love poem written in Sumer language- has been aimed to be investigated in terms of its value in literature.

1. Sümer Dili

S. Noah Kramer'in de dediği gibi ''Tarih Sümer'de başlar.''[1] Yapılan kazılar sonucu elde edilen tüm bulgular sadece tarihin değil, insanlığa ait olan bütün ilklerin de Sümer'de başladığını gözler önüne serer.

Sümerler, insanlık tarihinin bilinen en eski uygarlığı, Mezopotamya'ya göç eden ilk kavimlerdir. M. Ö. 4500 - 4000 yılları arasında Güney Mezopotamya (bugünkü Güney Irak) 'da hüküm sürmüşlerdir. Sümerlerin Mezopotamya'ya nereden ve nasıl geldikleri konusunda bugün için elimizde net bir bilgi yoktur. Sümerlerin kendi kaynaklarında bile bu konuyla ilgili bilgiye rastlamak mümkün değildir.[2] Şu bilinmektedir ki Sümerler Mezopotamya'ya gelir gelmez hemen büyük bir devlet veya imparatorluk kurmuş

[1] Kramer, S. N., (1999), *Tarih Sümer'de Başlar*, Çev. Hamide Koyukan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

[2] Çünkü bugüne kadar bu konuyla ilgili Sümerlere ait bir tablet bulunmamıştır. Belki de bulunmayacaktır. Nitekim Sümerler M.Ö. 4000'li yıllarda ilk defa yazıyı kullanırken toprak tabletler üzerine yazmış olamazlar. Önce ağaç ve deri üzerine ilk yazı denemelerini yapmışlar, fakat bunların dayanıksızlığını gördükten sonra kil tabletler üzerine yazı yazmaya devam etmişlerdir.

değillerdir. Küçük şehir beylikleri ve krallıklar oluşturarak dar bir alana yerleşmişlerdir. Bu da bizlere böyle dar alana yerleşmiş bir kavmin dilinde büyük ayrılıkların ve lehçe farklılıklarının olmayacağını gösterir.

Sümerce Mezopotamya'nın kültürünü yaratan ve çivi yazısını ilk defa kullanan Sümer kavminin ana dilidir. Güney Mezopotamya'da M.Ö. 4000 yılında konuşulmuş, M.Ö. 2000'li yılların başlarında Sümerlerin yaşadığı topraklarda Akadların yaşamaya başlamasıyla yerini Akadçaya bırakmıştır. Ancak Gerek Akad devletini, gerek daha sonra gelen kültürleri de etkileyerek Mezopotamya'da M.S. 1. yüzyıla kadar kutsal, edebi ve bilimsel bir dil olarak kullanılmaya devam etmiştir.[3] 19. yüzyıla gelindiğinde ise bu dil artık tamamen unutulmuştur. Bu kadar uzun bir süreç içerisinde konuşulan Sümerce elbette pek çok değişim ve gelişim de yaşamıştır. Sümercenin gelişim evrelerini dilbilimciler çeşitli evrelere ayırarak açıklama gereğinde bulunmuşlardır. Azeri Prof. Atakişi Celiloğlu Kasım Sümerceyi *Arkaik Sümerce, Klasik Sümerce, Post Klasik Sümerce* ve *Son Devir Sümercesi* olmak üzere dört evreye ayırmıştır.[4] Nafiz Aydın,

1. En Eski (Arkaik) Sümer Dönemi / M. Ö. 3100 – 2600
2. Eski Sümer Dönemi / M. Ö. 2600 – 2340
3. Sargonikler Dönemi / M. Ö. 2340 – 2110
4. Yeni Sümer Dönemi / M. Ö. 2110 – 2000
5. Erken Eski Babil Dönemi / M. Ö. 2000 – 1860
6. Geç Eski Babil Dönemi / M. Ö. 1860 – 1600
7. Eski Babil Sonrası Dönem / M. Ö. 1600 – 100[5] şeklinde yedi evreye ayırırken Süleyman Eratalay, ''Sümer Dilinin Biçimbilimsel ve Sözdizimsel Yapısı'' adlı yüksek lisans tezinde *Eski Sümerce Devri* ve *Geç Sümerce Devri* olmak üzere iki ana evreye ayırarak Sümercenin gelişim evrelerini açıklamıştır.

1. Eski Sümerce Devri
   a. Arkaik Dönem (M. Ö. 3000 – 2600)
   b. Eski Sümerce Dönemi (M. Ö. 2600 – 2350)
   c. Sargonice ve Gudeaca Dönemi (M. Ö. 2350 – 2140)
   d. Yeni Sümerce Dönemi (M. Ö. 2140 – 2020)
2. Geç Sümerce Devri
   a. Erken Eski Babil Dönemi (M. Ö. 2020 – 1850)
   b. Eski Babil Dönemi (M. Ö. 1850 – 1600)
   c. Geç Eski Babil Dönemi (M. Ö. 1600 – 100)[6]

Arkeolojik kazılar sonucu ortaya çıkarılmış kil tabletler sayesinde varlığından haberdar olduğumuz Sümerce tarihin ilk yazı dilidir ve bu yazı çivi yazısından oluşmaktadır. Soldan sağa doğru yazılan bu yazının adı şeklinden gelmektedir. Çivi yazılı belgelerin bulunmaya ve çözülmeye başlandığı dönemlerde yazıda kullanılan işaretlerin çivi biçiminde yazılmış şekillerden oluştuğu görülmüş ve bu yazı türüne ''çivi yazısı'' adı verilmiştir.[7] İlk defa 1712 yılında E. Kämpfer tarafından ileri sürülen

[3] Çivi yazısıyla yazılmış en son belge M. S. 75 yılı olarak tarihlenmektedir.
[4] Kasım, A.C., (2001), *Sümerce Kesin Olarak Türk Dilidir – Sümerce Soru Kitabı*, İstanbul, İstek (Servis Eğitim Oto Kiralama A. Ş.) Yayınları, s. 53.
[5] Aydın, N., (2000), *Sümerce Dilbilgisi*, Antalya, Tekin Grafik Ofset Matbaacılık, s. 44 – 46.
[6] Eratalay, S., (2007), *Sümer Dilinin Biçimbilimsel ve Sözdizimsel Yapısı* (Yüksek Lisans Tezi), Van, s. 1 – 2.
[7] Latince ''cuneus – çivi'' ve '' forma – şekil'' kelimelerinin birleşiminden ''çivi şeklindeki yazı, çivi yazısı'' kavramı ortaya çıkmıştır.

bu isim, bilim dünyasında da kabul görerek günümüze kadar gelmiştir. Yazıda kullanılan çivi işaretleri yatay, dikey, eğik ve köşe çengeli olmak üzere dört ana şekilden oluşur.

Sümerler yazıya çivi yazısıyla başlamamışlardır. Çivi yazısı Sümer resim yazısının gelişmiş şeklidir. Resim yazısı somut kavramların anlatılmasında yeterli olsa da zamanla soyut kavramların anlatılmasında yetersiz hale gelmiştir. Sümercenin tek heceli köklerden oluşması ve simgelerin ses değerleriyle okunması (belirteçlerin kullanılması) Sümercenin soyut kavramları karşılamaya başlamasında önemli bir adım olmuştur.

Sümerceyi anlayabilmek için her şeyden önce çivi yazısıyla yazılmış olan metinleri eksiksiz ve doğru okumak gerekir. Bunun için simgeler ses değerleriyle okunmalıdır. Yanlış okumayı engellemek için kelimelerin başına bunların ses değerleri ile okunması gerektiğini gösteren işaretler konmuştur. Bu işaretlerin her birine ‘’belirteç (determinatif) ‘’ adı verilir. Belirteçler Sümer yazı sistemi için önemli dilbilgisel yapılardır. Modern dillerde kullanılmayan bu sistem çivi yazısının kullanıldığı tüm dillerde karşımıza çıkmaktadır.

Sümer çivi yazısında 598 işaret bulunmaktadır ve Türkçede olduğu gibi Sümercede de bazı işaretler aynı ses değerine sahip olup farklı anlamdaki kavramları karşılar. Örneğin Sümercede Tİ ses değerine sahip işaret hem ‘’ok’’ hem de ‘’hayat’’ anlamına gelmektedir. Ya da aynı ses değerine sahip ayrı anlamdaki iki kavram ayrı işaretlerle gösterilmektedir. Örneğin Sümercedeki GU ses değeri hem ‘’boyun’’ hem de ‘’öküz’’ anlamına gelirken iki farklı işaretle yazılır. Zamanla bu çok işaretliliğin gelişmesiyle GU tam 14 farklı işaretle yazım olanağı bulmuştur.

Sümercedeki ses değerlerinin saptanmasında Akadçadan yaralanılmış, dolayısıyla Sümerce tam anlamıyla çözülememiştir. Sümercedeki hecelerin ses değerleri hakkında kesin bilgilerimiz olmadığı için Akadçadaki ses değerleri Sümercede de aynen kabul edilmiştir. Çivi yazısının doğru olarak okunması ile Akadçanın çözümlenmesi ve anlaşılmasından sonra yavaş yavaş tanınmaya başlanan Sümercenin bugün için bile bazı dilbilgisi kurallarının tam anlamıyla çözüldüğünü söylemek mümkün değildir. Hatta Sümerce ve Akadça olmak üzere iki dilli yazılmış metinlerde, Sümerce satırlar anlaşılmamış, bu satırların ayrı bir özelliği olduğu ya da Akadçanın gizli ve anlaşılmaz bir başka yazılışı bulunduğu kabul edilmiş ve bu konudaki tartışmalar uzun bir süre devam etmiştir. Ta ki, F. Th.Dangin’in 1907 yılında yayımladığı ‘’Sümerce ve Akadça Kral Kitabeleri’’ adlı eserine kadar. Bu eser ile Sümercenin okunup anlaşılması yolunda ilk olumlu ve önemli adım atılmıştır.

Sümerce çivi yazılarını daha sonra Akadlar ve Elamlılar kullanmıştır. Akadlar Mezopotamya’ya geldiklerinde Sümer kültürünü benimsemişler ve kendi dilleri olan Akadçayı yazmak için çivi yazısından yararlanmışlardır. Biz Sümer kelimesini, Akadların yazılı belgelerinde kullanmış oldukları ‘’māt šumerim – Sümer Ülkesi’’ ifadesinden anlıyoruz. Sümerce çivi yazısını Akadların ve Elamlıların kullanmasının yanı sıra Hitit dili gibi hiyeroglifsel el yazısına sahip Hint - Avrupa dilleri de kullanmış, ayrıca Ugaritçe ve Eski Farsça gibi dillerin kökeni de Sümerce çivi yazılarına dayanmaktadır.

Yeni Asur ve daha sonra 539 yılında Yeni Babil devletinin yıkılmasından sonra Mezopotamya’ya yavaş yavaş girmeye başlayan Arami ve İbrani dilleri ve yazıları bölgede hızla yayılmaya başlamış, Büyük İskender’in Mezopotamya’yı egemenliği altına almasından sonraki dönemde ise, Yunanca bütün Ön Asya ve Mezopotamya’da

yayılmaya başlamıştır. Böylece Akadça ve buna paralel olarak çivi yazısı bölgede artık kullanılmaz hale gelmiş ve uzun yıllar Sümer, Akad, Asur, Babil, Hitit ve Urartu edebiyatında önemli rol oynayan çivi yazısı tarihin derinliklerine gömülüp kalmıştır. Fakat 19. yüzyılın başlarında Ninive, Lagaš, Amarna ve daha pek çok yerde yapılan kazılarda ele geçen tablet ve heykeller üzerinde görülen işaret ve şekiller unutulmuş olan bu yazı türüne karşı ilgi uyandırmış ve üzerinde incelemeler ve çözümlemeler yapılmaya başlanmıştır. İlk olarak 1802 yılında Alman bilgin G. F. Grotofend, Pers kralı Darius tarafından Eski Farsça, Yeni Babilce ve Elamca olmak üzere üç dilde yazdırılmış olan yazıtlar yardımıyla Sümercenin yazı dili olan çivi yazısını çözmeyi başarmıştır.[8] Daha sonra H. C. Rawlinson bu konudaki çalışmaları sürdürmüş ve 1835 yılında ‘’Ön Asya Dilleri/Assiriyoloji(Çivi Yazısı)’’ adı altında yeni bir Anabilim dalının kurulmasını sağlamıştır.

Köken yönünden Ön Asya dillerinden biri olan Sümerce, yapı bakımından da Türkçe, Macarca ve Japonca gibi bitişken (eklemeli) bir dildir. Bu özelliğinden dolayı ön, iç ve son eklerin yardımıyla isim ve yüklem çekimleri yapılabilmektedir. Sümercede bu eklerin yerleri asla değişmez ve ekler başka bir anlama bürünmez.

lugal	kral
lugal – ra	krala
lugal – ene	krallar
lugal – gim	kral gibi

Sümerce, Mezopotamya’da konuşulan diğer dillerin aksine yerli ve izole(yalıtık) diller sınıfındadır yani bilinen herhangi bir dil ile hiçbir benzerlik taşımamaktadır. Babilce ve Asurcadan oluşan Akadçadan bile farklıdır. Akadçanın Sami dillerinden olduğu söylenirken Sümercenin hiçbir dil ailesi ile akrabalığının olmadığını söyleyen dilbilimcilerin yanı sıra, Sümerceyi önce Sami dilleri ile daha sonra Hint – Avrupa dilleri ile karşılaştıran dilbilimciler de olmuştur. Fakat her iki dil grubu da Sümerce ile uyum sağlamamaktadır. Buna rağmen Sümerce Ural – Altay dilleri ile karşılaştırılmamıştır. Oysaki hem cümle yapısı hem de sözcükler Türkçe ile büyük benzerlik içindedir. Türk fizyolog Doç. Dr. Haluk Berkmen’e göre Sümercenin Ural – Altay dilleri ile karşılaştırılmamasının nedeni, M. Ö. 3000 yıllarında Mezopotamya topraklarında Türk ve Macar topluluklarının olmadığına inandırılmış olmamızdır. İşte bu yanlış ve bağnaz görüşler Berkmen’e göre bugün dahi devam etmektedir.

Haluk Berkmen yazısında Sümerce birkaç sözcük ve bunların Türkçe karşılıklarını vererek Sümerce ve Türkçe arasında ne kadar çok sözcük, ortak ses ve anlam benzerliği olduğunu, iki dilin de aynı kök dilden türediğini gözler önüne sermektedir:

Adda(ata, baba), Ama(anne, ana), Aga(yönetici, ağa), An(tan, gök), Anu(Gök Tanrı), Ar(er, şeref), As(tek, biricik), Bab(baba), Dingir(Tengri), E(ev), Kıya(kıyı), Es(esmek), Gisko(şişko), Dim(dik), Kol(kol), Uiku(uyku), Kus(kuş), Sag(sağ), Mesu(meşe), Ag(akıl), En(engin, yüce), Ge(gel), Ka(kan), Kanal(kan damarı), De(demek), Duru(durmak), Kur(dağ, kurgan), Kusu(koşmak), Güles(güleç), Bur(delik, burgu), Bal(balta), Bar(barla/parla), İb(ip), Alım(alımlı), Ulu(ulu), Utu(Güneş, uçtu), Kup(kop, gitmek), Gim(kim), Ir(er), Odun(odun, otun).[9]

[8] Darius tarafından yazdırıldığı bilinen bu üç yazıt, bugün Irak’ın batısında, Türkiye, İran ve Irak sınırlarına yakın bir yerde bulunmaktadır.

[9] Berkmen, H., (2004), ‘’Sümer Dili’’, www.astroset.com/bireysel_gelisim/kadim/k16.htm

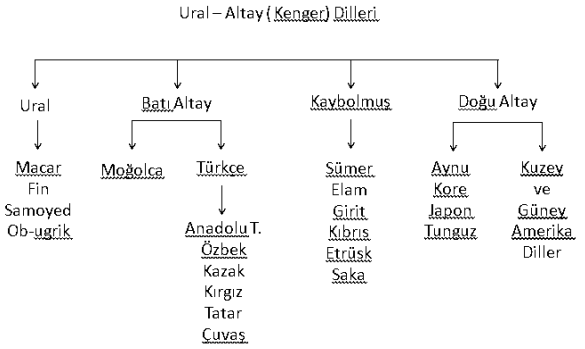
Sümerce	Türkçe
Adda	Ata
E	Ev
Es	Esmek
Dim	Dik
Duru	Dur
Güleş	Güleç
Bal	Balta
İb	İp
Ulu	Ulu
Gim	Kim
Bab	Baba
Kiya	Kıyı
Gisko	Şişko
De	Demek

Sümerce	Türkçe
Bur	Burgu
Us	Us
Ir	Er
Ama	Anne
Aga	Ağa
An	Tan,Gök
Anu	Gök Tanrı
Kol	Kol
Utu	Güneş
Sag	Sağ
Dingir	Tengri
Kusu	Koşu
Alım	Alımlı
Kup	Kop,Git

Şekil 1 Yukarıdaki tabloda Sümerce bazı sözcükler ve bu sözcüklerin Türkçe karşılıkları verilmiştir.

Azerbaycan'dan Prof. Atakişi Celiloğlu Kasım, yayımladığı Sümerce soru kitabında Sümerce ile Türk dilini karşılaştırmış, her iki dilde de ortak leksik varlığın olduğunu, Sümercenin kesin olarak Türk dili olduğunu belirtmiştir.[10]

Osman Nedim Tuna, 165 Sümer sözcüğünü anlam ve fonetik bakımlardan uyan Türkçe sözcüklerle eşleştirmiş ve bu tezini Amerika'da Türkolog ve Sümerologların bulunduğu bir konferansta sunmuştur. Konferans sonunda Osman Nedim Tuna'nın bu tezi tartışmasız olarak kabul edilmiştir.[11] Osman Nedim Tuna Sümerliler ile Türkler arasında tarihsel bir ilişki bulunmasını, Türklerin en az 3500 – 4000 yıl önce Anadolu'nun doğu bölgesine yerleşmiş olmalarına bağlamış ve Türk dilinin 5500 yıl önce bağımsız, iki kollu bir dil olduğunu, İlk Ana Türkçenin ise, 10000 yıl eskiye gittiğini söylemiştir.



Şekil 2 Ural - Altay (Kenger) Dilleri

[10] Kasım, A, C., (2001), s. 11 – 12.
[11] Tuna, O. N., (1990), *Sümer ve Türk Dillerinin Tarihi İlgisi ile Türk Dilinin Yaşı Meselesi*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 40.

Sümercede dört tane ünlü vardır. (a, e, i, u) Bu sesler büyük ihtimalle hem uzun hem de kısadır. Yan yana gelirler ancak diftong oluşturmazlar. Sümercenin önemli özelliklerinden biri de bu ünlüler sözcük içinde çok da belirleyici değildir. Yani sözcük içerisinde ünlüler değişebilir. Örneğin, Türkçede ‘’yedi’’ anlamına gelen ‘’imin’’ sözcüğü Sümercede ‘’umun’ olarak da telaffuz edilir.

İmin > umun = yedi

Dib > dab > dub = tutmak

Nagga > niggi = kurşun

Sümercede ünlü uyumu vardır ancak Türkçedekinden farklı olarak sözcüğe eklenen ekin ünlüsü kendinden önce gelen ünlüye uyum sağlayacağına sözcüğün son ünlüsü eke uyum sağlar yani Sümercede geriye doğru işleyen bir ünlü uyumu söz konusudur.

Sümercede on beş tane ünsüz vardır. (d, t, g, k, l, m, n, r) kaydedilebilir ünsüzlerdir. Bu ünsüzler sözcüğün sonundayken sözcüğe ünsüzle başlayan bir ek geldiğinde düşer.

Sümercenin bir diğer özelliği adların sınıflandırılmasıdır. Bu sınıflandırma Hint – Avrupa ve Sami dil ailelerinde olduğu gibi erkek – dişi şeklinde değil de canlı – cansız ayrımı şeklindedir. Bu ayrım Sümerlerin yaşama ya da canlı varlıklara verdikleri önemin bir göstergesi olabilir.

Sözdizimi açısından bakıldığında Sümercede de Türkçede olduğu gibi eylem sözcük sıralamasında sonda yer alır. Ancak Sümercede Türkçeden farklı olarak eylemlere ön ekler getirilir.

Ural – Altay dil ailesinde olduğu gibi Sümercede de kök hiçbir zaman değişmez, sözcük türetimi köke eklenen ekler sayesinde yapılır.

Sümercede belirtme durumunu karşılayan herhangi bir ek olmadığı gibi ilgi zamiri bulunmaz.

Sümerce hakkında araştırma yapan dilbilimcilerin başında S. Noah Kramer, O. D. Edzard, B. Landsberger, Marie L. Thomsen, Anton Deimel, Arno Poebel, A. Falkenstein, Jeremy Black ve Gabor Zolyomi gelir.

Türkiye’de ise, başta Muazzez İlmiye Çığ olmak üzere Osman Nedim Tuna, Nafiz Aydın, Mebrure Tosun ve Kadriye Yalvaç gibi uzmanlar ile Azerbaycan’dan Atakişi Celiloğlu Kasım Sümerler ve Sümer Dili ile ilgili çeşitli çalışmalar yapmışlardır.

1800’lü yılların başında Sümercenin ve çivi yazısının çözülmesi çalışmaları başlamış, 1855 yılında Rowlinson çivi yazısını çözmeyi başarmıştır. 1869’da Jule Oppert çivi yazısıyla yazılmış bu dile Sümerce adını vermiştir.[12]

Avrupa’nın pek çok ülkesinde okutulup öğretilmeye başlanan Sümercenin ilk yöntemli tanımı A. Poebel tarafından yapılmıştır.[13] Bu ilk ve oldukça önemli eserden sonra A. Deimel Sümerce ile ilgili çalışmaları sürdürmüş, A. Falkenstein da öncelikle Gudea Kitabelerini ele alarak, Sümer dilinin kendi özel yapısını ve temel özelliklerini en iyi şekilde inceledikten sonra ‘’Das Sumerische’’ adlı kitabında Sümerce Dilbilgisi kurallarını kısa ve anlaşılır bir şekilde dile getirmiştir.[14] E. Sollberger de daha çok Eski Sümerce metinleri göz önünde tutarak Sümercenin bir bütün olarak anlaşılmasını sağlayan çalışmalar yapmıştır. Daha sonraki yıllarda M. L. Thomsen, W. H. Ph. Römer

[12] Çığ, M. İ, (2007), ‘’Sümer Dili ile Türk Dili Karşılaştırması’’, Bodrum, *Tarihten Bir Kesit Etrüskler Kongresi*.

[13] Poebel, A., (1923), *Grundzüge der sumerischen Grammatik*, Selbstverlag Des Verfassers, Rostock.

[14] Falkenstein, A., (1959), *Das Sumerische*, Handbuch der Orientalistik, Leiden.

ve P. Attinger gibi uzmanlar Sümerceyi tekrar gözden geçirerek Sümerce Dilbilgisi konusundaki çalışmalarını sürdürmüşlerdir. R. Jestin ve Th. Jacobsen ise, Sümercedeki eylemleri araştırmışlar, yüklem yöntemleri konusunda çok ilginç görüşler ileri sürerek A. Poebel, A. Deimel ve A. Falkenstein'dan daha farklı öneriler getirmişlerdir. Bütün bu çalışmalara paralel olarak D. O. Edzard ve M. Yoshikawa da incelemeler yaparak Sümerceye katkıda bulunmuşlardır.

Ankara'da 1935 yılında Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi kurulurken Atatürk'ün önerileriyle Türk Dili bölümüne yardımda ve katkıda bulunması amacıyla Sümeroloji bölümü açılmış, bölüm başkanlığına da büyük bilgin, Assiriyolog, Sümerolog B. Landsberger getirilmiştir.[15] Ancak; B. Landsberger Sümer dili üzerinde değil de Assiriyolojinin temel dili olan Akadça üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Bunun sebebi, Akkadcada olduğu gibi Sümercede yeterli kaynakların olmamasıdır. Görülüyor ki günümüzde Sümer Dili ve bilimi hakkında bizlere yardımcı olacak yeterli sayıda gramer ve el kitapları bulunmamakla beraber Sümer gramerinde de henüz çözümlenmemiş birçok problem vardır. Hâlbuki Sümercede de uzmanlık yapmak için, her bilim dalında olduğu gibi, her an yeni çalışmalarla ve zamanla beslenen, geniş ve işler durumda bir kitaplığa gereksinim vardır.

Sümerologlar arasında çeşitli tartışmalar yaşanmıştır. Bunun başında Sümercenin konuşma dilinden çıkarıldıktan sonra okullarda, zamanımızdaki Latince gibi, bir çeşit bilim ve yazım dili olarak bir süre daha okutulmasına ve öğretilmesine karşın, gittikçe unutulması ve aradan geçen zaman içerisinde pek çok yanlışlıklara düşülmesi gelir. I. M. Diakonoff'un ''Ne kadar Sümerolog varsa, o kadar Sümerce vardır.'' sözü Sümerologlar arasındaki uzlaşmaz tavrı açıkça belirtmektedir.

2. Sümerce Yazılmış İlk Aşk Şiiri

Yazıyı ilk kullanan uygarlık olan Sümerler tarafından günümüze pek çok ürün bırakılmıştır. M.Ö. 4500 – 4000 yılları arasında hüküm sürmüş olan bu uygarlığın yaratıcı nice güçlü ve ilginç ürünleri bugün İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde sergilenmektedir. Çivi yazısıyla yazılmış 4000'den fazla toprak tablet ve parçalarda insanların kaydetmiş oldukları çeşitli efsane, destan, ilahi, atasözleri ve küçük edebi yazılar yer almaktadır. Anavatanları Orta Asya olan Sümerler çoğunluğu şiir tarzında olan öyle zengin ve olgun bir edebiyat yaratmışlardır ki bu edebiyat gerek Sümerler döneminde gerek daha sonraki dönemlerde kopya, tercüme ve taklit edilmiştir.

Sümerlerden kalan bu tablet ve parçalardaki metinlerin neşri ve kopyası üzerine çeşitli araştırmacılar çalışmıştır. Radau, Poebel, Barton, Lutz, Myhramn, Legrian, Langdon, Edward Chiera bu bilginlerin başta gelenleridir. Son Dönemlerde ise S. N. Kramer bütün enerjisini bu tablet ve parçaların aydınlanması üzerine vermiştir. 1937 – 1939 yıllarında İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin Nippur koleksiyonunda bulunan Sümerlere ait 160'tan fazla tablet ve parçayı kopya etmiş, 1946 yılında İkinci Dünya Savaşı'nda hemen sonra tekrar İstanbul'a gelerek üzerinde Sümerlere ait destan ve efsanelerin yazılı olduğu 112 tablet ve parçayı da kopya ederek neşir için hazır hale getirmiştir.[16] Tüm bu önemli çalışmaların ardından bugün İstanbul Arkeoloji

[15] Tosun, M., Yalvaç, K., (1981), *Sümer Dili ve Grameri – Sümerceden Örnekler*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. XI.

[16] İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde bulunan 1200 parçanın 800 tanesi neşredilmemiştir. Bunlardan 450 tanesi küçük parçalar olup pek kıymeti olmayan parçalardır. Geri kalan 350 parçanın büyük kısmı S. N. Kramer önderliğinde Hatice Kızılyay ve Muazzez İlmiye Çiğ tarafından kopya edilmiştir.

Müzeleri'nin Nippur Koleksiyonu kısmında Sümerlere ait çivi yazısıyla yazılmış tam 1200 tablet ve parça yer almaktadır.[17] Bu ürünlerin arasında yine Sümer bilgini S. N. Kramer'in ne olduğunu çözdüğü ve tarihin ilk aşk şiiri olarak tanımladığı şiir de yer almaktadır.[18]

Şiirin bulunması ile ilgili en kayda değer bilgi, Philadelphia Üniversitesi Profesörü Hilprecht'in, 1889 – 1900 yılları arasında Mezopotamya'nın Niffer Vadisi dolaylarında yapmış olduğu kazı sonucu ele geçmiş olduğudur. Şiir ve onunla birlikte bulunan çivi yazısı ile yazılmış 70 bin levha o dönemde kazı yapılan yerin sahibi olan Osmanlı Devleti'ne teslim edilmiştir. Şiirin Sümerliler tarafından yazılmış dünyanın en eski aşk şiiri olduğu tam 52 yıl sonra Kramer tarafından ele alınıp aydınlığa kavuşmuştur.

Dünyanın en eski aşk şiiri olarak nitelendirilen kil tablet üzerine yazılmış bu şiirinin günümüzde Irak sınırları içinde yer alan Nippur bölgesinde yazıldığı ve M. Ö. 2037 – 2029 yıllarına ait olduğu sanılmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi şiir Sultanahmet'te İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki Eski Şark Eserleri Müze'sinin Çivi Yazılı Belgeler Arşivi'ndeki Nippur koleksiyonunda sergilenmektedir.

1889 yılında Bağdat'ın 150 kilometre uzağındaki Sümer kenti Nippur'da bulunan, Alman Sümerolog S. N. Kramer tarafından 1952 yılında çözümlenen şiir Sümer, Akad ve Hitit dillerinde yazılmış olan binlerce çivi yazılı belge üzerinde 33 yıl çalışan Türkiye'nin ilk sümeroloğu Muazzez İlmiye Çığ tarafından Türkçeye çevrilmiştir.[19]

Prof. Dr. Muazzez İlmiye Çığ'ın S. N. Kramer'dan Türkçeye çevirdiği ve Türk Tarih Kurumu tarafından basılan ''Tarih Sümer'de Başlar'' kitabından derlediği bilgiye göre bu en eski aşk şiiri tam 4 bin yıl öncesine aittir.

''Lütfet Bana Okşayışlarını'' adlı şiir dünyanın en eski aşk şiiri, güzellikten ve aşktan söz eden ilk aşk şarkısı, çivi yazısıyla yazılmış ilk aşk mektubu olarak nitelendirilmektedir.

Aşağıda bu aşk şiirinin biraz şüpheli de olsa ilk tercümesi yer almaktadır. Bu tercüme okuyucuya şarkının içeriği, ahengi ve temposu hakkında bilgi vermesi açısından önemlidir.

Lütfet Bana Okşayışlarını
Güvey, kalbimin *sevgilisi,*
Senin güzelliğin fazladır, bal gibi tatlı,
Arslan, kalbimin *sevgilisi,*
Senin güzelliğin fazladır, bal gibi tatlı.
Beni teshir ettin, senin önünde *titreyerek* durayım,
Güvey, senin tarafından yatak odasına götürüleyim,

[17] İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde Sümerlerden günümüze ulaşan bir evlilik cüzdanı, nişanı bozan bir erkek hakkında alınmış mahkeme kararı (M. Ö. 2035, III. Ur Dönemi, Sümerce), bir cinayetle ilgili mahkeme kararı (M. Ö. 2112 – 2004, III. Ur Dönemi, Sümerce), kısa ve özlü iş mektupları, Sümerce atasözleri, Hammurabi Kanunları'nın yer aldığı çivi tablet ve Mısırlılar ile Hititler arasında M. Ö. 1269 yılında imzalanan Kadeş Antlaşması'nın metni de yer almaktadır.

[18] S. N. Kramer, İstanbul'daki çalışması sırasında Sümerler ait olan tabletleri kopya etmek için uğraşırken 2462 numaralı tabletin bir şiir olduğunu fark etmiştir. 4 bin yıl öncesinden gelen ''İstanbul Tableti'' olarak nitelendirilen bu tabletin üzerindeki şiirin büyük ihtimalle yeni yıl bayramını kutlama törenlerinde Sümer kralı Suşin için seçilmiş gelin tarafından söylenmek üzere kaleme alındığı belirtilmiştir. Muazzez İlmiye Çığ tarafından kopyası yapılan tabletin metin transkripsiyonu ve çevirisi Belleten Dergisi'nin 16. cildinde yer almaktadır.

[19] Özkan, A., (2008), *İstanbul'da Ölmeden Önce Yapmanız Gereken 101 Şey*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, s. 161.

Beni *teshir ettin,* senin önünde *titreyerek* durayım,
Arslan, senin tarafından yatak odasına götürüleyim.
Güvey, seni *okşa*yayım,
Benim kıymetli *okşa*yışım bal*dan hoştur,*
Yatak odasında, *bal taşırıldıktan sonra,*
Senin fazla güzelliğinle neşelenelim,
Arslan, seni okşayayım,
Benim kıymetli *okşa*yışım bal*dan hoştur*
Güvey, benden memnun olduğunu,
Anneme söyle, o sana *güzel şeyler* verecek
Babam, sana hediyeler verecek.
Senin ruhun, ruhunun zevklendiği yeri biliyorum,
Güvey, evimizde şafağa kadar uyu,
Senin kalbin, kalbinin memnun olduğu yeri biliyorum,
Arslan, evimizde şafağa kadar uyu.
Sen, çünkü sen beni seviyorsun,
Lutfet bana *okşayışlar*ını,
Benim beyim tanrım, benim beyim hâmim
Enlil'in kalbini memnun eden Šū – sîn'im
Lutfet bana *okşayışlar*ını
Senin bal gibi iyi yerin, koy üzerine el(ini),
Uzat elini üzerine bir *gišban* – elbisesi gibi,
Tut elini onun üzerine bir *gišban – sikin* elbisesi gibi.
İnanna'nın *bal - bal – e* şarkısıdır.[20]



Şekil 3 Tarihin ilk aşk şiirini içeren çivi yazılı tablet

İnsanlık tarihinin bilinen ilk aşk şiiri olarak tanımlanan Tanrıça İnanna'nın *bal – bal – e* şarkısının Sümerce metin transkripsiyonu ise aşağıdaki gibidir.

mu – ti – in šà – mà mu – lu [ki – ig – ga]…
ḫi – li – zu ám – zé ba – àm làl – àm ku_7 – ku_7 – da
gi – ru šà – mà mu – lu ki – ig – ga…
ḫi – li – zu ám – zé ba – àm làl – àm ku_7 – ku_7 – da

[20] İtalik kısımlar, tercümesi şüpheli olanlardır.

en – KU – en IM – mà du_5 – mu – u_8 – ši - gub
mu – ti – in ga – ba – e – da- kar ki – mu – ná – da- šè
en – KU – en IM –mà du_5 – mu – u_8 – ši – gub
gi- ru ga –ba – e – da – kar ki – mu – ná – de – šè
mu – ti – in ám – zé – zé – ba du_5- mu – u_8 – ag
zé – ba – kal – la mu làl – e da – am – e – ga
é – ki – ná – a làl – PÚ – dug_4 – ga – ba
ḫi – li – ám – zé – ba – zu ga – ba – ḫúl – ḫúl – en – dè – en
gi – ru ám – zé – zé – ba du_5 – mu – u_8 – ag
zé – ba- kal – la – mu làl – e da – am – e – ga
mu – ti – in ma – ra ḫi – li mu – e – kar
ama – mu – ra dug_4 – mu – na – ab IM mu – ra – ab – zé – èm – e
ad – da – mu – úr ám –ba – ba mu – un –ba
ḫur – $šag_5$ ki - ḫur – $šag_5$ –ga – bi mu – zu
mu – ti – in u_4 – te – en – šè é – me – a ná – a
šà – za ki – šà – ḫúl – bi mu – zu
gi – ru u_4 – te – en – šè é – me – a ná – a
za – e ma – a – ra ki mu – e – ág – a – ta
gi – ru ma – a – ra ám – zé – ba – zu nu – uš – mu – e – a – ag – e
ù – mu – un – dingir – mu ù – mu – un – ^{d}lama – mu
^{d}šu – zuen šà – ^{d}mu – ul – líl – lá – ke_4 ba – zé – bé – en – na – mu
ki – ze – ba – zu nu – uš – mu – e – a – ag – a
ki – làl – gim – zé – ba – zu šu nu – uš – mu – e – tag – ge
tug – giš – ba – an – gim šu túm – ma – ni
túk – giš – ba – an sì – ki – na – gim šu – DAR – DAR – ma – ni
bal – bal – e – ^{d}inanna – kam[21]

Şiiri Sümer kralı Şusin'e aşkını ilan eden bir rahibenin, kral ile kavuşması öncesinde çivi yazısıyla kil tablet üzerine yazdığı sanılmaktadır. Şiir, Sümerlerde bereket kültünün temel simgesi sayılan Aşk ve Bereket Tanrıçası İnanna ile Çobanların Tanrısı Dumuzi'nin ülkeye verimlilik getirdiğine inanılan aşk ve evliliklerine göndermeler içermektedir. Şiirde Aşk ve Bereket Tanrıçası İnanna'yı kral ile evlenecek olan Sümerli rahibe Enlil, Çobanların Tanrısı Dumuzi'yi de Sümer kralı Şusin temsil etmektedir.

Sümer inancına göre, toprağın bereketini ve dölyatağının verimli olmasını sağlamak için Sümer kralı yılda bir kez Aşk ve Bereket Tanrıçası İnanna yerine bir rahibeyle evlenirdi. Bu Sümerler arasında kutsal bir görev sayılırdı. Sümer kralı Şusin için yazılan bu şiiri, kral için seçilmiş neşeli gelin Sümerli rahibe Enlil evlilik törenlerinin gerçekleştiği yeni yıl bayramını kutlama törenlerinde söylemek için yazmıştır. Gerçek sevginin sembolü olan bu şiir o kadar beğenilmiştir ki, devrin ünlü musiki üstadı tarafından bestelenmiş ve kısa sürede Sümer halkı arasında yayılarak ebedileşmiştir.

Aşkını taşlara kazıyan güzel rahibe Enlil'in şiirinin yazılı olduğu tabletin avuç içine sığabilecek kadar, adeta cep telefonu kadar, küçük olmasının yanında verdiği mesaj da çok dikkat çekicidir.

[21] Kramer, S. N; Kızılyay, H.; Çığ, M. İ, (1952), ''Beş Yeni Sümer Edebi Metni'', *Belleten Türk Tarih Kurumu*, Cilt: 16, Sayı: 63, s. 351 – 352.

Bundan tam 4 bin yıl önce çivi yazısıyla kaleme alınan bu şiirin bir bayan tarafından yazılmış olması oldukça ilginçtir. Daha bir iki yüzyıl geriye gidildiğinde bayan şair bulmak imkânsız gibiyken dünyanın ilk şiirini bir bayanın yazmış olması ve bunu çivi yazısıyla kaydetmiş olması çok daha ilginçtir.

Bugün için oldukça erotik sayılabilecek bu şiirle ilgili olarak emekli tarihçi Prof. Dr. Muazzez İlmiye Çığ, Sümerlerin aşkından çok etkilendiğini belirterek ‘’Onların (Sümerlerin) cinsel tabuları yoktu, tam tersine sadece aşk ve tutkunun kendilerine doğurganlık getireceğine inanıyorlardı.’’demiştir.

Dünyanın bilinen ilk aşk dizeleri ABD basınının da ilgisini çekmiş ve New York Times gazetesi, halen İstanbul Arkeoloji Müzesi’nde bulunan Sümerlere ait ve 4 bin yıllık geçmişiyle dünyanın ilk aşk şiiri kabul edilen kil tabletteki satırlar için ‘’verilen mesaj kesinlikle çok çağdaş’’ yorumunu yapmıştır.

Sunay Akın ‘’Veşaire… Veşaire’’ adlı radyo programında bu aşk şiirinin öyküsünü çok güzel anlatmakla birlikte bu konuda oldukça sitemkâr ve şaşkındır.

‘’Avrupa’daki müzelere gittiğimde Anadolu ve Mezopotamya’dan kaçırılmış Sümerlere ait pek çok tabletin orada sergileniyor olduğunu gördüm. Avrupalılar buna çok önem veriyor, çünkü uygarlığın kökeni yazı! Bizde ise gelişi güzel sergileniyor. Kil tablet üzerine yazılı ilk aşk şiiri yıllardır İstanbul’da… Eğer o tablet çalınıp Paris’e Louvre Müzesi’ne götürülseydi Fransızlar dünyayı ayağa kaldırıp kıyameti koparırlardı. Ama kültür politikasının eksik olduğu toplumlarda, ekonomi yok olmaya mahkûmdur. Çünkü turizm politikası ekonomi politikasını belirler. Dünyanın bilinen ilk aşk şiiri İstanbul’da… Kız Kulesi’ni bugün bir kafeterya satış merkezi yapmak yerine bir müze, sanat merkezi yapsaydık ve ilk aşk şiirini oraya getirip belirli zamanlarda (Dünya Sevgililer Günü) sergileseydik Salacak kıyısı turistten geçilmezdi. İşte o zaman turizm politikası gerçekleşir ve büyük bir ekonomik gelir gerçek anlamıyla elde edilebilirdi.’’

Sunay Akın’ın bu sitemkâr sözlerine hak vermemek gerçekten elde değildir. Ülkemize gelen turistlerin bu tabletten haberi olmadığı gibi ülkemizde daha doğrusu İstanbul’da yaşayan insanlar bile bu tabletten bihaberdir.

İnsanoğlunun varlığından beri uğruna şarkılar söylediği, şiirler yazdığı, dağları delip çöllere düştüğü ve hatta ölümü bile göze aldığı tek duygu olan aşk, elimize geçen bu kil tablette yazılı olan satırların ana konusudur. Şiirdeki sözler Sümer döneminin bir yansımasıdır. Şiir aşk şarkısından çok dini bir karakter taşımaktadır. Bunun içindir ki Tanrıça İnanna’nın *bal – bal – e* ‘si olarak nitelendirilmiştir.

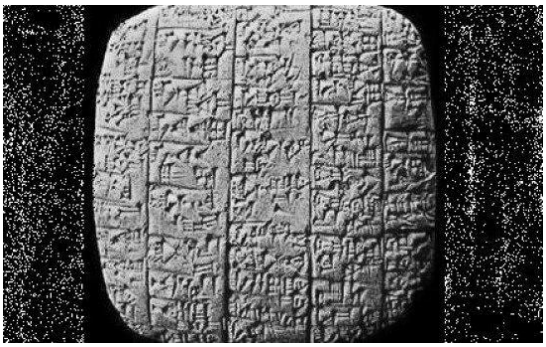
Talat S. Halman’ın ‘’Canlar Canı’’ adı ile andığı bu aşk şiiri vurguya dayanmaktadır, her mısrada değişik hece sayısı vardır. Şiir uyaktan yoksundur. Yer yer tekrarlanan hece ve kelimelerle ritim sağlanmaktadır. Sümer şiirlerinin çoğunda olduğu gibi bu aşk şiiri de bestelenmiştir.[22]

Sümer mitolojisi, destanları, ilahi ve duaları Sümer şiir geleneğinde büyük yer tutmaktadır. Bu şiirde de Sümer mitolojisinin etkilerine rastlanır. Dünyanın yaratılışı, Tanrı ve Tanrıça’ların yaşamı, ölüm âlemi (yokluk ülkesi) gibi konuların anlatıldığı Sümer şiirlerinin yanı sıra Sümerler tarafından ağıtlar, güzellemeler, bilmeceler, ninniler, atasözleri ve özdeyişler de üretilmiştir.

Orta Asya denen bereket diyarının binlerce yıldır aşka ve şiire doğurgan bir kucak olduğunu elimize geçen ürünler kanıtlamaktadır. Bulunan epigrafik malzemeler

[22] Halman, T. S, (1996), *Eski Anadolu ve Ortadoğu’dan Şiirler*, İstanbul, Akbank Kültür Sanat Kitapları: 63, s. 18.

insanoğlunun uygarlaşma sürecini etkileyen kültürel etkileşimlerden dini inanışlara, ticari ilişkilerden günlük hayatı belirleyen sosyal olgulara geniş bir veri sunar. Anadolu'nun kaybolan dilleri, insanoğlu için oldukça önemlidir. Yazının ve dilin toplumlar üzerindeki etkisi göz ardı edilemeyecek kadar büyüktür.



Şekil 4 Sümer dönemine ait kil tablet



Şekil 5 Sümer Tanrısı ANU

Yukarıdaki şekilde Tanrı Anu heykeli görülmektedir. İlginç olan başlığında boynuz bulunmasıdır. Aynı özelliği Tanrı Atu'da da görmekteyiz.



Şekil 6 Sümer Tanrısı UTU



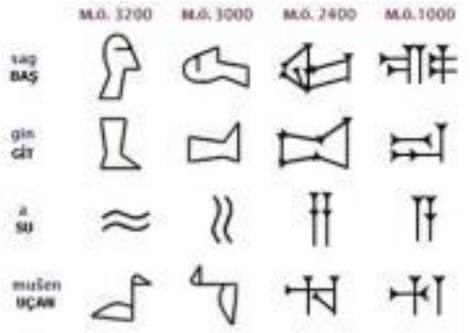
Şekil 7 Hitit Kabartması (Boğazköy)

Yukarıdaki şekilde Hitit kaya kabartması görülmektedir. Kabartmada, başlığında boynuz bulunan ve elinde bir atmaca tutan bir yönetici/Tanrı geyik üzerinde durmaktadır. Boynuzlu bir hayvanın üzerinde durarak kendi gücünü ve boyunu da arttıran bu yönetici/Tanrı'nın eldivenli eliyle kuş tutması ayrı ve önemli bir simgedir. Çünkü uçan kuş daima güneşin simgesi olmuştur. Kuş ile avcılık bir Asya geleneği olup özellikle Türk boyları tarafından uygulanmıştır.



Şekil 8 Resimsel (piktografik) olarak başlayan Sümer yazısının zaman içinde karmaşık çivi yazısına dönüşümü

Yukarıdaki şekildeki kil tablet yaklaşık 5 bin yıl eski olup Sümer kültürüne aittir. Uruk şehrinden bunun gibi pişmiş kilden yapılmış pek çok tablet ele geçmiştir. Bu tabletteki şekiller yazıdan çok resim görüntüsü vermektedir.



Şekil 9

Yukarıdaki şekilde simgesel anlatımın zaman içinde nasıl değiştiğini görmekteyiz. İlk şekil /sag/ sözcüğü olup /baş/ olarak tanımlanmıştır. Oysaki bu sözcüğün aslı /sang/ şeklinde olması gerekir. Çünkü Ön Türkçe telaffuzunda /ng/ daima birlikte genizden seslendirilmiştir. Bu açıdan sang = saygın olup toplumda önemli ve sayılan kişiye işarettir. Nitekim Japonca da "san" /saygın/ demektir. Şu halde resim saygın kişiyi belirtmektedir. Bu şeklin zaman içinde nasıl değiştiğini ve M. Ö. 1000yıllarında tanınmaz bir şekle dönüştüğünü görmekteyiz.

İkinci şekilde bir bacak görülmekte ve bu şeklin bacak anlamında /gin/ sözcüğünü ifade ettiğine sümerologlar karar vermişlerdir. Oysaki Türkçe kökenli bu şekil tek bir bacağı ifade etmek yerine, yürümek eylemini belirten /git/ sözcüğünü karşılar. /gin/ ile /git/ arasındaki yakın ilişki bu görüşe kesin destektir.

Üçüncü sırada görülen şekil açıkça dalgalı suyu belirtmektedir. Sümer dilinde /a/ sesi ile belirtilen /su/, Arapça /maa/ ve kadim Mısır dilinde /mu/ şeklinde belirtilmektedir.

Dördüncü sırada görülen şekil açıkça bir kuşu simgeliyor. Bu şekil de önceleri herkes tarafından anlaşılabilirken zamanla tanınmaz bir çivi yazısı sözcüğü haline dönüşmüştür.

Öyle anlaşılıyor ki, tam kavramları ifade eden ve logografik bir yazı türü olan Sümer yazısı, zaman içinde karmaşık Babil ve Asur çivi yazısına dönüşmüş, anlaşılmaz ve uzmanlık gerektiren karmaşık bir yapıya bürünmüştür. Bu gelişime karşı, Doğu Akdeniz kıyılarında Ugarit şehrini kurmuş olan kültür çivi yazısını basite indirgeyerek ilk harfe dayalı abeceyi geliştirmiştir.[23]

Kaynakça

Aydın, Nafiz, (2000), *Sümerce Dilbilgisi*, Antalya, Tekin Grafik Ofset Matbaacılık.

Berkmen, Haluk, (2004), ''Sümer Dili'', www.astroset.com/bireysel_gelisim/kadim/k16.htm.

Çığ, Muazzez, İlmiye (2007), ''Sümer Dili ile Türk Dili Karşılaştırması'', Bodrum, *Tarihten Bir Kesit Etrüskler Kongresi*.

Eratalay, Süleyman, (2007), *Sümer Dilinin Biçimbilimsel ve Sözdizimsel Yapısı* (Yüksek Lisans Tezi), Van.

Falkenstein, Adam, (1959), *Das Sumerische*, Handbuch der Orientalistik, Leiden.

[23] Berkmen, H., (2004), ''Sümer Dili'', www.astroset.com/bireysel_gelisim/kadim/k16.htm

Halman, Talat, Sait, (1996), *Eski Anadolu ve Ortadoğu'dan Şiirler*, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 63.

Kasım, Atakişi, Celiloğlu, (2001), *Sümerce Kesin Olarak Türk Dilidir – Sümerce Soru Kitabı*, İstanbul, İstek (Servis Eğitim Oto Kiralama A. Ş.) Yayınları.

Kramer, Samuel, Noah, (1999), *Tarih Sümer'de Başlar*, Çev. Hamide Koyukan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

Kramer, Samuel, Noah, Kızılyay, Hatice, Çığ, Muazzez, İlmiye, (1952), ''Beş Yeni Sümer Edebi Metni'', *Belleten Türk Tarih Kurumu*, Cilt: 16, Sayı: 63.

Özkan, Akdoğan, (2008), *İstanbul'da Ölmeden Önce Yapmanız Gereken 101 Şey*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.

Poebel, Arno, (1923), *Grundzüge der sumerischen Grammatik*, Selbstverlag Des Verfassers, Rostock.

Tosun, Mebrure, Yalvaç, Kadriye, (1981), *Sümer Dili ve Grameri – Sümerceden Örnekler*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Tuna, Osman, Nedim, (1990), *Sümer ve Türk Dillerinin Tarihi İlgisi ile Türk Dilinin Yaşı Meselesi*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

ALİ ŞİR NEVAİ 'NİN ÇAĞATAY TÜRKÇESİYLE YAZILMIŞ ESERLERİNİN BUGÜNKÜ ÖZBEK TÜRKÇESİYLE KARŞILAŞTIRILMASI

Firuz FEVZİ

Kabil Üniversitesi, Türkoloji Bölümü

ÖZET

15.yüzyıl, Emir Ali şir Nevai ve Hüseyin Baykara ile birlikte Çağatay dili ve edebiyatının zirveye ulaştığı bir dönemdir. Herat bu dönemde Türk Kültür ve medeniyeti şehri olmuştur. 15. yüzyılda yaşayan Emir Ali Şir Nevai Çağatay edebiyatının önemli eserlerini bu şehirde yazmıştır. Nevai Herat'ta 30'a yakın edebi eser vermiş ve yüz yetmişe yakın mimari eserin yapılmasına öncülük etmiştir.

Çağatay edebiyatının 15.yüzyıl Rönesans'ının gerçek mimarlarından biri olan Ali Şir Nevai aynı zamanda bir devlet adamı, şair, bilim adamı ve üstün yetenekleriyle ünü Osmanlı Divan edebiyatını büyük oranda etkilemiştir. Neva'inin Çağatay Türkçesiyle bu kadar içli dışlı olması hasebiyle Çağatayca'ya Nevai Dili de denilmektedir. Bildiride 15.yüzyılda yazılan eserlerin günümüz Özbek Türkçesiyle karşılaştırılması, Nevai ve Baykara döneminde gerçekleşen Afganistan iç savaşında tahrip olmuş ve bu güne kadar tahrip olmaya devam eden Türk mimari eserlerinin durumu üzerinde durulacaktır.

Anahtar kelimeler: Çağatay Türkçesi, Özbek Türkçesi, Ali Şir Nevai. Herat. Afganistan

Giriş:

Ali Şîr Nevâî, Türkçeyi yüksek bir sanat dili haline getiren ve bu görüşü savunan, Türk diline değer kazandıran üstün bir bilgin, şair ve devlet adamıdır. Mir Ali Şir Nevai (Herat, 9 Şubat 1441 - Herat, 3 Ocak 1501) Afganistan'ın Herat şehrinde dünyaya geldi. Babası Horasan Hükümdarı Ebü'l Kasım Babür'ün en sadık adamalarından olan Gıyaseddin Kiçkinedir. Ali Şîr Nevâî'nin ilk eğitimini babası verdi. Daha sonraki eğitimine Horasan ve Semerkant'ta devam etti. Sultan Hüseyin Baykara onu okul arkadaşıdır. Sultan Hüseyin Baykara, Herat'ta yönetimin başına geçince, Ali Şîr Nevâî'yi aradı. Onun Semerkant'ta olduğunu öğrendi ve Maveraünnehir meliki Ahmed Mirza'ya bir mektup yazarak Ali Şîr Nevâî'yi kendisine göndermesini istedi. Ali Şîr Nevâî, Ahmet Mirza'nın adamları tarafından Herat'a götürüldü. Sultan Baykara onu önce mühürdar yaptı. Daha sonra vezirlik görevine tayin etti. Görevi sırasında bol bol kitap okumak, ilim çevreleriyle sohbet etmek ve araştırma yapmak imkanı bulan Ali Şîr Nevâî, Horasan Hükümdarılığı'nın aranan ve sevilen siması olmuştur. Elindeki bu siyasi gücü sanat ve şiir sevgisiyle birleştirmiş, Molla Camii, Devletşah, Vasifi gibi sanatçı ve bilim adamlarını da çevresinde toplayarak Herat'tı sanat merkezi haline getirir. Ama ne yazık ki, Nevai ile Hüseyin Baykara'nın dostluğunu uygun göremeyen

saray entrikacılarının etkisiyle Nevai, görevinden ve özellikle de çok sevdiği Herat'tan ayrılır. 1487'de Esterebad'a vali olarak tayin edilir. Üç yıl bu görevide bulunur. Ali Şîr Nevâî'nin ailesi kültürlü ve çok varlıklı idi. Onun için devletten hiç maaş almadığı gibi devlete yardım da etti. Ali Şîr Nevâî topluma ve insanlığa hizmet etmekten büyük sevinç duyardı. Bu düşünceden hareketle çeşitli vakıflar kurdu. 1490'da Baykara'nın nedimi olan Nevai, Baykara'nın kendi oğullarıyla taht yüzünden anlaşmazlığa düştüğü günlerde, Lisan üt Tayr, Muhakemetü'l- Lügateyn, Mahbub ül-Kulüb gibi en önemli eserlerini yazar. Yazınsal açıdan en verimli çağına geldiği 1500'de yaşadığı sıkıntıların ve siyasal yükünün altında sağlığını iyice bozulur.

Nevai 1501'de Baykara'nın Esterebad seferi dönüşü için hazırlanan törende can yoldaşını beklerken geçirdiği kalp krizi sonucunda Herat'ta vefat eder. Sultan Hüseyin Baykara onun onuruna çok büyük Cenaze töreni düzenler ve tüm Herat halkı törene katılır. Goharşad' Begüm'nün mezarının yakınındaki mezarlığa toprağa verilir. Ali Şir Nevai hiç evlenmemiş, bütün ömrünü Türk Dili ve edebiyatına vakf etmiştir. Herat'taki bu mezarı, 500 yüz yıl sağlam bir ziyaretgah olarak muhafaza edilmiş, 1980 li yıllardaki Sovyetlerin Afganistan işgalinde bu kabir de kurşun yağmuruna tutulmuş, ağır derecede hasar görmüştür. Rus savaşından sonrada Herat iç çatışmalara ve Taliban döneminde büyük hasar gören Türk abidelerinden Nevai'nin türbesi olmuştur.Türbe Zaman zaman Herat valiliği tarafından önerim yapılırdı. Özbekistan devleti Ali Şir Nevai'nin türbesini daha mührteşem bir külliye'ye dönüştüreceğini Afganistan Kültür Bakanlığına bildirmiştir. Olumlu onay veren Afgan Kültür Bakanlığı Özbekistan'dan gelen heyet ve mühendisler Ali Şir Nevai'nin Türbesini yıkıp yeni türbenin temelini atacağı zaman UNESCO ve Afganistan devtleti tarafından türbe inşaatı durdurulmuştur. Afgan devletinin idiasına göre bu yapı Timuriler mimari yapısına uygun olmadığı için inşaatını durdurduk. Bizce bu bir bahanedir. Çünkü Afganistan'ın her şehrinde yüzlerce tarihi Türk eserleri türlü bahanelerle yok ediliyor. Afganistan Türkleri tarafından her yıl NEVAİ'nin anma programları düzenleniyor, ve türbenin yapımı için defalarca öneriler verilir. Ama Afgan devleti tarafından olumlu yanıt alınmıyor. Geçen yıl Özbek Türkleri anma programı yapmıyalım bunun masrafını türbeye harcayalın diye karar alınır. Ama Özbekistan devleti bu haberi duyunca bu işi biz başlatık biz tamamlarız, UNESCO ve Afgan devletiyle siyasi meseleye dönüşen türbe krezini çözeriz diye söz veriyor. Maalesef altı yıldan beri Nevai türbesi harabeler içindedir. Umarız kısa dönemde Özbekistan bu sorunu haleder Nevai'ya yakışır bir külliye inşa edilir.

NEVAİ VE ÇAĞATAY DİLİ

15.yüzyılda Amir Ali Şir Nevai ve Hüseyin Baykara'nın öncülüğünde çağatay dili ve edebiyatı en parlak dönemini yaşamıştır. Çağatayca Türkçesi 18. yüzyıldan sonra varlığını bu günkü Özbekçeye bırakmıştır. On beşinci yüzyılda Çağataycanın (Çağatay Türkçesinin) klasik bir yazı dili olarak kimlik kazanmasında Ali Şir Nevai'nin önemi bilinmektedir. Nevai öncesinde ve Nevai'nin çağında, Timurlular devletinde Türkçe yazan sanatçılar azdır. Nevai, Türkçeyi edebi dil olarak kullanmayan, Farsça yazan çağdaşlarını eleştirir. Çağdaşlarının Farsçanın karşısında edebi dil olarak Türkçeyi yetersiz görmelerini eleştirir; eğer emek verilirse Türkçenin de Farsçadan daha fazla anlatım inceliklerine sahip olduğunun görüleceğini belirtir. Bu görüşlerini Muhakemetül-lugateyn'de belirtir.

Kaşgarlı Mahmut'ten (Divan-ı Lügat-it Türk) sonra Türk Diline en büyük hizmet eden kişi olarak tanınır, Ali şir Nevai onun eserleri bugün Özbekistan'ın Şarkşınaslık ve

değer üniversitelerine Nevai Şinaslık Ana bilim dalı olarak okutulıyor. Afganistan'ın bazı Üniversite ve Yüksek Okullarında Nevai Şinaslık hem Çağatay Türkçesiyle hemde Özbek Türkçesiyle okutuluyor. Çağtayca Özbeklerin arasında anlaşılan Türk lehçelerindendir.

ALİ ŞİR NEVAİ'NİN ESERLERİNDEN ETKİLENENLER:

Ali Şîr Nevâî'nin eserleri bütün Türk dünyasında zevkle okunmuş, pek çok ünlü Türk şairi onu örnek almış, ona övgü yazmıştır. XV. yüzyılda yaşamış büyük Osmanlı Şairi Ahmet Paşa, XVI. Yüzyılda yaşamış ve Azeri lehçesiyle yazmış ünlü Fuzûlî, Ali Şîr Nevâî'den etkilenmişlerdir. Bir çok Osmanlı aydını,ve padişahları, Yavuz Sultan Selimde Nevaî'nin hayranı idiler. XVIII. yüzyılda büyük divan şairi Nedim bile Ali Şîr Nevâî dilinde (Çağatay lehçesinde) şiirler yazmıştır. Türkiyeli pek çok şair Ali Şîr Nevâî'nin şiirlerine nazireler söylemişlerdir. Bu tesir Tanzimat sonrasında bile kendini göstermiş, Ziya Paşa'nın Harâbât adını taşıyan üç ciltlik antoloji eserinde Ali Şîr Nevâî'nin şiirlerine önemli bir yer verilmiştir. Günümüzde yayınlanan bütün edebiyat tarihlerinde Ali Şîr Nevâî, ilmi, irfanı, sanatı, Türkçülüğü ve olumlu tesirleriyle övülür. Babür İmparatorluğu'nun kurucusu, Zahiriddin Muhammet Babür aynı dönemde yaşamış ama, Nevai ile görüşememiş Babür'de Nevaiden çok etkilendiğini meşhur eseri Babürnâme'de yazmıştır. Orta Asya ve Türk Cumhuriyetlerinde günümüze kadar Nevai eserleri bütün şair, yazar, aydın insanlara ilham kaynağıdır. Özellikle Özbekistan ve Güney Türkistan çağdaş şairleri Nevai'ya nazirelar yazarlar şiirler söyler, Nevai'nin adını ebedileştirmek yeni nesillere tanıtmak amacıyla adını bir çok dernek, vakıf, okul, kültür merkezlerine vermişler. Her yıl anma programları düzenleniyor. Afganistan'ın Mezar-ı Şerif şehrinde 15 yüzyılda Herat Sultanı Hüseyin Baykara ve Ali Şir Nevai'nin öncülüğünde Hz. Ali'nin türbesini muhteşem bir külliye'ye dönüştüren Sultan Baykara külliyenin içerinsinde süslemeler ve Nevai'nin tasavvufi şiirleriyle doldurur. Ancak uzun yıllar küliyeye bakım yapılmadığı için tehrip olmuş, ve 1992 yılında Özbek General Abduraşit Dostum'un kuzey Afganistan'a hakim olduğunda tarihi Türk eserlerine büyük önem vermiştir. General Abduraşit Dostum Hz. Ali'nin külliyesinin restüre ederek Nevai'nin övgülü şiirlerini yeniden yazdırdı. Bugün ziyarete açık olan külliye günde binlerce insan tarafından ziyaret ediyor. Mezar-ı Şerif Güney Türkistan'ın başkentidir. Bu şehirde Özbek Türkleri tarafından Ali şir Nevai kültür Merkezi kurulmuş, değişik programlar düzenlenir. Genç Özbek şair ve yazarlar eserlerini bu merkezde bastırırlar. Nevai'nin şiirlerini mukabele ile okurlar. Onun eserlerine makale, şiir. Tiyatro, vd, etkinlikler düzenlenir. Günümüz Özbek şairlerinin hemen hemen hepsine Nevai'in etkisi olduğunu görmek mümkündür.

ESERLERİNİN KISACA TANITIMI:

Türkçe yazdığı şiirlerde kalem adı Nevāī (نوائی anlamı "ağlayan") adı altında, Ali Şir Nevai baş yazarların arasında, yazınsal Türk dilleri ailesi yararına büyük değişlik yapmıştır. Nevai kendisi başlıca Çağatay dilinde yazar ve 30 yıllık bir dönemin üzerinde 30 eser üretir, böylece Çağatayca Yazınsal dil olarak çok saygın ve önemli kabul edilmiştir. Nevai ayrıca Farsça yazdığı şiirlerde ise, Farsça dilinde (فانی ; Fāni kalem adı altında, anlamı Arapça "fena" sözünden: yok oluş; mecazi mânâsı ise Allah'ın aşkıyla kendinden geçme, yok olma veya "gelip geçici")dir. Ayrıca Arapça ve Hintçe eserlerde yazmıştır. Ali Şir Nevai'nin en çok tanınmış şiirleri onun dört divan'nında, elli binden fazla şiiri bulunur.

1. **Bedâiü'l-Bidâye;**

Nevai bu ilk 842 şiir bulunan divanını 1470 yılında yazar. Bunlardan 585'i gazel, üçü müstezad, dördü muhammes, ikisi müseddes, üçü terci'-i bend, kırk dokuzu kıt'a, yetmiş sekizi rubâî, onu çistân, elli ikisi muamma, onu tuyuk, kırk altısı müfred'dir.

2. **Nevâdirü'n-Nihâye;**

1476 - 1483 yıllarında yazdığı şiirlerini bu ikinci divanında topladı.

3. **Muhakemet-ül-Lügateyn** (محاكمةاللغتين, Muḥākimāt al-luġatīn); iki dili karşılaştırması Türkçe'in Farsçadan üstün olduğunu örneklerle açıklar 1499 yılında yazdığı bu kitabı, devrinde olduğu gibi bugün de Türk dünyası için önemli olan, Türk dilinin gücünü ve yerini anlatan büyük bir eseridir.

4. **Ghara'ib al-Sighar** (Garâîbü's-Sığar) Nevai'nin 7-20 yaşları arasında yazdığı gençlik şiirleridir.

5. **Navadir al-Shabab** (Nevâdirü'ş-Şebâb); 20-35 yaşları arasında yazdığı şiirlerdir.

6. **Bada'i' al-Wasat**, ("Orta yaş harikaları");

7. **Bedâîü'l-Vasat** orta yaş, yani 35-45 yaşları arasında yazılmış şiirlerden meydana gelir.

8. Fawa'id al-Kibar (Fevâyidü'l-Kibar) ise 45-60 yılları arasında yazılmış şiirlerdir.

9. Mizan-ül-Evzan (ميزان الاوزان, Mīẓān al-auẓān), (Vezinlerin Terazisi) aruz vezni hakkında eseri. Türkü sözcüğünün ilk olarak Ali Şir Nevâî'nin bu eserinde geçtiği bilinmektedir.

10. Hamset-ül-Mütehayyirin (خمسةالمتحيرين, Chamsat al-mutaḥirīn); Piri, üstadı ve dostu Nureddin Abdurrahman Cami hakkında "Hamsetü'l Mutehayyırın" ismindeki eserini 1492-94 yılları arasında yazmıştır.

11. Târîh-i Mülûk-i 'Acem (Tārikh-e Muluk-e Adscham) 1488 yılında Astrabad valisiyken yazdığı "Târîh-i Mülûk-i 'Acem" (İran Memleketleri Tarihi) kitabı, bunlardan biridir. Nevai, bu eserinde "Arjasp Binni Efrasiyab kim, Türk Padişahi erdi. şeklinde Alp Er Tunga'dan söz eder.

12. Mecalis-ün-Nefais (مَجَلِس ال نَفِس, Majalis al-Nafais);

Bir derleme, 450 üzerinde çoğunlukla çağdaş ozanların (şairlerin) yaşam öyküsü (biyografik) kısa hikâyeleri içeren, çağdaş Timur kültürü tarihçilerine altın bir bilgi kaynağı oluşturur.

13. Divān-e Fānī, Farsça yazdığı şiirlerin toplandığı bu eseri gazel biçiminde yazılmış ve mısra sayısı 12 bindir.

14. Nazm-ül-Cevahir 1485 yılında,

15. Tuhfet-ül-Müluk (Farsça),

16. Münşeat (Türkçe);

Hüseyin Baykara'ya ve başkalarına yazdığı mektupların toplandığı bu eserini 1498 yılında yazmıştır.

17. Sirâcü'l-Müslimin 1488 yılında,

18. Tarih-i En-biya ve Hükema (Türkçe),

19. Mahbub-ül-Kulub fil-Ahlak 1500 yılında,

20. Seyf-ül-Hadi,

21. Rekabet-ül-Münadi,

22. Mekârimü'l-Ahlâk;

Bu kitabında Nevai'nin yaptırdığı imaret, hânegâh, havuz, ribât (kervansaray) vb. eserlerin listesini veriyor.

23. Hâlât-ı Pehlâvân Muhammed, Pehlivan Muhammed hakkında yazdığı eseri. Nevai ayrıca "Vaq-fiye" (1482), "Risâle-yi Tir Endâhten" eserlerinin de sahibidir. "Seb'at Abhur" (Yedi Deniz) adlı bir de sözlük yazmıştır.

24. Tasavvuf eserleri Lisânü't-Tayr dan esinlenerek, varlık ve ilahi gerçek üzerine görüşlerini, insan, tabiat ve yaşam üzerine 3500 beyitten oluşan tasavvufi bir eserini 1499 yılında yazmıştır. Nesâimü'l-Muhabbet 750 tanınmış Sufi şeyhlerin listesi, Nureddin Abdurrahman Cami'nin Nafahat al-uns adındaki eserinin Çağatayca çevirisidir.

Nevai'nin diğer önemli eserlerini beş destansı şiir ve Nizami Gencevi (نظامی گنجوی, Nezāmī Ganjavī, tam ismi: Neẓām ad-Dīn Abū Muhammad Elyās ibn Yusūf ibn Zakī ibn Mu'ayyid)'den esinlenerek yazdığı Hamse yi oluşturur;

25. Hayret-ül-Ebrar Nevai'nin bu birinci mesnevisi, 7976 mısralık, felsefî bir eseridir. Dünya hayatı, insan kalbi ve cemiyet; tarihler, efsaneler, meseller vasıtasıyla anlatılır.

26. Ferhat ile Şirin

Leyla ile Mecnun ismiyle 16. yüzyılda Fuẓūlī tarafından yazılmıştır. Nevai bu üçüncü mesnevisini, sonradan söylentiye göre efsâneye dönüştürülen bu aşk hikâyesini, yüksek bir sanat ve zevkle Türkçe ve Türk ruhuyla işler. Nevai bu mesnevisinin sonunda şöyle ifade ediyor:

Men Türkçe başlaban rivayet
Qıldım bu fesâneni hikâyet.
Kim, şuhreti çün cahânga tolgay,
Türk eliğe dağı behre bolgay.
Nev çünki bükün cahânda etrâk
Köptür huştab'u safı idrâk.

Sab'a-i Seyyar (سبعه سیار, Sab'ai Sayyar) Nevai, dördüncü mesnevisi olan bu eserinde, Şark dünyasında çok yayılmış Behram Gur efsanesini ele alır.

Seddî İskenderî (سد سکندری, Sadd-i-Iskandari), Nevai, bu beşinci mesnevisinde Büyük İskender'le ilgili efsanevî tarihi anlatmanın yanında, bu konuyu araç edip kendi devrinin maddî, manevî problemlerini, devlet, şah, halkın yönetilmesi, adalet, hakikat gibi konuları da işlemiştir.

Ali Şîr Nevaî, bir beytinde, nevrûz günü gece ile gündüzün eşit olmasından söz etmekte; diğer bir beyitte ise nevrûzla Kadir gecesini bir arada kullanarak, nevrûzu âdeta kutsallaştırmaktadır. Şair, çok güzel olan bir beyitinde, hitap ettiği kişinin her gecesinin Kadir; her gününün de nevrûz olmasını temenni etmektedir:

Vaslı ara kördüm reng emiş boynuyu-saçı
Tün-kün teng ekan zâhir olur boldı Nevrûz

Meşhur kitabı Muhâkemet-ül-Lugateyn'den Türkçeye dair bazı cümleler:

"... Şöyle bilinir ki, Türk Fars'tan daha keskin zekalı, daha anlayışlı, daha saf, daha pek yaratılışlıdır. Fars ise ilimde ve gayret sarfıyla elde edilen bir anlayışta daha olgun ve derin görünüyor. Bu hal Türklerin doğru, dürüst, temiz niyetinden, Farsların da fen ve hikmetinden belli oluyor... Ve lakin, Türk ve Fars dilleri arasındaki kusursuzluk veya noksanlık bakımından çok büyük farklar vardır. Söz ve ibarede, kelimelerin anlam ve

kavramında, Türk Fars'tan üstündür. Türkün öz dilinde öyle incelikler, güzellikler, sanatlar vardır ki inşallah yeri gelince gösterilecektir... "

"... Türkün Fars'tan daha üstün, daha kabiliyetli, daha açık ve parlak olduğunun şundan kuvvetli delili olur mu? Bu iki milletin gençleri, ihtiyarları, büyükleri, küçükleri arasında kaynaşma aynı derecededir. Alış-verişleri, işleri, güçleri, düşüp kalkmaları, oturup durmaları, birbirinden hiç farklı değildir. Aynı hayat şartları içinde yaşarlar... Böyle olduğu halde Türklerin hepsi Farsça'yı kolayca öğrenir ve konuşur. Oysa Farsların hiç biri Türkçe konuşamaz. Yüzde, belki binde biri Türkçe öğrenir ve konuşursa da, onun Türk olmadığı daha ilk sözünden belli olur... Türkün Fars'tan kabiliyetli olduğuna bundan daha kuvvetli tanık olamaz ve hiçbir Fars bunun aksini iddia edemez... "

"... Türkün bilgisiz ve zavallı gençleri güzel sanarak, Farsça şiirler söylemeğe özeniyorlar. İyi ve etraflı düşünseler, Türkçede bu kadar genişlikler, incelikler, derinlikler ve zenginlikler durup dururken, bu dilde şiir söylemenin ve sanat göstermenin daha kolay, şiirlerinin daha beğenilir olacağını anlarlar.

Ki bu mülk ara kahramân bolğa sin
Ulus içre sâhib-kırân bolğa sin
(Bu ülkelerde kahraman olursun, bu ulus içinde sahib-kıran olursun;)
Nasîb itti sini merz-bân
Sinân-ı kalem birle tîğ-ı zebân
(Allâh, sana kalem hançeri ve dil kılıcıyla sınır çizmeyi nasip etti;)
Niçün ki bu kün cihânda etrâk
Köptür hoş-tab' u sâfî-idrâk
(Madem ki bugün cihanda Türkler çoktur, hoş tabiatlı ve temiz anlayışlıdır.)
Min Türkçe başlaban rivâyet
Kıldım bu fesâneni hikâyet
(Ben yazdıklarım için Türkçe'yi kullandım, bu mesneviyi de hikâye ettim.)
Dehr ara Şeh çü Türk vâkı'dur
İl ara Türk lafzı şâyi'dür
(Dünyada Padişahlar Türkdür, ülkelerde Türk Dili yaygındır.)
Niçük kim Sikender kizip huşk u ter
Musahhar kılay nazm ile bahr u ber
(Nasıl ki İskender yaş kuru gezmişti, ben de şiirle karayı ve denizi emir altına aldım.)

SONUÇ:

Ali Şir Nevâî'nin etkisi doğudan, batıya kadar bir çok bilim adamı tarafından eserleri üzerine araştırmalar yapılıyor, Nevâî'nin eserlerinin bir çok nüshası Türk Dünyası kütüphanelerinde ortak eserleri arasında yerini alır. Büyük sanatçı Nevâî aradan geçen beş yüz yılla rağmen bugün hâlâ değerini ve önemini korumaktadır. Onun Türk dili ve kültürüne yaptığı hizmetler hep yâdedilecektir. O sanatçı kişiliği, Türk dili sevgisi ve duyarlılığıyla kendisinden sonraki bütün Türk Dünyası şair ve yazarlarırnı etkilemiştir. Nevâî külliyatının bütün Türk Dünyasında anlaşılacağı şekilde uyarlanması ve yeni nesillere tanıtılması gereklidir. Beş mesnevisinden meydana gelen Hamse'si ile Türk edebiyatına ilk hamse yazan Ali Şîr Nevâî'dir. Yaşamı boyunca Herat Büyük Timur İmparatorluğu'na başkentlik ve Müslüman dünyasına başlıca kültürel ve entelektüel öncülük yapmıştır. Kültürlü, duygulu, dürüst ve insancıl karakterinin de

etkisiyle Nevai, günümüze kadar uzanan bir ekol olmuştur. Onun ardından yetişen pek çok şair, Nevai'nin yazı özelliklerinden esinlenerek ürünler vermeye çalıştılar. Nevai'nin yazıları ve dili Türk edebiyatında da son derece etkili olmuştur. Peki, Nevai'yi Nevai yapan neydi? Neden hala Türk dünyasında bilinen şairlerden biridir ? Onu Nevai yapan, bıraktığı eserlerden çok, Türkler ve Türkçe hakkında günümüzden yıllarca önce ileri sürdüğü savlardı. Ümit ederiz ki Nevai türbesi biran önce tamamlanır, tarihi Herat şehrinde Türk abidelerini görme imkanını buluruz.

Kaynakça

Ali Şir Nevâî; *Hamse*, Taşkent 1905, Taş basması,

Banarlı,Nihat Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I*.

Caferoğlu, Ahmet, (1966), *Türk Dili Dergisi*, C. XV, Şubat.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Nevâî'de Dil Bilinci", *Türk Dili Dergisi*, C.XV.

Eraslan, Kemal, (1986) "Nevâî Maddesi",*Türk Klasikleri*, C.III, İstanbul.

Kafesoğlu, İbrahim, (1962), "Ali Şir Nevâî Devri Tarihine Bir Bakış", *Türkiye Harsî ve İçtimâî Araştırmalar Derneği*, S.45,İstanbul.

Kırzıoğlu, M. Fahrettin,(1966), *Türk Dili Dergisi*, C. XV, S. 173, Şubat.

Köprülü, Fuat, (1989), *Edebiyat Araştırmaları 2*, İstanbul.

Levend, A. Sırrı, (1958), "Türkiye Kitaplıklarındaki Nevâî Yazmaları",TDAY Belleten, Ankara.

Levend, Âgâh Sırrı (1966), "Ali Şir Nevâî", *Türk Dili Dergisi*, C.XV, Şubat.

Tarlan, Ali Nihat, (1942), "Ali Şir Nevâî", İstanbul.

Tarlan, Ali Nihat, (1962), *Ali Şir Nevâi,Hayatı ve Eserleri*, İstanbul.

Timurtaş, Faruk K., (1966), "Ali Şir Nevâîde Türklük Duygusu", *Türk Dili Dergisi*, C. XV, S.173, Şubat.

ESKİ ANADOLU TÜRKÇESİNDE KÖKTEŞ FİİLLER

Arzu GÜMÜŞHAN

Ordu Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Türkçenin şekil bilgisi açısından bir özelliği de Runik harfli metinlerin oluşturulduğu dönemlerden beri görülen kökteş yapılardır. Bunlardan biri, aynı kökten gelen en az iki kelimenin birleşerek oluşturduğu fiil birleşmeleri benzeri yapılardır. Bu yapıya Türkçede kökteş fiiller adı verilmektedir. Bu zamana kadar yapılan çalışmalarda, dilimizde önemli bir yere sahip olmasına rağmen kökteş fiiller üzerinde pek fazla durulmamış ve fiil yapıları arasına katılmamıştır. Anlamca kaynaşmış fiiller arasına alınabilecek olan kökteş fiiller yapı itibari ile tam olarak bu gruba girmemektedir. Bu tür fiiller zamanla deyimleşme eğilimi göstermiş ve Türkçenin farklı tarihi ve çağdaş dönemlerinde kullanılmıştır. Bu fiil biçimleri farklı yapısal ve anlamsal hususiyetler göstermektedir, ancak Türkçede karşılaşılabilecek bu tür fiil biçimlerinin tümüyle ortaya konmadığı görülmektedir. Bu fiil biçimlerinin şekilsel ve anlamsal açıdan incelenmesi gerekir. Kökteş fiillerde kelime isim ya da fiil soyludur. Aynı kelimeyle yapılan bu fiil yapısında ilk kelime daima isim, ikinci kelime ise fiil haldedir. Kelimeler tek başlarına anlamları olduğu gibi iki kelimenin bir araya gelmesiyle yeni bir anlam da oluştururlar. Bu kelime grupları Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu bildiride Eski Anadolu metinlerindeki kökteş fiillerin belirlenip şekil ve anlam açısından incelemek amaçlanmıştır. Böylece Eski Anadolu Türkçesinde görülen ve üzerinde pek durulmayan dil bilgisel yapıların ortaya konması sağlanmış olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Eski Anadolu Türkçesi, kökteş fiiller, deyimler, birleşik fiiller.

ABSTRACT

An important feature of Turkish, in terms of morphology, is the root structures observed since the time when the texts with runic letters were created. One of them is a similar structure with verbs which are combined by, at least, two words that come from the same root structure. In Turkish this structure is called cognate verbs. Up until now, despite having an important place in our language, cognate verbs have not been addressed on studies very much and they have not been included in the verb structures. Cognate verbs are in the class of "kaynaşmış fiil" in meaning, but they are not inserted into this group because of their structure. Such verbs tend to become idioms in the length of time and they are used in different historical and contemporary periods. The verb forms show different structural and semantic traits, but it is seen that this kind of Turkish verb forms aren't completely explained. The formal and semantic aspects of these verbs must be analyzed. İn cognate verbs, the origin of the words are noun or verb. In this structure, the first word is a noun; the second word is a verb. As they have a meaning alone they can have a new meaning when they come together. These phrases appear in the texts of the Old Anatolian Turkish. This paper is aimed to determine the cognate verbs of the ancient Anatolian Turkish texts and to examine their shapes and their meanings. İn this way the grammar structures seen on the Old Anatolian Turkish texts, will be expressed.

Keywords: Old Anatolian Turkish,cognate verbs, idioms, compound verbs.

Giriş

Kökteş fiiller Türkçenin en eski dönemlerinden beri çeşitli metinlerde karşılaştığımız dil bilgisel bir yapıdır. Bunlar, aynı kökten gelen en az iki kelimenin

birleşerek oluşturduğu fiil birleşmeleri benzeri yapıları anımsatmaktadır. Bu yapılardaki unsurlar isim ya da fiil soyludur. Kökteş fiiller çoğunlukla en az bir isim ve fiil unsurundan oluşur. İlk unsur daima isim, ikinci unsur ise fiil durumdadır. Kökteş fiil yapıları farklı şekil bilgisi özellikleri gösterir. Kökteş fiil yapılarındaki kelimeler tek başlarına anlamlı oldukları gibi bir araya gelince de yeni bir anlam kazanırlar. Kökteş fiiller bir kalıp halinde oldukları gibi bazı kelimeler tek başlarına da kullanılmaktadır. Bu yapıların ikilemelerle ve ses taklidi kelimelerden meydana gelenleri de bulunmaktadır. Kökteş fiil yapıları birleşik fiil görünümünde olup deyimleşmiş izlenimi de vermektedir. Kökteş fiil yapıları Türkçenin farklı zamanlarında farklı şekiller almışlardır, değişik anlam ve biçimlerde kullanılmışlardır. Bu yapıların ilk örneklerini Göktürk kitabelerinden verebiliriz: sü sülepen[1],süngüş süngüşmiş[2] gibi. Bu dönemden sonra bu fiil yapıları kaybolmamış, Türkçenin farklı dönemlerinde kullanılmaya devam edilmiştir.

Bu kelime gruplarının Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde de sıklıkla kullanıldığı görülür. Bu dönem eserleri ve dilbilgisi hakkında birçok araştırma ve inceleme yapılırken bu konu üzerinde fazla durulmamıştır. Bu çalışmada şekil ve anlam açısından dikkat çekici olan ve Eski Anadolu Türkçesinde önemli bir fiil tipi olarak karşımıza çıkan kökteş fiiller ele alınacaktır.

Bu yapıların incelenmesi için Dede Korkut, Süheyl-ü Nevbahar, Müseyyebname, Divan-ı Günahkâr, Battalname, Cengizname, Destan-ı Yusuf adlı Eski Anadolu Türkçesi metinleri taranmış bulunan kökteş fiiller bir sınıflandırılmaya tabi tutulmuştur. Dilbilgisel açıdan incelenmişlerdir.

1. Kökteş Fiillerin Birleşik Fiiller İçindeki Yeri

İki veya daha fazla kelimenin bir araya gelerek kendi anlamlarından farklı bir anlam verecek ve bir hareketi karşılayacak biçimde kalıplaşmasıyla oluşan fiillere birleşik fiil adı verilir. Bu fiiller yapılışına göre üç grupta incelenebilir:

- Yardımcı fiille yapılan bileşik fiiller
- Kurallı bileşik fiiller
- Anlamca kaynaşmış fiiller

Kökteş fiiller de birleşik fiiller gibi iki veya daha fazla kelimenin bir araya gelerek yeni bir anlam kazanmasıyla oluşur. İki kelime bir araya geldiğin de ilk kelime anlamını korurken ikinci kelime anlamını kaybederek yeni bir anlam kazanırlar. Kökteş fiiller de bu açıdan birleşik fiil yapıları arasında anlamca kaynaşmış fiillere benzemektedir. Ancak bu yapıların söz konusu fiil birleşimlerinden gerek kuruluş gerekse anlamsal özellikleri açısından farklı olduğu söylenebilir. Bu kelimeler sıklıkla yan yana kullanıldıkları için bir zaman sonra kalıplaşarak farklı bir yapı halini almıştır.

2. Kökteş Fiillerin Şekil Bilgisel Özellikleri: Bu bölümde kökteş fiiller şekil bilgisel eklere göre bir sınıflandırmaya tabi tutulmuştur:

2.1.Fiil unsuru isim unsurundan +LA ekiyle türeyenler:

2.2.İsim unsuru fiil kök ya da gövdesinden türeyenler:

2.3.Unsurları Eş sesli olanlar:

2.1. Fiil unsuru isim unsurundan +LA ekiyle türeyenler:

Kov kovla-: gıybet etmek dedikodu yapmak

[1] Ergin, M. , (2011), *Orhun Abideleri*, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 8.
[2] Ergin, M. , (2011) , 12.

Kov kov- la- dı
i.k i.k i.f.y.e di-li geçmiş zaman

Din dinle-: gizlice konuşulanları dinlemek
Din din - le - di
i.k i.k i.f.y.e di-li geçmiş zaman

Av avla-:av avlamak
Av av - la - dı
i.k i.k i.f.y.e di-li geçmiş zaman

Kuş kuşla-:kuş avlamak
Kuş kuş - la - dı
i.k i.k i.f.y.e di-li geçmiş zaman

İş işle-(dün):iş yaptırmak çalıştırmak
İş iş - le - dü - n
i.k i.k i.f.y.e di-li geçmiş zaman 2.tekil kişi

Casusu casusla-:casusluk etmek
Casus-u casus - la - dı
i.k i.k i.f.y.e di-li geçmiş zaman

Ban banlat-:ezan okutmak
Ban banlat - dı - lar
i.k i.k di-li geçmiş çoğul eki

Yaş yaşla-:yaş yaşamak
Yaş yaşla - dı
i.k i.k di-li geçmiş zaman

Atına atlan-:ata binmek
At - ın - a at - la - n
i. 2.tekil kişi yönelme hal eki i. İ.f.y.e 2.tekil kişi

İş işle-:iş yaptırmak çalıştırmak
İş iş - le - yüp
i.k i.k i.f.y.e

2.2. İsim unsuru fiil kök ya da gövdesinden türeyenler:
Geyesesin gey-:giysisini giymek
Geyese - s i - n gey - di
i.k 2.tekil kişi f.k. di-li geçmiş zaman

Kesim kes-:ödenecek miktarı tayin ve tespit etmek
Kes - im kes - el - m
f.k f.i.y.e. f.k i.f.y.e 1.tekil kişi

Umu um-:dilek dilemek
Um - u um - an
f.k f.i.y.e. f.k 2.tekil kişi

Kuşak kuşan-:bir iş yapmaya hazırlanmak
Kuşak kuşan - ur
i.k f.k f.f.y.e.

Saçu saç-:bağışta ihsanda bulunmak
Saç - u saç - dı - lar
f.k f.i.y.e f.k di-li çoğul eki
geçmiş zaman

Oyun oynar-:hile yapmak, düzen düzmek
Oyun oyun - ar
i.k i.k i.i.y.e.

Uyku uyu-:uyku uyumak
Uyu - k -u uyu - ma - du - m
f.k f.i.y.e f.k olumsuzluk di-li 1.tekil kişi
eki geçmiş zaman

Uykudan uyan-:uykudan uyanmak
Uyu - k - u - dan uyu - an - ma - gıl
f.k f.i.y.e ayrılma f.k f.f.y.e olumsuzluk

Yiyesü yi-(me-): yemek yemedi
Yi - y(e) - (s)ü yi - me - dü
f.k f.f.y.e f.i.y.e f.k olumsuzluk di-li geçmiş
eki
Yiyesü yi(yüp): yemek yiyip
Yi - y(e) - (s)ü yi - yip
f.k f.f.y.e f.i.y.e f.k

Küsü küs-:darılmak, küsmek
Küs - ü küs - er - s i - n
f.k f.i.y.e f.k f.i.y.e i.i.y.e 2. tekil şahıs

Düzen düz-(ile):hazırlık yapmak
Düz - en düz - il - e
f.k f.i.y.e f.k f.f.y.e f.i.y.e

İniş in(üben)-:yokuş aşağı inmek
İn - iş in - ü - b - en
f.k f.i.y.e f.k

Sagu sağ-:ağlayıp inlemek
Sag - u sag - ar
f.k f.i.y.e. f.k f.f.y.e

Yağmur yağ-:yağmur yağdı
Yağ - mur yağ - dı
f.k f.i.y.e. f.k di-li geçmiş zaman

Oyun oyna-:oyun oynamak
Oyun oy(u)n - ar
i.k i.k i.f.y.e

Düzen düz-:ev bark kurmak
Düz - en düz - di
f.k f.i.y.e f.k di-li geçmiş zaman

Yazuyı yazan: yazı yazmak
Yaz - u - (y)ı yaz - an
f.k f.i.y.e belirtme f.k f.i.y.e
hal eki

Yanu yanur: dert yanmak, şikayet etmek
Yan - u yan - ma - du - m
f.k f.i.y.e f.k olumsuzluk di-li 1.tekil kişi
geçmiş zaman

Çalgu çal-:çalgı çalmak
Çal - gu çal - ar
f.k f.i.y.e f.k f.f.y.e

İzin izle-:takip etmek
İz - in iz - le - di
i.k i.i.y.e i.k i.f.y.e di-li geçmiş zaman

Dinü din-: söze konuşmaya kulak vermek
Din - ü din - dü - ler
f.k f.i.y.e f.k di-li geçmiş çoğul eki
zaman

Yanu yan(ma)-:dert yanmak şikayette bulunmak
Yan - u yan - ma - du - m
f.k f.i.y.e f.k olumsuzluk di-li 1.tekil kişi

geçmiş zaman

Düzgün düzül-:terribat alınmak
Düz - gün düz - ül - miş
f.k f.i.y.e f.k f.f.y.e miş-li geçmiş zaman

Döşek döşe-: yatak sermek
Döşe - k döşe - n - di
f.k f.i.y.e f.k f.f.y.e di-li geçmiş zaman

2.3. Unsurları Eş sesli olanlar:
Yıldır yıldır yıldır-:parıl parıl parlamak
Yıldır yıldır yıldır - ur
i.k i.k i.k f.f.y.e.

Sin sin sinle-:köpeğin ince ince uluması
Sin sin sin - le – di
i.k i.k i.k i.f.y.e di-li geçmiş zaman

Sonuç:

Türkçenin en eski dönemlerinden beri kullanılmasına rağmen bu zamana kadar yapılan çalışmalarda, kökteş fiiller üzerinde pek fazla durulmamış ve fiil yapıları arasına katılmamıştır. Eski Anadolu Türkçesi dönemini kapsayan bu bildiri de kökteş fiillerin ne kadar çok kullanıldığı ve dil de aslında çok önemli bir yeri olduğu gösterilmek istenmiştir.

Kaynakça

Çağıran, Önder, (1997), *Türkiye Türkçesinde Kökteş Fiiller*, TD., S. 544, Ankara.

Dilçin, Cem, (1991), *Mes'ud Bin Ahmed Süheyl-ü Nevbahar İnceleme – Metin – Sözlük,* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını-Sayı:51, Ankara.

Eminoğlu, Emin, (2008), *Şeyyad Hamza Destan-ı Yusuf,* IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Ergin, Muharrem, (2011), *Dede Korkut Kitabı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Ergin, Muharrem, (2011), *Orhun Abideleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

BORÇALI (GÜRCİSTAN) KARAPAPAK / TEREKEME TÜRKLERİ AĞZINDA KARAKTERİSTİK SES DEĞİŞMELERİ*

Bahadır GÜNEŞ

Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Bugün Gürcistan sınırları içinde bulunan Borçalı, kadim bir Türk yurdudur. Tarihî süreç içinde çok sayıda göç hareketine sahne olan bu bölge, Karapapak/Terekeme Türklerinin yoğun olarak yaşadıkları yerlerin başında gelmektedir. "Karapapak" adı, koyun veya kuzu derisinden yaptıkları yünlü başlıklarından dolayı bölge halkına verilen bir isimdir. Aynı zamanda bu Türklere "Terekeme" denilmektedir. Terekeme adı ise "Terâkime", yani "Türkmen" kelimesi ile ilgilidir. Bu çalışmada, Borçalı'da yaşayan Karapapak/Terekeme Türklerinden 2010 yılında tarafımızca yapılan derlemeler sonucu elde edilen kayıtlardan hareketle, Borçalı Karapapak/Terekeme ağzı için karakteristik olan ses değişmeleri üzerinde durulacak, yeri geldikçe konuyla ilgili çalışmalarla ses değişmeleri esasında mukayeselere başvurulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Borçalı, Karapapak, Terekeme, ağız, ses bilgisi, ses değişimi

ABSTRACT

Borçalı, which is today situated within the border of Georgia, is an ancient Turkish home-land. The region which has been the center of numerous movemnets of immigration thorughout history is one of the major areas where Karapapak/Terekeme Turks have ever densely inhabited. 'Karapapak' is the name of the people who live in the area, which originates from a woolen head-dress made of sheep and lamb skin. The people here are at the same time named after 'Terekeme'. However, the word 'Terekeme' or 'Terakime'is the plural form of the word 'Türkmen'. The purpose of this study is to focus on the characteristic sound-changes in the dialect of 'Karapapak/Terekeme' in parallel with the data otained from the collections we made in 2010 from 'Karapapak'Terekeme' Turks, who live 'Borçalı'. In addition, in case of nees, studies of the same purpose will deal with sound-changes referring to the comparisons at the time of sound-changes.

Key Words: Borcali, Karapapak, Terekeme, dialect, phonetic, sound change

Giriş

Yaygın kanaate göre kelime anlamı "böri+çala=kurt tepesi"[1] demek olan Borçalı kelimesi, geçmişten bugüne Türk yurtlarından biri olarak varlığını devam ettiren bir coğrafyaya ad olmuştur. Günümüzde Gürcistan sınırları içinde bulunan Borçalı, koyun

* Bu çalışma Karadeniz Teknik Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri tarafından desteklenen "Borçalı (Gürcistan) ve Ardahan/Çıldır Karapapak/Terekeme Ağzının Mukayeseli İncelenmesi" projesi kapsamında ortaya konulmuştur.

[1] Borçalı adı ile ilgili olarak kaynaklarda ayrıca *boroç+oğlu / borç+oğlu (Boroçların çocukları), bor+çal (boş yer), boşgalı (ıssız arazi), boz+çala (bozkır), bor+çala (üzüm bahçesi), borç+alı (borç alan veya veren Ali)* gibi görüşler de mevcuttur. Alyılmaz, S., (2003), *Borçalılı Bilim Adamı, Eğitimci, Şair Valeh Hacılar: Hayatı-Sanatı-Şiirleri*, Ankara, Devran Yayıncılık, s. 15.

veya kuzu derisinden yaptıkları börklerinden dolayı "Karapapak" adıyla anılan, eskiden göçebe olanlarına "Terekeme" adı verilen Türklerin yoğun olarak yaşadığı yerlerin başında gelmektedir.

Borçalı, Gürcistan'ın başkenti Tiflis'in güneydoğusunda bulunan Rustavi şehrine bağlı bir bölge durumundadır. Resmî rakamlara göre 5.500.000 olan Gürcistan nüfusu içinde Karapapak/Terekeme Türklerinin oranı %5 civarındadır. Ancak bölgede yapılan saha çalışmaları sırasında yöre halkının ileri gelenlerinden edinilen bilgiler ve bazı kaynaklar göz önüne alındığında Borçalı'da yaşayan Karapapak/Terekeme Türklerinin sayısının 500.000 ila 550.000 civarında olduğu sonucuna varılmaktadır[2].

Borçalı'daki Karapapak/Terekeme Türklerinin akrabaları, Rus baskı ve zulmünden kaçarak büyük bölümü 1828 ve 1877-1878 yıllarında Türkiye'ye, özellikle Kars ve Ardahan şehirlerine yerleşmişlerdir. Aradan geçen zaman zarfında Türkiye'ye göç etmek zorunda kalan Karapapak/Terekeme Türklerinin gelenek ve göreneklerinde büyük oranda değişme olmadığını söylemek mümkündür. Bugün için Borçalı'daki Karapapak/Terekeme Türkleriyle Kars ve Ardahan'da yaşamlarını sürdüren Karapapak/Terekemelerin ağız özellikleri veya kültürel değerleri arasında dikkat çekici herhangi bir fark bulunmamaktadır[3].

Borçalı Karapapak/Terekeme Türkleri ağzı, Azerbaycan Türkçesinin Batı grubu ağızları içinde değerlendirilmektedir. Yöre ağzının da içinde kabul edildiği Batı grubu ağızları, özellikle ses bilgisi bakımından Azerbaycan Türkçesinin diğer ağız yörelerinden ayrılmaktadır. Bunların başında nazal n veya damak n'si (ñ) olarak kabul edilen sesin karakteristik bir şekilde kullanılması, kelime içinde b > v, c > j; kelime sonunda da p > f, ķ > ḫ, k > ḱ değişikliklerinin yaygın bir şekilde görülmesi, kelime başında y ünsüzünün belirgin bir şekilde düşmesi hadiselerini saymak mümkündür[4].

Borçalı Karapapak/Terekeme Türkleri ile ilgili kaynaklarda bu Türklerin Oğuz ve Kıpçak boylarından sadece birine mensup olduklarıyla ilgili konu tartışmalıdır. Ancak tarihî veriler ve dil özelliklerinden hareketle oluşan genel kanı, Borçalı Karapapak/Terekeme Türklerinin Oğuz ve Kıpçak Türklerinin kaynaşmasıyla meydana geldikleri yönündedir[5].

---

[2] Fahri Valehoğlu, bölgede yaşayan Türklerin 500.000 civarında bir nüfusa sahip olduğunu, bu itibarla ülke nüfusunun %10'unu teşkil ettiğini ve bu nüfus oranıyla Gürcülerden sonra bölgede yaşayan en kalabalık halk olduğunu belirtmiştir. Valehoğlu, F. (2009), "Borçalı Türklerinin Menşei ve Etnik Sınırları", *Bizim Ahıska*, S. 14, s. 34. Semra Alyılmaz da Borçalı'da yaşayan Karapapak/Terekeme Türklerinin 520000 civarında olduğunu belirtmiştir. Alyılmaz S. (2003), s. 6.

[3] Ahmet Bican Ercilasun, 1970'li yıllarda yaptığı derlemelerine dayanan ve doktora tezi olarak sunduktan sonra kitap olarak Türklük biliminin hizmetine sunulan çalışmasında, Kars'taki Terekemeler ile Tiflis ve Kazak'taki Terekemelerin konuşmasında herhangi bir farklılığın olmadığını belirtmiştir. Ercilasun, A. B., (2002), *Kars İli Ağızları*, (2. Baskı), Ankara, TDK Yayınları, s. 1-2.

[4] Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Rüstemov, R. E.; Şireliyev, M. Ş., (1967), *Azerbaycan Dilinin Gerb Grubu Dialekt ve Şiveleri*, Bakı, Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Neşriyyatı, s. 5-6.

[5] Ercilasun, anılan çalışmasında konuyla ilgili kaynaklarda Karapapak/Terekeme Türklerinin kökenleriyle ilgili ileri sürülen düşünceleri dile getirmiş ve bu Türklerin Kıpçak ve Türkmenlerin kaynaşmasıyla meydana geldiğini belirtmiştir. Ercilasun, bu durumun Karapapak/Terekeme Türklerinin ağızlarındaki *b > v* ve *p > f* sızıcılaşması gibi Kıpçak özellikleri; "r" sesinin düşmesi sonucu meydana gelen ünlü uzunlukları gibi Oğuz Türkmen özellikleriyle tespit edildiğini, ayrıca "damak n'si" veya "nazal n" olarak adlandırılan sesin muhafaza edilmesiyle de yöre ağzının diğer Türkiye Türkçesi ağızlarıyla birleştiğini söylemiştir. Ercilasun, A. B. (2002), s. 41-42. Karapapak/Terekeme Türklerinin kökenlerine dair tartışmalar için ayrıca bk. Alyılmaz, S. (2003), s. 2-4.

1. Borçalı Karapapak / Terekeme Ağzında Karakteristik Ses Değişmeleri

Çalışmanın esasını teşkil eden "karakteristik ses değişmeleri" ifadesinden kastedilen, ünlü veya ünsüz değişmelerinin ilgili ağız yöresinde yaygın bir şekilde ve ileri düzeyde kullanılmasıdır[6]. Burada da Borçalı Karapapak/Terekeme ağzında tespit edilen ünlü ve ünsüz değişmelerinden bölge ağzında yaygın bir şekilde kullanılan, ileri düzeyde ve bölge ağzı için ayırıcı nitelik taşıyan ses değişmeleri ele alınmaktadır.

1.1. Karakteristik Ünlü Değişmeleri

1.1.1. Kalın Ünlülerin İncelmesi

a > e Değişmesi

Borçalı Karapapak/Terekeme ağzında özellikle ilk hecede görülen a > e değişmesi, kelime içindeki c, l, r, ş, y, z gibi inceltici ünsüzlerin etkisi ve ünlü benzeştirmeleri sonucu oluşmaktadır. Genellikle yabancı asıllı kelimelerde görülen bu durum, bazı Türkçe kelimeler ile yaklaşma/yönelme hâli eki almış şahıs zamirlerinde de ortaya çıkabilmektedir;

ġeder (2) < kadar, rehmete (2) < rahmet, ġesebe (2) < kasaba, şerġe (5) < şarka, eleġemiz (5) < alakamız, heyet (7) < hayat, leġebi (12) < lakabı, hecce (15) < hacca, ġebre (15) < kabre.

Yöre ağzında ع(ayın) ünsüzünün bulunduğu bazı Arapça kelimelerde de a > e değişimi gerçekleşmiştir. Ayrıca değişen ünlülerin ع(ayın) sesinin düşmesine bağlı olarak zaman zaman uzadığı görülmüştür; *mēden (2) < ma'den, nēlet (2) < la'net, erefceden (13) < 'arapçadan*.

İlk ve orta hecedeki incelme kadar yaygın olmasa da a > e değişmesi son hecede de görülmektedir; *mesele (1) < mesela, birez (2) < biraz*.

Ayrıca yöre ağzında, yaklaşma/yönelme hâli eki almış şahıs zamirlerinde de zaman zaman a > e ünlü incelmesi görülmektedir; *mene (2) < bana, sene (14) < sana*.

1.1.2. İnce Ünlülerin Kalınlaşması

e > a Değişmesi

Ağırlıklı olarak ünlü benzeştirmeleri ve zaman zaman da kalınlaştırıcı ünsüzlerin etkisiyle oluşan ve hem Türkçe hem de yabancı asıllı kelimelerde görülebilen, bölge ağzında özellikle ilk hecede yaygın olan bir kalınlaşma hadisesidir; *ḱalamım (12) < kelamım, almas (14) < elmas, davam (15) < devam, ḱanar (17) < kenar*.

Orta ve son hecedeki e > a değişmesi de bölge ağzında kendisini göstermektedir; *azarbaycan (2) < azerbaycan, baravar (4) < beraber*.

1.1.3. Düz Ünlülerin Yuvarlaklaşması

a > o Değişmesi

a > o değişmesi, genellikle dudak ve diş-dudak ünsüzlerinin yuvarlaklaştırıcı etkisiyle meydana gelen ünlü yuvarlaklaşmasıdır; *ovçuyā (14) < avcıya, doyşan (14) < tavşan, ġovun (15) < kavun, tovuğu (15) < tavuğu, comuşdarı (17) < camızları*.

e > ö Değişmesi

[6] Belli bir ağız yöresinden görülen ses değişmeleri arasında karakteristik olan ve karakteristik olmayan şeklinde Türkiye'de ilk ayrımı yapan Prof. Dr. Gürer Gülsevin'dir. Bilgi için bk. Gülsevin, G. , (2002), *Uşak İli Ağızları*, Ankara, TDK Yayınları.

e > ö değişmesi de bölge ağzı için karakteristik sayılabilecek yuvarlaklaşma hadiselerindendir. Genellikle dudak ve diş-dudak ünsüzlerinin yuvarlaklaştırıcı etkisine bağlı olarak gerçekleşen bu değişim, zaman zaman da ünlü benzeştirmelerine bağlı olarak ilk, orta ve son hecede kendisini göstermektedir; *öyde (2) < evde, dövlet (2) < devlet, zövġü (3) < zevki, mövġīden (4) < mevkiden, gövheridī (14) < gevheridir, benöyşe (14) < menevşe*.

1.1.4. Geniş Ünlülerin Daralması

e > ė Değişmesi

e > ė değişmesi, Borçalı Karapapak/Terekeme Türkleri ağzında tespit edilen karakteristik daralma veya yarı daralma olaylarından biridir. Özellikle "ev" ismi ve "sev-" fiili ile bu iki kelimeden türetilen yapıların ilk hecesindeki düz geniş e ünlüsü bölge ağzında belirgin bir şekilde daralma eğilimi göstererek hem Türkçe hem de yabancı asıllı kelimelerde kapalı e (ė) ünlüsüne dönüşmektedir. Söz konusu kelimelerde görülen bu değişmede, ölçünlü Azerbaycan Türkçesinin etkisinden söz etmek mümkündür; *pėtrol (2) < petrol, mėrsėdės (2) < mersedes, nevlėm (2) < ne bilem, supėr (2) < süper, sėvimlī (3) < sevimli, ėvlerīne (4) < evlerine, ėvlenen (13) < evlenen, sėvgi (14) < sevgi*.

1.1.5. Dar Ünlülerin Genişlemesi

i > ė Değişmesi

Bölge ağzında en sık görülen ünlü genişlemesi veya yarı genişleme hadisesidir. Türkçe ve yabancı asıllı kelimelerde genellikle ilk hecede görülmektedir[7]; *gėtdī (2) < gitti, hėç (2) < hiç, yėne (4) < yine, şėyirreri (11) < şiirleri, ėhdĭyac (14) < ihtiyaç*.

Bu bölümde ele alınabilecek bazı genişleme olaylarında ise Türkçenin eski kullanım şekillerinin yaşatılması söz konusudur; *ėndiñ (12) < indin*[8].

1.2. Ünsüz Değişmeleri

Ünsüz değişmesi, bir ünsüzün yerini kendisine yakın başka bir ünsüze bırakması olayıdır[9]. Ünsüz değişmeleri, değişen ünsüzün aldığı hâle göre farklı başlıklar altında toplanmaktadır. Yöre ağzında da söz konusu ünsüz değişmesi hadisesi farklı biçimlerde kendisini göstermektedir[10].

1.2.1. Tonlulaşma

Genel bir ifadeyle tonlulaşma, tonsuz ünsüzlerin kendi karşılıkları olan tonlu ünsüzler hâline gelmesidir[11]. Bölge ağzında en sık rastlanan tonlulaşma hadiseleri *ķ > ġ, t > d, ç > c, k > g* şeklindedir.

ķ > ġ Değişmesi

Borçalı Karapapak/Terekeme ağzı için karakteristik bir özellik de tonlulaşma olayıdır. Yöre ağzında Türkçe ve yabancı asıllı kelimelerde genellikle kelime başındaki,

[7] Ercilasun bu durumu, Azerbaycan Türkçesinin etkisiyle Karapapak/Terekeme ağzında e ünlüsüne yönelik bir eğilim olarak kabul etmektedir. Ercilasun, A. B., (2002), s. 94.

[8] Gülensoy, T., (2007), *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, C. I, Ankara, TDK Yayınları, s. 433.

[9] Korkmaz, Z., (2007), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, (Genişletilmiş 3. Baskı), Ankara, TDK Yayınları, s. 230.

[10] Çalışmanın bu bölümünde, ağız araştırmalarında "ünsüz benzeşmesi/benzeştirmesi" adı altında ele alınan ünsüz değişmelerine yer verilmemiştir.

[11] Ercilasun, A. B., (2002), s. 106.

zaman zaman da kelime içindeki art damak, süreksiz, tonsuz ķ ünsüzü; art damak, süreksiz, tonlu ġ ünsüzüne dönüşmektedir[12].

Kelime başında ķ > ġ tonlulaşması: *ġarapapaḫ (2) < karapapak, ġurvan (11) < ķurban, ġılışdan (12) < ķılıçtan, ġojaman (14) < kocaman, ġaynar (15) < kaynar.*

Kelime içinde ķ > ġ tonlulaşması: *eleġemiz (5) < alakamız, naġis (8) < naķıs, heġġi (10) < haķiķi, diġġet (17) < dikkat.*

t > d Değişmesi

Borçalı Karapapak/Terekeme ağzında karakteristik sayılabilecek tonlulaşma hadiselerinden biri de t > d şeklinde olanıdır. Genellikle iki ünlü arasında tonlulaşan t ünsüzü, ayrıca kelime başında ve sonunda ünlü ile başlayan bir kelimeye ulandığında, görülen geçmiş zaman ile bulunma ve uzaklaşma hâl eklerinde ve tonsuz ünsüzlerin yanında da belirgin bir şekilde tonlulaşmaktadır[13].

Kelime başında t > d tonlulaşması: *duz (3) < tuz, daş (11) < taş, doyşan (14) < tavşan.*

Kelime içinde t > d tonlulaşması: *meḫdeflerinde (2) < mekteplerinde, südüne (2) < sütüne, örgedif (2) < öğretmiş, isder (3) < ister, uddurdular (7) < yutturdular, tusdaḫ (11) < tutsak, mėydini (12) < mevtini (ölüsünü), üsdünnüğü (15) < üstünlüğü.*

Ulamaya bağlı olarak kelime sonunda t > d tonlulaşması: *arvad‿uşağımı (2) (eşimi ve çocuklarımı), ayırd‿ėliyiñ (2) (ayırt edin).*

ç > c Değişmesi

Borçalı Karapapak/Terekeme ağzında karakteristik olarak kabul edilebilecek bir diğer tonlulaşma olayı ç > c şeklindedir. Genellikle kelime içinde görülen ç > c değişimi, kelime başında ve ulamalara bağlı olarak kelime sonunda da ortaya çıkabilmektedir. Kelime içindeki tonlulaşmalarda genellikle ç sesinin iki ünlü arasında kalması ve yöre ağzının ünsüz uyumuna eğilimi sebebiyle tonsuz ünsüzlerin yanında yer alması etkiliyken kelime sonundaki ç > c tonlulaşması, ç ünsüzü ile biten kelimelerin ünlüyle başlayan diğer kelimelere ulanmasıyla ortaya çıkmaktadır.

Kelime başında ç > c tonlulaşması: *cocuḫlar (12) < çocuklar, cüt (15) < çift, cız (17) < çiz (çizgi).*

Kelime içinde ç > c tonlulaşması: *rusca (2) < rusça, uce (11) < üçe, aḫdıḫca (14) < aktıkça.*

Kelime sonunda ç > c tonlulaşması: *ilac‿ėliyir (2) (ilaç yapıyor), üc‿üce (12) < uç uca.*

k > g Değişmesi

---

[12] Bu durum Kars ve Ardahan civarında yaşayan Karapapak/Terekeme Türkleri için de geçerlidir. Krş. Ercilasun, A. B., (2002), s. 106.

[13] Muharrem Ergin, eski Türkçe kelime başı "t" seslerinin Batı Türkçesine geçildikten sonra büyük ölçüde "d" sesine dönüştüklerini, zaman içinde tonlulaşarak "d" olan kelime başı "t" seslerinden bazılarının daha sonra tekrar "t" sesine dönüştüklerini, bu noktada Osmanlı ve Azerbaycan sahalarının birbirinden ayrıldıklarını belirtmiş, bu iki sahadan birinde d'li olan kelimenin diğerinde t'li olabildiğini dile getirmiştir. Ergin, M., (1981), *Azeri Türkçesi*, (2. Baskı), İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. 103.

Borçalı Karapapak/Terekeme Türkleri ağzında belirli kelimelerde gerçekleşen karakteristik tonlulaşma olaylarından biridir. Özellikle yabancı asıllı kelimelerde rastlanan bu durum, kelime içindeki hece başlarında görülmektedir; *möḫ́gem (6) < muhkem, mesgen (9) < mesken, içgili (12) < içkili, esgerden (13) < askerden, teşgil (15) < teşkil.*

1.2.2. Tonsuzlaşma

Tonsuzlaşma, tonlu ünsüzlerin kendi karşılıkları olan tonsuz ünsüzlere dönüşmeleridir. Borçalı Karapapak/Terekeme Türkleri ağzında karakteristik olarak sayılabilecek tonsuzlaşma hadiseleri *g > k, c > ç, d > t* şeklindedir.

g > k Değişmesi

İlk bakışta g > k değişimi olarak kabul edilebilecek olan bu durum, yöre ağzında eski Türkçe özelliklerin devam ettirilmesi şeklinde değerlendirilebilir[14]. Söz konusu özelliğe dair kullanımlar genellikle kelime başında görülmektedir. Bu durum en çok "geç-", "göç-", "gibi" ve "gönül" kelimelerinde kendisini göstermektedir; *kèçirdiḫ́(4) < geçirdik, köşdü (7) < göçtü, kimi (10) < gibi, könül (11) < gönül.*

c > ç Değişmesi

Yöre ağzında daha çok isimden isim yapan +cı, +ci, +cu, +cü ekinde görülen bu durum, söz konusu ek esasında eski Türkçedeki şekillerin devamı olarak nitelendirilmektedir[15]; *dilçiler (5) < dilciler, zurnaçı (9) < zurnacı, yalançı (13) < yalancı, ovçuyā (14) < avcıya, ekinçiliḫ́(15) < ekincilik.*

d > t Değişmesi

Yöre ağzında ilk bakışta d > t değişimi olarak kabul edilebilecek olan bu durum, eski Türkçe özelliklerin devam ettirilmesi şeklinde değerlendirilebilir. Kaynaklardaki verilere göre söz konusu özellik, yöre ağzını bir yandan eski Türkçeye, öbür yandan da eski Anadolu Türkçesine bağlamaktadır[16]; *tüşdü (2) (düştü), tikilerdi (13) (dikilirdi), tökülende (14) (dökülende / döküldüğü zaman), toḫ́uyuflar (15) (dokumuşlar), tişinin (15) (dişinin).*

Yöre ağzında kuvvetli olan d > t değişimi, alınma kelimelerde de ortaya çıkmaktadır; *tükende (2) < dükkânda, tüşmanıḫ́ (2) (düşmanız), titesinnen (12) < didesinden (gözünden).*

---

[14] Gemalmaz, burada belirtilen örneklere benzer biçimdeki g > k tonsuzlaşma örneklerinin bir bölümünü eski Türkçe özelliklerin yaşatılması olarak kabul etmektedir. Gemalmaz, E., (1995), *Erzurum İli Ağızları*, C. I, (2. Baskı), Ankara, TDK Yayınları, s. 174.

[15] Ercilasun, c > ç değişimi bakımından Kars Azerileri ve Terekemeleri ağzında eski Türkçe –çı/-çi ekinin kalıplaştığını belirtmiş ve "yolçu", "güzuçu" gibi yukarıda belirtilen örneklere denk kullanım şekilleri sunmuştur. Ercilasun, A. B., (2002), s. 110.

[16] Ercilasun, d > t değişimi bakımından Kars ili ağızlarının –Karapapak/Terekeme ağzı da dâhil olmak üzere- Azeri sahasına girdiğini, oradan eski Anadolu Türkçesine uzandığını, böylece bölge ağzının eski Türkçe ve doğu Türk şivelerine bağlandığını belirtmiştir. Ercilasun, A. B., (2002), s. 110. Ercilasun'un ilgili çalışmasında ortaya koyduğu "tiḫ́di", "tökȭr" gibi kullanımların birçoğu Borçalı Karapapak/Terekeme Türkleri ağzında da yaşamaktadır. d > t değişimiyle ilgili olarak Kars Karapapak/Terekeme Türkleri ile ilgili öne sürülen bu düşüncelerin Borçalı Karapapak/Terekeme Türkleri için de geçerli olduğu söylenebilir.

1.2.3. Süreklileşme

Süreklileşme, süreksiz ünsüzlerin sürekli ünsüzler hâline gelmesi hadisesidir. Sürekli ünsüzler kendi içinde sızıcı ve akıcı olarak ikiye ayrıldığından süreklileşme olayları "sızıcılaşma" ve "akıcılaşma" başlıklarında ele alınmıştır[17].

1.2.3.1. Sızıcılaşma

Süreksiz ünsüzlerin çeşitli sebeplerle sızıcı ünsüzler hâline gelmesidir. Borçalı Karapapak/Terekeme Türkleri ağzında sıklıkla görülmektedir. Yöre ağzında çok sayıda örneği olmakla birlikte karakteristik olarak nitelendirilebilecek sızıcılaşma örneklerini *b > v, c > j, ç > ş, ḳ > ḫ, k > ḥ́, p > f* şeklinde sıralamak mümkündür.

b > v Değişmesi

b > v sızıcılaşması, Karapapak/Terekeme ağzının en belirgin ses hadisesi olarak kabul edilmektedir[18]. Yöre ağzında Türkçe ve yabancı asıllı kelimelerde b ünsüzü kelime içinde, bazı istisnaların dışında, kesin bir şekilde v'ye dönüşmektedir; *baravar (4) < beraber, ḫavarı (7) < haberi, terkivinde (8) < terkibinde, ġurvan (13) < kurban, avdı'nın (14) < abdi'nin, divinde (15) < dibinde, çovannarın (15) < çobanların, bava (16) < baba*.

Borçalı Karapapak/Terekeme Türkleri ağzında görülen kelime içindeki b > v sızıcılaşmasını Kıpçak Türkçesinin eski dönemlerinde de görmek mümkündür; *karabaş > karavaş, abdest > avdaz*[19]. Söz konusu sızıcılaşma olayına yakın bir ünsüz değişimini, yaşayan Kıpçak grubu Türk lehçelerinden Kırgız Türkçesinde de görmek mümkündür. Ancak buradaki kelime içi sızıcılaşma olayı b > v değil, b > w biçimindedir; *atabız > atawız (babamız), barabız > barawız (gidiyoruz)*[20]. Benzer bir durum günümüz Kıpçak grubu lehçelerinden Kazak Türkçesinde de görülmektedir; *eb > *ew, ebir- > ewir-*[21].

c > j Değişmesi

Karapapak/Terekeme ağzının en karakteristik değişmelerinden biri olarak kabul edilen[22] c > j değişmesi ağırlıklı olarak kelime içindeki iki ünlü arasında, zaman zaman da kelime sonunda görülmektedir. Kelime içindeki c > j değimi özellikle gelecek zaman eki ile eşitlik hâl ekinin kullanımında ortaya çıkmaktadır.

Kelime kökünde c > j sızıcılaşması: *bėjerėrīḥ́ (14) < becer-, hajĭ_efendi (14) < hacı efendi, mejburi (15) < mecburi, ġėjiḥ́direbilėriḥ́ (16) < geciktir-*.

[17] Ercilasun, A. B., (2002), s. 111.
[18] Ercilasun, A. B. (2002), s. 114; Rüstemov, R. E.; Şireliyev, M. Ş. , (1967), s. 35.
[19] Karamanlıoğlu, A. F., (1994), *Kıpçak Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yayınları, s. 15.
[20] Kasapoğlu-Çengel, H., (2005), *Kırgız Türkçesi Grameri*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 94.
[21] Koç, K.; Doğan, O., (2004), *Kazak Türkçesi Grameri*, Ankara, Gazi Kitabevi, s. 87.
[22] Ercilasun, c > j sızıcılaşma olayının Karapapak/Terekeme ağzının en belirgin özelliklerinden biri olduğunu belirtmiştir. Ercilasun, A. B. (2002), s. 113. Kars ve civarındaki Karapapak/Terekemeler için geçerli olan bu düşünceler, ağız özellikleri itibarıyla yöreyle hemen hemen aynı olan Borçalı Karapapak/Terekemelerinde de görülmektedir.

Eklerde c > j sızıcılaşması: *aldırajām (3) < aldıracağım, olajaḫ (4) < olacak, gelejeḫ́ (5) < gelecek, nėje (6) < nice, yatırajaḫsañ (10) < yatıracaksın, bėleje (14) (böylece).*

ç > ş Değişmesi

ç > ş değişimi, genellikle hece veya kelime sonunda görülmektedir.

Kelime içinde ç > ş sızıcılaşması: Kelime içinde gerçekleşen ç > ş sızıcılaşmaları genellikle kapalı hece sonunda ortaya çıkmaktadır[23]; *aşlıyasañ (11) < açıklayasın, kėşdi (13) < geçti, inanşdarında (13) < inançlarında, sėvinşde (14) < sevinçte, ilaşdardan (15) < ilaçlardan, saraşlı (16) < saraçlı.*

Kelime sonunda ç > ş sızıcılaşması: *oruş (8) < oruç, hėş (12) < hiç.*

Başlangıçta bir ç > ş sızıcılaşması gibi algılanan ve bu manada yöre ağzında kelime başında görülen en açık örneklerden biri, "çorba" kelimesinin söylenişiyle ilgilidir; *şorbasıdī (3).* Bu söyleyiş biçimi sadece Borçalı Karapapak/Terekeme Türkleri ağzında değil, Çıldır Karapapak/Terekeme Türklerinin yaşadığı bölgelerden olan Karakale, Taşdeğirmen, Başköy köylerinde de mevcuttur. Çıldır'a bağlı Karapapak/Terekeme köylerinde yapılan derleme çalışmaları sırasında belirtilen kelimenin, Borçalı Karapapak/Terekeme Türklerinde olduğu gibi "şorba/şorva" şeklinde söylendiği tespit edilmiştir. Ancak bu durum bir ç > ş sızıcılaşması değildir. Burada Türkçede "çorba" şeklinde kullanılan kelimenin aslının Farsçada "şûrbâ"[24] olması, dolayısıyla kelimenin aslına uygun olarak seslendirilmesi söz konusudur.

ḳ > ḫ Değişmesi

Borçalı Karapapak/Terekeme ağzı için karakteristik kabul edilebilecek sızıcılaşma olaylarından biri de ḳ > ḫ değişimidir. Kelime başında görülmeyen bu sızıcılaşma hadisesi, kelime içinde ve sonunda yaygın bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Kelime içinde görülen ḳ > ḫ değişimi, ağırlıklı olarak kapalı hece sonunda bulunan ḳ sesinin sızıcılaşması şeklindedir.

Kelime içinde ḳ > ḫ sızıcılaşması: *oḫloynan (3) < oḳlavayla, saḫladı (11) < sakladı, ġacaḫlar (12) < kaçaklar.*

Kelime sonunda ḳ > ḫ sızıcılaşması: *ġırḫ (2) < kırk, çoḫluḫ (15) < çokluk.*

k > ḱ Değişmesi

Yöre ağzında sıkça rastlanan sızıcılaşma hadiselerinden biridir. Kelime içinde ve sonunda süreksiz, tonsuz, ön damak k sesinin belirgin bir şekilde sürekli, tonsuz, ön

[23] Gürer Gülsevin, Türkiye Türkçesi ağızlarına dair yapılan incelemelerde, bazı araştırmacıların ç > ş değişimini Kıpçakça bir unsur olarak değerlendirdiğini; ancak bu durumun yeterince kanıtlanamadığını ve verilen örneklerin genellikle kapalı hece sonunda görülen ç > ş sızıcılaşması olduğunu, bu durumun da söz konusu değişmelerin Kıpçakça unsur olarak değerlendirilmesi için yeterli olmadığını belirtmiştir. Gülsevin'e göre, kapalı hece sonunda görülen ç > ş değişmelerini birer Kıpçakça unsur olarak değerlendirmeye gerek yoktur. Eğer söz konusu değişiklik iki ünlü arasında veya kelime başında görülüyorsa, bu değişimlerin Kıpçakça olabileceği düşünülmelidir. Gülsevin, G., (2008), "Türkiye Türkçesi Ağızlarında Kıpçakça Denilen Unsurlar Üzerine 2: (ç > ş Değişmesi)", *Turkish Studies*, C. III/3, s. 378-385.

[24] *Türkçe Sözlük*, (2005), (10. Baskı), Ankara, TDK Yayınları, s. 448.

damak ɦ́ sesine dönüşmesiyle ortaya çıkmaktadır. Kelime içindeki ḱ > ɦ́ değişimi genellikle hece sonlarında kendisini göstermektedir.

Kelime içinde k > ɦ́ sızıcılaşması: *böyüɦ́dü (11) < büyüktür, meɦ́devimizde (15) < mektebimizde, söɦ́düler (16) < söktüler.*

Kelime sonunda k > ɦ́ sızıcılaşması: *esgerriɦ́ (2) < askerlik, yüɦ́seldebileɦ́ (5) < yükseltebilelim, renɦ́ (13) < renk.*

p > f Değişmesi

p > f değişimini de Karapapak/Terekeme ağzı için karakteristik bir özellik şeklinde sunmak mümkündür[25]. Söz konusu sızıcılaşma olayı, kelime içinde ve kelime sonunda görülmektedir. Kelime içinde görülen p > f sızıcılaşması, ağırlıklı olarak hece sonunda bulunan p sesinin sızıcılaşması biçimindedir. Kelime sonundaki p > f değişimi ise zarf fiil eki olması yanı sıra Azerbaycan Türkçesi ağızlarında –az da olsa Borçalı Karapapak/Terekeme ağzı da dâhil- öğrenilen geçmiş zaman eki olarak da kullanılan[26] *–ıp, -ip, -up, -üp* ekinin sızıcılaşıp *–ıf, -if, -uf, -üf* şekline girmesiyle oluşmaktadır.

Kelime içinde p > f sızıcılaşması: *meɦ́deflerinde (2) < mekteplerinde, ecāyıfdı (11) < acayiptir, tafşır (12) < tapşır (tembihle), erefceden (13) < arapçadan, kitaflarda (15) < kitaplarda*[27].

Kelime sonunda p > f sızıcılaşması: *oluf (9) < olup, döğüşüf (12) < dövüşüp, dėyif (14) < deyip.*

1.2.3.2. Akıcılaşma

Akıcılaşma, tonlu veya tonsuz süreksiz ünsüzlerin akıcı ünsüzlere dönüşmesidir. Yöre ağzında akıcılaşma olayının en belirgin örneği b > m şeklinde olanıdır. Türkçenin eski dönemlerinden beri kelime başında b olan sesler, n ünsüzünün etkisiyle m'ye dönüşebilmektedir. Eski Anadolu Türkçesi döneminde de b > m değişimi bulunmakta ve bu seslerin kullanımı değişiklik gösterebilmektedir. Daha sonraki dönemlerde ise eski Anadolu Türkçesinin Osmanlı ve Azerbaycan sahaları arasında kelime başında "b" ve "m" ünsüzlerinin kullanımı birbirinden ayrılmış, Osmanlı sahasında "b" sesi ile yazılan kelime, Azerbaycan sahasında "m" ile yazılmıştır[28].

b > m Değişmesi

Bölge ağzında en çok görülen akıcılaşma olayıdır. Söz konusu ünsüz değişiminde süreksiz, tonlu, çift dudak ünsüzü b; sürekli, akıcı, çift dudak ünsüzü m'ye dönüşmektedir. Bu akıcılaşma olayında kelime içindeki n, ñ ünsüzlerinin etkisi söz

[25] Ercilasun, b > v değişiminde olduğu gibi p > f değişiminin de Karapapak/Terekeme ağzının karakteristik bir özelliği olduğunu belirtmiştir. Ercilasun, A. B., (2002), s. 115. Kars ve civarındaki Karapapak/Terekeme Türkleri ağzı için ifade edilen bu durumun, Borçalı Karapapak/Terekeme Türkleri ağzı için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür.

[26] Güney Azerbaycan Türkçesi ağızlarından Urmiye ağızlarında öğrenilen geçmiş zaman üçüncü teklik şahıs eki olarak *–ıp, -ip, -up, -üp* eki de kullanılmaktadır. Doğan, T., (2010), *Urmiye Ağızları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Kırıkkale Üniveristesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Kırıkkale, s. 166.

[27] Yöre ağzındaki kelime içi p > f sızıcılaşmasına benzer şekiller Kıpçak Türkçesinin eski dönemlerinde de görülmektedir; *arpa > arfa, kaplan > kaflan, kirpik > kirfik*. Karamanlıoğlu, A. F. (1994), s. 19.

[28] Ergin, M., (1981), s. 98.

konusudur[29]. Borçalı Karapapak/Terekeme Türkleri ağzında genellikle kelime başında görülen b > m değişimi, bazı kelimelerin içinde de ortaya çıkabilmektedir; *men (1) < ben, menniẖlerĭni (4) < benliklerini, menimsėyėrdiler (8) < benimsiyorlardı, kimi (10) < gibi, minif (12) < binip*.

1.2.3.3. Sürekli Ünsüzler Arasındaki Değişmeler

Sürekli ünsüzler, meydana geldikleri esnada oluşum noktalarında dar veya geniş bir geçit meydana gelen ve sürekli bir şekilde çıkarılabilen seslerdir[30]. Bölge ağzında sürekli ünsüzler arasındaki değişmelerle ilgili en belirgin örnek *v > y* şeklinde görülür.

v > y Değişmesi

Borçalı Karapapak/Terekeme ağzında belirgin bir şekilde görülen bu ünsüz değişimi, Karapapak/Terekeme ağzının genel bir özelliği olarak kabul edilmektedir[31]. v > y ses olayında, değişimin olduğu bölgedeki düz ünlüler, "v" diş-dudak ünsüzünün etkisiyle genellikle yuvarlaklaşmaktadır; *öyde (2) < evde, noyruz (11) < nevruz, mėydini (12) < mevtini (ölüsünü), doyşan (14) < tavşan, oẖloy (15) < oklava, çöyröllēr (16) < çeviriyorlar*.

Sonuç

Borçalı'da yaşamlarını sürdüren Karapapak/Terekeme Türklerinden yapılan derlemelere dayanan bu çalışmada, ünlüler ve ünsüzler esasında yöre ağzının karakteristik ses değişmeleri üzerinde duruldu. Buna göre ünlüler arasında gerçekleşen ve karakteristik nitelik taşıyan değişmeler; kalın ünlülerin incelmesi *a > e*; ince ünlülerin kalınlaşması *e > a*; düz ünlülerin yuvarlaklaşması; *a > o, e > ö*; geniş ünlülerin daralması *e > ė (yarı daralma)*; dar ünlülerin genişlemesi *i > ė (yarı genişleme)* şeklindedir.

Borçalı Karapapak/Terekeme ağzında ünsüzler arasında görülen karakteristik ses değişmelerini ise şu şekilde sıralamak mümkündür: Tonlulaşma; *ḳ > ġ, t > d, ç > c, k > g*; tonsuzlaşma –aslında eski Türkçe özelliklerin korunması-; *g > k, c > ç, d > t*; sızıcılaşma; *b > v, c > j, ç > ş, ḳ > ẖ, k > ḥ, p > f*; akıcılaşma; *b > m*; sürekli ünsüzler arasında gerçekleşen değişmeler; *v > y*.

Azerbaycan Türkçesinin Batı grubu ağızları içinde ele alınan Borçalı Karapapak/Terekeme ağzı ile ilgili bu çalışmada sunulan veriler, az da olsa yöre ağzının birtakım özelliklerini belirleme amacı taşımaktadır. Dil incelemelerinin dışında sosyal bilimlerin farklı alanlarında çalışan araştırmacıların ilgi göstermesiyle söz konusu bölgeden tatmin edici sonuçlar elde etmek mümkün olacaktır.

Çeviriyazı İşaretleri

ė: e ile i arası (kapalı e) ses
ā: normalden uzun a sesi
ē: normalden uzun e sesi
ī: normalden uzun i sesi
ĭ: normalden kısa i sesi

[29] Ercilasun, A. B., (2002), s. 116; Gemalmaz, E., (1986), *Çağdaş Azeri Türkçesi Metinleri Antolojisi*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. XXVIII.
[30] Ergin, M., (2002), *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul, Bayrak Yayıncılık, s. 48.
[31] Ercilasun, A. B., (2002), s. 121; Rüstemov, R. E.; Şireliyev, M. Ş., (1967), s. 36.

ġ: arka damak g sesi

ḥ́: ön damak sızıcı h sesi

ḫ: arka damak sızıcı h sesi

ḱ: ön damak k sesi

ḳ: arka damak k sesi

ñ: damak n'si

Kaynak Kişiler

1 Numaralı Örnekler: Abdulali İbrahimsoy (Yaş: 53; Derleme Yeri: Karayazı)
2 Numaralı Örnekler: Nuri Bahışev (Yaş: 80; Derleme Yeri: Karayazı)
3 Numaralı Örnekler: Yeter Priyeva (Yaş: 50; Derleme Yeri: Karayazı)
4 Numaralı Örnekler: Murat Eminov (Yaş: 52; Derleme Yeri: Karayazı)
5 Numaralı Örnekler: Ziyathan Memedov (Yaş: 74; Derleme Yeri: Karayazı)
6 Numaralı Örnekler: Rıza İskenderov (Yaş: 82; Derleme Yeri: Karayazı)
7 Numaralı Örnekler: Zahit Orucov (Yaş: 53; Derleme Yeri: Tezekent)
8 Numaralı Örnekler: Tanrıgulu Memmedov (Yaş: 82; Derleme Yeri: Kalenen)
9 Numaralı Örnekler: Nurehmet İsayev (Yaş: 76; Derleme Yeri: Soğanlık)
10 Numaralı Örnekler: Emirhan Memedov (Yaş: 50; Derleme Yeri: Kara Tehle)
11 Numaralı Örnekler: Aslan Kosalı (Yaş: 81; Derleme Yeri: Kosalı)
12 Numaralı Örnekler: Zahit Elempaşalı (Yaş: 76; Derleme Yeri: Kosalı)
13 Numaralı Örnekler: Afik Muhtaroğlu (Yaş: 47; Derleme Yeri: Nazarlı)
14 Numaralı Örnekler: Mehemmet Ömerov (Yaş: 83; Derleme Yeri: Voyefka)
15 Numaralı Örnekler: Ulhan Guliyev (Yaş: 60; Derleme Yeri: Candar)
16 Numaralı Örnekler: Yolçu Yolcuyev (Yaş: 60; Derleme Yeri: Marneuli)
17 Numaralı Örnekler: Rızvan Mehemmedov (Yaş: 47; Derleme Yeri: Kepenekçi)

Kaynakça

Alyılmaz, Semra, (2003), *Borçalılı Bilim Adamı, Eğitimci, Şair Valeh Hacılar: Hayatı-Sanatı-Şiirleri*, Ankara, Devran Yayıncılık.

Doğan, Talip, (2010), *Urmiye Ağızları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Kırıkkale Üniveristesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Kırıkkale.

Ercilasun, Ahmet Bican, (2002), *Kars İli Ağızları*, (2. Baskı), Ankara, TDK Yayınları.

Ergin, Muharrem, (1981), *Azeri Türkçesi*, (2. Baskı), İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Ergin, Muharrem, (2002), *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul, Bayrak Yayıncılık.

Gemalmaz, Efrasiyap, (1986), *Çağdaş Azeri Türkçesi Metinleri Antolojisi*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Gemalmaz, Efrasiyap, (1995), *Erzurum İli Ağızları*, C. I, (2. Baskı), Ankara, TDK Yayınları.

Gülensoy, Tuncer, (2007), *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, C. I, Ankara, TDK Yayınları.

Gülsevin, Gürer, (2002), *Uşak İli Ağızları*, Ankara, TDK Yayınları.

Gülsevin, Gürer, (2008), "Türkiye Türkçesi Ağızlarında Kıpçakça Denilen Unsurlar Üzerine 2: (ç > ş Değişmesi)", *Turkish Studies*, C. III/3, s. 378-387.

Karamanlıoğlu, Ali Fehmi, (1994), *Kıpçak Türkçesi Grameri*, Ankara, TDK Yayınları.

Kasapoğlu-Çengel, Hülya, (2005), *Kırgız Türkçesi Grameri*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Koç, Kenan; Doğan, Oğuz, (2004), *Kazak Türkçesi Grameri*, Ankara, Gazi Kitabevi.

Korkmaz, Zeynep, (2007), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, (Genişletilmiş 3. Baskı), Ankara, TDK Yayınları.

Rüstemov, R. E.; Şireliyev, M. Ş., (1967), *Azerbaycan Dilinin Gerb Grubu Dialekt ve Şiveleri*, Bakı, Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Neşriyyatı.

Türkçe Sözlük, (2005), (10. Baskı), Ankara, TDK Yayınları.

Valehoğlu, Fahri, (2009), "Borçalı Türklerinin Menşei ve Etnik Sınırları", *Bizim Ahıska*, S. 14, s. 34-38.

TÜRK LEHÇELERİNDE ÖZEL İSİM BENZERLİKLERİ (KAZAK TÜRKÇESİ, TÜRKİYE TÜRKÇESİ, AZERBAYCAN TÜRKÇESİ)

Aysel HÜSEYNOVA

İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Bu bildiride Kazak, Türkiye, Azerbaycan Türkçeleri temelinde insan isimlerinin benzerliği incelenmiştir. Bulunan benzerlikler bu lehçelerin bu alanda da farklılıktan çok benzerlik gösterdiğini kanıtlamaktadır. Her bir lehçenin kendisine ait fonetik özellikleri aynı kökten gelen bu isimlerin farklı telaffuz edilmesine sebep olmuştur.

Anahtar kelimeler: özel isimler, insan isimleri, Türk lehçeleri, Türkiye Türkçesi, Kazak Türkçesi, Azerbaycan Türkçesi.

ABSTRACT

In this article in the base of Kazakhstan Turkish, Azerbaijani Turkish, Modern Turkish we can see that private names (people's names) look like each other. In these dialects we can find not only the same pecularities but the differences between them. In every dialect the are the same origine, but at the same time there are big differences in prononciation.

Key words: the private names, the people's names, Turkish dialect, Turkish modern dialect, Kazakhstan Turkish dialect, Azerbaijani Turkish dialect

Her ulusun kişi adları, onların oluşması o ulusun tarihinin bir parçasıdır. Ulusun tarihi kadar adların tarihi de eskidir. İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze dek, etrafımızda bulunan kişileri birbirinden ayırabilmek ya da belli etmek için, tıpkı Allah'ın ilk insanlar olarak yarattığı Âdem ve Havva'da olduğu gibi isim koyma ihtiyacı hissetmişizdir. İlk adlar son derece basit olmuştur. Asırlar geçtikçe, halkların aile tecrübesi arttıkça kişi adlarına daha çok önem verilmiş, anlamları derinleşmiştir. Türklerde ad verme geleneği toplum hayatını belirleyen, yönlendiren ve kuran bir işleve sahiptir. Türk dünyasında ad verme geleneği büyük oranda ortak nitelikler gösterir. Günümüzde de yeni doğan bebeklere ad verilmesi büyük önem taşımaktadır. Kimi anne babalar çocuklarına yabancı isim seçerken kimileri de Türk adlarından vazgeçmeyerek tarihte önemli yere sahip büyüklerimizin adlarını yaşatmaya devam ediyorlar.

Adlarımız sadece diğer Türk Cumhuriyetlerinde değil yabancı ülkelerde de değişik şekillerde kullanılmaktadır.

Dil, kültür, tarih, coğrafya, edebiyat gibi unsurlar bütün Türkleri bir araya getiren, birleştiren faktörlerdir. Kişi adları da bu birlikteliği sağlayan unsurlardan birisidir. Arslan, Timur (Demir), İldeniz, Baybars, Börühan, Ülker, Tuğrul, Cengiz (Çingiz) gibi

adlar, birbirinden binlerce kilometre uzaklarda yaşayan insanların; aynı kökten çıktıklarının, aynı kaynaklardan beslendiklerinin en güzel kanıtıdır.

Türk gücünün artması ve Türk milletinin genişlemesi ile yeni kültür çevrelerine giren Türkler, pek çok yenilikle karşılaşmışlardır. Bunun sonucunda dinî etkinin ağır bastığı ad alanında önemli değişiklikler olmuştur. Avrupa ülkelerinde ve milletlerinde dinin de etkisiyle, kendi adlarını eski Latin-Grek köklerine bağlarken, Türklerde de adlar, özellikle Arapçaya kaymıştır. 13. yüzyıla kadar dengeli olan adların değişimi, 13. yüzyıldan sonra Türkçenin hakimiyet alanını daraltmış ve bu tarihten itibaren yabancı adlar, Türkçe adlara üstünlük sağlamıştır.[1]

Gerek Arapça, gerek Farsça olsun, yabancı kökenli adlar önce Türk yönetici sınıfı tarafından unvan, sonra da ad olarak kabul edilmiş, ardından da bu adlar halk tarafından benimsenmeye başlanmıştır.[2] Türkler İslam dinini kabul ettikten sonra hayatlarının her alanında olduğu gibi, onların kişi adlarının oluşmasında da önemli değişiklikler olmuştur.[3]

Günümüzde Kazak ve Azerbaycan kişi adları sayı açısından çok olduğu gibi, terkibi ve yapısı bakımından da çeşitlidir. Kazakların kendilerine has adlar ile de sık sık karşılaşıyoruz.[4] Ancak Rusça adlar da Kazaklarda önemli yere sahiptir.

Hem Kazak, hem Türkiye, hem de Azerbaycan Türkçesinde çok sayıda Arapça ve Farsçadan giren adlar vardır. Biz bu bildiride üç kardeş halkın kullandığı ortak Arapça ve Farsça isimleri karşılaştırmaya çalıştık. Bizim bulabildiğimiz isimler şunlardır:

Ahmet – Arapça olup, Müslüman ülkelerde en çok kullanılan adlardan biridir. Arapçada "hamede" fiili "övmek", "beğenmek" demektir. Muhammed adı da Ahmet adı ile aynı köktendir. Anlamlarında fark çok azdır. Muhammed "övülen", "beğenilmiş", Ahmet ise "övgüye layık", "çok beğenilen" anlamını taşımaktadır.[5] Türkiye Türkçesinde Ahmet (erkek) şeklinde kullanılan bu ad Azerbaycan Türkçesinde Əhməd, (Ähmäd) Kazak Türkçesinde ise Ахмет (Ahmet) şeklinde kullanılmaktadır.

Hz. İbrahim'in eşinin adı olarak da bildiğimiz[6] Farsça kökenli olan (Sâre) Sara (kadın) adı "halis, katkısız, temiz[7]" anlamlarını taşımaktadır. Azerbaycan Türkçesinde de Kazak Türkçesinde de Sara olarak ifade olunan bu ad Kazak Türkçesinde Capa (Sara) olarak yazılmaktadır.

Allah'ın adlarından biri olan Samet (erkek) yine Arapça olup, "çok yüksek, ulu"[8] anlamını taşımaktadır. Türkiye Türkçesinde Samet, Azerbaycan Türkçesinde Səməd, (Sämäd) Kazak Türkçesinde ise Самат (Samat) şeklinde kullanılmaktadır.

Anlamlarından biri "gökyüzündeki ışıklı gök cisimlerinin her biri ve diğeri de baht, talih, yazı"[9] olan ve Türkiye Türkçesinde Yıldız (kadın) olarak kullanılan bu Türkçe ad Kazak Türkçesinde Жулдыз (Juldız), Azerbaycan Türkçesinde ise Ulduz'dur.

---

[1] Caferoğlu, A., (1959) *"Dede Korkut Hikâyelerinin Antroponim Yapısı",* TDAY-B., s. 60.
[2] İnan, A., (Temmuz 1958) *"İslamdan Sonra Türkçe Adlar"*, Türk Dili, S. 82, s. 482.
[3] Aydın, A., A., (2002) *Kişi Adları Sözlüğü* Bakü, Çırag, s.3.
[4] Januzqanov, T., J., – Esbayeva, K,. S., (2003) *"Kazak Türklerinde Kişi Adları"* Ankara, Türk Dil Kurumu s.11.
[5] Mirze, O., (1993), *"Adlarımız"*, Bakü, Azerbaycan Ansiklopedi'si s. 85.
[6] Mirze, O., (1993), s. 181.
[7] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü"
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[8] Türk, D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü"
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari

Sabir (erkek) adı günümüzde Türkiye Türkçesinde çok az rastlanan, hatta bir çok kişinin hiç duymadığı, "dayanan, sabreden, sabırlı"[10] anlamını taşıyan Arapça bir erkek adıdır. Azerbaycan Türkçesinde Sabir ismi Türkiye Türkçesine nazaran daha fazla bilinen ve kullanılan bir addır. Kazak Türkçesinde ise bu ad Сабыр (Sabır) şeklindedir.

"Sihir, efsun, büyü[11]" anlamını taşıyan Rukiye (kadın) Arapça bir isimdir. Azerbaycan Türkçesinde bu ad Ruqiyyə, (Rugiyyä) Kazak Türkçesinde ise Ұргия (Urgiya) şeklinde kullanılmaktadır.

Kökeni Arapça, anlamı "ışık, nur, aydınlık[12]" olan Ziya (erkek) adı Türkiye Türkçesinde olduğu gibi Azerbaycan Türkçesinde de erkek adı olarak kullanıldığı halde, Kazak Türkçesinde bu ad – Зия (Ziya) kadın adları sırasında yer almaktadır.

Hicaz'da Hz. Muhammed'in türbesinin bulunduğu kentin[13] adı olan Medine günümüzde kadın ismi olarak kullanılmaktadır. Azerbaycan Türkçesinde Mədinə (Mädinä), Kazak Türkçesinde ise Мәдина (Mädina) şeklindedir

Zeynep (kadın) adı Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde aynı şekilde telaffuz olunduğu halde, Azerbaycan Türkçesinde bu Zeynəb (Zeynäb) şeklindedir. Kökeni Arapça olan bu ad, "mücevher, değerli taş" anlamını taşımaktadır. Zeynep ismi Doğu âleminde çok kullanılmaktadır. Bu ada sadece Arabistan'da değil, İran'da, Afganistan'da da sık rastlayabiliriz. Sebebi de Zeynep adının Hazreti Muhammed'in hem kızının, hem de değerli eşlerinden birinin adı olmasından ibarettir.[14]

Türkçe kökenli adlardan biri olan Gürşat (erkek) adı "Göktürk prenslerinden birinin adıdır" ve "yiğit, alp[15]" anlamına sahiptir. Azerbaycan Türkçesinde Gürşad şeklindedir. Kazak Türkçesinde ise bu ad Гүлшат (Gülşat) şeklinde ve kadın adı olarak kullanılmaktadır.

Aziz (erkek) isminin ilkin anlamı sadece günümüzde bilinen "sevimli, sevgide üstün tutulan, ermiş değil, aynı zamanda güçlü, kuvvetli" anlamını da taşıyor. Hatta Araplarda şöyle bir deyim vardır: "Elaziz yuazzizuh elaciz", yani "güçlüyü güçlü kılan âcizdir". Ancak belirli süreçten sonra adın ilk anlamı bazı etkilerle değişmiş, neticede unutulmuştur.[16] Azerbaycan Türkçesinde bu ad Əziz (Äziz), Kazak Türkçesinde Әзиз (Äziz) şeklindedir.

Arap+Türk kökenli olup "ayın parlaklığı, ay ışığı" anlamına sahip Nuray (kadın) adı Azerbaycan Türkçesinde de Nuray, Kazak Türkçesinde Нұрай (Nuray) şeklinde kullanılmaktadır.

Eski Hint dilinden Arapçaya Sükker, Farsçaya Şekker, Türkçeye Şeker olarak geçen bir sözden alınan Şeker[17] (kadın) isminin anlamı "şeker kamışı, şeker pancarı, patates, havuç, mısır, buğday vb. bitkilerin sap ve köklerinin öz suyundan veya nişastasından çıkarılan, birleşiminde karbon, oksijen ve hidrojen bulunan, beyaz, suda

---

[9] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü"
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[10] Aydın, A., A., (2002), s. 297.
[11] Aydın, A., A., (2002), s. 295.
[12] Mirze, O., (1993), s. 92.
[13] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü"
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[14] Mirze, O., (1993), s. 89.
[15] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü"
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[16] Mirze, O., (1993), s. 74-75.
[17] Aydın, A., A., (2002), s. 329.

eriyen, mayalanabilen ve çoğu tatlı olan maddelerin genel adıdır."[18] Lezzetli, tatlı, şirin anlamlarını da taşır. Kazak Türkçesinde Шекер (Şeker), Azerbaycan Türkçesinde Şəkər (Şäkär) olarak kullanılmaktadır.

Arapça kökenli olan Nuriye (kadın) adı "ışıklı, aydınlık" anlamına sahiptir. Azerbaycan Türkçesinde Nuriyə (Nuriyä), Kazak Türkçesinde Нурия (Nuriya) şeklinde kullanılmaktadır.

Dilber (kadın) adı iki kısımdan oluşmaktadır ki, bunların ilki "dil" (aslında "del"), ikincisi ise "ber" dir. "Dil" gönül, "ber" ise götürmek demektir.[19] Kökeni Farsça olan bu ad "gönlü alıp götüren güzel"demektir. Kazak Türkçesinde bu ad Ділбар (Dilbar), Azerbaycan Türkçesinde ise Dilbər (Dilbär) şeklindedir.

"Al", Türk lehçelerinde "altın" anlamına gelir. Altay dağının adı aynı maksatla söylenmiş olup, "Al - altın, tay - tağ/ dağ demek olup Al - tay - Altındağ" anlamındadır.[20] Günümüzde de sık kullanılan ve Azerbaycan Türkçesinde de aynı şekilde telaffuz edilen Altay (erkek) adı Kazak Türkçesinde Алтай (Altay) şeklinde kullanılmaktadır.

"Ummaktan doğan güven duygusu[21]" anlamını taşıyan, Türkçe kökenli olan Umut (erkek/kadın) adı Ümit olarak da kullanılmaktadır. Ummak filli eski Türk dillerine ait bir kelime olup, hem Kaşgarlı Mahmud'un Divânü Lügati't-Türk'ünde, hem de Yusuf Has Hacib'in Kutadgu Bilig eserinde görülmektedir[22]. Azerbaycan Türkçesinde Umud, Ümid, Kazak Türkçesinde ise Үміт (Ümìt) şeklinde ve yine Kazak Türkçesinde sadece kadın adı olarak kullanılmaktadır.

Eski Pers dillerinden Pehlevicede "Kutsal Allah'ın yadigârı, Tanrının hediyesi" anlamını taşıyan, İran Mitolojisinde büyük hükümdar olarak[23] adı geçen İsfendiyar (erkek) adı Kazak Türkçesinde birkaç harf değişikliği ile Ыспандияр (Ispandiyar) şeklinde, Azerbaycan Türkçesinde ise İsfəndiyar (İsfəndiyar) şeklindedir.

Kökeni Arapça olan Cabbar (erkek) adı "zorlayan, cebreden, kuvvet ve kudret sahibi (Allah), gökyüzünün güneyinde bulunan bir yıldız kümesi"[24] gibi birkaç anlam taşımaktadır. Azerbaycan Türkçesinde bu ad yine Cabbar şeklinde, Kazak Türkçesinde ise Жаппар (Jappar) şeklinde kullanılmaktadır.

Peygamberimiz Hz. Muhammed'in annesinin adı olan Amine[25], günümüzde Emine (kadın) olarak kullanılmakta ve Arapça kökenli olup "inanılır, güvenilir, sakıncasız, tehlikesiz, yüreğinde korku olmayan, korkusuz[26]" anlamlarını taşımaktadır. Azerbaycan Türkçesinde Əminə (Äminä), Kazak Türkçesinde ise Әмина (Ämina) şeklindedir.

[18] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü"
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[19] Mirze, O., (1993), s. 66
[20] Vikipedi (Temmuz 2012) "Altay Dağları" http://tr.wikipedia.org/wiki/Altay_Da%C4%9Flar%C4%B1
[21] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü"
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[22] Mirze, O., (1993), s. 207.
[23] Aydın, A., A., (2002), s. 203.
[24] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü"
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[25] Mirze, O., (1993), s. 79.
[26] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü"
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari

"Güzel kokulu bir süs bitkisi, fesleğen[27]" anlamını taşıyan Reyhan (kadın) adı Azerbaycan Türkçesinde yine Reyhan, Kazak Türkçesinde ise Райхан (Rayhan) şeklindedir.

"Kuvvetli, güçlü, kudret sahibi, değer, onur, kıymet, şeref"[28] anlamlarına sahip, aynı zamanda Allah'ın adlarından da olan Kadir (erkek) adı Arapça kökenli olup, Kudret ve Muktedir kelimeleriyle aynı köktendir. Azerbaycan Türkçesinde Qədir (Gädir) şeklinde görülürken, Kazak Türkçesinde bu ad iki şekilde – Кәдир (Kädir) ve Гадыр (Gadır) şeklinde görülmektedir.

Arapça kökenli olan Rana (kadın) adı "güzel, göze hoş görünen" anlamına sahiptir. Azerbaycan Türkçesinde bu ad Rəna (Räna), Kazak Türkçesinde ise Рена (Rena) olarak kullanılmaktadır.

Pehlevicede "Rostehm"[29] şeklinde kullanılan, Firdevsi'nin İran edebiyatının en büyük eserlerinden biri olup, 60.000 beyitten oluşan Şehnâme'sinin de baş kahramanlarından biri olan Zaloğlu Rüstem (erkek) adı"yiğit, kahraman, güçlü" anlamını taşır.Kazak Türkçesinde bu ad Рүстем (Rüstem), Azerbaycan Türkçesinde ise Rüstəm (Rüstäm) şeklindedir.

Kökeni Arapça olan, "gece, saçları gece gibi simsiyah olan kadın" anlamlarına sahip Leyla (kadın) adı aynı zamanda Arabi ayların son gecesidir.[30] Azerbaycan, Türkiye ve Kazak Türkçelerinde aynı şekilde ifade olunan bu ad Kazak Türkçesinde Лейла (Leyla) ve Ләйла (Läyla) şeklinde yazılır.

"Kasıt" "maksat" kelimeleri Arapça "niyet" demek olup,[31] onlarla aynı kökten olan Maksut (erkek) adı "ulaşılması istenilen şey, istek, emel" anlamını taşır. [32]Azerbaycan Türkçesinde bu ad Maqsud (Magsud), Kazak Türkçesinde ise Мағсұт (Magsut) şeklinde kullanılmaktadır.

Farsça kökenli adlardan olan Dilara (kız) adı "gönül alan, gönül okşayan, gönül dinlendiren"[33] anlamlarına sahiptir. Azerbaycan Türkçesinde Dilarə (Dilarä), Kazak Türkçesinde ise Ділара (Dilara) şeklinde yazılır.

Yine Farsça kökenli adlardan biri olan Gülcan (kadın) adı "gül gibi güzel olan"[34] anlamını taşımaktadır. Kazak Türkçesinde Гүлжан (Güljan), Azerbaycan Türkçesinde ise Gülcan olarak kullanılmaktadır.

Anlamlarından biri "öz, asıl, cevher"[35], diğeri ise "netice, sonuç, aynı zamanda en beğenilmiş, seçilmiş"[36] olan Arapça kökenli Zübeyde (kız) adı Azerbaycan Türkçesinde Zübeydə (Zübeydä), Kazak Türkçesinde ise Жубайда (Jubayda) şeklindedir.

---

[27] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[28] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[29] Mirze, O., (1993), s. 175.
[30] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[31] Mirze, O., (1993), s. 127.
[32] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[33] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[34] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari

Şirin (kadın) adı Farsça kökenli olup, "tatlı, sevimli, cana yakın" [37] anlamını taşır. Azerbaycan Türkçesinde de Şirin şeklinde kullanılan bu ad Kazak Türkçesinde Шырын (Şırın) şeklinde kullanılmaktadır.

"Övülmüş, övülmeye değer[38]" anlamını taşıyan Mahmut (erkek) adı Arapça kökenlidir. Azerbaycan Türkçesinde Mahmud, Kazak Türkçesinde ise Махмут (Mahmut) şeklindedir.

Cemal (erkek) adı – "yüz güzelliği, güzel çehre, güzellik, Allah'a ait edilen sıfatlardan biri" anlamlarını ifade etmektedir[39]. Arapça kökenli bir addır. Kazak Türkçesinde Жамал (Jamal), Azerbaycan Türkçesinde ise Camal olarak kullanılan bu ad erkek adı olarak bilinse de anlamından dolayı kadın adı olarak da kullanılmaktadır.

Nazım (erkek) adı Arapça kökenli olup anlamlarından biri "manzum yazan, yani şair", diğeri ise "düzenleyen, tanzim eden[40]" demektir. Azerbaycan Türkçesinde bu ad Nazim, Kazak Türkçesinde ise Назым (Nazım) şeklindedir. Nazım adı Azerbaycan Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde erkek adı olarak kullanılsa da Kazak Türkçesinde kadın adı olarak kullanılmaktadır.

"Ay gibi parlak, gül gibi güzel olan[41], ayın çiçeği, gülü[42]" anlamlarına sahip Aygül (kadın) adı Türk+Fars kökenli olup Azerbaycan Türkçesinde yine Aygül olarak, Kazak Türkçesinde ise Айгүл (Aygül) olarak kullanılmaktadır.

Günümüzde hem erkek hem de kadın adı olarak kullanılan Günay adı Türk kökenlidir. "Güney, güneş gören yer[43]" anlamına sahiptir. Azerbaycan Türkçesinde Türkiye Türkçesinde olduğu gibi Günay şeklinde, Kazak Türkçesinde ise hem Күнай (Künay), hem de Гүнай (Günay) şeklinde kullanılmaktadır.

Anlamı "güzel", kökeni Farsça olan Ziba (kadın) adı hem Azerbaycan Türkçesinde, hem de Kazak Türkçesinde Ziba olarak kullanılmaktadır. Bu ad Kazak Türkçesinde Зиба şeklinde yazılır.

Anlamlarından biri "Uzun boylu, kalın dallı, uzun ömürlü ağaç", diğeri ise "dayanak, destek, güç alınan kimse, güçlü kimse[44]" olan Çınar adı hem kadın, hem erkek adı olarak kullanılmaktadır. Azerbaycan Türkçesinde bu ad sadece erkek adı olarak kullanılır ve Çinar şeklindenir. Kazak Türkçesinde ise Шынар (Şınar) şeklinde ve sadece kadın adı olarak kullanılmaktadır.

Arapça kökenli olan Meryem (kadın) adı bildiğimiz gibi "Peygamber İsa'nın annesinin adıdır". Anlamlarından biri "dindar kadın" olan bu ad İbranicede "isyan,

---

[35] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[36] Aydın, A., A., (2002), s. 397.
[37] Aydın, A., A., (2002), s. 332.
[38] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[39] Aydın, A., A., (2002), s. 91 .
[40] Mirze, O., (1993), s. 149.
[41] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[42] Aydın, A., A., (2002), s. 49.
[43] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari
[44] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari

ayaklanma[45]" anlamını taşımaktadır. Azerbaycan Türkçesinde Məryəm (Märyäm), Kazak Türkçesinde ise Мариям (Mariyam) şeklindedir.

"Güzel, hoşa gitmek için yaranma[46]" anlamlarına sahip Cemile (kadın) adı Arapça kökenlidir. Kazak Türkçesinde Жәмила (Jämila), Azerbaycan Türkçesinde ise Cəmilə (Cämilä) olarak kullanılmaktadır.

Araplarda Küsüm erkek adı[47] olarak kullanılsa da günümüzde Gülsüm kadın adı olarak kullanılmaktadır. Anlamı "yuvarlak, dolgun yüzlü" olan bu ad Azerbaycan Türkçesinde Gülsüm, Kazak Türkçesinde ise Гүлсім (Gülsim) şeklindedir.

Farsça kökenli, anlamı "çiçekleri kadeh biçiminde olan, türlü renklerde süs bitkisi[48]" olan Lale (kız) adı Azerbaycan Türkçesinde Lalə (Lalä), Kazak Türkçesinde ise Лала (Lala) şeklinde kullanılmaktadır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, bütün Türklerdeki adlar belli bir geleneğe, inanca dayanıp Türklerin yaşadığı her dönemde ve coğrafyada benzerlikler göstermiştir. Bundan dolayı Türk kişi adları anlamlı ve güzeldir. Türklerle ortak olan ve belli inançları, gelenekleri yansıtan Türkçe adlar, Türklerdeki ad verme psikolojisini ve ad vermede etkili olan unsurları göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Kaynakça

Aydın, Abi Aydın, (2002) *"Kişi Adları Sözlüğü",* Bakü, Çırag.

Caferoğlu, Ahmet, (1959), *"Dede Korkut Hikâyelerinin Antroponim Yapısı"*, TDAY-B.

Januzqanov T., J., – Esbayeva K., S., (2003) *"Kazak Türklerinde Kişi Adları",* Ankara, Türk Dil Kurumu.

Mirze Osman, (1993), *"Adlarımız"*, Bakü, Azerbaycan Ansiklopedi'si.

Dergiler

İnan, Abdülkadir, (Temmuz 1958), "İslamdan Sonra Türkçe Adlar", *Türk Dili*, S. 82.

İnternet Siteleri

Türk Dil Kurumu, (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" (Ağustos 2012), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari

Vikipedi (Temmuz 2012) "Altay Dağları" (Ağustos 2012), http://tr.wikipedia.org/wiki/Altay_Da%C4%9Flar%C4%B1

[45] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari

[46] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari

[47] Mirze, O., (1993), s. 120

[48] Türk., D., K., (2004) "Kişi Adları Sözlüğü" http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&view=kisiadlari

TÜRKLERDE ARICILIK VE MUĞLA YÖRESİNDE ARICILIK TERİMLERİ

Ceyhun SARI

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Tarihinde uzunca bir dönem tabiatla iç içe yaşayan bir millet olarak Türklerin doğada bol miktarda bulunan *bal* ve *arı* hakkında çok önceden beri bilgi sahibi olmaları olağan bir durumdur. Günümüzde neredeyse tüm Türk lehçelerinde ortaklaşa kullanılan *bal* kelimesinin yaygınlığı da bunun en önemli göstergesidir. Özellikle batıya göç eden ve artık yerleşik hayat yaşayan Türkler arasında geçim kaynağı olarak da kullanılan arıcılık, Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla Türkler, daha *arı* ve *bal*la ilk karşılaşmalarından itibaren arıcılıkla ilgili bazı kelimeleri ya kendileri türetmişler ya da ödünçleme yoluyla arıcılık kültürünü daha önceden tanıyan halkların dillerinden almışlardır. Böylece Türkçede azımsanmayacak miktarda arıcılık terimi oluşmuştur. Bu çalışmada özellikle Muğla ve çevresinde kullanılan arıcılık terimleri hakkında bilgi verilecek, bunların kaynakları, Türkçeye giriş yolları ve etimolojileri açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Arıcılık, Arıcılık Kültürü, Arıcılık Terimleri

ABSTRACT

It is an ordinary situation for Turks a nation living in touch with nature in every areas of life throughout their history, to have knowledge about *bee* and *honey* which are abundant in nature. And one of the strongest evident for this is the common use of the word *honey* almost in all Turkish dialects. Beekeeping, a means of livelihood among Turks who migrated to West and adopted a sedentary life here, has an important place in Turkish culture. "Thus, Turks either produced their own terms or adopted some words from nations who have been already familiar to beekeeping for a long time, since they first encountered with *bee* and *honey"*. So, there is a word lexicon related with beekeeping which cannot be overseen. This study, especially focuses on beekeeping terms used in Mugla and its vicinity and their resources, entry and adaptation in Turkish and etymological explanation.

Key Words: Beekeeping, Beekeeping Culture, Beekeeping Terms

Giriş

Dünyada Arıcılık

Yeryüzündeki geniş düzlüklerin bitki örtüsüyle kaplanmaya başladığı üçüncü jeolojik zamandan bu yana arıların doğada var oldukları bilinmektedir. Hemen hemen aynı dönemde insanlar da göçebe topluluklar hâlinde mevsim ve çevre koşullarına göre bir yerden başka bir yere göçerek doğada yetişen sebze ve meyveleri bulur ve onlarla beslenme ihtiyaçlarını karşılarlardı. Günümüzde, dünyanın değişik yerlerinde o dönemin insanlarının ağaç kovuklarında ve taş aralarında yaşayan arıları öldürerek onların ballarını aldıklarına dair işaretler bulunmaktadır. İspanya ve Afrika'daki bazı kaya resimlerinde insanların çevrelerinde uçuşan arılara rağmen ağaçlardan ve

kayalıklardan bal topladıkları görülmektedir. İspanya'nın Valencia şehri yakınlarındaki bir mağaranın duvarında bulunan ve yaklaşık on bin yıllık olduğu tahmin edilen bir resimde, bir ip merdiven üzerinde elinde torbayla bal toplayan insan figürü, petek ve petekten sızan bal görülmektedir.[1] Bu da insanoğlunun arıcılığı ve balı uzun yıllardan beri tanıdığının göstergesidir.

Eski Hint, Mısır, Yunan, Roma, Sümer, Babil ve Hitit uygarlıklarının kalıntıları incelenirken de arı ve balla ilgili önemli bilgiler bulunmuş ve özellikle balın daha o dönemlerde çeşitli hastalıkların tedavisinde kullanıldığı anlaşılmıştır.

Türklerde Arıcılık

Türkler, uzun yıllar göçebe bir yaşam sürmüş, doğayla iç içe yaşamışlardır. Bu durum aynı zamanda Türklerin de balı doğadaki ilk yaşam tecrübelerinden itibaren tanıyabileceklerinin bir göstergesidir. Edward Tryjarski'nin "Türklerde Arıcılık" adlı makalesinden hareketle Türk kültüründeki arıcılığın seyri tarihî metinlerden takip edilebilir. Yazara göre Türklerin arıcılıkla tanışmaları yaşadıkları iklim ve coğrafi koşullardan dolayı oldukça erken dönemlerde olmalıdır. Ancak eldeki ilk veriler doğrudan arıcılıkla ilgili olmayan Uygur tıp metinlerinde karşımıza çıkmaktadır. Metinlerde yirmi dört kez *bal* ve toplamda yirmi iki kez Çince olması muhtemel *mir* ve *panït* kelimeleri geçmektedir. Makalede arıcılıkla ilgili ikinci olarak Kaşgarlı'da geçen *arï, bal* ve *arï yağı* kelimeleri önemsenmiştir. Seyahatname ve bazı resmî kayıtlardan yola çıkan Tryjarski, özellikle Volga Bulgarları, Hazarlar, Volga Tatarları ve Başkurtların arıcılığı çok iyi bildikleri hatta bal ticaretiyle de uğraştıkları bilgisini vermektedir. Çalışmada, Osmanlı sahası için şunlar kaydedilmiştir: "*1477-1481 yılları arasında oluşturulan ve Anadolu ile Rumeli nüfusu içerisindeki çeşitli grupların verdiği haraç, öşür ve diğer vergileri tanımlayan, kaydeden bu kanunlar birkaç defa, "öšr-i qovan", "öšr-i asel", "qovan haqqï" veya "qovan [resmi]" gibi arıcılardan toplanan vergilerden de bahseder. Bu durum, Osmanlı İmparatorluğu içerisinde arıcılığın geniş bir dağılımının olduğunu kanıtlamaktadır.*[2]*"*

Muğla'da Arıcılıkla İlgili Kelime ve Terimler

Türkiye, gerek uygun coğrafi şartlar gerek mevcut iklim ve bitki örtüsü sayesinde dünyada bal üretiminde önemli bir yere sahiptir. Anadolu'nun çeşitli yerlerinde aynı zamanda önemli bir geçim kaynağı olarak da görülen arıcılığın özellikle Muğla ve yöresinde eskiden beri yaygın bir şekilde yapıldığı bilinir. Dolayısıyla bu bölgede, arı ve arıcılıkla ilgili hiç de azımsanmayacak oranda arıcılık terimi bulunmaktadır. Bu çalışmada kullanılan terimler, Muğla'nın Ula ilçesine bağlı Portakallık Köyü'nde yaşayan 1928 doğumlu Mustafa Sarı ve 1959 doğumlu Dursun Sarı'dan derlenmiştir. Kaynak kişiler uzun yıllardır arıcılıkla uğraşmaları sebebiyle hem arıcılıkla ilgili yeni bilgileri aktarmakta hem de unutulmaya yüz tutmuş bazı terimleri ve teknikleri önceki nesillerden günümüze taşıyarak arıcılıkla ilgili bilgilerin güncellenmesini sağlamaktadırlar. *Arı, bey, ana arı, bodat, kovan, kara kovan, kütük kovan, minek, bal, petek, dalak, gömeç/gümeç, körük, tüskelek, basra, maske, tabalak, yāmaca, oğul, el demiri, alıcı eldiveni, sır bıçağı ve tarağı, arı fırçası, mahmuz, tel, oğul torbası, bal süzgeçleri* bu terimlerden sadece bazılarıdır.

[1] Sarıöz, P., (2006), *Arı Biziz, Bal Bizdedir-Dünden Bugüne Türkiye'de Arıcılık*, İstanbul, Kişisel Yayın, s. 10.
[2] Edward T., (2011), "Türklerde Arıcılık" (Çev: Ayşe Nur Kırgız Sağın), *Acta Turcica "Kültürümüzde Arıcılık"*, Yıl III, Sayı 1/1, s. 137.

Elbette böyle bir çalışma için yukarıda bir kısmı verilen terimlerin hepsinin köken bilgisi açısından incelenmesi oldukça kapsamlı olacaktır. Dolayısıyla bu çalışmada sadece, arıcılık için önemli sayılan kelimeler ve yöreye özgü bazı terimler incelemeye tabi tutulacaktır.

Çalışmada, ele alınan sözcüklerin söz konusu dillerdeki "oluşturulma yönleri"[3] hakkında fikir sahibi olabilmek için incelenen kelimelerin İngilizce, Almanca ve Fransızca karşılıkları verilmiştir. Böylece aynı nesneye karşılık gelen kelimelerin farklı dillerdeki oluşturulma mantıklarıyla ilgili karşılaştırma olanağı elde edilecektir. Bazı terimlerde sonuca ulaşmada faydalı olacağına inandığımız bu yöntemle incelenen kelimelerin ne kadar Türkçe olduğu ve bunda etkili olan Türk zihniyeti ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Kelimelerin Güncel Türkçe Sözlükteki anlamlarına bakılarak Türkiye Türkçesindeki kullanım şekilleri ile Türk Lehçeleri Sözlüğünden elde edilen lehçelerdeki görünümleri ve Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğünden alınan bazı veriler de bize bu anlamda yol göstereceği düşüncesiyle çalışmaya dâhil edilmiştir.

***arı* (İng. *bee*, Alm. *biene*, Fr. *abeille*)**

Kelimenin Güncel Türkçe Sözlükteki tanımı şu şekildedir:

arı (II) ***isim, hayvan bilimi***
1. *isim, hayvan bilimi* Zar kanatlılardan, bal ve bal mumu yapan, iğnesiyle sokan böcek (Apis mellifica)

Lehçelerdeki takibi şöyledir:

Türkiye Türkçesi	*Azerî Türkçesi*	*Başkurt Türkçesi*	*Kazak Türkçesi*	*Kırgız Türkçesi*	*Özbek Türkçesi*	*Tatar Türkçesi*	*Türkmen Türkçesi*	*Uygur Türkçesi* [4]
arı	arı	bal korto hağızak	ara	ān	ări	bal kortı şöpşä	arı	härä

Orta Türkçeden bu yana metinlerde geçmekte olan bu kelimenin kökeninin yabancı ya da komşu bir dil olabileceği üzerinde durulmaktadır. Ancak Türk dünyasının büyük çoğunluğunda kullanılan bu kelimenin Türkçe olabileceği ihtimali de göz ardı edilmemelidir.

Çalışmanın bu kısmında *arı*dan çok bir arı çeşidi olan *ana arı* üzerinde durulacaktır.

***Ana Arı-Kraliçe Arı* (İng. *queen*, Alm. *königin*, Fr. *reine*)**

Türklerin uzun yıllar göçebe bir hayat tarzında ve obalar hâlinde yaşadıkları bilinmektedir. Tuncer Baykara bu yaşam tarzındaki bir Türk ailesi için şunları söylemektedir*: "Türkler, büyük sayıya ulaştıktan sonra, kendilerini idare etmeyi, bir bakıma hâkimiyeti kendileri adına kullanmak üzere bazılarını yetkili kılmışlar, âdeta görevlendirmişlerdir. Türk hayatında idarecilerin ilk basamağı, genellikle Bek/Beğ/Bey diye anılmaktadır."*[5]

Anadolu'nun bazı yerlerinde ve özellikle Muğla yöresinde yumurtlama özelliğinden dolayı *ana arı* veya *kraliçe arı* şeklinde adlandırılan ve her kovanda bir tane olup o arı ailesinin üremesinden bal üretimine kadar her şeyinden sorumlu olan ve âdeta kovanın yöneticisi konumundaki arı çeşidine *bey* denmektedir. Türklerin göçebe

[3] Bu terim, Prof. Dr. Mustafa Uğurlu tarafından "Türkçe Köken Bilgisi Araştırmaları" adlı doktora dersinde kullanılmıştır.
Bk. Uğurlu, M., (2012), *Türkçe Köken Bilgisi Araştırmaları,* Ders Notları, Muğla, s. 30.

[4] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_lehceler&arama=lehceler&guid=TDK.LHC.509232d5324606.32615254 (Erişim Tarihi:20.08.2012)

[5] Baykara, T., (2001), *Türk Kültür Tarihine Bakışlar*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, s. 161.

olduklarının bir başka göstergesi de budur. Kendi yaşantılarındaki bir olguyu gözlemledikleri arı ailesiyle benzeştirerek yönetici konumundaki arıya *bey* demeleri ancak bu şekilde açıklanabilir. Ağızlarındaki kullanım şu şekildedir:

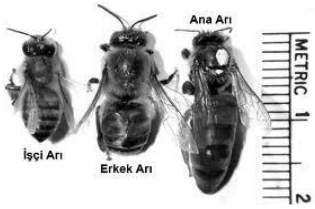
bey (V)

Arı beyi, ana arı. [Derleme Sözlüğü c: 2]

bey (V)
Eymir *Bozdoğan -**Aydın**
-**Amasya ve çevresi**
*Fethiye köyleri, -**Muğla**

[beg (III)]
Arı beyi, ana arı (Derleme Sözlüğü c: 2)
[beg (III)]
*Yusufeli -**Artvin**
-**Hatay köyleri**
*Mut -**İçel**

[beğ (II)]
Arı beyi, ana arı (Derleme Sözlüğü c: 2)
[beğ (II)]
-**Çorum**
-**Trabzon**
Çukurbağ *Ermenek -**Konya**[6]



Arı ailesi



Ana arı yani '*bey*'in yetiştirildiği *yüksük* adı verilen yuvalar

Oğul (İng. *swarm*, Alm. *schwarm*, Fr. *essaim*)

Kelimenin Güncel Türkçe Sözlükteki tanımlarından üçüncüsü "Bir ana arıyla birlikte kovandan ayrılan, yeni yetişmiş arı topluluğu" şeklindedir. Bu tanımı teknik bazı bilgilerle genişletmek konunun anlaşılması açısından önemli görülmektedir. Yılın belli dönemlerinde özellikle de arılar için verimli geçen yıllarda kovanlardaki arı mevcudunda hızlı bir artış olur ve zamanla çekirdek aile diyebileceğimiz bu arı ailesi kovana sığmamaya başlar. Aynı kovanda hayatlarını sürdüremeyeceklerini anlayan işçi arılar yaklaşık bir ay sürecek bir hazırlığın sonunda kendilerine önderlik edecek yeni beyler yani ana arılar üretirler. Bunların sayıları muhtemel bir olumsuzluk yaşanmaması için onlarla ifade edilecek kadar çoktur. *Yüksük*lerinden yani yuvalarından çıkan ana arılar bazen de kovanda daha önceden bulunan ana arı, çevresine başka yerde yaşantısını kurabileceği kadar işçi ve erkek arıyı toplayarak kovandan uzaklaşır.

[6] http://tdkterim.gov.tr/ttas/?kategori=derlay&kelime=bey (Erişim Tarihi:20.08.2012)



Kovandan ayrıldıktan sonra bir yere konan ana arıyı diğer arılar takip eder ve genellikle büyük bir üzüm salkımı görünümünde toplanırlar. İşte bu olaya *oğul* ya da *oğul verme* denir. Bu durumun diğer dillerdeki adlandırmalarına bakıldığı zaman verilen terimlerin genellikle İngilizcede olduğu gibi *swarm* "yığın oluşturma, toplanmak, üşüşmek" gibi fiillerle alakalı olduğu görülecektir. Türkçede ise bu duruma evden, çekirdek aileden ayrılan bir evlat belki de oğul olarak bakılmış ve dolayısıyla *oğul* denmiştir. Türk kültüründe eskiden beri evlenme çağına eren oğulların ayrı bir ev kurdukları ve aileden ayrıldıkları bilinmektedir. Aynı durumu arı ailelerinde de gözlemleyen Türklerin buradan hareketle söz konusu olayı bu şekilde adlandırdıklarını söyleyebiliriz.

Bal (İng. *honey*, Alm. *honig*, Fr. *miel*)

bal ***isim***
1. *isim* Bal arılarının bitki ve çiçeklerden topladıkları bal özünden yapıp kovanlarındaki petek gözlerine doldurdukları, rengi beyazdan esmere kadar değişen tatlı, koyu, sıvı madde
2. Olgunlaşmış incirin, dışına sızan tatlısı
3. Ağaçların kabuğundan sızarak pıhtılaşan besi suyu

Türkçede *bal* kelimesinin İran coğrafyasına yakın bölgelerde yaşayan Türk lehçeleri dışında ortak kullanıldığı görülmektedir.

Türkiye Türkçesi	*Azerî Türkçesi*	*Başkurt Türkçesi*	*Kazak Türkçesi*	*Kırgız Türkçesi*	*Özbek Türkçesi*	*Tatar Türkçesi*	*Türkmen Türkçesi*	*Uygur Türkçesi*
bal	bal	bal	bal	bal asel	äsäl bàl	bal	bal	bal häsäl

[7]



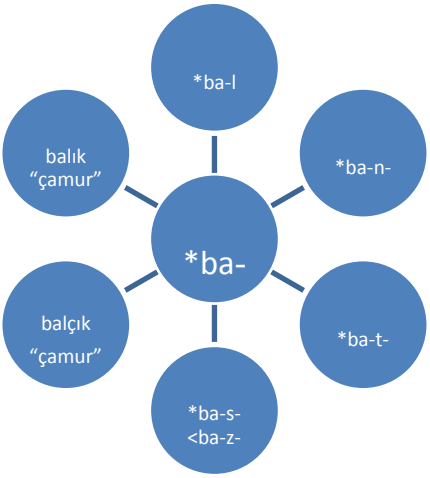
Türklerin *bal* sözü yerine ilk başlarda yaygın olarak *arı yağı* dediklerini kaydeden Bahaeddin Ögel, Kaşgarlı'nın *bal* kelimesinin Oğuz, Suvar ve Kıpçak gibi batı Türk kültür çevrelerinde yayıldığından bahsetmesine de değinmektedir[8]. Türk dünyasında böylesine geniş bir coğrafyada kullanılan kelimenin Türkçe olması kuvvetle muhtemeldir.

Yine kelimenin yabancı dillerdeki oluşturulma şekliyle Türkçedeki oluşturulma şeklini karşılaştırmak bizim için yol gösterici olacaktır. Diğer dillerde genellikle balın lezzetiyle ilişkili olarak adlandırıldığı görülmektedir. Söz gelimi İngilizce ve Almanca gibi dillerde bu anlamdaki "*honey"* ve "*honig*" kelimeleri aynı zamanda "tatlı"

[7] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_lehceler&arama=lehceler&guid=TDK.LHC.509232ded89aa8.62727850 (Erişim Tarihi:20.08.2012)

[8] Ögel, B., (2000), *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, C. II, s. 427.

anlamında da kullanılmaktadır. Türklerin ise *bal*a bakış açısının biraz farklı olduğunu söyleyebiliriz. Bunu yine Türkçedeki diğer fiil ve kelimelerle açıklamaya çalışalım.



Yandaki şemada **ba-* fiilinden türediği ve aralarında anlam bakımından ilişki olabileceği varsayılan yapılar gösterilmektedir. Özellikle **ba-t-* ve **ba-n-* fiilleri neredeyse öngörümüzü kanıtlar niteliktedir. *banmak* "katı bir şeyi sulu veya tuz, biber vb. toz durumundaki maddelerin içine batırıp çıkarmak, bandırmak", *batmak* ise temel olarak "bir sıvının üstündeyken içine gömülmek, saplanmak" anlamına gelmektedir. Bu fiillerin *bal* sözcüğü ile akraba olduklarını düşündüren, *bal*ın da sıvı olması ve içine daldırılan cisimlerin batması özelliğidir. Bu verilerden yola çıkılarak kelimenin *ba-* kökünden yapılan bir isim olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla Türklerin bal nesnesini lezzeti ya da tadı yönünden değil fiziksel niteliği yönünden adlandırdıklarını söyleyebiliriz.

Arı Sütü (İng. *royal jelly*, Alm. *gelee royale*, Fr. *gelée royale*)

arı sütü ***isim***
isim Genç işçi arının başındaki bezlerden salgıladığı, azotu çok madde



Arı sütü, baldan farklı olarak kovanda başta ana arı olmak üzere tüm arı çeşitlerinin yumurta olarak bırakıldıkları gözeneklerde larva şekline geldikleri zaman işçi arılar tarafından belli bir dönem beslenme ihtiyaçlarının karşılanması amacıyla kendilerine verilen ilk besindir. Bu besinin miktarı işçi arılar için üç, ana arılar için altı gün yetecek kadardır. Uzmanlar tarafından mucizevi bir besin olarak görülen bu maddenin ana arılara üç gün fazla verilmesi onun ortalama altı-yedi yıl yaşamasını sağlarken diğer arıların ise yaklaşık üç ay yaşadıkları gözlenmiştir.



Besin değerinin bu denli yüksek olduğunu fark eden İngiliz, Alman ve Fransızlar ortak bir şekilde bu maddeye "kraliyet jeli, kraliyete ait jel" demişlerdir. Önemi krallıkla bağdaştırılsa da asıl adlandırılmanın kıvamı dolayısıyla jele benzetilerek verildiği görülmektedir. Türkçede ise memeli hayvanların ürettikleri süt ile ilgisi olmadığı hâlde ilk besin olması, yavru beslenmesinde kullanılması ve süte benzeyen görünümü sebebiyle hayvancılığın mevcut bilgilerinden yola çıkılarak bu şekilde adlandırıldığı söylenebilir.

Kovan (İng. *beehive*, Alm. *bienenstock*, Fr. *bee hive*)

İngilizcede arı kovanı için "arıların toplandıkları yer" anlamında *beehive* kelimesi kullanılmaktadır. Yine diğer dillerde arıların bir araya gelmeleri, yığın oluşturmaları vs. gibi özelliklerinden yola çıkılarak benzer adlandırmalar yapılmıştır. Oysa Türkçedeki *kovan* kelimesi çok daha farklı bir bakış açısıyla türetilmiş olmalıdır. Eskiden arıların doğada, günümüzdeki manada koloniler hâlinde yaşamak yerine aileler şeklinde ağaçların ve kayaların kovuklarında yuvalandıkları bilinmektedir. Nitekim bu durum günümüzde bile kovandan kaçan ya da ayrılan *oğul*ların hâlâ devam ettirdikleri bir durumdur. Üç gün içerisinde insanlar tarafından kondukları yerden alınmayan arı ailesi kendisine güvenli ve uzun yıllar yaşayabileceği bir kovuk arayışına girmektedir. İşte hiç şüphesiz uzun yıllar doğada göçebe olarak yaşamış olan Türklerin bal arılarıyla tanışmaları da böyle bir ortamda gerçekleşmiş olmalıdır. Çünkü diğer dillerin aksine Türkçede, arıların bu yuvaların içinde birikme, bir araya gelme, yığın oluşturma gibi bir bakış açısı yerine o yuvanın özelliğiyle ilgili bir adlandırma yapılmıştır. Bu bakış açısını genişletmek için aynı kökten türemiş olabileceğini varsaydığımız kelimelerin Güncel Türkçe Sözlükteki anlamlarına başvurmamız gerekir.

kovuk -ğu ***isim***
isim Bir şeyin oyuk durumunda bulunan iç bölümü "*Arada sırada ben de sığınacak kovuk ararım.*" - **T. Buğra**

kof ***sıfat***
1. *sıfat* Kuruyarak veya çürüyerek içi boşalmış olan "*Kof ceviz.*"
2. Boş, değersiz, bilgisiz, yetkisiz (kimse) "*Bunlar medeni milletlerin lügat kitaplarına süs olsun diye yazılmış fantazyalı kof lakırtılardır.*" - **H. R. Gürpınar**
3. Güçsüz, dermansız "*Kof adam.*"

kova (I) ***isim***
1. *isim* Genellikle su ve sulu şeyler taşımaya, kuyudan veya denizden su çekmeye yarayan üstünden kulplu kap "*Suyu Pire Mahmut bir kovayla getirip kaptanın başından aşağı boşaltıyor.*" - **Z. Selimoğlu**
2. *sıfat* Bu kabın alacağı miktarda "*Mezarının etrafına toplanan fakirlerden biri balıksırtı yığılan toprağın üzerine iki kova su döktü.*" - **İ. H. Baltacıoğlu**
3. *sıfat* Futbolda çok gol yiyen (kaleci veya takım)

kovmak -ar ***-i***
1. *-i* Sert veya küçük düşürücü sözlerle gitmesini söylemek, savmak, defetmek "*Fethi Bey çalgıları kovdu, davul zurna istedi.*" - **M. Ş. Esendal**
2. Bir yerden sürüp çıkarmak, kovalamak "*Sen kim oluyorsun da beni kendi yerimden kovuyorsun?*" - **A. Kulin**

kovmak -ar ***-i***
3. İşine son vermek, görevinden atmak, uzaklaştırmak
4. Varlığına son vermek, ortadan kaldırmak
5. Gözetmek *"Sıra, saygı kovarak yetişmiş bütün efendiler, Türkiye'nin bütün Avrupa görmüşleri ona kızar, onu küçük düşürmeye çalışır."* - **M. Ş. Esendal**



Aynı kökten türemiş olabileceğini varsaydığımız bu kelimelerle *kovan* teriminin anlam açısından bir birliktelik taşıdığını söyleyebiliriz. Görüleceği üzere "içi boş olma, oyularak boş hâle getirilme" gibi anlamlardan yola çıkılarak Türklerin söz konusu nesneye bu adı verdikleri düşünülebilir. Günümüzde ise bu adlandırma, doğada yaşayan arıları evcilleştirerek onlar için doğadaki yaşam koşullarına uygun şekilde yapılan modern yuvalar için kullanılmaktadır.

Kovanla ilgili lehçelerdeki durum ise şöyledir:

Türkiye Türkçesi	*Azerî Türkçesi*	*Başkurt Türkçesi*	*Kazak Türkçesi*	*Kırgız Türkçesi*	*Özbek Türkçesi*	*Tatar Türkçesi*	*Türkmen Türkçesi*	*Uygur Türkçesi*
kovan	arı täknäsi arı pätäyi	umarta	ara uyası	ārı çelek	āri ini āri üyäsi	umarta	bal arıların yaşçiği	bal härisiniŋ uvisi

[9]

Etimoloji sözlüklerindeki görünüm şu şekildedir:

Hasan Eren sözlüğünde kovan kelimesi ile ilgili şunları kaydetmektedir:

"kovan < koğan 'arılara barınak olarak yapılan, türlü biçimdeki tahta, sepet veya sandık'. Anadolu ağızlarında 'ağaç yayık' olarak da kullanılır.

Dimitriev (DAN B, 1926, 68) kelimenin *-ğan* ekiyle kurulduğunu dile getirmişse de, kökünü vermemiştir. Räsänen (V 275 b) kelimeyi **kobğa* biçimiyle karşılaştırmış, kelimenin *kova* biçimini de vermiştir"[10].

Tuncer Gülensoy ise kelimenin <kowı~kovı~kov-uk~kowuk+an gibi bir yapıdan geldiğini söylemektedir[11].

Kelimenin yapısı şu şekilde olabilir:

kovan<ko-v+a-n<ko-b+a-n<*ko-p+a-n: fiil kökü-fiilden isim yapma eki+isimden fiil yapma eki-fiilden isim yapma eki.

Bir diğer olasılık ise şöyledir:

kovan<ko-v-an<ko-b-gan<*ko-p-gan: fiil kökü-fiilden fiil yapma eki-fiilden isim yapma eki (sıfat fiil eki)

Burada kurgulanan **ko-* kökünün temel anlamının "içi boşalmak, boş hâle gelmek" olduğunu söyleyebiliriz. Elimizdeki kelimelerin çoğunluğu {-p-} fiilden fiil yapma ya da {-p} fiilden isim yapma ekiyle türetilmiş yapılardır.

[9] http://www.tdk.org.tr/index.php?option=com_lehceler&arama=lehceler&guid=TDK.LHC.5018e03c995d51.13335889 (Erişim Tarihi:20.08.2012)

[10] Eren, H., (1999), *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, Ankara, Kişisel Yayınlar, s. 254.

[11] Gülensoy, T., (2007), *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, C. I, s. 548.

Kovan sözcüğüyle ilgili düşüncemizi destekler nitelikte yörede ve Anadolu'nun çoğu yerinde de kullanılagelen diğer terimler *kara kovan* ve *kütük kovan*'dır. Bunlardan ilkinin adlandırılmasının renginden dolayı olmadığını, rastgele, kötü veya gelişigüzel yapılmış olmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. *kara* kelimesinin Güncel Türkçe Sözlükte verilen anlamlarından biri de "4. *sf. mec.* Kötü, uğursuz, sıkıntılı"dır. Türkçede bulunan *kara düzen, kara gün, kara talih* vs. gibi yapılar da kelimenin kullanım sahasını göstermektedir. İkincisi ise bizim için en önemli dayanaklardan biridir. "İçi boş olma durumu" çürümüş ağaçların gövdelerinde sık görülen bir durumdur. Kaynak kişilerimiz fenni kovanlar yaygınlaşmadan önce büyük ağaç gövdelerini oyarak arılar için kovan yaptıklarından bahsetmektedirler.



Kütük Kovan Örneği

Tüm bunlara ek olarak Anadolu'nun bazı yerlerinde *yayık* için de *kovan*[12], *yoğurt kovanı* gibi adlandırmaların olması *kovan* kelimesinin işlevini ortaya koymaktadır.

Tüskelek-Körük (İng. *smoker*, Alm. *raucher* , Fr. *enfumoir*)

körük -ğü ***isim***
1. *isim* Ateşi canlandırmak için kullanılan ve açılıp kapandıkça içindeki havayı üfleyen araç "*Bir taraftan ha bire körüğün ipini çekiyordu.*" - **R. Enis**
2. Bazı araçların açılıp kapanabilir üst üste katlanmış bölümü "*Biz faytonun körüğü altında fotoğraf çekmeye uğraşıyorduk.*" - **N. Eray**
3. *müzik* Bazı müzik araçlarında hava vermeye yarayan, el veya ayakla işletilen meşin veya kâğıt bölüm "*Akordiyon körüğü.*"



Yukarıda anlamları verilen *körük* kelimesinin sadece birinci ve üçüncü anlamı arıcılıkta kullanılan körüğü tanımlamaya yardımcı olacaktır. Resimde de görüleceği gibi arıcılıkta kullanılan körüklerde deriden yapılan kısmı sıkıştırılarak havanın içerisinde çürük odun, talaş ya da yapay bazı maddelerin bulunduğu kısma verilmesiyle üstteki emzik denilen yerden dumanın çıkması sağlanır. Arıların üzerine püskürtülen bu duman onların sakinleştirir. Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğünde geçmediği için Anadolu'da başka yerde kullanılmakta mıdır bilinmez ama Muğla'nın

[12] http://tdkterim.gov.tr/ttas/?kategori=derlay&kelime=kovan (Erişim Tarihi:20.08.2012)

Ula ilçesinde bu alet bu adla bilindiği gibi *tüskelek* şeklinde de adlandırılmaktadır. *körük* sözcüğünün eski Türkçe **kö-/*kü-* "yanmak" fiilinden hareketle oluşturulduğu söylenebilir. Ancak *tüskelek* kelimesinin kökeni biraz daha farklı görünmektedir. Yine kullanılan aletin işlevinden yola çıkmak bize yol gösterici olacaktır. Yabancı dillerde karşılığını verdiğimiz körük kelimesinin o dillerde genellikle "duman çıkaran, duman veren" anlamlarında kullanıldığı görülmektedir. Oysa Türkçede *körük*ün, demirciliği eskiden beri bilen Türkler tarafından ateşi canlandırmak amacıyla kullanıldığı ve dolayısıyla böyle adlandırıldığını öne sürebiliriz. Bu durumda arıcılıkta kullandığı aletin bu işlevinin yanında asıl kullanım amacının duman çıkarmak olduğunu gören bazı Türkler bu nesneye eskiden beri bildiği *tüt-* fiilinden yola çıkarak yeni bir ad vermiş olabilir.

Petek (İng. *honeycomb*, Alm. *wabe*, Fr. *rayon de miel*)

petek -ği ***isim***
1. *isim* Arıların yumurtalarını bırakmak ve bal depo etmek için yaptığı, düzgün altıgen ağızlı bal mumu yuvacıklar topluluğu
2. Bu yuvacıklar topluluğunun bal olmayanı
3. Isıtma tesisatında ısı dağıtımını, içinden sıcak su geçerek sağlayan dilim, radyatör "*Kalorifer peteği.*"
4. *mimarlık* Minarelerde külah ile şerefe arasındaki bölüm
5. Balçıktan yapılan ve dikine duran sandık biçimindeki tahıl ambarı
6. Arı kovanı

Arıcılığın en önemli malzemelerinden biri olan peteğin birçok kaynakta Türkçeye Ermeniceden geçtiği söylenmiştir. Hasan Eren kelimenin tanımını yaptıktan sonra kelimenin Ermenice *p'et'ak* şeklinden Türkçeye geçtiğinden bahseder. Ağızlarda petek kelimesinin yanında *gömeç/gümeç* gibi şekillerin de görüldüğüne işaret edilmiştir[13].

Kelimenin lehçelerdeki kullanım sahasına bakıldığında coğrafi açıdan Ermenice konuşulan yerlere yakınlından dolayı sadece Türkiye ve Azerbaycan'da görülmesi bu iddiaları destekler görünmektedir. Diğer lehçelerde ise *petek* yerine kullanılan kelimeler daha çok arının evi ya da ini olarak görülmesinden dolayı verilen adlandırmalardır.

Türkiye Türkçesi	*Azerî Türkçesi*	*Başkurt Türkçesi*	*Kazak Türkçesi*	*Kırgız Türkçesi*	*Özbek Türkçesi*	*Tatar Türkçesi*	*Türkmen Türkçesi*	*Uygur Türkçesi*
petek	pätäk	käräz	kärez	bal uyuğu	äsäläri ini	käräz	ballı arı öycüği	häsäl momi härä köznigi

[14]

Hasan Eren'in de bahsettiği gibi Muğla ve çevresinde de "petek" anlamında *gömeç/gümeç* kelimeleri hâlâ kullanılmaktadır. Anadolu'da da kullanılan bu sözcüğün belki de *petek* Ermeniceden daha ödünçlenmeden Türkçede kullanılan bir kelime olduğu söylenebilir.

gömeç (I)

Bal peteği. [Derleme Sözlüğü c: 6]

gömeç (I)

*Şarkikaraağaç, Yassıören *Senirkent, Yaka *Gelendost -**Isparta**

[13] Eren, H., (1999), s.331.

[14] http://www.tdk.org.tr/index.php?option=com_lehceler&arama=lehceler&guid=TDK.LHC.5018e108608637.00022072 (Erişim Tarihi:20.08.2012)

Honaz, *Sarayköy ve köyleri -**Denizli**
*Urla -**İzmir**
*Edremit, *Burhaniye -**Balıkesir**
Fili *Biga -**Çanakkale**
*Altıntaş -**Kütahya**
Tokat -**Eskişehir**
*Kandıra, *Akyazı ve çevresi -**Kocaeli**
İğneciler *Mudurnu, *Düzce -**Bolu**
*Kurşunlu -**Çankırı**
Bizmişen -**Elâzığ**
Köşker -**Kırşehir**
Ortahisar *Ürgüp -**Nevşehir**
*Bor -**Niğde**
Göçer *Karaman, *Ermenek -**Konya**
*Anamur -**İçel**
*Kaş ve köyleri, *Finike, *Alanya, *Elmalı, *Korkuteli -**Antalya ve çevresi**
Karaköy, Yenice, Pınarlıbelen, *Bodrum, *Marmaris, *Milas, *Fethiye ve köyleri -**Muğla**
-**Edirne**
*Lüleburgaz, Çavuşköy *Babaeski -**Kırklareli**
[gümeç (I)]
Bal peteği. (Derleme Sözlüğü c: 6)
[gümeç (I)]
Sürez *Bozdoğan -**Aydın**
Küçükbahçe -**İzmir**
*Akyazı -**Kocaeli**
*Maçka -**Trabzon**
*Bayburt -**Gümüşhane**[15]

Kelimenin yapısı şu şekilde açıklanabilir:

gömeç<*gö-m-me+ç<*kö-b-me+ç<*kö-p-me+ç: fiil kökü-fiilden fiil yapma eki-fiilden isim yapma eki-isimden isim yapma eki.

**gö-/*kö-* fiili burada "kabarmak, şişmek" anlamında kullanılan bir kök olabilir. Çünkü peteklerin önce ince bir kalıpken zamanla kabartılarak, örülerek oluşturulduğu bilinmektedir. Bu anlamdan yola çıkılarak *gömeç, küme, gömmek, gömü, kömme, göbek, köpürmek* gibi sözcüklerin de aynı kökten türedikleri ancak zamanla *gömeç*, *küme*, *göbek* gibi bazılarının kök anlamını kaybederek anlam genişlemesine uğradıkları söylenebilir.

Yine Muğla ile beraber birçok bölgede petek için kullanılan bir diğer kelime de *dalak* sözcüğüdür. Ancak bunun sadece hayvanların dalağına benzeyen peteklere söylendiği bilinmektedir. Bunu da Türklerin uzun yıllar göçebe olarak yaşamasına ve hayvancılığı çok iyi bilmelerine dayandırabiliriz.



Dalak Örneği



Dalak Örneği

[15] http://www.tdkterim.gov.tr/ttas/?kategori=derlay&kelime=gömeç (Erişim Tarihi:20.08.2012)

dalak (I)
1. Bozulmamış bal peteği, kovanın yanlarındaki küçük beyaz bal peteği. [Derleme Sözlüğü c: 4]

dalak (I)
*Eğirdir köyleri, Yassıviran *Senirkent -**Isparta**
Çamköy *Gölpınar, Başpınar, Yayla *Tefenni -**Burdur**
*Sarayköy köyleri, İğdir *Çivril -**Denizli**
Hamzabali *Bozdoğan -**Aydın**
*Bergama -**İzmir**
*Savaştepe, Yeniköy -**Balıkesir**
Eğrigöz *Emet -**Kütahya**
Bozan, Tokat -**Eskişehir**
Aliköy *Çaycuma -**Zonguldak**
-**Kastamonu**
*Kurşunlu -**Çankırı**
-**Çorum**
*Çarşamba -**Samsun**
*Merzifon köyleri, Tekke *Taşova -**Amasya**
*Zile, *Reşadiye -**Tokat**
Düzköy *Keşap -**Giresun**
-**Trabzon**
Uşhum, Erkinis *Yusufeli -**Artvin**
-**Kars köyleri**
-**Erzurum**
*Refahiye çevresi -**Erzincan**
-**Bitlis**
Aşudu *Darende -**Malatya**
Hacıilyas *Koyulhisar, Çepni *Gemerek, -**Sivas**
Çayırlı *Haymana -**Ankara**
*Bor, *Ulukışla -**Niğde**
Kırkpınar yaylası -**Antalya**
*Fethiye köyleri, *Milas -**Muğla**
-**Edirne**
Ceylânköy -**Kırklareli**
*Saray -**Tekirdağ**[16]

Sonuç

Dünyanın farklı yerlerinde belki de aynı zamanlarda *arı* ve *bal*la tanışan toplulukların çoğu, arıcılıkla ilgili çeşitli kelimeler türetmişlerdir. Bu topluluklardan bir kısmı ise zamanla kendi türettikleri kelimelerden vazgeçip ya da zamanla unutup çeşitli ilişkilerde bulundukları diğer topluluklardan kelime ödünçlemişlerdir. Türklerde de arıcılıkla ilgili çoğu kelime Türkçe olmakla birlikte bir kısmının ilişkide bulunulan çeşitli dillerden alındığı söylenebilir. Türkçe olduğunu düşündüğümüz kelimelerde genellikle Türk zihniyetinin bazen de göçebeliğin izleri görülmektedir. Türkler, uzun yıllar doğayla iç içe yaşamalarından dolayı kazandıkları bakış açısıyla çevrelerinde yeni karşılaştıkları bir nesneye ya da olguya onunla ilgili gözlemlerinin sonucunu eski bilgileriyle karşılaştırarak yeni bir ad vermektedirler. Özellikle onun şekline ve işlevine bakılarak mevcut fiillerden yeni bir sözcük türetilmekte ya da önceden kullanılan bir kelime o durum ya da nesne için de söylenebilmektedir. Bu çalışmada ele alınan *bal, kovan, bey, gömeç, dalak, arı sütü* gibi kelimeler bunun en önemli göstergeleridir.

[16] http://www.tdkterim.gov.tr/ttas/?kategori=derlay&kelime=dalak (Erişim Tarihi:20.08.2012)

Kaynakça

Baykara, Tuncer, (2001), *Türk Kültür Tarihine Bakışlar*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, s. 161.

Edward, Tryjarski, (2011), "Türklerde Arıcılık" (Çev: Ayşe Nur Kırgız Sağın), *Acta Turcica "Kültürümüzde Arıcılık"*, Yıl III, Sayı 1/1, s. 137.

Eren, Hasan, (1999), *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, Ankara, Kişisel Yayınlar, s.331.

Gülensoy, Tuncer, (2007), *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, C. I, s. 548.

Güncel Türkçe Sözlük, (2006) Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

http://tdkterim.gov.tr/ttas/

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_lehceler&view=lehceler

Ögel, Bahaeddin, (2000), *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, C. II.

Sarıöz, Perihan, (2006), *Arı Biziz, Bal Bizdedir-Dünden Bugüne Türkiye'de Arıcılık*, İstanbul, Kişisel Yayın, s. 10.

Uğurlu, Mustafa, (2012), *Türkçe Köken Bilgisi Araştırmaları,* Ders Notları, Muğla, s. 30.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ TÜRKOLOJİ DERGİSİNDE YER ALAN "ESKİ TÜRK DİLİ" İLE İLGİLİ MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Begüm ÜNAL

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Bu bildiride; Ankara Üniversitesi DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından yayımlanan Türkoloji Dergisi'nin 1964 yılında yayımlanan ilk sayısından 2010 yılında yayımlanan son sayısına kadar olan dergilerde bulunan "Eski Türk Dili" ile ilgili makalelerin incelenmesi konu edinilmiştir. Çalışmamızda her bir makale ayrı ayrı incelenmiş ve çeşitli değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ankara Üniversitesi, Türkoloji Dergisi, Eski Türk Dili.

ABSTRACT

In this notification; the investigation of the articles about "old turkish language" was subjected which is there in the journals from the first issue published in 1964 until the last issue released in 2010 of the turcology journal published by ankara university, the department of turkish language and literature. In our studies, each articles was investigated separately and various evaluations were done.

Key words: Ankara University, The Journal of Turcology, Old Turkish Language

Dil, yaşayan ve gelişen canlı bir varlıktır. Bu çalışmamızda; bin yıllar boyunca gelişerek meydana gelmiş, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış bu kültür oluşumunun tarihi gelişimi içerisindeki "Eski Türk Dili" alanında yapılan çalışmalardan bir bölümü üzerinde duracağız.

1. CANPOLAT, Mustafa, "Tarama Sözlüğü I (A-B), Türk Dil Kurumu Yayınları, sayı: 212, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1963", C. I, S. 1, s. 179–183.

Derginin "Tanıtmalar" bölümünde yer alan bu yazıda Canpolat; Tarama Sözlüğü'nün ortaya çıkışı, yaptığı çalışmalar ve dilimize katkıları üzerinde durmuştur. Sözlüğün ciltleri hakkında ayrıntılı olarak kaç yılında, kimlerin çalışmalarıyla meydana geldiği gibi unsurlara yer vermiştir. Eserde ilgi çekici gördüğü noktalara ayrıntılı bir şekilde değinmiştir.[1]

[1] Canpolat, M., "Tarama Sözlüğü I (A-B), Türk Dil Kurumu Yayınları, sayı: 212, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1963", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. I, S. 1, s. 179–183.

2. CANPOLAT, Mustafa, "Derleme Sözlüğü 1: Türk Dil Kurumu Yayınlan, sayı: 212, LVI + 444 s. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1963", C. I, S. 1, s. 183-186.

Derginin "Tanıtmalar" bölümündeki bu yazıda Canpolat; derleme çalışmalarının nasıl oluştuğu ve nasıl yapıldığı konuları üzerinde durmuş, Derleme Sözlüğü ile ilgili bilgiler vermiştir.[2]

3. RASONY, L. "Türk Özel Adlarının Kaynakları", C. I, S. 1, s. 71-101.

L. Rasony makalesinde dağınık dil yadigârlarında bulunan Türk özel adlarını hem fonetik tarihi hem de ekler ve kelime hazinesi bakımından ele alıp incelemiştir. Tarih biliminin özel adlarda gizli bulunan etnojenez ve yerleşme tarihi öğelerine dayandığını örnekler vererek açıklamıştır. Genel geçer bir sonuca nasıl ulaşıldığı ve bu durumun istisnaları üzerinde durmuştur. Çalışmaların kimler tarafından ve nasıl yapılabileceğini belirtmiştir.

Yararlandığı kaynakların ne tür belgeler ve neler olduğunu belirtikten sonra konuyla ilgili hazırladığı bibliyografyasını sunmuştur. Elindeki malzemeyi beş kategoriye ayırarak çalışmasını şekillendirmiştir.[3]

4. TEMİR, Prof. Dr. Ahmet, "Anadolu'da Uygur Yazısı ile Yazılmış Belgeler", C. I, S. 1, s. 143-148.

Prof. Dr. Ahmet Temir yazısına Uygur yazısının dil tarihi içindeki yeri, menşei, gelişimi ile kullanıldığı alanlar gibi konularda bilgi verip Uygur yazısını tanımlayarak giriş yapmıştır. Uygur yazısı ile ilgili olarak sadece Anadolu'da teşekkül eden Uygur yazısı ile oluşturulmuş belgeleri incelemiştir. İncelemesini ilgili örneklerden yararlanarak şekillendirmiştir. Temir, örneklerini "Madeni Paralar" ve "Diğer Belgeler" başlıkları altında gruplandırarak ele almıştır. Oluşturduğu başlıklar altında örneklerini sınıflandırarak araştırmalarını sunmuştur. Yazısının sonunda bir bibliyografya yayımlamıştır.[4]

5. KORKMAZ, Zeynep, "Türkiye Türkçesindeki "-madan / -meden <-madın <-medin" Zarf-fiil (Gerundium) Ekinin Yapısı Üzerine", C. II, S. 1, s. 297-307.

Zeynep Korkmaz, "-madan / - meden" zarf-fiil ekini yazısında iki farklı şekilde ele alarak incelemiştir. Birinci bölümde bize ekin dil tarihi içerisindeki tarihsel gelişimini dönemler üzerinden karşılaştırarak örneklerle birlikte açıklamıştır. İkinci bölümde ise bize bu ek üzerindeki etimoloji çalışmalarını aktarmıştır.

İlk bölümde ekin tanımını yapıp görevlerini belirterek anlatımına başlamıştır. "-madan / -meden" ekinin Türkiye Türkçesinde "–p" ; "-a / -e" ve "–arak / -erek" ile türetilen hâl zarflarının olumsuz şekli olduğunu belirtmiştir.

Yazısının ikinci bölümünde ek üzerindeki etimoloji denemeleri üzerinde durmuştur. Birçok araştırmacının bu eki ilk ele alış biçimleri ile bu ekle ilgili birbirlerinin görüşlerini ele alış açılarını ve zamanla görüşlerindeki değişiklikleri bize aktarmıştır.

Zeynep Korkmaz tüm bu araştırmacıların ayrı ayrı görüşler belirtmelerine rağmen birleştikleri ortak bir noktanın olduğuna, onun da; söz konusu ekleri hep bir isim köküne temellendirmek olduğuna dikkat çekmiştir. Bu konuyla ilgili kendi görüşünü açıklamıştır.

[2] Canpolat, M., "Derleme Sözlüğü 1: Türk Dil Kurumu Yayınlan, sayı: 212, LVI + 444 s. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1963", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. I, S. 1, s. 183-186.
[3] Rasony, L. "Türk Özel Adlarının Kaynakları", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. I, S. 1, s. 71.
[4] Temir, A., "Anadolu'da Uygur Yazısı ile Yazılmış Belgeler", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. I, S. 1, s. 143-148.

Bunu yaparken Türkçedeki diğer eklerle benzerliklerine, eski dönem eserlerinde ele alınış şekillerine vs. değinerek görüşünü örneklerle güçlendirerek ispatlamaya çalışmıştır.[5]

6. ÇAĞATAY, Saadet, "Reşit Rahmeti Arat (15.V. 1900-29.XI. 1964), C. III, S. 1, s. 1-6.

Saadet Çağatay makalesinde, Reşit Rahmeti Arat'ın bilimsel kişiliği ve Türk diline katkıları üzerinde durmuştur. Makalesinin girişinde, Arat'ın öğrenim hayatını özetlemiştir. Türk kültür tarihindeki katkılarına geçmeden önce dil kültürü bakımından tarihi gelişmeleri aktarmıştır. Bu bağlamda yapılan filolojik ve linguistik çalışmaları aktarmıştır. Daha sonra Arat'ın çalışmalarının Fuad Köprülü'nün çalışmalarıyla benzerlik gösterdiği noktayı vererek Arat'ın milli ilim alanında meydana gelen gelişmelerdeki önemine değinmiştir. Bunu yaparken diğer araştırmacıların çalışmalarına da değinmiştir. Yazısının son kısmında ise R. R. Arat'ın çalışmalarını kısa bir özet ile aktarmıştır.[6]

7. ÇAĞATAY, Saadet, "Philologiae Turcicae Fundamenta I, XIII -f- 810 s.Franz Steiner Verlag, Weisbaden, 1959", C. III, S. 1, s. 123-127.

Derginin "Tanıtma" bölümünde yer alan yazısında Çağatay, bu eseri içeriği ve yapısı açısından ele alarak tanıtmıştır.[7]

8. ÇAĞATAY, Saadet, "Philologiae Turcicae Fundamenta II, Weisbaden 1964-65, Franz Steiner Verlag, LXXI + 963 s. ", C. III, S. 1, s.127-133.

Bu sayının "Tanıtmalar" bölümünde yer alan ikinci yazısında "Philologiae Turcicae Fundamenta II" çalışmasını tanıtmıştır.[8]

9. ÇAĞATAY, Saadet, "D.G. MESSERSCHMIDT, Forschungsreise durch Sibirien 1720-1727 I. Cilt: 379 sayfa 9 resim 1 harita, 1962: II. Cilt 270 sayfa, 10-31 resim ve levhalar, 1964, III. Cilt: 274 s. 8 resim ve levha, 1966, Akademie-Verlag, Berlin", C. III, S. 1, s. 133-138.

Çağatay'ın, derginin bu sayısında yer alan üçüncü tanıtma yazısıdır.[9]

10. ÇAĞATAY, Saadet, "Maitrisimit 1, II. Faksimile der alttürkischen Versioneines Werkes der buddhistischken Vaibhâsika-Schule, herausgegeben von A.v. Gabain, mit einer Eınleitung vin H. Scheel, 1-1957, 113 vha-Fr. Steiner Verlag, Weisbaden; II-A, von Gabain, miteinem Geleitvvort von R. Hartmann, Berlin Akademie-Verlag 1961, 114 + 227 levha", C. III, S. 1, s. 139-142.

Çağatay'ın yine dergininin bu sayısında yer alan tanıtım amaçlı oluşturduğu yazısıdır.[10]

---

[5] Korkmaz, Z., "Türkiye Türkçesindeki "-madan / -meden <-madın <-medin" Zarf-fiil (Gerundium) Ekinin Yapısı Üzerine", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. II, S. 1, s. 297-307.

[6] Çağatay, S., "Reşit Rahmeti Arat (15.V. 1900-29.XI. 1964), *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. III, S. 1, s. 1-6.

[7] Çağatay, S., "Philologiae Turcicae Fundamenta I, XIII -f- 810 s.Franz Steiner Verlag, Weisbaden, 1959", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. III, S. 1, s. 123-127.

[8] Çağatay, S., "Philologiae Turcicae Fundamenta II, Weisbaden 1964-65, Franz Steiner Verlag, LXXI + 963 s.", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. III, S. 1, s.127-133.

[9] Çağatay, S., "D.G. MESSERSCHMIDT, Forschungsreise durch Sibirien 1720-1727 I. Cilt: 379 sayfa 9 resim 1 harita, 1962: II. Cilt 270 sayfa, 10-31 resim ve levhalar, 1964, III. Cilt: 274 s. 8 resim ve levha, 1966, Akademie-Verlag, Berlin", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. III, S. 1, s. 133-138.

[10] Çağatay, S., "Maitrisimit 1, II. Faksimile der alttürkischen Versioneines Werkes der buddhistischken Vaibhâsika-Schule, herausgegeben von A.v. Gabain, mit einer Eınleitung vin H. Scheel, 1-1957, 113 vha-Fr. Steiner Verlag, Weisbaden; II-A, von Gabain, miteinem Geleitvvort von R. Hartmann, Berlin Akademie-Verlag 1961, 114 + 227 levha", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. III, S. 1, s. 139-142.

11. GABAİN, Annemarie Von, "Renklerin Sembolik Anlamları (Çev: Semih Tezcan)", C. III, S. 1, s. 107-113.

Gabain yazısına, bir Çin eserinden hareketle eserde anlam bakımından rengin kullanımına örnek vererek giriş yapmıştır. Renkleri yaygın kullanımları açısından gruplandırarak 3 bölümde ele almıştır. İlk olarak "kara" ve "ak" sözcüklerinin kullanımları üzerinde durmuştur. Kullanıldıkları dönemleri, yerleri ve hangi anlamlarda kullanıldıklarını karşılaştırmalı biçimde sunmuştur.

İkinci bölümde ise, beş esas rengin (siyah, beyaz, sarı, yeşil, kırmızı) her birinin bir nesneyle anlamlandırılışını ele almıştır. Dünyanın dört bölüme ayrılması ve renklerle ifade edilmesi üzerinde hangi kavimlerin ne şekilde görüşleri olduğu ve bunları renklerle nasıl anlamlandırıp kullandıkları, bu adlandırılışın ulus ve ülke adlarının oluşumunu nasıl etkilediği gibi konular üzerinde durmuştur. Üçüncü bölümde ise, bu anlatımına farklı örneklerle devam etmiştir. Yazının son kısmında bibliyografya yayımlamıştır.

Bu bir çeviri yazıdır. Semih Tezcan, A. Von Gabain'in Acta Orientalia Hung. T. XV, 1-3,1962 deki yazısını Türkçeye çevirerek yeniden yayımlamıştır.[11]

12. KORKMAZ, Zeynep, "Hüseyin Bavkara Adına Yazılmış Çağatayca Yûsuf u Züleyhâ Mesnevisinin Tanınmayan Bir Yazması ve Eserin Yazarı",C. III, S. 1, s. 7-48.

Korkmaz yazısında, Hüseyin Baykara adına yazılmış Çağatayca "Yûsuf u Züleyhâ Mesnevisi"nin tanınmayan bir yazmasını gün ışığına çıkartmıştır. Eserle ilgili araştırmalarını ayrıntılı bir biçimde aktarmıştır. Eserin bulunan nüshaları, bu nüshalar üzerinde çapılan çalışmalar, yazım ve oluşum özellikleri, eser hakkında bilinen yanlışlar gibi özellikler üzerinde durmuştur.

Eserin müstensihinin kimliğinin kesin bir sonuca bağlanamadığını belirtmiş ve eserde müstensihle ilgili geçen beyitlere yer vererek nüshalar arası bir karşılaştırma yapmıştır. Yaptığı karşılaştırmalar sonucu eserin Ahmed-i Cam Jenebil'e ait olduğu kanısına varmıştır. Bu görüşünü sağlamlaştırmak amacıyla edebiyat tarihi içerisinde Ahmed-i Cam adını taşıyan başka şairler olup olmadığını araştırmış ve çeşitli karşılaştırmalar yapmıştır. Eserin ne sebeple ve hangi şartlar altında yazıldığı gibi yazılış özellikleri üzerinde durmuştur. Ahmed-i Cam'ın eseri Farsça mensur şeklinden Çağatayca manzum biçimine çevirerek esere çeviri niteliğinden çok bir telif eser olma özelliği kazandırdığı görüşünü dile getirmiştir. Ahmed-i Cam Jenebil'i tanıtmış ve sanatçılığı üzerinde bir fikir verebilmek için eserlerinden örnekler vermiştir.[12]

13. KORKMAZ, Zeynep, "Reşit Rahmeti Arat, Eski Türk Şiiri, Türk Tarih Kurumu Yayınlarından VII. Seri no. 45. Ankara TTK. Basımevi 1965, XII + 506 sah.", C. III, S. 1, s. 143-149.

Dergide yer alan "Tanıtmalar" bölümünde tanıtma amaçlı yazdığı yazısıdır.[13]

---

[11] Gabain, A. V., "Renklerin Sembolik Anlamları (Çev: Semih Tezcan)", *Ankara Üniversitesi DTFC Türkoloji Dergisi*, C. III, S. 1, s. 107-113.

[12] Korkmaz, Z., "Hüseyin Bavkara Adına Yazılmış Çağatayca Yûsuf u Züleyhâ Mesnevisinin Tanınmayan Bir Yazması ve Eserin Yazarı", *Ankara Üniversitesi DTFC Türkoloji Dergisi*, C. III, S. 1, s. 7-48.

[13] Korkmaz, Z., "Reşit Rahmeti Arat, Eski Türk Şiiri, Türk Tarih Kurumu Yayınlarından VII. Seri no. 45. Ankara TTK. Basımevi 1965, XII + 506 sah.", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. III, S. 1, s. 143-149.

14. KORKMAZ, Zeynep, "Agâh SIRRI Levend, Ali Şir Nevâi, I. cilt: Hayatı, Sanatı ve Kişiliği, TDK. Yayınlarından Sayı: 239, Ankara TTK. Basımevi 1965, XIII + 306 sah; II. cilt Divanlar; 4 Türkçe, 1, Farsça divan, TDK. yayınlarından Sayı: 244, Ankara TTK. Basımevi 1966, VIII + 272 salı: III. cilt Hamse: TDK. yayınlarından Sayı: 253, TTK. Basım evi, Ankara 1967.", C. III, S. 1, s. 149-156.

Derginin bu sayısında yer alan ikinci tanıtma yazısıdır.[14]

15. KORKMAZ, Zeynep, "Dr. Heinz Krinstinus, Die Deutschcn Verberı mit Praepositionen und ihre W'i eder gabi; im Türkischen; Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınlan No: 193-175, Ankara Üniversitesi Basımevi 1965, XIII + 450 sah.", C. III, S. 1, s.156-159.

Aynı sayıda yer alan üçüncü tanıtma yazısıdır.[15]

16. TEZCAN, Semih, "Nicholas Poppe, Introduction to Altaic Linguistic (Altay Dilbilimine Giriş). Ural-Altaische Bibliothek XIV, 1965, Otto Harrassovvitz, Weisbaden, XIII + 212 s. ", C. III, S. 1, s. 161-167.

Derginin bu sayısının "Tanıtmalar" bölümünde yer alan eserin özelliklerini anlattığı tanıtma yazısıdır.[16]

17. CANPOLAT, Mustafa, "XIV. Yüzyılda Yazılmış Değerli Bir Tıp Eseri: Edviye-i Müfrede", C. V, S. 1. s. 21-47.

XIV. yüzyılda Osmanlı Türklerinde tıp biliminin büyük gelişme gösterdiğini anlatarak makaleye başlayan Canpolat, bu yüzyılda tıp eserlerinin bir yandan doğulu bilginlerin eserlerinin Türkçeye çevrilmesi diğer yandan da yarı telif toplama eserler olarak ortaya konulduğunu belirterek bunlardan "Müfredat-ı İbn Baytar Tercümesi", "Müntahab-ı Şifa" gibi eserleri kısaca tanıtmıştır.

Daha sonra kitabın dört bölümden oluştuğunu belirtilerek bu bölümler hakkında bilgi vermiştir. Birinci bölümde alfabetik sıra ile tek başına kullanılabilecek bitkiler, yiyecekler, içeceklerin bir sözlük düzeni içinde verildiği; ikinci bölümde hastalıkların sebepleri, teşhisi ve tedavi yolları; üçüncü bölümde ihtiyarlık, insanı çabuk ihtiyarlatan sebepler; dördüncü bölümde hastalıklar, anatomi, meyveler, sebzeler ve eşyaların bulunduğu 250 maddelik bir sözlüğün yer aldığını anlatarak kitap tanıtılmıştır.

Canpolat, makalenin içerisinde tanıttığı kitaplardan örnekler vererek anlatımı kuvvetlendirmiş ve "Edviye-i Müfrede"nin kelime hazinesi oldukça geniş bir eser olduğunu belirterek dil araştırmaları açısından çok önemli bir eser olduğunu söylemiştir. Kitabın dördüncü bölümünün tamamını vererek makaleyi bitirmiştir.[17]

---

[14] Korkmaz, Z., "Agâh SIRRI Levend, Ali Şir Nevâi, I. cilt: Hayatı, Sanatı ve Kişiliği, TDK. Yayınlarından Sayı: 239, Ankara TTK. Basımevi 1965, XIII + 306 sah; II. cilt Divanlar; 4 Türkçe, 1, Farsça divan, TDK. yayınlarından Sayı: 244, Ankara TTK. Basımevi 1966, VIII + 272 salı: III. cilt Hamse: TDK. yayınlarından Sayı: 253, TTK. Basım evi, Ankara 1967.", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. III, S. 1, s. 149.

[15] Korkmaz, Z., "Dr. Heinz Krinstinus, Die Deutschcn Verberı mit Praepositionen und ihre W'i eder gabi; im Türkischen; Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınlan No: 193-175, Ankara Üniversitesi Basımevi 1965, XIII + 450 sah.", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. III, S. 1, s.156-159.

[16] Tezcan, S., "Nicholas Poppe, Introduction to Altaic Linguistic (Altay Dilbilimine Giriş). Ural-Altaische Bibliothek XIV, 1965, Otto Harrassovvitz, Weisbaden, XIII + 212 s. ", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. III, S. 1, s. 161-167.

[17] Canpolat, M., "XIV. Yüzyılda Yazılmış Değerli Bir Tıp Eseri: Edviye-i Müfrede", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. V, S. 1. s. 21-47.

18. GÜLENSOY Dr. Tuncer, "Moğolların Gizli Tarihi'ndeki Türkçe Kelimeler Üzerine Bir Deneme", C. V, S. 1, s. 93-135.

Yazılı Moğolcanın en eski örneği olan beş satırlık taş kitabeden sonra en önemli Moğolca eserin Türkiye'de "Moğolları Gizli Tarihi" olarak bilinen eser olduğunu belirten Gülensoy, eserin yazılış tarihi, konusu, çeşitli ülkelerde bu eser üzerine yapılmış çalışmalar ve Moğolcanın dil özelliklerini göstermesi bakımından önemi hakkında bilgiler vererek eseri kısaca tanıtmıştır.

Türkçe ile aynı köke dayanmasına rağmen Moğolcaya gereken önemin verilmediğini belirterek kendi doktora çalışması dışında Türkiye'de Moğolca ile ilgili çalışma yapılmadığından yakınan Gülensoy, Moğolların Gizli Tarihi adlı eserdeki Türkçe sözcüklerin hepsinin kendi tespit ettikleri olduğuna emin olmadığı için yazısının başlığına "… üzerine bir deneme" ibaresini koyduğunu belirterek yazısına son vermiştir.

Üzerinde çalışılan bu eser söz varlığı ve ses ve yapı özellikleri olmak üzere iki başlık altında değerlendirilecektir.[18]

19. GÜLENSOY, Dr. Tuncer, "Eski ve Orta Türkçede Moğolca Kelimeler ve Moğolca-Türkçe Müşterek Kelimeler Üzerine Notlar", C. VI, S. 1, s. 235-259. 22.

Gülensoy, yazısına Türkçe ile Moğolcanın birbirinden etkilenme süreçlerini vererek giriş yapmıştır. Moğolcanın Türkçeyle akrabalığına dair kesin delil olarak kabul ettiği görüşleri aktarmıştır. Moğolların, Cengiz Han öncesinden gelen Türklerle komşu olma özellikleri ve Türkler gibi Orta Asya kültürüne sahip olmaları nedeniyle Türkçe kelimelerin dillerine geçişi ile Türklerin de Budizm ve Manihaizm dinleri ile karşılaşmaları neticesinde bazı Sanskritçe dini terim ve kelimelerin Türkçeye geçişini dil etkileşimin kaynakları olarak sunmuştur.

Bibliyografya ve kısaltmaları vermiştir. Daha sonra ele aldığı konuyu örneklendirmek amacıyla etkileşime ve iki dildeki benzerliklere ışık tutarak temellendirmesini sağlayacak örnekler sunmuştur. Örnekleri iki dildeki anlamları, örnek alındıkları eserler, sayfa numaraları vs. ile fonetik ve morfolojik değişiklikleri ile birlikte sunmuştur.[19]

20. KORKMAZ, Zeynep, "Eski Türkçedeki Oğuzca Belirtiler", C. VI, S. 1, s. 15-30.

Zeynep Korkmaz makalesinde 13. yüzyılda özgün bir yazı dili haline gelen Oğuz Türkçesinin 13. yüzyıldan önceki durumunu incelemiştir. Korkmaz 13. yüzyıldan önceki Oğuzcayı iki kısma ayırmış; birinci kısım olan 11-13. yüzyıllar arasını "Geçiş dönemi" olarak nitelendirmiştir. İkinci kısımda ise Oğuzcanın Eski Türkçe dönemindeki gelişimi üzerinde durmuştur. Orhon ve Yenisey Yazıtlarında Oğuzcanın belirtilerini araştırmıştır. Araştırmasında sözcüklerde görülen ses olayları ve sözcüklerin morfolojik özellikleri üzerinde durmuştur.[20]

21. GÜLENSOY, Dr. Tuncer, "ZDMG'de Türkoloji ve Mongolistikle ilgili Makaleler Bibliyografyası", C. VII, s. 158-170.

---

[18] Gülensoy, T., "Moğolların Gizli Tarihi'ndeki Türkçe Kelimeler Üzerine Bir Deneme", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. V, S. 1, s. 93-135.

[19] Gülensoy, T., "Eski ve Orta Türkçede Moğolca Kelimeler ve Moğolca-Türkçe Müşterek Kelimeler Üzerine Notlar", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. VI, S. 1, s. 235-259. 22.

[20] Korkmaz, Z., "Eski Türkçedeki Oğuzca Belirtiler", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. VI, S. 1, s. 15-30.

Tuncer Gülensoy makalesinde ZDMG dergisinin çalışmaları hakkında bilgi vermiştir. Özellikle 1917'den sonra derginin Altayistik alanında birçok makale yayımladığını belirtmiş ve yayımlanan makalelerin bibliyografyasını vermiştir. Bibliyografya çalışmasını; yazar ve makale adına ve konuya göre düzenlemiştir.[21]

22. KORKMAZ, Zeynep, "Eski Anadolu Türkçesi Üzerindeki Çalışmaların Bugünkü Durumu ve Karşılaştığı Sorunlar", C. VII, s. 13-22.

Zeynep Korkmaz çalışmasını;

1. Eski Anadolu Türkçesinin tarihi, önemi ve ne tür çalışmalar yapıldığı,
2. Kaynak metinlerin durumu,
3. Yazmalar bibliyografyasının hazırlanması,
4. Kaynak metin yayını,
5. İnceleme ve araştırmalar

olarak beş ana kısımda ele almıştır.

Makalesinin sonunda Eski Anadolu Türkçesinin karşılaştığı sorunları maddeler halinde vermiştir. Bu sorunlar bağlamında; kaynak metin yayınlarının eksikliği, yapılan çalışmaların yetersizliği, filoloji ve imlâ konularında daha fazla çalışma yapılması gerekliliği, konuşma dili ve yazı dilinin ayrılmaz bütünlüğünün o dönemin bir özelliği olduğundan morfolojinin münferit değil bütün olarak ele alınması gerekliliği üzerinde durmuştur. Ve metinleri sentaks yapıları üzerinde yapılan çalışmaların yetersizliği, semantik alanına giren anlam olaylarının stilistik yönüne hiç değinilmemesi, kültür alışverişlerine değinilmemesi olarak maddelemiştir. Ayrıca "Karanlık Dönem" olarak nitelenen 12. yüzyıldan 13. yüzyılın ortalarına kadar geçen sürenin aydınlatılması çalışmalarına daha fazla ağırlık verilmesi gereğinden bahsetmiştir.[22]

23. KORKMAZ; Zeynep, "Eski Osmanlı Kaynaklarının Yayınında Transkripsiyonla ilgili Değerlendirmeler", C. VIII, s. 67-77.

Zeynep Korkmaz çalışmasında Osmanlı kaynaklarının tarihçilerin, edebiyatçıların ve dilcilerin ortak kaynağı olduğunu belirtmiştir. Dil, tarih vb. alanlarda yapılmış çeşitli kritik metin yayınları ile bir kısım doktora ve doçentlik çalışmalarında değerlendirme açısından gördüğü eksiklikleri ve yanlışlıkları açıklamaya çalışmıştır. Osmanlıcanın iki devreye ayrılması gerektiğini belirtmiş ve metin yayınlarında gördüğü yanlışlık ve eksiklikleri ünlü sistemi ile ilgili değerlendirmeler ve ünsüzler ile ilgili değerlendirmeler olarak ayırarak örneklerle birlikte açıklamaya çalışmıştır.[23]

24. KORKMAZ, Zeynep, "Bir Tanıtma Yazısı Üzerine", C. VIII, 9. 359-378.

(Doç. Dr. Semih Tezcan, Tanıtmalar: "Marzubân-nâme Tercümesi" Üzerine 1, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı 1978, s. 413-431)

Zeynep Korkmaz makalesine yanlı ve yanlış yapılan tanıtma yazıları hakkında bir açıklama yaparak başlamış ve böyle yazılan yazılardan birinin de Semih Tezcan'nın yukarıdaki yazısı olduğunu belirtmiştir. Semih Tezcan'nın Zeynep Korkmaz'ın bir çalışmasını güdümlü olarak özellikle yanlış aramak için ele almış, Korkmaz da böyle yapılan çalışmaların yanlışlığını ayrıca Semih Tezcan'nın yanlış olarak belirttiği birçok

[21] Gülensoy, T., "ZDMG'de Türkoloji ve Mongolistikle ilgili Makaleler Bibliyografyası", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. VII, s. 158-170.

[22] Korkmaz, Z., "Eski Anadolu Türkçesi Üzerindeki Çalışmaların Bugünkü Durumu ve Karşılaştığı Sorunlar", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. VII, s. 13-22.

[23] Korkmaz, Z., "Eski Osmanlı Kaynaklarının Yayınında Transkripsiyonla ilgili Değerlendirmeler", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. VIII, s. 67-77.

şeyin aslında doğru olduğunu, yapılan yanlışlıkların da eser yayımlandıktan sonra düzeltmelerinin bizzat kendisi tarafından yapıldığını söylemiştir.[24]

25. KORKMAZ, Zeynep, "Bedriye Atsız-Hans Joaehim Kissling, Sammlung Türkischer Redersanter, Weisbaden 1973, S. 186", C. VIII, s.485-489.

Zeynep Korkmaz derginin " Değerlendirmeler, Tanıtmalar" bölümünde yer alan bu çalışmasında yukarıdaki eseri tanıtmıştır. Eserin Türkçe-Almanca Deyimler Sözlüğü adıyla yayımlandığı, deyimlerin bir dilin anlaşılmasındaki önemi üzerinde durmuş, bu eserin de bu yolda iyi bir örnek olduğunu belirtmiştir.[25]

26. EREN, Hasan, "Türkiye'de Ekinciliğin Gelişmesine Katkılar", C. VIII, s. 1-28.

Hasan Eren çalışmasında etnojenezi alanında SSCB ve Türk edebiyatında yapılan çalışmalar hakkında bilgi vermiştir. "saman" ve "saban" sözcüklerinin Türk dil ve diyalektlerindeki eski ve yeni biçimleri, kökeni üzerinde durmuştur. Eski kullanımlara bakarak Türklerde ekinciliğin çok eski çağlardan beri yapıldığı kanısına varmış ve Türklerin ekincilik alanında etkiledikleri topluluklar hakkında da bilgi vermiştir. Eren çalışmasını "un, arpa, darı, harman, içkiler" gibi sözcüklerin köken ve türevlerini örneklerle açıklamaya çalışarak sonlandırmıştır.[26]

27. GÜLENSOY, Dr. Tuncer, "Türk Fonetik Transkripsiyonu Üzerine", C. VIII, s. 169-190.

Tuncer Gülensoy makalesinde; "Türk Ses Bilgisi İşaretleri" sorunu üzerinde durmuş, transkripsiyonda bir birlik sağlanamadığını belirtmiş ve bu sorunun düzeltilmesi için öneriler sunmuştur. Özellikle Caferoğlu'nun Anadolu ağızları üzerine yaptığı çalışmalarda transkripsiyon konusunda titizlik göstermemesini eleştirmiştir.[27]

28. GÜLENSOY, Dr. Tuncer, "Erzurum Ağzı ile Hâtem-i Ta'i Masalı", C. VIII, s. 403-457

Tuncer Gülensoy makalesinde, Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal'ın 974 yılında Erzurum'da yaşayan meddah Behçet Mahir'in ağzından derlediği bir masalı ele almıştır. Masal birinci varyanttır. Eserin orijinalinin Teksas'ta bir üniversitede olduğunu belirtmiştir. Gülensoy, eser üzerinde dil incelemesi yapmış, masalın fonetik yapısını vermiş, masal kahramanlarını belirtmiştir. Ayrıca hayvan, eşya ve yer isimlerinin bulunmasının masalın dikkat çeken bir başka noktası olduğunu söylemiştir. Makalenin sonunda sözlük kısmı yer almaktadır.[28]

29. EREN, Hasan, "E.M. Murzaev, Oçerki toponimiki, Moskova 1974, 382", C. VIII, s. 479-484.

Hasan Eren makalesinde Murzaev'in "Oçerki toponimiki" adlı eserini tanıtmıştır. Murzaev bu eserinde toponimi alanında yapılmış birtakım çalışmaları toplamıştır. Birinci bölümde toponiminin genel sorunlarına değinmiş, ikinci bölümde toponiminin türlü sorunlarını tartışmıştır. İkinci bölümde Eren, Murzaev'in eserinde "Orhon, us-su,

[24] Korkmaz, Z., "Bir Tanıtma Yazısı Üzerine", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. VIII, 9. 359.
[25] Korkmaz, Z., "Bedriye Atsız-Hans Joaehim Kissling, Sammlung Türkischer Redersanter, Weisbaden 1973, S. 186", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. VIII, s.485-489.
[26] Eren, H., "Türkiye'de Ekinciliğin Gelişmesine Katkılar", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. VIII, s. 1-28.
[27] Gülensoy, T., "Türk Fonetik Transkripsiyonu Üzerine", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. VIII, s. 169-190.
[28] Gülensoy, T., "Erzurum Ağzı ile Hâtem-i Ta'i Masalı", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. VIII, s. 403-457

kem-ırmak, çay-ırmak, Balkan, rabad, mezar, mahalle, terme, Türkî cumhuriyetlerin başşehirlerinin adları" gibi kelimeler üzerinde durduğu için bu bölümün Türk dilini ve kültürünü ilgilendirdiğini belirtmiştir.[29]

30. KAYA, Dr. Önal, "Eyyûb ve Muhliş'in Şiirleri", C. IX, S. 1, s.97-119.

Önal Kaya, yazısının başında "hikmet" tarzının ortaya çıkışını anlatmıştır. Hikmet tarzının ortaya çıkışında ve bu tarzın oluşumuna etki eden unsurların meydana gelişinde Ahmet Yesevi'nin etkisi olduğu düşüncesiyle Yesevi'nin "Divan-ı Hikmet" ine dikkat çekmiş, bununla ilgili eserleri aktarmıştır. Yazısında Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Kütüphanesini, yazmalar bölümünde M.Ö.1. 1096 numarada kayıtlı bulunan sonu eksik Yesevi, Kul Süleyman, Şems, Ubeydi, Meşreb, Muhlis, Eyyub vb. şairlerin içinde yer aldığı 167 varaktan oluşan hikmet mecmuası içindeki Eyyub ve Muhlis 'in şiirlerinin çeviri yazılı metin örneklerini vezinlerinin belirterek sunmuştur.[30]

31. SILAY, Kemal, "Ahmedi'nin Osmanlı Tarihinde Arasöz (Digression) Tekniğinin Kullanımı ve İşlevi", C. IX, S. 1, s. 153-162.

Kemal Sılay makalesinde; Ahmedi mahlasıyla tanınan Tacü'd-din İbrahim bin Hıdr'ın ünlü manzum Osmanlı tarihi, "Tevarih-i Mülk-i Ali Osman"ı edebi üslup özelliği olan arasöz kullanımı açısından ele almıştır. Bunu yaparken elindeki 10 farklı nüshadan da yararlanmıştır. En iyi nüsha olarak kabul edilen A nüshasını böylece doğru bir şekilde karşılaştırarak aktarmıştır. Eserdeki arasözlere geçmeden önce arasözün tanımını yapmıştır. Eserdeki arasözleri: görüş bildiren arasözler, açıklayıcı arasözler, örnekleyici arasözler şeklinde üç biçimde sınıflandırarak ele almıştır. Eserden en genel örnekleri seçerek aktarmıştır. Arasözlerin konularına, etimolojik ve morfolojik özelliklerine değinmiştir.[31]

32. ATA, Aysu, "Mahdum Kulı", C. X, S. 1, s. 271-284.

Aysu Ata bu çalışmasında, bir gezici Türkmen halk şairi olan Mahdum Kulı'nın şiirleri üzerinde durmuş, Mahdum Kulı hakkında geniş ve detaylı bir çalışma yapmıştır. Yazısına Türkmen isminden ilk bahseden kişinin İranlı tarihçi Gerdizi ve Ebu'l-Fadl olduğunu belirterek başlamıştır. Türkmen isminin geçtiği yerleri belirtmiş, Türkmenlerin yaşadığı coğrafyayı tanıtmış, o coğrafyanın tarihine kısaca değinmiştir. Türkmenler üzerine yapılan çalışmaları kısaca tanıtmıştır. Türkmen dilinin hangi ağızlardan oluştuğunu belirtmiştir.

Mahdum Kulı üzerine araştırma yapan kişilerin künyelerini vermiş ve kısaca tanıtmıştır. Dört adet Mahdum Kulı divanının olduğunu belirtmiş, bu divanların özelliklerini tanıtmıştır.

Divanların Kiril alfabesiyle yazıldığını, günümüz Türkmence dilinin özelliklerini gösterdiğini ancak Mahdum Kulı döneminin dil özelliklerini gösterip göstermediğinin tartışmaya açık bir konu olduğunu belirtmiştir. [32]

---

[29] Eren, H., "E.M. Murzaev, Oçerki toponimiki, Moskova 1974, 382", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. VIII, s. 479-484.
[30] Kaya, Ö., "Eyyûb ve Muhliş'in Şiirleri", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. IX, S. 1, s.97-119.
[31] Sılay, K., "Ahmedi'nin Osmanlı Tarihinde Arasöz (Digression) Tekniğinin Kullanımı ve İşlevi", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. IX, S. 1, s. 153-162.
[32] Ata, A., "Mahdum Kulı", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. X, S. 1, s. 271-284.

33. BARUTÇU, F. Sema, "Eski Türkçe Kaili ve Nelük Kelimeleri Üzerine", C. X, S. 1, s. 71-76.

F. Sema BARUTÇU bu yazısında, "kalı" (nasıl, ne zaman, eğer, öyle, gibi) ve "nelük" (nasıl, neden, ne şekilde, niçin) kelimelerinin etimolojilerini tartışmıştır. Yazısına "kalı" Köktürk yazısının Köktürk metinlerinde nerelerde geçtiğini belirterek başlamıştır. Ancak çok açık bir şekilde "kaltı" kelimesiyle bağlı olduğu anlaşılan "kalı" kelimesinin DLT, KB, AH gibi Orta Türkçenin erken dönem eserleri ile Ibni Mühenna Sözlüğünde geçtiğini belirtmiştir.

Türkçe "kalı ve kaltı" kelimelerinin asıl anlamlarının "nasıl" olması gerektiğini belirterek "kaltı" kelimesiyle ilgili etimolojik çalışmasını bitirmiştir. "nelük" kelimesinin de "kaltı" kelimesi gibi bir yapıda olduğunu belirtmiş ve "neçük" kelimesinin "nasıl, niçin" kelimesinin sinonimi olduğunu söylemiştir. "Neçük" kelimesinin nerelerde, kaç kez geçtiğini belirttikten sonra "neçük" kelimesinin "kaltı, kalı" kelimesiyle yan yana gelerek sinonim compositum olarak kullanıldığına değinmiştir.

Clauson'un "nelük" kelimesinin "negülük"ten türediği düşüncesine karşı çıkarak " Eğer öyle olsaydı Irk Bitig'deki nelük'ün yerinde negülük'ü görmek daha uygun olurdu" demektedir. Kendisi ise "kalı (ka+lı)" kelimesinde olduğu gibi ne soru zamirinden "+lı" zarf yapımı eki ile kurulmuş "neli "nasıl? Ne şekilde? Ne gibi?" şekline girdiğini düşünmektedir. [33]

34. CANPOLAT, Mustafa, "Eski Anadolu Türkçesindeki Belirtme Durumu (Accusativus) Ekinin Kökeni Üzerine", C. X, S. 1, s. 9-11.

Prof. Dr. Mustafa CANPOLAT bu yazısında belirtme durum eki olan "–I" ekinin kökeni üzerine araştırma yapmıştır. Hemen hemen bütün kaynaklarda belirtme durum ekinin Eski Türkçedeki "–g" ekinin düşmesi ve bağlayıcı ünlünün birleşmesi sonucu oluştuğu şeklinde açıklandığını söylemektedir. Ancak "–g" ekinin düşmesiyle bağlayıcı ünlüde yuvarlaklaşma olurken niye bu ekte bu durum gerçekleşmediği üzerine yeterince araştırma yapılmadığını belirtmektedir.

Kendisinin de yıllarca "–g" ekinin düşmesiyle olması gereken yuvarlaklaşmanın olmayışını "+I, +sI" iyelik ekine örnekseme olarak açıkladığından bahsetmektedir. Ancak acı, agrı, barı (kokmuş şey) gibi sözcüklerde yuvarlaklaşmanın olmadığından bahsetmiştir. Dolayısıyla bu ekin kökünün diğerlerinden farklı olduğunu düşünmektedir. Kutadgu Bilig'den örnekler vererek yazısını sürdürmüştür. Kutadgu Bilig'deki çok heceli sözcüklerin sonundaki "–g" sesinin düşmediğini belirtmiştir. Böylece Eski Anadolu Türkçesindeki gibi bir gelişmenin olmadığını söylemektedir.[34]

35. DEMİRCİ, Jale, "Memlûk-Kıpçak Edebiyatına Katkılar", C. X, S. 1, s. 131-142.

Jale Demirci bu makalesinde, Mukaddemetü'l-Gaznevî fîl-'ibâdât (Ziyâ'u'l-ma'nevî) Tercümesi adlı eseri dil, ses bilgisi, şekil bilgisi özellikleri ve söz dizimi ile söz varlığı açısından incelemiştir. Makalesinin başında Memlûk- Kıpçak edebiyatına ait 6 fıkıh eserinden söz etmiş ve bu eserleri kısaca tanıtmıştır. Bu eserler: İrşâdü'l-Mülûk ve's-Salatin, Kitâbu Mukaddimeti Ebi'l-leys Semerkandî, Kitâbu fi'l-fıkh bi-lisâni't-

[33] Barutçu, F. S., "Eski Türkçe Kaili ve Nelük Kelimeleri Üzerine", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. X, S. 1, s. 71-76.

[34] Canpolat, M., "Eski Anadolu Türkçesindeki Belirtme Durumu (Accusativus) Ekinin Kökeni Üzerine", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. X, S. 1, s. 9-11.

türki, Kitâbü'l-fıkh, Konya Yusuf Ağa Kütüphanesindeki eksik fıkıh kitabı, Şerhü'l-menâr.

Eserin kim tarafından yazıldığına ve özelliklerine değinen Jale Demirci, asıl çalışması olan Kıpçak Türkçesine tercümesinin de özelliklerini vermiştir. Bazı bölümlerinin tahrip olduğunu ancak orijinal Arapça nüshasının yardımıyla okunabildiğini belirtmiştir. Eserin ses özelliklerini örneklerle açıklamıştır. Ses değişimlerini belirtmiştir. Bazı seslerin korunduğunu, bazı seslerin ise değişikliğe uğrandığını örneklerle açıklamıştır.

Şekil bilgisi özelliklerini ise yine bol örneklerle açıklamıştır. Belirtme durum ekinin genellikle "–nı, -ni" değil de, "-ı,-i" şeklinde kullanıldığına dikkat çekmektedir. Yine ayrılma, bulunma, yönelme, yön gösterme durum eklerinin kullanım şekillerini örneklerle açıklamıştır. Eserin şekil bakımından incelemesini örnekler üzerinden açıklamıştır.[35]

36. KAYA, Dr. Önal, "Şems'in Hikmetleri ve Dil Özellikleri', C. X, S. 1, s. 115-130.

Yar. Doç. Dr. Önal KAYA bu çalışmasında, Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi yazmalar bölümünde M01 ve İS1 746 numarada kayıtlı mecmualarla Şeyh Süleyman Efendi'nin İstanbul'da bastırdığı Divân-ı Belâgat- 'Unvân-ı Sultânü'l-'Afirin H'âce Ahmed Yesevi adlı eserde yer alan yedi hikmetin transkripsiyonlu metni ve bunların bazı dil özellikleri üzerinde durmuştur.

Mecmuaların son devirde istinsah edildiğini belirtmiş ve bu yüzden Şems'in dil özellikleri ile ilgili kesin bir şey söylemenin zor olduğuna dikkat çekmiştir. Hikmetlerdeki ünlü- ünsüz uyumları ve ses değişimleri, iyelik ekleri, ad durum ekleri, fiil çekimleri, sıfat-fiil ve zarf-fiil ekleri Çağatayca ile aynı olduğunu söylemiştir. Eserdeki iyelik eklerini, ad durum eklerini, dönüşlülük zamirini, bildirme durumunu, fiil çekimini, sıfat-fiil ve zarf-fiil eklerini bol örneklerle açıklamıştır. Yazısının sonunda transkripsiyonlu metinleri de yayınlamıştır.[36]

37. USTA, Halil İbrahim, "Türk Gramerciliğinin Tarihinde 'Kavaid' Kitaplarının Yeri", C.XI, S.283-299

Halil İbrahim Usta makalesinde Türk gramerciliğinin tarihi gelişimine değinmiştir. Gramer çalışmalarının başlangıcı olarak Kaşgarlı Mahmud'un günümüze ulaşmamış Kitâbu Cevâhirü'n-nahv fî Lugâti't-Türk adlı eserinin olduğunu söylemiştir. Bu eserden başka Bergamalı Kadri'nin Müyessireti'l-ulûm adlı eseri Oğuz grubu Türkçesini esas alarak hazırlanan ilk eser olma özelliği gösterdiğini belirtmiştir. Usta; Tanzimatla birlikte gramer konusunda dilin yapısını esas alanların kendilerine "sarf", kelime grupları ve cümle bilgisini hedef edinenlerin "nahiv" denmesini tercih ettiklerini belirtmiştir. Eğitim ve öğretim amacı taşıyanların ise "kavaid" terimini tercih ettiklerini söylemiştir. "Mükemmel Kavâid-i Osmâniyyye" eseri üzerinde durmuştur. Bu eserin harf ve harekeden başlayarak cümle türlerine kadar çok geniş bir çerçeve içinde hemen her konuya değinmek gayretiyle yazılmış bir eser olduğunu belirtmiştir. Ayrıca

[35] Demirci, J., "Memlûk-Kıpçak Edebiyatına Katkılar", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. X, S. 1, s. 131-142.
[36] Kaya, Ö., "Şems'in Hikmetleri ve Dil Özellikleri', *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. X, S. 1, s. 115-130.

makalesinde İstanbul Türkçesi esas alınarak ifade ve telaffuza ait söyleniş bilgilerini örnekler vererek incelemiştir.[37]

38. ATA, Aysu, "Kutadgu Bilig Üzerinde Bir Düzenleme Denemesi: Kör Mü? Kür Mü?", C.XI, S. 301-308

Türk dili ve edebiyatının olduğu kadar Türk kültür tarihinin de en önemli eserlerinden biri olan, gerçekten sahip olmakla öğündüğümüz ve bu konularda çok yönlü çalışmalara kaynaklık eden bir eser olan Kutadgu Bilig üzerinde morfem ve fonetik özelliklerden yararlanarak bir düzenleme denemesi yapmıştır.[38]

39. ÖZYETGİN, A. Melek, "Astrahanlı Şerifi'nin 1550 Tarihli Zafername'si", C.XI, S. 321-413

Özyetgin yazısını yedi kısma ayırmıştır. Birinci kısım olan girişte Altın Ordu Devleti'yle birlikte Kıpçak Türkçesinin çok geniş bir alana yayıldığını ve edebi bir dil haline geldiğini belirtmiştir. Daha sonra Rus Çarı IV. İvan'ın Kazan Hanlığı'nı ele geçirmek için düzenlediği seferin Kazanlıların büyük müdafaa gayretiyle geri püskürtülmesini üzerine kaleme alınmış Şerîfî'nin Zafer-nâme adlı eseri üzerinde durmuş ve eser hakkında bilgi vermiştir. İkinci kısımda ise eserin dilbilgisi özellikleri üzerinde durmuştur.(ses bilgisi, şekil bilgisi) Daha sonra makalesini metin, metin tercümesi, notlar, dizin ve kısaltma ve bibliyografya olarak devam ettirmiştir.[39]

40. ATA, Aysu, "Derleme Sözlüğü'nde Geçen En Eski Türkçe Kelimeler I", C.XIII, S. 067-097

Ata, makalesinde Türk dilinin siyasi ve kültürel bölünmelere maruz kalmadığı dönemlerde kullanılan ve Derleme Sözlüğü'nde yer alan sözcüklerin tespitini yapmış, VII. ve XIII. yüzyıllara ait metinlerden örnekler vermiştir. On iki ciltlik Derleme Sözlüğü ve altı ciltlik Tarama Sözlüğü'nün bugünkü halini hangi çalışmalar sonucunda aldığı anlatıldıktan sonra Türkçe sözcüklerin yer aldığı sözlükler kısaca tanıtılmıştır. Bu makaledeki amacının Derleme Sözlüğü'nde geçen VII-XIII. yüzyıllara ait kelimeleri ortaya koyarak VII. yüzyıldan başlamak sureti ile XX. yüzyıla kadarki dil bağını kurmak olduğunu belirten Ata, bu konu ile ilgili Tietze'nin görüşlerine yer vermiştir.

Makalesini Derleme Sözlüğü'nde yer alan Türkçe sözcükler ve bu sözcüklerin yer aldığı örnek metinleri vererek bitiren Ata, eski Türkçe dönemi sözlüklerinde ve etimolojik sözlüklerde bu sözcüklerin geçtiği sayfaları da belirtmiştir.[40]

41. ATA, Aysu, "Derleme Sözlüğü'nde Eski Türkçe Bir Kelime: Ağlak", C.XIV, S. 021-026

Aysu Ata makalesinde, Türkiye Türkçesinde bulunmayıp Anadolu ağızlarında yaşayan "aglak" kelimesinin Türkçenin eski metinlerinden hareketle bugünkü çağdaş Türk lehçe ve şivelerindeki gelişimini incelemiştir. Kelimenin etimolojik özellikleri

[37] Usta, H.l İ., "Türk Gramerciliğinin Tarihinde 'Kavaid' Kitaplarının Yeri", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C.XI, S.283-299

[38] Ata, A., "Kutadgu Bilig Üzerinde Bir Düzenleme Denemesi: Kör Mü? Kür Mü?", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C.XI, S. 301-308

[39] Özyetgin, A. M., "Astrahanlı Şerifi'nin 1550 Tarihli Zafername'si", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C.XI, S. 321-413

[40] Ata, A., "Derleme Sözlüğü'nde Geçen En Eski Türkçe Kelimeler I", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C.XIII, S. 067-097

üzerinde durmuş, anlam ve yapı bakımından benzer diğer sözcüklerle karşılaştırmasını yapmıştır.[41]

42. KAYA, Önal, "Doğu Türk Yazı Dili Araştırmaları III C Ubeydu'llâh Çan: Arapça Ve Türkçe Hikmetler", C.XIV, S. 027-059

Kaya çalışmasında, Çağatay edebiyatı şairlerinden 'Ubeydullâh Han'ın yaşamı ve serleri hakkında bilgi vermiş onun Arapça Hikmetler eserini dilbilgisi özelliklerine göre incelemiştir.(ad durum ekleri, iyelik ekleri, zarf-fiil, sıfat-fiil, birleşik zamanlar, mastar, emir, istek, geniş, belirsiz geçmiş zaman, belirli geçmiş zaman fiil çekimleri). Makalenin sonunda bir dizin bulunmaktadır.[42]

43. YAVUZARSLAN, Paşa, "Anadolu Sahasında Yazılmış Eski Bir Arapça Türkçe Sözlük Üzerine Notlar", C.XIV, S. 071-091

Sözlüklerin Eski Anadolu Türkçesi gibi Arapça yazılmış eserlerin Türkiye Türkçesine çevrilmesin ne kadar önemli olduğuna değinmiştir. Doç. Dr. Cemal Muhtar'ın doktora tezi olarak hazırladığı Eski Anadolu Türkçesi döneminin ilk sözlüğü olan Lügat-ı Ferişteoğlu adlı eserin okuma, anlamlandırma ve vezinlerinde hatalar olduğunu belirtmiştir. Ve bunları Türkçenin ses, yapı ve anlam bilgisi açısından değerlendirerek yeniden okumaya çalıştığını söylemiştir.[43]

44. ÖZ, Aynur, "Özbek Türkçesi Edebi Dilinde Sıfat Fiiller", C. XIV, S. 213-277

Aynur Öz makalesinde; sıfat fiillerin (sıfatdaş) Özbek Türkçesinde ele alınış biçimleri, sıfat fiil yapan eklerin neler olduğu, birden fazla zaman bildirmeleri bakımından işleklik sırasına göre ve sıfat fiil eklerinin kelime yapımındaki görevi üzerinde durmuştur. Ekleri örneklerle vermiştir.[44]

45. YILDIRIM, Talip, "Yeni Uygur Türkçesinde İsimden İsim Yapım Ekleri", C. XIV, S. 255-262

Makalesine Yeni Uygur Türkçesinin tarihi yolculuğunu ve edebi bir dil haline gelişini anlatarak başlamış, kaynak olarak aldığı Emir Necipoviç'in "Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü"nde geçen isimden isim yapım eki almış kelimeleri belirleyerek ekleri türlerine göre tasnif etmiştir. Daha sonra her eki kendi içinde Yeni Uygur Türkçesindeki morfolojik yapısına, görevlerine ve yabancı kelimelerde kullanışlarına göre incelemiştir. Ekler:"+lik,+çi,+çan,+çe,+daş,+ki,+nçi,+siz"

Uygur Türkçesinde isimden isim yapımında kullanılan yabancı asıllı ekler:"+kar (+kâr),+dar (+dâr),+van,+ven (+bân),+bi (+bî)"[45]

46.ATA, Aysu, "Derleme Sözlüğü'nde Geçen En Eski Türkçe Kelimeler II", C.XV, s. 005-017

Aysu Ata, makalesinde öncelikle derleme adına yapılmış çalışmalara değinmiş, sonra Türkçenin tarihi yolculuğu hakkında bilgi vermiştir. Özellikle Tietze'nin Anadolu

[41] Ata, A., "Derleme Sözlüğü'nde Eski Türkçe Bir Kelime: Ağlak", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C.XIV, S. 021-026

[42] Kaya, Ö., "Doğu Türk Yazı Dili Araştırmaları III C Ubeydu'llâh Çan: Arapça Ve Türkçe Hikmetler", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C.XIV, S. 027-059

[43] Yavuzarslan, P., "Anadolu Sahasında Yazılmış Eski Bir Arapça Türkçe Sözlük Üzerine Notlar", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C.XIV, S. 071-091

[44] Öz, A., "Özbek Türkçesi Edebi Dilinde Sıfat Fiiller", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. XIV, S. 213-277

[45] Yıldırım, T., "Yeni Uygur Türkçesinde İsimden İsim Yapım Ekleri", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. XIV, S. 255-262

Türkçesi hakkında yaptığı değerlendirmelerin (Anadolu Türkçesinin yedi tabakadan oluştuğu ve esas tabakanın Türklerin Anadolu'ya geldikten sonra oluştuğu) son derece doğru olduğunu söylemiştir.

Aysu Ata bu makalesinde, VII. Yüzyıl ile XX. Yüzyıl Anadolu ağızları arasındaki Dil bağıntısını kurmaya çalışmış, kelimelerin XIII. Yüzyıldan sonra Türkiye Türkçesi ile yazılan eserlerde geçip geçmediğine bakmıştır. Çalışmasında örnek kelimeler, Eski Türkçe sözlükler ve etimolojik sözlüklerde geçtiği sayfa numaralarıyla ve farklı anlamlarıyla birlikte verilmiştir.[46]

47.NALBANT, Mehmet Vefa, "-DUK Eki Ve Divânu Lügati't-Türk'te —DUK Ekli Görülen Geçmiş Zaman Çekimi", C. XV, s. 193-203

Nalbant makalesinde; "–DUK" ekinin menşei hakkında yapılmış çalışmalar hakkında bilgi vermiş, Türkçenin değişik lehçelerinde görev bakımından kullanışını örneklerle belirtmiştir. Görülen geçmiş zaman eki olarak da Oğuz grubu lehçelerinde görüldüğünü örnek cümleler vererek göstermiştir.[47]

48.SEV, Gülsel, "/+Dan ... +A/ Yapısına İlişkin", C. XV, s. 247-25

Gülsel Sev makalesinde öncelikle tamlayıcı, tamlayıcı fiil, tamlayıcısız fiil terimleri üzerinde durmuş onlar hakkında bilgi vermiştir. Bu konuda yapılan çalışmalara değinmiştir. Daha sonra "+Dan…+A" yapısının Türkçenin tarihi lehçelerinden günümüze değin kullanımını, ne tür görevlerde kullanıldığını örnekler vererek açıklamaya çalışmıştır.[48]

49.DEMİRCİ, Jale, "Cumhuriyet'in 80. Yılında Türkiye'de Memlûk-Kıpçak Türkçesi Çalışmaları", C.XVI, s.053-063

Demirci, bu makalesinde Cumhuriyet'in kuruluşundan 80. yılına kadar Memlûk-Kıpçak Türkçesi ile ilgili yapılmış olan çalışmaları kısaca tanıtmıştır. Memlûk-Kıpçak Türkçesi eserleri sözlük ve gramerler, fıkıh eserleri, atlarla ve okçulukla ilgili eserler, edebi eserler, Kıpçak Türkçesi üzerine yapılan genel çalışmalar başlıklarına ayırmıştır. Bu konularla ilgili yayınlanmış kitaplarla üniversitelerde hazırlanmış yüksek lisans ve doktora tezleri sıralanarak bunlarla ilgili bilgiler verilmiştir.

Demirci, eldeki kaynakların yeterli olmaması, alan uzmanlarının istifadesine sunulmaması ve Türkiye'de filoloji çalışmalarının geç başlaması gibi nedenlerle Memlûk-Kıpçak Türkçesi üzerine yapılan çalışmaların az sayıda kaldığını belirterek makalesini bitirmiştir.[49]

50.TOPRAK, Funda, "Divânu Lügati't-Türk'te 'Kıpçakça' Kaydıyla Verilen Kelimelerin Tarihi Kıpçak Sözvarlığı İçindeki Yeri", C. XVI, s. 079-090

Toprak bu makalesinde; Divânu Lügati't-Türk'te Kıpçakça adıyla verilen sözcüklerin, Kıpçaklara ait olduğu kabul edilen sözlük ve eserlerdeki karşılaştırması yapılmıştır. Divânu Lügati't-Türk'te Kıpçakça sözcüklerin yanında Kıpçak Türkçesinin dil özelliklerinin de üzerinde durulduğu belirtilerek Divânu Lügati't-Türk 'ten konu ile ilgili örnekler verilmiştir. Divânu Lügati't-Türk'te Kıpçakça adıyla verilen sözcüklerin Kıpçak sözlük ve eserlerindeki varlığı alfabetik sıra ve anlamlarıyla birlikte verilerek

[46] Ata, A., "Derleme Sözlüğü'nde Geçen En Eski Türkçe Kelimeler II", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C.XV, s. 005-017

[47] Nalbant, M. V., "-DUK Eki Ve Divânu Lügati't-Türk'te —DUK Ekli Görülen Geçmiş Zaman Çekimi", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. XV, s. 193-203

[48] Sev, G., "/+Dan ... +A/ Yapısına İlişkin", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. XV, s. 247

[49] Demirci, J., "Cumhuriyet'in 80. Yılında Türkiye'de Memlûk-Kıpçak Türkçesi Çalışmaları", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C.XVI, s.053-063

karşılaştırma yapılmıştır. Makalenin sonunda ise yapılan bu karşılaştırma neticesinde ulaşılan sonuçlara yer verilmiştir.[50]

51.YAVUZARSLAN, Paşa, "Türk Dilinin Tarihi Söz Varlığından Bir Örnek (İncimek)", C. XVI, s. 091-102

Yavuzarslan, makalesinde "incimek" fiilinin Türk dilinin tarihi söz varlığındaki yerine dikkat çekmiştir. Bunu fiilinin işlev ve türevlerini, tarihi ve Çağdaş Türk Lehçeleri örneklerinden yararlanarak aktarmaya çalışmıştır. Bu makalede Türk dilinde geçişsiz fiillerin dönüşlü çatıyla biçimlerinde görülen söz dizimsel özellikler irdelenmiştir. Türk Dili Dergisi'ndeki bir yazıdan yola çıkan Yavuzarslan, söz konusu yazıdaki "incin-" fiilini çatı bakımından karşılaştırmak amacıyla diğer lehçelerden örnekler vermiştir ve bu örnekleri ses, yapı ve anlam bakımlarından incelemiştir.

Yavuzarslan, tüm bunları yaparken "incimek" fiilinin geçtiği tarihi kaynakları taramış, makalesinde buralardan örneklere yer vermiştir. Çeşitli lehçelerde yer alan "inci-, incin-, incit-, inciş-" eylemlerini ses, yapı ve anlam bakımından inceleyerek makalesine son vermiştir.[51]

52.ATA, Aysu, " Moğol Fütuhatı ve Doğu- Batı Türk Yazı Dili Kavramları Üzerine", C. XVII, s. 029-039

Ata yazısında, Türk dilinin gerek tarihi dönemlere ayrılması gerekse günümüz Türkçelerinin sınıflandırılması konusunun son yıllarda yapılan çalışmalardan anlaşılacağı üzere hala tartışmalı olması sorunu üzerinde durmuştur. Bunun nedenini sınıflamayı yaparken kullanılan ölçütler ya da bunun aktarılma biçimi kişiden kişiye değişmesi olarak görmüştür. Farklı araştırmacıların yaptığı çeşitli sınıflandırmaları karşılaştırmalı bir şekilde ayrıntılı olarak incelemiştir. Bunu yaparken daha çok Doğu ve Batı Türkçesi kavramları üzerinde durmuştur. Bu kavramların başlangıç ve bitiş olarak tanımlanmasında kendi görüşü olarak Moğol fütuhatının etkisini ortaya koymuştur. Ve şu sonuca ulaşmıştır: "Eski Türkçe dönemi Moğol fütuhatı ile son bulur. Orta Türkçe, XIII. yüzyılın ilk çeyreğinde Türklerin dağıldığı Moğol fütuhatı ile başlar." Yazısını kaynakça ile sonlandırmıştır.[52]

53.KÜÇÜK, Murat, " Eski Anadolu Türkçesi Dönemine Ait (M. 1401) Satır Arası İlk Kur'an Tercümesinde Yapı Bilgisi – Tercüme Tekniği- Söz Varlığı, C.XVII, s.121-149

Küçük bu makalesinde, Eski Anadolu Türkçesi gramerine katkı sağlamayı amaçladığı bir çalışmasını aktarmıştır. Çalışmasıyla M. 1401 tarihli satır arası Kur'an tercümesinin yapı bilgisi, tercüme tekniği ve söz varlığı üzerinde durarak biçim bilgisel özelliklerini ortaya koymuştur. Makalede, "Eserin Yapı Bilgisel Özellikleri" başlığındaki birinci bölümde türetme ve çekim eklerinin işlevleri ve farklı kullanımlarını ele almış ve ayrıntılı bir biçimde incelemiştir. Arapça söz varlığını ele alırken kelime kök ve gövdelerine getirilen, farklı işlevlerdeki türetme eklerine ve dönemin karakteristik özelliğine aykırı düşen çekim eklerinin biçimlerine ağırlık vermiştir. İkinci bölümde ise, eserin tercüme tekniğini aktarmıştır. Üçüncü ve son

[50] Toprak, F., "Divânu Lügati't-Türk'te 'Kıpçakça' Kaydıyla Verilen Kelimelerin Tarihi Kıpçak Sözvarlığı İçindeki Yeri", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. XVI, s. 079-090

[51] Yavuzarslan, P., "Türk Dilinin Tarihi Söz Varlığından Bir Örnek (İncimek)", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. XVI, s. 091-102

[52] Ata, A., " Moğol Fütuhatı ve Doğu- Batı Türk Yazı Dili Kavramları Üzerine", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. XVII, s. 029-039

bölümde ise de, eserin söz varlığı üzerinde durmuştur. Kaynakçayı vererek yazısını sonlandırmıştır.[53]

54.YAVUZARSLAN, Paşa, " Türk Dilinin Tarihi Söz Varlığından Örnekler II (Eyermek < Edermek)" , C.XVII, s. 159-177

Bu yazıda Yavuzarslan, Eski Türkçe dönemi eserlerinde "eder-" ve Eski Anadolu Türkçesi dönemi eserlerinde "eyer-" biçiminde geçen "edermek" fiilinin tarihi Türk lehçelerindeki örneklerini derleyerek tarihi Türk metinlerindeki varlığını ortaya koymuştur. "edermek" fiilinin tarihi Türk yazı dilleri içerisinde geçirmiş olduğu ses, biçim ve anlam değişikliklerini karşılaştırmalı dil bilimi yöntemiyle tespit etmiştir. Ayrıca Eski Anadolu Türkçesi dönemi eserlerinin söz varlığında yer alan bu fiilin yanlış okumalarını bilimsel veriler doğrultusunda düzeltmiştir. Yazısını kaynakça ile sonlandırmıştır.

Bu çalışmada; edebiyatımızın tarihi gelişimi içerisinde, Eski Türk Dilinin yerine ve gelişimine dikkat çeken bu çalışmalar hakkında bilgi edinilmesini sağlamak amaçlanmıştır. Çalışmanın; Eski Türk Dili alanında ne tür çalışmalar yapıldığı, hangi konuların çözüme kavuşturulduğu, hangi konularda henüz net bir fikre ulaşılamadığı gibi konular açısından bilgi edinmemizi sağlayacağı kanısındayız. Aynı zamanda bu çalışma ile; alanımızdaki önemli bilim insanlarının, Eski Türk Dili üzerine araştırmaları ve bu alana bakış açıları hakkında fikir edinmek amaçlanmıştır.[54]

Kaynakça

----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 1, Sayı:1
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 2, Sayı:1
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 3, Sayı:1
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 5, Sayı:1
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 6, Sayı:1
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 7
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 8
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 9, Sayı:1
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 10, Sayı:1
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 11
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 13
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 14
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 15
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 16
----- Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi, Cilt 17, Sayı:1

[53] Küçük, M., " Eski Anadolu Türkçesi Dönemine Ait (M. 1401) Satır Arası İlk Kur'an Tercümesinde Yapı Bilgisi – Tercüme Tekniği- Söz Varlığı, *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C.XVII, s.121-149

[54] Yavuzarslan, P., " Türk Dilinin Tarihi Söz Varlığından Örnekler II (Eyermek < Edermek)", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C.XVII, s. 159-177

TUNYUKUK YAZITI'NDA GEÇEN İKİ PROBLEMLİ SÖZCÜK ÜZERİNE

Orçun ÜNAL

Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili Doktora Programı

ÖZET

Tunyukuk Yazıtı'nın sekizinci satırında geçen y(a)g(ı)m(ı)z t(ä)grä wçw͡k t(ä)g (ä)rti biz □g$_2$ (ä)rt(i)m(i)z cümlesi, şimdiye kadar birçok araştırıcı tarafından çok farklı şekillerde okunmuş ve anlamlandırılmıştır. Okumadaki zorluğun ve çeşitliliğin sebebi, wçw͡k ve □g$_2$ kelimeleridir. Çalışmamızda bu iki kelime için yeni okuma, anlamlandırma ve etimoloji önerileri yapılacaktır.

Wçw͡k kelimesi, Dīvānu Lüġāti't-Türk'te geçen ve genellikle *ūç* okunan *ōç* "azalma, tükenme" kelimesinden türemiştir. Bu kelimeden türemiş olan Yakutça *uohun-* (< **ōçun-*) "yavaş yavaş yok olmak; bitmek, azalmak, sona ermek" fiili, kelimenin ünlüsünün /ō/ olduğunu açıkça göstermektedir. *Ōç* kelimesinden türemiş **ōçu-* fiili "azalmak, tükenmek", bu fiilden türemiş olan ve Tunyukuk Yazıtı'nda geçen *oçuk* ise "azalmış, tükenmiş" anlamına gelmektedir.

İkinci kelimenin okunuşu, kare şekilli harfin ses değeri kesin olarak belirlenemediği için zorluk teşkil etmektedir. Orhon Yazıtlarında yalnızca bir kez □g$_2$ kelimesinde görülen □ harfinin Yenisey Yazıtlarındaki ses değerinin /ş/ olduğu sonucuna varılmıştır. Kare şekilli harfin Tunyukuk Yazıtı'ndaki ses değeri /ş/ ise, □g$_2$ kelimesinin muhtemel okumaları *(ä/e)ş(ä/i)g* şeklinde formüle edilebilir. Bizim *(ä)ş(ä)g* olarak okuduğumuz kelimenin kökü, Tatarca ve Başkurtçada görülen *işey-* "çoğalmak, artmak" fiili ve *işlē* "çok, fazla" sıfatında bulunabilir. Bu kelimelerin kökü olan **iş* "çok, fazla" kurallı olarak **äş* şekline geri gitmektedir. **äş* isminden türeyen **äşäg* sıfatı, Yakutça *ihegey* "bol, çok, zengin" kelimesinde korunmuştur. Moğolca /lb/ : Türkçe /ş/ denkliği göz önüne alınırsa Moğolca *elbeg* "bol, çok, zengin" kelimesi de Türkçe *äşäg* kelimesinin karşılığı olmalıdır. Yakutçanın Moğolcadan ödünç aldığı *elbē-* "çoğalmak" fiili, *elbeg* kelimesinin Moğolcada korunmamış bir **elbe-* fiilinden geldiğini göstermektedir. Moğolca **elbe-* fiili de Türkçe **äşä-* fiiline denk gelmektedir.

Runik harfli Eski Türk yazıtlarında /s/ sesi için kullanılan bazı harflerin /ş/ sesini de gösterdiği düşünülürse, kare şekilli harfin Tunyukuk Yazıtı'ndaki diğer muhtemel ses değeri /s/'dir. Bu durumda, □g$_2$ kelimesi *(ä)s(i)g* olarak okunabilir. Bu kelime, Dīvānu Lüġāti't-Türk'te geçen ve yanlışlıkla *äsik* okunan *äsig* kelimesiyle bir ve aynı olabilir. *äs-* "germek" fiilinden *-(X)g* ekiyle türemiş olan *äsig* sıfatı, Dīvānu Lüġāti't-Türk'te "uzayıp giden (yer)" anlamını taşımaktadır. Bu sıfat Tunyukuk Yazıtı'nda insanları nitelediğine göre, verilecek en uygun anlam "yayılmış" olmalıdır.

Sonuç olarak, Tunyukuk Yazıtı'nın sekizinci satırındaki bu cümlenin şu şekilde okunması ve anlamlandırılması gerektiği gösterilecektir: Y(a)g(ı)m(ı)z t(ä)grä oçu͡k t(ä)g (ä)rti biz (ä)ş(ä)g / (ä)s(i)g (ä)rt(i)m(i)z "Çevre(miz)deki düşmanlarımız azalmış gibiydi, biz [ise] çoğalmış / yayılmış idik".

ABSTRACT

The following sentence in the eighth line of the Tuñuquq inscription has been read and translated by different scholars in various ways: Y(a)g(ï)m(ï)z t(ä)grä wçw͡k t(ä)g (ä)rti biz □g² (ä)rt(i)m(i)z. The difficulty and variety in the reading and the interpretation of the sentence

arise from two words occurring in the sentence, namely wçw͡k and □g². In the present study, new readings, meanings and etymologies for these two words will be presented.

The first word *wčw͡k* is derived from the noun *ōč* "the depletion (of a thing)" which occurs in Dīwān Luγāt at-Türk. Until now it has been mistakenly read *ūč*. The Yakut (Sakha) verb *uohun-* (< **ōčun-*) "to diminish" which is derived from *ōč* reveals that the vowel must have been /ō/. The verb **ōču-* derived from the noun **ōč* must have meant "to diminish, to be depleted". The adjective *očuk* as attested in the Tuñuquq inscription is derived from **ōču-* and means "diminished, depleted".

The reading of the second word bears an epigraphic diffulty due to the square-shaped letter. It has been concluded that this letter which occurs only once in the word □g² in the Orkhon inscriptions has the sound value /š/ in the Yenissei inscriptions. If it has the same sound value in the Tuñuquq inscription all possible readings of the word □g² can be formulated as *(ä/e)š(ä/i)g*. A cognate of the base of this lexeme, namely of *äšäg* as we read it, can be found in the verb *išey-* "to increase" and the adjective *išlē* "abundant, plentiful" in Tatar and Bashkir. The base **iš* "abundant, plentiful" regularly goes back to **äš*. The adjective *äšäg* derived from **äš* is retained in the Yakut adjective *ihegey* "abundant, rich". Considering the correspondence of Mongolic /lb/ and Turkic /š/ Mongolic *elbeg* "abundance; abundant, plentiful, rich" may be the cognate of Turkic *äšäg*. Yakut *elbē-* which is apparently borrowed from Mongolic shows that *elbeg* is derived from the verbal base *elbe-*. It is, however, not preserved in Mongolic. Mongolic **elbe-* is a cognate of Turkic *äšä-*.

Considering the fact that in the Old Turkic runiform inscriptions some letters with the sound value /s/ are used to denote /š/, the next possible sound value of the square-shaped letter in the Tuñuquq inscription is /s/. In this case, □g² may be read as *(ä)s(i)g*. This word might be identical with *äsig* attested in Dīwān Luγāt at-Türk and mistakenly read *äsik*. The adjective *äsig* derived from *äs-* "to stretch" with the formative *-(X)g* means "vast" in Dīwān Luγāt at-Türk. It probably means "spread" in the Tunyukuk inscription since it qualifies human beings.

In the conclusion, it is shown that that the sentence in the eighth line of the Tunyukuk inscription must be read and translated as follows: Y(a)g(ï)m(ï)z t(ä)grä oçu͡k t(ä)g (ä)rti biz (ä)š(ä)g / (ä)s(i)g (ä)rt(i)m(i)z "The enemies around (us) were as if they were diminished [but] we were increased in number / spread".

1. Giriş

Tunyukuk Yazıtı'nın sekizinci satırındaki cümle, şimdiye kadar birçok araştırıcı tarafından ele alınmış, farklı şekillerde okunmuş ve anlamlandırılmıştır. Bu cümle üzerine son olarak bir çalışma yayınlayan Aydın (2008), neredeyse eksiksiz bir şekilde bütün bu araştırıcıların görüşlerini özetlemiş, ardından kendi okuma ve anlamlandırmasını sunmuştur. Ancak Aydın dâhil bütün bu okuma ve anlamlandırmalar, bizce tatmin edici değildir. Bu yüzden aşağıda kendi okuma ve anlamlandırma önerimizi sunarak nihai bir sonuca varmayı ümit ediyoruz.

2. Tunyukuk Yazıtı Batı Yüzü Sekizinci Satırdaki Problemli Cümle

Makalemizin konusu olan Tunyukuk yazıtının sekizinci satırındaki söz konusu cümlenin harf çevrimi[1] ve yazı çevrimi aşağıdaki gibidir:

Harf çevrimi:

y_1 g_1 m z t_2 g_2 r_2 A w ç w͡k t_2 g_2 r_2 t_2 I b_2 I z □ g_2 r_2 t_2 m z

Yazı çevrimi:

y(a)g(ı)m(ı)z t(ä)grä wçw͡k t(ä)g (ä)rti biz □g_2 (ä)rt(i)m(i)z

Bu satırın okunması ve anlamlandırılmasını zorlaştıran, *wçw͡k ve* □*g²* kelimeleridir.

3. Diğer Araştırıcıların Okuma ve Anlamlandırmaları

Wçw͡k ve □g_2 kelimelerinin diğer araştırıcılar tarafından nasıl okunduğu ve anlamlandırıldığı aşağıdaki tabloda özet olarak gösterilmiştir.

Tablo 1

Önceki Araştırıcıların wçw͡k ve □g_2 *Kelimeleri için Okuma ve Anlamlandırma Önerileri*

[1] Harf çevrimi, Alyılmaz'a (2005: 202) göre yapılmıştır.

Araştırıcı	***wçw͡k***	**□*g₂***
Radloff (1899: 92-102)	*uçuk* "sinir"	*bäg* "bey"
Aalto (1958: 32-3)	*uçuk* "sinir"	*säg* "leş"
Thomsen (1924: 163; 2002: 411)	—	*an͡däg* "öyle"
Ergin (1970: 53, 92)	*oçuk* "ocak"	*isig* "ateş"
Tekin$_2$ (1994: 5)	*oçuk* "ocak"	*aş [t]äg* "aş gibi"
Tekin$_3$ (1995: 213)	*oçok* "ocak"	*aş [t]äg* "aş gibi"
Tekin$_4$ (1995a: 84-85)	*oçuk* "ocak"	*aş [t]äg* "aş gibi"
Erdal$_2$ (2004: 113)	*oçok* "ocak"	—
User (2009: 236)	*oçuk* "ocak"	*aş [t]äg* "aş gibi"
Orkun (1936: 102; 1941: 97-122)	*uçuk* "kuş"	*säg* "müteyakkız"
Gabain (1950: 138)	*uçuk* "uçar"	*şük* "sakin"
Elöve$_1$ (Deny: 1941)	—	*şüg* "sessiz"
Malov$_2$ (1951: 61-65)	*uçuk* "yırtıcı kuş"	*şäg* "leş"
Giraud (1961: 54, 138, 155)	*uçuk* "uçup gitmiş"	*aŋ* "yırtıcı kuş"
Stebleva (1965: 86, 125)	*uçuk* "yırtıcı kuş"	*şäg* "leş"
DTS (1969: 522, 604)	*uçuk* "yırtıcı kuş"	*şeg* "leş"
Aydarov (1971: 325)	*uçuk* "yırtıcı kuş"	*şäg* "leş"
Clauson (EDPT 23a)	*uçuk* "kuş sürüsü"	—
Erdal$_1$ (OTWF 252)	*uçuk* "uçup gitmiş"	—

Recebov-Memmedov (1993: 118, 122)	*uçuk* “yırtıcı kuş”	*şäg/säg* “leş, yem”
Rybatzki (1997: 46, 87)	*uçuk* “sıradan bir kuş sürüsü”	*aŋ [t]äg* “yırtıcı hayvan gibi”
Taube (2002: 336, 351)	*uçuk* “kuş”	*a‿ŋtäg/äŋ‿täg* “yırtıcı hayvan gibi”
Karcaybay (2003: 216, 221)	*uçuk* “yırtıcı kuş”	*şeg* “yırtıcı kuş yiyeceği, leş”
Shimin (2005: 96-97)	*uçuk* “kuş”	*aŋ* “av, yem”
$Berta_1$ (1995: 315-6)[2]	*uçuk* “saman çöpü”	—
$Berta_2$ (2004: 48, 77)	*uçuk* “saman çöpü”	*?.g* “boğazı tok”
Aydın (2008: 97-8)	*uçuk* “saman çöpü”	*el‿beg* “zengin”
Tuna (1957: 77-8)	*uçuk* “dağ doruğu”	*aşak* “dağ dibi”
$Tekin_1$ (1968: 249, 284)	*uçuk* “doruk, zirve”	*aşig* “dağ geçidi”
$Elöve_2$ (1958: 85)	*uçuk* “cin, peri”	*şüg* “sessiz”
$Berta_1$ (1995: 315-6)	*uç ok* “sınır”	—
$Malov_2$ (1929: 806)	—	*seg* “aptal”
Kızlasov (1994: 117)	—	*ä‿şig* “kamçı, kırbaç”

3.1. Diğer Araştırıcıların Okuma ve Anlamlandırmalarının Kısa Bir Değerlendirmesi

Yukarıdaki görüldüğü üzere, *oçwk* “ocak” ve *aş [t]äg* “aş gibi” araştırıcılar arasında en çok kabul gören okumalardan biridir. *Oçwk* “ocak” kelimesi hem okuma hem de kelimenin Eski Türkçede tanıklanmış olması dolayısıyla sorunsuzdur. Ancak *aş [t]äg* “aş gibi” okumasının mümkün olmakla birlikte bir düzeltme/ekleme gerektirdiği unutulmamalıdır. Ayrıca ‘ocak-aş’ benzetmesinin ne anlatmak istediği de tam olarak belli değildir. Orhon Yazıtları’nda Türkler ve düşmanları için kullanılan diğer ikili

[2] Berta, (1995), *wçw‿k* kelimesiyle CC *uçuḫ* kelimesini karşılaştırmış ancak bu kelimenin anlamının bağlama uygun düşmediğini söyleyerek tercih etmemiştir.

benzetme karşıtlar üzerine kuruludur[3]. 'Ocak-aş' ikilisi içinse bir karşıtlıktan bahsetmek mümkün değildir. Ancak düşmanlar 'ocak'a ve Türkler 'aş'a benzetiliyorsa bu benzetme menfi algılanıp düşmanların Türkleri 'yaktığı' veya müspet algılanıp düşmanların Türkleri 'pişirdiği/olgunlaştırdığı' düşünülebilir. Her halükarda bu benzetmeyle ne kastedildiği bizce açık değildir.

Wçw͡k yazılışı için diğer bir okuma ise ET *uç-* "uçmak" fiil kökünün bir türevi sayılan ancak bu şekilde hiç bir yerde tanıklanmamış olan ve "(yırtıcı) kuş", "kuş sürüsü", "uçar" veya "uçup gitmiş" anlamları verilen *uçuk*'tur. Bu okumayı tercih eden araştırıcıların □g_2 yazılışı için genellikle *şäg* "leş, yem" okumayı tercih ettikleri görülmektedir. Malov'un öncülük ettiği *şäg* okuması, □g_2 yazılışı için mümkün olan okumalardan biridir. Ancak söz başında /ş/ sesi bulunduran bu kelimenin hangi dilden Türkçeye geçtiği ve oradaki tanıkları gösterilememiştir.

Şäg okuması haricindeki *säg, şük, şüg, isig* ve *aşak* gibi farklı okuma önerileri bizce □g_2 harfleri için mümkün değildir. Tekin'in (1968) *aşig* okuması olası fakat ikinci ünlünün neden ön sıraya geçtiği hususunda açıklamaya muhtaçtır. Thomsen'in kare şekilli harfi *n͡d* okuması, bu ünsüz çifti için kullanılan başka bir harf varken pek olası gözükmemektedir. Bunların haricinde Rybatzki'nin aynı harfi Yenisey Yazıtları'nda görülen ve sadece art ünlülerle kullanılan *ŋ₁* harfine benzeterek bu yönde okuması bizce yanlıştır çünkü bu harf kendisinin de belirttiği gibi şeklen biraz farklıdır. Taube'nin söz konusu harfi *ŋt* ünsüz çifti olarak okuması da Rybatzki'nin okumasında anlamlandırma açısından kaçınılmaz olan *t* harfi eklemesinden kaçınmak içindir.

Wçw͡k yazılışı için, Berta'nın (1995, 2004) öncülük ettiği ve Aydın'ın da (2008) takip ettiği *uçuk* "saman çöpü, tahıl kabuğu, tınaz" okuması hem okuma hem de söz konusu kelimenin Codex Cumanicus'ta tanıklanmış olması dolayısıyla sorunsuzdur. Ancak sorun, bu okumaya karşılık □g_2 harflerinin nasıl okunacağı ve anlamlandırılacağıdır. Aydın (2008), bu sorunun üzerinden kare şekilli harfi *l͡b* ve söz konusu kelimeyi de *elbeg* okuyarak gelmek istemiştir. Aydın (2008: 96), Tunyukuk Yazıtı'ndaki kare şekilli harfin Yenisey Yazıtları'ndaki örneklerinden farklı olduğunu iddia etse de yaptığımız karşılaştırmalar bize aksini göstermiştir. Örnekler arasındaki küçük farklılıklar da diğer harflerde olduğu gibi gayet doğaldır. Ayrıca *elbeg* kelimesinin Orta Türkçe ve çağdaş lehçelerde tanıklanmış olmasına rağmen Eski Türkçede görülmemesi, Türk lehçelerine Moğolcadan geçtiğini düşündürmektedir. Zaten kelimenin Türkçe bir etimolojisi de gösterilememektedir.

Son olarak şunu eklemek gerekir ki Berta'nın (1995: 315-6) *uç ok* "(tam bir) sınır" okuması sorunsuz ve bizce oldukça yaratıcıdır ancak yine karşımıza çıkan sorun diğer kelimenin nasıl okunması ya da anlamlandırılması gerektiğidir.

4. *Wçw͡k* Kelimesi Üzerine

Dīvānu Lüġāti't-Türk'te (var. 34) Oğuzca ibaresiyle ‹'UVC› "the depletion (Ar. *nafāḏ*) of a thing" kelimesi geçer (DankKelly 94). Kāşġarī, kelime için şu örnek cümleyi vermektedir: *Bōyda nä wīç bār* "Boyda sayıca azalma yok". Clauson (EDPT 18) ve DankKelly (94) bu kelimeyi *ūç* olarak okumaktadır. Ancak bu kökten türemiş olduğunu düşündüğümüz Yakutça *uohun-* (< **ōçu-n-* < **ōç+u-*) "yavaş yavaş yok

[3] Söz konusu benzetme 'kurt-koyun' (KT D 12 ve BK D 11: *böri täg-koń täg*) benzetmesidir. Burada halkın birbirine düşman edilmediği anlatılmak istendiği için 'ateş-su' (KT D 27 ve BK D 22: *bodunug ot sub kılmadım*) benzetmesine de değinilebilir.

olmak; bitmek, azalmak, sona ermek”[4] (Monastyrjew 2006: 184) fiili, bu kelimenin *ōç* okunması gerektiğini göstermektedir. Bu fiil, Pekarskiy’de (SYaYa 3051) *uosun-* ve *uostar-* olarak geçmektedir. Pekarskiy’in *uostar-* varyantına verdiği örnekler[5] aslında *uosut-* (< **ōçu-t-*) şekline işaret etmektedir.

EDAL (1035), Yakutça *uohun-* fiilini ET *uçuz* (< GT **üçüz*[6] [Tekin 1995b: 179]) kelimesiyle kökteş göstermektedir. Ancak Yak. /uo/ diftongu Genel Türkçe uzun /ō/ ünlüsüne tekabül ettiği için (Stachowski 1993: 81-82) bu denklik kabul edilemez.

Biz, Tunyukuk yazıtında geçen *wçwk͡* kelimesinin DLT *ōç* kelimesi ve Yakutça *uohun-* fiiliyle doğrudan bağlantılı olduğunu düşünüyoruz.

Bizce *oçuk* okunması gereken bu kelime, Yakutça *uohun-* fiilinin kökü olan **ōçu-*[7] “azalmak, tükenmek” fiilinden *-(O)k* fiilden isim yapma ekiyle (OTWF 224 vd.) türetilmiş ve “azalmış, tükenmiş” anlamına gelen bir sıfat olmalıdır.

Sonuç olarak, *oçuk* “azalmış, tükenmiş” olarak okuduğumuz kelime DLT’de geçen *ōç* kelimesinin bir türevi ve bir hapax legomenondur.

5. Tunyukuk Yazıtı’nda Geçen ‘□’ Runik Harfinin Ses Değeri Üzerine

Kare şeklindeki runik harf, Orhon Yazıtları’ndan sadece Tunyukuk Yazıtı’nda bir kere geçer. Öncelikle bu harfin gerçek ses değerini belirlemeye çalışacağız.

Kızlasov (1994: 117-118), ses değerini *aş* olarak gösterdiği ‘□’ runik harfinin geçtiği bütün yazıtları sıralamakta ve yazıtlardaki söz konusu kelimeleri de vermektedir. Verdiği örnekler arasında sadece Hemçik-Çırgakı (E 41) Yazıtı’nın 1., 4. ve 8. satırlarındaki ‘□’ harfinin ince sıradan ünsüzlerle görüldüğünü belirtmektedir. Bu örnekler ve farklı araştırıcıların okumaları aşağıdaki gibidir:

E41 (1)
: t_2/k_1/ŋ l_1 r_1 A □ m :
k^{a}*l*^{i}*r* ^{e}*ş*^{i}*m* (Orkun 1940: 79)
(aŋdar?) kalar äşim (Malov 1952: 73)
ql$_1$*r*$_1$*äs*$_2$*m* (Vasil’ev 1983: 29)
aŋlar éşit (Recebov-Memmedov 1993: 291)
t(a)l (a)ra e$\widehat{\text{ş}}$*(i)m* (Tekin 1999: 6)
t(i)l (a)ra (ä)ş(i)m (Kormuşin 2008: 56)
E41 (4)
: □ n_2 t_2 m :
ş^{e}*nt*^{i}*m* (Orkun 1940: 79)
äşintim (Malov 1952: 73)
s$_2$*n*$_2$*t*$_2$*m* (Vasil’ev 1983: 29)
éşintim (Recebov-Memmedov 1993: 291)
ä$\widehat{\text{ş}}$*(i)nt(i)m* (Tekin 1999: 6)
(ä)ş(i)nt(i)m (Kormuşin 2008: 56)
E41 (8)
: r_2 □/⌑ n_2 :

[4] Yak. *uohun-* “1. allmählich verschwinden (z.B. Reichtum) 2. erlöschen, nachlassen, zu Ende gehen (z.B. Geist, Interesse, Geduld usw.)”.
[5] Yak. *uost-an* < **ōçutan*, Yak. *uost-ubut* < **ōçutmuş*.
[6] Türkmence *ucız* [ucu:z] (STY 671) göz önüne alındığında, Genel Türkçe için **üçüz* biçimi daha doğru olacaktır.
[7] **ōçu-* fiili, *ōç* kelimesinden *+U-* isimden fiil yapma ekiyle (OTWF 474 vd.) türemiştir.

rsn$_2$ (Malov 1952: 75)
$^{e}r\ş^{i}n$ (Orkun 1940: 80)
r$_2$ ⌘ *n*$_2$ (Vasil'ev 1983: 29)
ersen (Recebov-Memmedov 1993: 293)
(ä)r(ä)m(i)n (Tekin 1999: 6)[8]
(ä)rş(i)n ~ (ä)rs(i)n (Kormuşin 2008: 56, 317)

Kızlasov (1994) ve Tekin'in (2003: 23) aksine, Kormuşin (2008: 171) kare şekilli harfin ses değerini /ş s/ ve Recebov-Memmedov (1993: 30) ise yalnızca /ş/ olarak vermektedir. Gerçekten '□' harfinin yalnızca *ş* sesini gösteriyor olması, onun hem *a͡ş* hem de *e͡ş* ve *ä͡ş* hecelerini göstermesinden daha olasıdır. Ayrıca, bu harfin kalın sıradan ünsüzlerle görüldüğü örneklerde de *a͡ş* okunmasına gerek yoktur.[9] Bu durumda, ilgili örnekler Kormuşin'in verdiği gibi *(e)ş(i)m*, *(ä)ş(i)nt(i)m* ve *(ä)rş(i/ä)n* şeklinde okunmalıdır.

Kare şekilli harfin geçtiği en az iki runik harfli yazıt daha mevcuttur: Bunlardan birincisi, dört ağaç parçası üzerine yazılmış olan Talas Açıktaş Yazıtlarıdır. Bunların dördüncüsünde '□' harfi açıkça görülmektedir ve bu harfe Malov (1936) ile Orkun (1940) tarafından /ş/ ses değeri verilmiştir. Ancak bu yazıtın okunuşu kesin olmadığı için atanan bu ses değeri de şüpheli görünmektedir.

Söz konusu harfin geçtiği diğer bir yazıt ise Harmatta'nın (1988: 30) ele aldığı üzeri haçlı Turuşeva Bizans gümüş kabıdır. Burada geçen kare şekilli harfi Harmatta da /ş/ olarak yorumlamış ve dört harflik yazıyı *idiŋ işiçi* (veya *aşıçı*) olarak okumuştur. Bizce bu yazı, söz konusu dört harf ‹d$_2$ l$_2$ ş ŋ› olarak değerlendirilmek suretiyle *(ä)d (ä)l(ä)ş(i)ŋ* şeklinde okunup "(Bu) eşya Eleş'in(dir)" olarak çevrilebilir. Burada geçen *äläş*[10] ya da *äliş* bir özel isim olmalıdır.

Yukarıdaki örneklere bakarak biz kare şekilli harfin Yenisey Yazıtlarında ve Turuşeva kabında /ş/ sesine karşılık geldiğini kabul ediyoruz. Bazı harflerin Yenisey ve Orhon Yazıtlarında farklı ses değerlerine sahip olduğunu göz önüne alarak, bu harfin Tunyukuk Yazıtı'nda bambaşka bir ses değerine sahip olduğu iddia edilebilirse de bunu belirlemenin hiçbir yolu yoktur. Bu yüzden biz kare şekilli harfin Tunyukuk Yazıtı'nda da /ş/ sesine karşılık geldiğini kabul ediyoruz. Ancak bu grafemin daha az bir ihtimalle de olsa, /ş/ sesine yakın /s/ sesi için kullanılmış olabileceğini göz önünde bulundurarak buna uygun ayrıca bir okuma da önereceğiz.

6. □g$_2$ Kelimesi Üzerine

Yukarıda verdiğimiz bilgilere dayanarak □*g*$_2$ şeklinde yazılan kelimeyi *(ä)ş(ä/i)g* veya *(e)ş(ä/i)g* okuyabiliriz.[11] Mümkün olan diğer bir okuma ise *ş(ä)g*'dir. Muhtemel *ş(ä)g* okuyuşu için taradığımız Soğdca (Gharib 2004) ve Sanskrit (Monier-Williams 1964) sözlüklerde buna benzer bir kelimeye rastlayamadık.[12] Toharcada *şek* "always,

[8] Tekin, (1999: 12), söz konusu kelimeyi *äränim* için bir yazım ya da söyleniş yanlışı kabul etmektedir.
[9] E 41, 2/3/4/5/7/9: *(a)şnu͡kı, t(a)ş (u)ru, k(a)g(a)d(a)ş(ı)m, g(a)şga, b(a)şça* veya *b(a)ş i͡çe, y(a)ş(ı)m*. E 16, 2/3: *b(a)şda, y(a)ş(ı)mda, k(a)d(a)şl(a)r(ı)m*. E 65, 2: *k(a)d(a)ş(ı)m*. E 56, 2: *g(a)d(a)ş*. E 15, 1: *y(a)ş(ı)mda*. El-Bajı (E 68) yazıtında da bu harf birkaç kez geçmektedir.
[10] Krş. Yak. *äläs* (SYaYa 243).
[11] Bütün bu olası şekiller, buradan sonra *(E)ş(ä/i)g* olarak gösterilecektir.
[12] Sanskritte anlamı bağlama uyan tek kelime, *śakya* "able, possible, practicable, capable of being" (Monier-Williams 1964: 1045) kelimesidir. Sanskrit kökenli kelimelerin Eski Türkçeye genellikle son ünlülerini yitirerek geçtiğini (Sk. *pātra* > Sogdca *p'ttr* > ET *patïr* [EDPT 307]) ve Sk. /ś/ sesinin Türkçede /ş/ ile karşılanacağını düşünürsek bu kelime Türkçede ***şak(y)* olarak ortaya çıkmalıdır. Hem /ş/ hem de /y/

continually, perpetually" (Adams 1999: 659-60) zarfını bulduysak da bağlama pek uymamaktadır. Burada beklediğimiz kelime, zarftan ziyade bir sıfat veya isimdir.

Şäg okuması için yabancı bir köken bulamadığımız için kelimeyi *(E)ş(ä/i)g* okuyarak kökenini Türkçede aramak daha uygun olacaktır kanaatindeyiz.

Eğer *oçu͡k* kelimesi "azalmış, tükenmiş" anlamına geliyorsa Türkler için kullanılan *(E)ş(ä/i)g* kelimesi tam tersine "çok, bol, zengin" anlamına gelen bir sıfat veya bu anlamı çağrıştıracak bir isim olmalıdır. Aydın (2008: 95-6) bunu gayet güzel bir şekilde ifade etmektedir:

> "Hem bu satırda hem de bir önceki satırda, yani T I B 7'de Tunyukuk, durumlarının iyi olduğundan bahsetmektedir. Av hayvanları yiyerek yaşadıklarından ve milletin karnının (boğazının) tok olduğundan söz ettikten sonra etraftaki düşmanlardan ve etraftaki düşmanların kendileri için tehlike oluşturmasından söz etmesi bizce cümlenin akışına uygun düşmemektedir. Halbuki *bodun boguzi tok erti* 'milletin karnı (boğazı) toktu' cümlesinden sonra halkın refahının iyi düzeyde olduğundan ve düşmanlarının sefalet içinde olduklarından söz eden bir cümle ile devam etmesi metnin akışına daha uygun düşer. […] Oysa burada yapılan karşılaştırmada düşmanların tehlikesi, milletin güç durumda oluşları vs.den değil aksine bolluk, bereket ve refah düzeylerinden söz edilmektedir."

Biz kelimenin doğru ve eksiksiz yazıldığını, kare şekilli harfin *ş* ve dolayısıyla söz konusu kelimenin *(E)ş(ä/i)g* okunması ve anlamının da "çok, bol, zengin" vb. olması gerektiğini kabul ederek bir etimoloji önereceğiz.

6.1.1. Tatarca ve Başkurtça *İşey-* Fiili ve *İşlĕ* Sıfatı

(E)ş(ä/i)g kelimesiyle kökteş olabilecek üç kelimeyi Tatarca ve Başkurtçada buluyoruz:

Tat. *işeyü* (*işey-*) "sich vermehren, anwachsen; Vermehrung"; Tat. *işeytü* (*işey-t-*) "vermehren; Vermehrung" ve Tat. *işlĕ* "zahlreich" (TDW 94).

Başk. *işeyĕw* (*işey-*) "mnojit'sya, umnojat'sya; razmnojat'sya, razmnojit'sya; umnojenie; razmnojenie", *işeytĕw* (*işey-t-*) "mnojit', umnojat', umnojit'; uveliçivat', uveliçit'; razmnojat', razmnojit'", *işlĕ* "mnogolyudnıy, mnogoçislennıy, mnogodetnıy" (BRH 221).

Tatarca ve Başkurtçada bulunan bu sıfat ve fiiller, **iş* kökünden türetilmiştir. Bu dillerin tarihi ses bilgisi göz önüne alındığında (Tekin-Ölmez 2003: 100), **iş* kökünün daha eski bir **eş* veya **äş* şekline gittiği açıktır. İşte "çok, bol, fazla" anlamına gelen bu **eş* veya **äş* kelimesi, bizce, *(E)ş(ä/i)g* kelimesinin köküdür.

Tatarca ve Başkurtçada bulunan *işey-* fiili ve *işlĕ* sıfatının etimolojisi ve söz konusu kelimeyle bağıntısı şöyle gösterilebilir:

Tat. Başk. *işey-*, *işlĕ* < *iş+ey-*, *iş+lĕ* < **iş* < PT **eş/*äş* "çok(luk), bol(luk), zengin(lik)" > **Eş+ä-*/**Eş+i-* "çoğalmak, bollaşmak, zenginleşmek" > ET *Eşä-g*/*Eşi-g* "çoğalmış, bollaşmış, zenginleşmiş".

Buna göre, **Eş* ismi *+A-* veya *+I-* isimden fiil yapan eklerinden biriyle genişletilmiş, bunun sonucunda ortaya çıkan fiilden de *-(X)g* ekiyle bir isim türetilmiştir.

6.1.2. Yakutça *ihegey* Kelimesi

Yakutça *ihegey* "delegey, bayım"//"bol, çok, zengin" (Afanas'yev 1994: 81) (< *isegey* "şçedrost', dobrodeyaniye" [SYaYa 963]), ET *Eşäg* "bol, çok, zengin" kelimesiyle kökteş olmalıdır. Yakutça *ihegey* kelimesi, **ihe* sıfatı ve *+GAy* eki şeklinde tahlil edilebilir. İsimden isim türeten *+GAy* eki, *ütüö* (< *ädgü*) "iyi" sıfatından *üçügey*

ünsüzlerinin inceltici etkisiyle kelime ön sıraya geçmiş ve *şäg* olarak Tunyukuk Yazıtı'nda karşımıza çıkmış olabilir ancak bu pek olası görünmemektedir.

"iyi" (krş. Dolg. *ötügey* [Stachowski 1993a: 248]) sıfatını türeten pekiştirme ekidir. Ancak ne yazık ki *ihegey* sıfatının kökü olan **ihe* kelimesini doğrudan ET *Eşäg* kelimesinden getirmek mümkün gözükmemektedir çünkü bu kelimenin Yakutçada **ihī* şeklini vermesi beklenirdi (krş. Yak. *igī* "eğe" < **ēkäg*[13] > TT *eğe*, Tkm. *īge*, Uyg. *ékek*). Yine de Yakutça **ihe* şeklinin, **Eşäg* kelimesinin metateze uğramış bir varyantından geldiği düşünülebilir: **Eşäg* > **Eşgä* > Yak. **ihē*[14] > **ihē+gey* > *ihegey*.

Yakutçadaki tarihi *ä* > *i* değişimi[15] göz önüne alındığında, **Eşäg* kelimesinin ilk ünlüsünün açık /ä/ olması kapalı /e/ olmasından daha muhtemel gözükmektedir. Bu yüzden söz konusu kelimeyi buradan sonra *äşäg* olarak okuyacağız.

6.1.3. Eski Türkçe *äşäg* ve Moğolca *elbeg* Kelimesi

Aşağıda ET /ş/ ünsüzünün KM /lb/ ünsüz çiftiyle karşılandığı üç kelime verilmiştir:

KM *qalbugha(n) ~ qalbagha(n)* "spoon" (MED 917b) : ET *kaşuk* "spoon" (EDPT 671)[16]

KM *qolba-* ~ *qolbu-* "to unite, to combine, to connect, to incorporate" (MED 957b) : ET *koş-* "to conjoin, unite (two things)" (EDPT 670-1)

KM *nilbusun ~ nilmusun* "göz yaşı" : ET *yāş* "göz yaşı" (Street 1980: 300-1)[17]

Yukarıda verilen örnekler göz önüne alındığında Moğolca *elbeg* "abundance; abundant, plentiful, rich" (MED 306) sıfatının, ET *äşäg* kelimesinin karşılığı olabileceği ihtimali ortaya çıkmaktadır. Nitekim Street de (1980: 299) Moğolca *elbeg* kelimesini yukarıda verdiğimiz Tat. *işey-* fiili ve *işlĕ* sıfatının köküyle (*äş) karşılaştırmaktadır.[18]

Mo. *elbeg* sıfatı, Yakutça *elbē-* "çoğalmak" (SYaYa 244) fiilinden de anlaşılacağı üzere Mo. **elbē-* fiiline geri gider (Street 1980: 299). Mo. **elbē-*, yukarıda verdiğimiz **äş+ä-* "çoğalmak, bollaşmak, zenginleşmek" fiiline denk gelmektedir. Bu durumda Tunyukuk Yazıtı'nda geçen kelime, *äşäg* olarak okunmalı ve "bol, çok, çoğalmış; kalabalık; zengin" olarak anlamlandırılmalıdır.

6.2. Codex Cumanicus'ta Geçen *Ezic* Kelimesi

Codex Cumanicus'ta (varak 57b) *ezic* şeklinde yazılmış olan ve Orta Yüksek Almanca *trege* "üşengeç, yavaş, bezgin, tembel, ihmalkâr, rahat, zahmetsiz, eziyetsiz, konforlu, zayıf, yorgun, inatçı, dik kafalı"[19] ile karşılanan bir kelime geçmektedir. Bu kelime, Grønbech (1942: 96) tarafından *ezik* okunmuştur. Ancak bu kelimenin *eşik*

---

[13] Stachowski, (1993: 71), bu kelimeyi ikinci hecede /i/ ile **ākig* şeklinde tasarlamaktadır, ancak bu ismin kökü olan fiilin ikinci ünlüsü tanıklandığı bütün dillerde /ä/'dir.

[14] *VşgV* > *VhV̄* ses değişimi için**biçgäl* > Yak. *bihēl* ve **bıçgar-* >Yak. *bıhār-* (Stachowski 1993: 49, 66) benzer örnekler olarak gösterilebilir.

[15] ET /ä/ sesinin Yakutçada /i/ ile karşılandığı birçok örnek gösterilebilir: ET *bäk* "bek, sağlam" : Yak. *bige*; ET *älig* "el" : Yak. *älī ~ ilī*; ET *täri* "deri" : Yak. *tärī ~ tirī*; ET *bäldir* "dört yol ağzı" : Yak. *bilir*; ET *ärü-* "erimek" : Yak. *ir-*; ET *äŋ* "yanak" : Yak. *iŋ ~ im*; ET *äşiç* : Yak. *ihit*; ET *tär* "ter" : Yak. *tirit-* "terlemek" vb. (Stachowski 1993: 60-63). ET /e/ sesinin Yakutçada kısa /i/ ile karşılandığı örnekler ise istisnaidir: ET *ekäg* "eğe" : Yak. *igī* (Stachowski 1993: 71).

[16] Doerfer, bu denkliğe şu yorumu getirmektedir: "[…] daher muß mo. qalbuġa, sofern es überhaupt mit dem tü. qašuq zusammenhängt, ein L[ehn]w[ort] aus letzterem sein. Allerdings ist das Lautgesetz mo. -lb- : tü. -š- nicht gesichert, da nur ein Beleg existiert". (TMEN III 391) Ancak görüldüğü gibi, başka örnekler de mevcuttur.

[17] Şüpheli bulduğumuzdan makalemize almadığımız diğer örnekler için Street'e (1980) bakılabilir.

[18] Street (1980: 299) Türkçe **äş* isim kökünü *doğrudan* Moğolca **elpe-* fiiliyle karşılaştırmış ve bu yüzden bu denkliği sorunlu olarak addetmiştir.

[19] http://www.koeblergerhard.de/germanistischewoerterbuecher/mittelhochdeutscheswoerterbuch/mhdwbhin.html (Erişim tarihi: 02.04.2010, 15:35).

okunması da mümkündür.[20] Grønbech, kelimenin yanına "(< ?)" yazmıştır ki bu da etimolojisi konusunda şüpheli olduğunu göstermektedir.[21]

Fonetik açıdan son sesteki Eski Türkçe /g/ foneminin CC'ta tonsuzlaştığı örnekler mevcuttur: ET *tatıg* > CC *tatıḫ*; ET *odug* > CC *uyaḫ*; ET *tamu*, KB *tamu ~ tamug* > CC *tamuk*; DLT *ırgāg* > CC *yırgak*. Bu durumda, CC *eşik* kelimesi daha eski bir *äşig* veya *eşig* şekline geri götürülebilir. O yüzden Tunyukuk Yazıtı'nda geçen kelimenin CC *eşik*'in bir öncülü olması mümkündür.

Semantik açıdan CC *eşik* kelimesi, Eski Türkçe döneminde "rahat, rahatı yerinde olan (kimse)" anlamında olup, Orta Türkçede anlam kaymasına uğrayarak "tembel, üşengeç, bezgin" anlamlarını kazanmış olabilir.

6.3. DLT *äsig* Kelimesi

Yukarıda belirttiğimiz gibi, kare şekilli harfin Tunyukuk Yazıtı'ndaki diğer bir muhtemel ses değeri /s/'dir. Biz, bu durumda, *(ä)s(i)g* şeklinde okunabilecek bu kelimenin DLT'de geçen *äsig* ‹'SIK› *yēr* "uzayıp giden bozkırlara sahip bir ülke" kelimesiyle bir ve aynı olabileceğini düşünüyoruz. Bu kelime, DankKelly tarafından /k/ ünsüzüyle *äsik* şeklinde okunmuştur. Ancak kelimenin *äs-* "germek" fiilinden türetildiği ve ikinci ünlüsünün düz olduğu göz önüne alınırsa, bu isim *-(X)g* yapım ekiyle türetilmiş olmalıdır. Bu durumda, kelime /g/ ünsüzüyle *äsig* şeklinde okunmalıdır. *äsig* kelimesinin temel anlamı "gerilmiş" olmalıdır. DLT'de görülen "uzayıp giden" anlamı ise mecazidir. Tunyukuk Yazıtı'nın sekizinci satırındaki cümlenin bağlamında ise bu kelimeye "yayılmış" anlamı verilebilir. Her ne kadar bu anlamıyla *oçuk* "azalmış, tükenmiş" kelimesinin tam zıt anlamlısı olduğu söylenemezse de azalmış düşmanların karşısında Göktürklerin "yayılmış" olması mantıklı görünmektedir.

7. Değerlendirme

äşäg "bol, çok, zengin" okumasının hem Türkçe (Tatarca, Başkurtça, Yakutça) hem de Moğolca veriler tarafından desteklendiği ve semantik açıdan makul olduğu için güçlü olduğunu düşünüyoruz.

PT **äş* kökünün sadece Tatarca, Başkurtça ve Yakutçada yaşaması, onun eskicil olma olasılığını zayıflatmamaktadır. Benzer şekilde, Orhon Yazıtları'nda geçen *eş küç ber-* deyimindeki *eş* kelimesi Orta Türkçe metinler ile diğer çağdaş lehçelerde görülmediği halde Yakutça, Dolganca ve Kırgızcada[22] korunagelmiştir (Doerfer 1993: 72-73). O halde bu kelimeyi doğru okuma ve anlamlandırmanın tek yolu Yakutça, Dolganca ve Kırgızcadan geçmektedir.

Aynı şekilde **äş* kökünden türemiş kelimelerin de yalnızca Tatarca, Başkurtça ve Yakutçada korunmuş olması gayet muhtemeldir.

8. Sonuç

Bu durumda makalemizin konusu olan cümlenin şöyle okunup aktarılması gerektiğini düşünüyoruz:

Yazı çevrimi:

[20] Krş. CC tuzarmê = *tüşärmen*.

[21] Grønbech'in (1942: 96) *ezik* okuması, ET *ezüK* "yanlış, hatalı; yalan, yalancılık" (EDPT 285a) sözcüğüyle karşılaştırılabilir. Bu karşılaştırma, fonetik açıdan sorunsuz olsa da semantik açıdan açıklamaya muhtaçtır.

[22] Yakutça ve Dolganca *ies* "borç, görev, vazife"; Kırgızca *eş* "destek, destekleme; umut" (Yudahin 1965: 470).

k(ä)y(i)k yeyü : t(a)v(ı)şg(a)n y(e)yü : ol(o)rur (ä)rt(i)m(i)z : bod(u)n bogzı : to͡k (ä)rti : y(a)g(ı)m(ı)z : t(ä)grä : oçu͡k t(ä)g (ä)rti : biz : (ä)ş(ä)g / (E)ş(i)g / (ä)s(i)g : (ä)rt(i)m(i)z : (a)nča ol(o)r(u)r ärkli : og(u)zd(u)nt(a)n : kür(ä)g k(ä)lti

Aktarımı:

"Yaban hayvanları ve tavşan yiyerek yaşıyor idik. Halkın karnı tok idi. Çevredeki düşmanlarımız azalmış gibiydi; biz (ise) çoğalmış / rahat / yayılmış idik. Böylece yaşarken Oğuzlardan bir kaçak geldi."

Bundan sonra kaçağın sözlerine yer verilmektedir. Buna göre, Dokuz Oğuz kağanının Çinlilere ve Kıtaylara gönderdiği haber şöyledir: (T 9-10) *(a)zk(ı)ńa türk yorıy(u)r (ä)rm(i)ş* "Azıcık Türk (halkı) gelişiyormuş." (Tekin 1995a: 85) Bu ifade, sayıca az olan Türklerin artmakta olduğuna delil olarak gösterilebilir. Tunyukuk'un sekizinci satırda bahsettiği de buna benzer bir durum tespitidir: O sıra sessiz olan Çinliler, Kıtaylar ve Oğuzlar ona azalmış, tükenmiş *gibi* görünmektedir. Türklerin sayısı ise büyük ihtimalle gerçekten artmaktadır.

Ancak Rybatzki'nin (1997: 91) "azıcık Türk başkaldırdı" şeklinde çevirdiği *(a)zk(ı)ńa türk yorıy(u)r (ä)rm(i)ş* ifadesi Türklerin hâlâ sayıca az olduğunun bir delili olarak kabul edilirse, *(E)ş(i)g* "rahat" veya *(ä)s(i)g* "yayılmış" okuması bağlama ve tarihi gerçeklere daha uygundur.

Kaynakça

Aalto, P, Ramstedt, G. J, Granö, J. G, (1958), "Materialien zu den alttürkischen Inschriften der Mongolei", *Journal de la Société Finno-Ougrienne* (LX/7), s. 3-91.

Adams, D. Q, (1999), *A Dictionary of Tocharian B*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

Afanas'yev, P. S, (1994), *Saḫa Tılın Bıhaarılaaḫ Kılgas Tılcıta*, Cokuuskay.

Alyılmaz, C, (2005), *Orhun Yazıtlarının Bugünkü Durumu*, Ankara, Kurmay Yayınları.

Aydarov, G, (1971), *Yazık Orhonskih Pamyatnikov Drevnetyurkskoy Pis'mennosti VIII veka*, Alma-ata, Akademiya Nauk Kazakskoy SSR.

Aydın, E, (2006), "Eski Türk Yazıtlarında Benzetme İlgisiyle Kurulmuş Cümleler Üzerine", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 21, Yıl 2006/2, s. 65-72.

— (2008), "Tunyukuk Yazıtındaki Problemli Bir Cümle Üzerine", *Bilig*, 45, s. 91-102.

Berta, Á, (1995), "Neue Lesung- und Deutungsvorschläge für die Inschrift Tońuquq", *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, XLVIII (3), s. 313-320.

— (2004), *Szavaimat Jól Halljátok. A Türk és Ujgur Rovásírásos Emlékek Kritikai Kiadása*, Szeged, JatePress.

BRH = *Başqortsa-Russa Hüzlĕk*, Meskev 1958.

DankKelly = Dankoff, R, Kelly, J, (1982-1985), *Mahmūd al-Kāšgarī: Compendium of the Turkic Dialects (Dīwān Lugat at-Turk)*, Parts I-III, Cambridge, Harvard University Printing Office.

Deny, J, (1941), *Türk Dili Grameri (Osmanlı Türkçesi)*, (Çev.: A. U. Elöve), İstanbul, Maarif Vekâleti Matbaası.

Doerfer, G, (1993), "Zu Alttürkisch Is^2g ~ s^2g küčg b^2Ir^2- 'Dem Herrscher Gegenüber Seine Pflicht Erfüllen, Ihn Unterstützen'", *Altaica Berolinensia. PIAC*

(Permanent International Altaistic Conference, 34th meeting, Haziran 1991), Wiesbaden, Harrassowitz.

EDAL = Starostin, S. A, Dybo, A. V, Mudrak, O. A, (2003), *An Etymological Dictionary of Altaic Languages*, C. I-III, Leiden-Boston, Brill.

EDPT = Clauson, Sir G, (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford, Clarendon.

Elöve, A. U, (1958), "Bir Yazı Meselesi Üzerine", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, s. 69-85.

Erdal, M, (2004), *A Grammar of Old Turkic*, Leiden-New York, Brill

Ergin, M, (1970), *Orhun Abideleri*, İstanbul.

Gabain, A. von, (1950), *Alttürkische Grammatik*, Leipzig, Harrassowitz.

Gharib, B, (2004), *Sogdian Dictionary (Sogdian-Persian-English)*, Tehran, Farhangan Publications.

Giraud, R, (1961), *L'Inscription de Baïn Tsokto*, Paris, Librairie d'Amerique et d'Orient.

Grønbech, K, (1942), *Komanisches Wörterbuch: Türkischer Wortindex zu Codex Cumanicus*, Kopenhagen, Einar Munksgaard.

Harmatta, J, (1988), *Avarların Dili Sorununa Dair, Doğu Avrupa'da Türk Oyma Yazılı Kitabeler*, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Karcavbay, S, (2003), *Orhon Muraları*, Astana.

Kızlasov, I. L, (1994), *Runiçeskie Pis'mennosti Evraziyskih Stepey*, Moskova, Nauk.

Kormuşin, İ. V, (2008), *Tyurkskiye Yeniseyskiye Epitafii, Grammatika Tekstologiya*, Moskova, Nauka.

Malov, S. E, (1929), "Drevnetyuretskie Nadgrobya s Nadpisyami Basseyna R. Talas", *Akademii Nauk SSSR*, No: 10, s. 799-806.

— (1936), *Talasskiye epigrafiçeskiye pamyatniki*, Moskva-Leningrad, Nauka.

— (1951), *Pamyatniki drevnetyurkskoy pis'mennosti, tekstı i issledovaniya*, Moskva-Leningrad.

— (1952), *Yeniseyskaya pis'mennost' tyurkov*, Moskva-Leningrad, Nauka.

MED = Lessing, F. D, (1995), *Mongolian-English Dictionary*, Bloomington, The Mongolia Society.

Monastyryew, W, (2006), *Jakutisch, Kleines erklärendes Wörterbuch des Jakutischen (Sacha-Deutsch)*, Wiesbaden, Harrassowitz.

Monier-Williams, M, (1964), *A Sanskrit-English Dictionary*. Oxford, Clarendon Press.

Radloff, W, (1899), *Die alttürkischen Inschriften der Mongolei, die Inschrift des Tunyukuk*, Zweite Folge, St-Petersburg.

Recebov, E, Memmedov, Y, (1993), *Orhon-Yenisey Abideleri*, Bakı.

Rybatzki, V, (1997), *Die Toñuquq-Inscrift*, Szeged, Studia uralo-altaica 40.

Orkun, H. N, (1936), *Eski Türk Yazıtları I*, İstanbul, TDK.

— (1940), *Eski Türk Yazıtları III*, İstanbul, TDK.

— (1941), *Eski Türk Yazıtları IV*, İstanbul, TDK.

OTWF = Erdal, M, (1991), *Old Turkic Word Formation: A Functional Approach to the Lexicon*, Vol. I-II, Wiesbaden, Harrassowitz.

Shimin, G, (2005), 古代突厥文碑铭研究 [*Gudai Tujue wen beiming yanjiu*], Beijing.

Stachowski, M, (1993), *Geschichte des Jakutischen Vokalismus*, Kraków, Uniwersytet Jagielloński.

— (1993a), *Dolganischer Wortschatz*, Kraków, Uniwersytet Jagielloński.

Stebleva, İ. V, (1965), *Poeziya Tyurkov VI-VIII. Vekov*, Moskva, Izdatelstvo Nauka.

Street, J, (1980), "Proto-Altaic *-l(V)b- > Turkic Š", *Central Asiatic Journal*, S. 24/3-4, s. 285-303.

STY = Hamzayeva, M. Ya, (1962), *Slovar' Turkmenskogo Yazıka*, Aşkabat, Nauk.

SYaYa = Pekarskiy, E. K, (1958-1959), *Slovar' Yakutskogo Yazıka*, C. I-III, Moskova, Akademiya Nauk SSSR.

Taube, J, (2002), "Eine runentürkische Inschrift (Tunyukuk, 01-16) im Lichte von Jean Gebsers Geschichte der Bewusstwerdung (Mit einem Nachtrag zu Tunyukuk 17-32)", *Splitter aus der Gegend von Turfan, Festschrift für Peter Zieme anlässlich seines 60. Geburtstags*, (Yay. Haz. M. Ölmez-S.-C. Raschmann), İstanbul-Berlin, s. 333-365.

TDW = Dawletschin, T, Dawletschin, I, Tezcan, S, (1989), *Tatarisch-Deutsches Wörterbuch*, Wiesbaden, Harrassowitz.

Tekin, T, (1968), *A Grammar of Orkhon Turkic*. Bloomington-The Hague, Indiana University.

— (1994), *Tunyukuk Yazıtı*, Ankara, Simurg.

— (1995), "Some Remarks on the Tunyukuk Inscription", *Beläk Bitig Sprachstudien für Gerhard Doerfer zum 75. Geburtstag*, (Yay. Haz. M. Erdal, S. Tezcan), Wiesbaden, s. 209-222.

— (1995a), *Orhon Yazıtları, Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk*, İstanbul, Simurg.

— (1995b), *Türk Dillerinde Birincil Uzun Ünlüler*, (Yay. Mehmet Ölmez), Ankara, TDAD 13.

— (1999), "Hemçik-Çırgakı Yazıtı", *TDA*, S. 9, s. 5-15.

Tekin, T, Ölmez, M, (2003), *Türk Dilleri, Giriş*, 2. Baskı, Yıldız Dil ve Edebiyat 2, İstanbul.

Thomsen, V, (2002), "Turcica", *Orhon Yazıtları Araştırmaları*, Çev.: V. Köken. Ankara, TDK, s. 315-428.

TMEN = Doerfer, G, (1963-1975), *Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen, unter besonderer Berücksichtigung älterer neupersischer Geschichtsquellen, vor allem der Mongolen- und Timuridenzeit*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.

Tuna, O. N, (1957), "Bazı İmlâ Gelenekleri, Bunların Metin İncelemelerindeki Önemi ve Orhon Yazıtları'nda Birkaç Açıklama", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, s. 11-81.

User, H. Ş, (2009), *Köktürk ve Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları: Söz Varlığı İncelemesi*, Konya, Kömen Yayınları.

Vasil'ev, D. D, (1983), *Korpus tyurkskih runiçeskih pamyatnikov basseyna yeniseya*, Leningrad.

Yudahin, K. K, (1965), *Kirgizsko-Russkiy Slovar'*, Moskova, İzdatel'stvo Sovetskaya Entsiklopediya.

Kısaltmalar
Başk: Başkurtça
CC: Codex Cumanicus
DLT: Dīvānu Lüġāti't-Türk
ET: Eski Türkçe
GT: Genel Türkçe
KM: Klasik Moğolca
Mo: Moğolca
PT: Proto-Türkçe
Tat: Tatarca
Sk: Sanskrit
T: Türkçe
vd: ve devamı
Yak: Yakutça (Sahaca)

KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ TÜRK LEHÇELERİNİN ÖĞRENİLMESİNDE ROLÜ

Nicat YAQUBOV

Nahçivan Devlet Üniversitesi, Tarih-Filoloji Fakültesi, Dili ve Edebiyat Enstitüsü

ÖZET

Dünyanin en çok konuşulan dillerinden birisi olan türk dili farklı cografiyalarda yaşamakda olan türk halklarını bir-birine yaklaşdıran dil aracı olarak kullanılmaktadır. Şunu söylemem gerekir ki, doğudan batıya uzayan bir alanda meskunlaşmış türk halkları aynı dilde konuşsalar da bazen bir-birlerin anlamakda zorunluk çekiyorlar. Buna göre de, ortak türk dilinin tam-tamına kullanılması için önce türk halklarının kitle iletişim araçlarından faydalanmak gerekir.

Türk dillerinin daha fazla bir-birlerinə yaklaşması, türk dilli ülkelerde basın ve televiziyonların şu konuya yaklaşmasından çok etkilenmektedir.

Bildiride Azerbaycan ve Türkiye Cumhuriyetlerinin televizyon ve basınını ele almakdayız. Şuna misal olarak kitle iletişim araçlarından hesab etdiğimiz televiziyon, basın ve kitapların, aynı zamanda dergilerin türk lehçelerinin anlaşılması ve ögrenilmesi için yapmış oldugu etki hakkında tahliller aparacak ortak dile gitmede şunların göre bileceği işler ele alınmaktadır.

Şunu da söylemek gerekir ki, kısa bir özetle bu haqda etraflı melumat veremeyiz. Amma bildiride bu meselelere etraflı nazar salacağık.

ABSTRACT

The turkish language is spoken most of all the turkish people who are living in different geography of the world is used as a means of language which makes relations among the turkish populations. We must note that Turkish people who are lieing in the areas from the east to the west sometimes meet with difficulties understanding one another though they use the same language. Therefore, it is necessary to benefit from the mass media of the Turkish people for use of the companion Turkish before.

Approaching of the Turkish languages to one another is depend of the approaching of press and television to the subject in Turkic speaking countries. İn the article we are speaking about the press and television in Azerbaijan and Turkey. We can note the main role of the press, television, books and magazines which are helping us to gain the companion Turkish and the same for understanding of turkish dialects As a example of this subject. We must note that in a short summery we can not give more information about this subject. We shall widely speak about this subject in our article.

Dünyanın en çok konuşulan dillerinden birisi türk dili. Bu dil büyük bir alanda yayğınlaşmış, bin yıllar sürecinde doğudan batıya uzayan ülkelerde hüküm dili olmuştur. Bundan dolayı zamanımızda farklı cografiyalarda yaşamakda olsalar bile türk

halkları yalnız türk dili vastasıyla bir-birine yaklaşmış, yaklaşma konusunda dil ünemli röl almıştır[1].

Şu an dünyada 350-400 milyon nüfusa malik türk halkları türk dilinin farklı lehçelerinde konuşuyorlar[2]. Ama şunu da söylemek gerekir ki, dünyanın her yönünde mesken salmış türk halkları aynı dilde konuşsalar da bazen bir-birlerin anlamakda zorunluk çekiyorlar. Buna göre de, ortak türk dilinin tam-tamına kullanılması için önce kitle iletişim araçlarından faydalanmak gerekir. Mesela: Eğer Azerbaycanda yaşayan bir insan, Türkiyede ve Türkmenistanda yaşayan bir arkadaşını anlayamıyorsa, o zaman ortak türkcenin kullanımasına na kadar ihtiyac olduğu ortaya çıkmış olur.

Bundan dolayı ilk önce türk devletlerinde ortak dilin kurulması için kitle iletişim araçlarından daha çok yararlanmak gerekir.

İnsanoğlu, var olduğu günden bugünedek iletişim kurmak için çeşitli araçlara başvurmuştur. Kendi gelişimine paralel olarak kullandığı araçlar da gelişmiş; sürekli gelişen iletişim araçları birbirini tamamlamış; ancak birisi, diğerinin yerini alamamıştır. İletişimin en yalın, en ilkel araçlarından biri kabul edilen işaretlere, kelimelere dayalı olan yazı ve konuşma dilinin yanı sıra, beden dili ile sözsüz anlatımlar (jestler, mimikler, dokunma, cevap vermeme, sessiz kalma gibi davranış ve tutumlar; dans, resim, v.b.) da yüzyıllar boyunca kullanıla gelmiştir[3]. Teknolojik gelişimin tabiî sonucu olarak gelişen ve elektronikleşen iletişim araçları, iletişime sürat ve kolaylık sağlamakla kalmamış; aynı zamanda iletişimi, kitle iletişimine çevirmiştir.

Günümüzde posta, telgraf, telefon, faks gibi haberleşme araçları; gazete, radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçları; uydular, bilgisayarlar (İnternet ve e-mail) birer iletişim aracı olarak iletişimin ayrılmaz parçaları durumuna gelmiştir. Bu elektronik iletişim araçları, günümüzde, kurduğu haberleşme ağıyla kültürü de yaygınlaştırmış; dünyamızı Mc.LUHAN'ın deyimiyle "küresel bir köy"e dönüştürmüştür[4].

Türkiye ve Azerbaycan arasında kitle iletişim araçlarından istifade son zamanlar enene haline gelmiştir. Şurada televizion proqramları ve haberleşme öncelik taşımaktadır.Şunu da özel olarak bildirmekde yarar var ki hem Azerbaycanda hem de Türkiye televizionlarinda yayimlanan bir sira dizi karakterlerinin şu iki diln konuşduğu mahalli kelimelerin bile öğrenilmesinde cok böyük katkısı bulunmakdadır. Bizim tanımlamalarımıza göre son on yıl içeriöinde dörd yüzden fazla kelime karşılıkı olarak yeniden işlenmeye başlanmışdır. İster qazetelerde, isterse de tivi yayıncılıqda bunu görmekteyiz.

Mesela: Türkiyede fealiyet gösteren TRT-nin TRT 1, TRT-Türk, TRT AVAZ gibi tivi yayınları Azerbaycanla bağlı verilimler sunmaktadır. Aynı zamanda Azerbaycanın İctimai telekanalı TRT ile birge "Sabah" proqramını yayınlayır.

Aynı zaman da bir cok kültur, sanat ve tarihi proqramlarının yayımlanması şu iki dilin bir birine daha yaklaşmasına neden oluyor. Bu konunu daha cok TRTAvaz televiziyon kanalinin üslendiyini göruyoruz. TMB Müzik kanalın da rölü Türk müziklürinin bir birine yaklaşmasında cok katkısı vardır[5]. Kitle iletişim aracı olarak internet ve sosial şebekelerde hem halkların hem de şahsların bir biri ile iletişim

[1] http://www.turkcebilgi.com/soru_cevap_14412_kitle-iletisimi-nedir-kitle-iletisim-araclari-nelerdir.html
[2] http://www.canimablama.com/showthread.php?tid=8878
[3] Aziz, A., (1982), *Toplumsallaşma ve Kitlesel İletişim*, Ankara, A.Ü.B.Y.Y.O. Yayınları, No:2., S: 2
[4] Özkök, E., (1985), *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü*, Ankara, Tan Yayınları, S: 93.
[5] Usluata, A., (1984), *İletişim*, İstanbul, İletişim Yayınları, S: 84.

kurması ve burada türk dillerinden her hangi birinin kullanılması türk dillerinin iletişim aracı olarak önemini artırıyor[6].

Şunu da söylemek gerekir ki, türk lehçelerinin öğrenilmesinde kitle iletişim araçlarından ne kadar çok istifade olunarsa bir o kadar daha çok türk halkları birbirlerine yaklaşmış olur, ortak türk diline, ortak türk medeniyetine kovuşma o kadar çok olur.

Kaynakça

Aziz, Aysel, (1982), *Toplumsallaşma ve Kitlesel İletişim*, A.Ü.B.Y.Y.O. Yayınları, No:2., S. 2, Ankara.

Özkök, Ertuğrul, *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü,* (1985) Tan Yayınları, S. 93, Ankara.

Usluata, Ayseli, (1984), *İletişim*, S. 84, İstanbul.

http://www.turkcebilgi.com/soru_cevap_14412_kitle-iletisimi-nedir-kitle-iletisim-araclari-nelerdir.html

http://www.makaleler.com/genel-kultur-makaleleri/kitle-iletisim-araclari.htm

http://www.canimablama.com/showthread.php?tid=8878

[6] http://www.makaleler.com/genel-kultur-makaleleri/kitle-iletisim-araclari.htm

YALANCI EŞ DEĞER KAVRAMI - OLUŞUMU, TÜRLERİ, ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİNDEN VE BATI DİLLERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI ÖRNEKLERİ

Emre Berkan YENİ

İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı

Özet

Aynı dilden türemiş yeni dil ve lehçeler arasında imla veya söyleyiş bakımından aynı, anlamları farklı olan kelimeler yalancı eş değerlerdir. Çalışmamızda ilk olarak yalancı eş değerliğin oluşum sebeplerini ve türlerini inceleyip, çağdaş Türk lehçelerindeki ve batı dillerindeki örneklerini inceleyip karşılaştıracağız.[1]

Anahtar Kelimeler: Yalancı Eş Değerlik, Kelime Eş Değerliği, Çok Anlamlılık

Abstract

Between new languages and dialects which developed from the same language, there are some words which is the same in terms of spelling or pronounciation, but different in meaning. Those words are false equivalences. In our study, firstly we will examine the types and developing reasons of false equivalence. After that we will analyse and compare false equivalence examples of contemporary Turkish dialects and languages of the west.

Keywords: False Equivalence (False Friends), Equivalence of Words, Polysemy

Yalancı Eş Değer

Ortak bir dilden türemiş dil ve lehçelerde, imla veya telaffuz olarak ortak, anlam bakımından farklılık gösteren ve anlaşımı olumsuz etkileyen kelimeler yalancı eş değerlerdir. Bir yalancı eş değerin insan zihnindeki etkisini, yerini ve açıklamasını Zeynep Korkmaz, "*zihinde aynı veya birbirine yakın kavramlar oluşturan kelimelerin meydana getirdikleri ortak alan*"[2] şeklinde belirtmiştir. Yalancı eş değerlik kavramı, kapsam olarak, birbiriyle köken bakımından bağlantılı olan iki dil veya lehçe arasında varlık gösterebilir. Birbirinden bağımsız, akraba olmayan diller veya iki farklı dilin lehçeleri arasındaki aynı söyleyiş veya imlaya sahip olup da anlamı farklı olan kelimeler yalancı eş değer olarak kabul edilmemelidirler. Çünkü yalancı eş değerler, mantığı gereği, birbiriyle iletişim sağlayabilen dil ve lehçelere mensup olanlar arasında anlaşımı

[1] Çalışmada yalancı eş değerlerin Türkiye Türkçesindeki imlaları ve anlamları için www.tdk.gov.tr internet adresindeki Güncel Türkçe Sözlük'e başvurulmuş, diğer Türk lehçeleri ve Batı dilleri için kaynakçada belirtilmiş sözlüklerden yararlanılmıştır.

[2] Korkmaz, Z., (2007), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları. s.18

bozmalıdırlar. Akraba olmayan dil ve lehçelerin konuşurları arasındaki kendi dillerini kullanarak iletişim kurma imkanının sınırlılığı düşünüldüğünde; bu dil veya lehçeler arasında yalancı eş değer mantığına uyan, söyleyiş veya imla yönünden aynı, anlam olarak farklı olan kelimeler muhakkak olacaktır, ancak ortada iletişimin olmadığı veya minimum düzeyde olduğu göz önünde bulundurulduğunda, burada yalancı eş değerlikten söz etmenin herhangi bir yararı olmayacaktır.

Dillerin ve lehçelerin akrabalık derecelerinin belirlenmesinde söz varlıklarına, ses özelliklerine, dil bilgisi ve sentaks kurallarının benzerliklerine bakılmasının yanı sıra, bu dil ve lehçelerin birbirlerinden az önce bahsettiğimiz kriterlerdeki farklılıklarına da bakılarak ne kadar uzaklaştıklarının ölçümü de büyük önem arz etmektedir. Söz varlıklarındaki benzerlik ve farklılıkların ölçümünde sözlük taramaları, ses özelliklerindeki benzerlik ve farklılıkların ölçümünde ölçüm yapılan dil ve lehçelerin eşdillilik çizgileri belirleyicidir. Burada yalancı eş değerler, dil ve lehçelerin söz varlıklarındaki farklılaşmanın içinde yer almaktadırlar.

Yalancı eş değerleri sınıflandırmamızda izleyeceğimiz yol, oluşum biçimleri ve nedenlerinin farklılığı üzerinden yalancı eş değerleri ayırmak olacaktır. Bu sebeplerden en belirgin olanları şunlardır: Dilin sürekli değişim sürecinde oluşu, insanın çıkarabildiği ses sayısının sınırlılığı, ses olayları, yeni kelime türetimi, türetilen kelimelere yüklenen farklı anlamlar, diğer dillerden kelime transferi ve bu transfer esnasında alıntı kelimelere seçilen anlamların farklılığı, akraba dil veya lehçelerin ses ve biçim özellikleri gibi birçok olay ve olgu yalancı eş değerlik oluşumunu tetikler. Aşağıda yalancı eş değerlerin oluşum sebeplerini örnekleriyle açıklayacağız.

Ses olayları, kelimelerin öncelikle telaffuzunda ve zamanla imlasında değişikliğe yol açtığı için, birinci dil veya lehçede bir veya birden fazla ses olayına maruz kalan kelime, ikinci dil veya lehçedeki farklı anlamdaki bir kelimeye telaffuz veya imla bakımından eş olabilir ve anlam farklılığı sebebiyle yalancı eş değer oluşturur. Örneğin, Azerbaycan Türkçesinde kelime başındaki "y" sesleri düşme eğilimi göstermekte ve kendisinden sonra gelen "ı" sesini "i" sesine dönüştürmektedir. Türkçedeki "*yıl*" kelimesi, az önce bahsettiğimiz ses özellikleri gereği Azerbaycan Türkçesinde "*il*" imlası ve telaffuzu ile yer almaktadır. Bu durumda, Türkiye'de yaşayan biri bir Azerbaycanlıdan "il" kelimesini duyduğunda bunu öncelikli olarak kendi dilindeki "vilayet" anlamında algılar. Daha sonra cümle içindeki kullanımından hareketle "il" kelimesinin yılı karşıladığını sezecektir. Duruma benzer örnekleri çoğaltabiliriz: Azerbaycan Türkçesindeki "*giyme* (kıyma), *gut* (kut, saadet)"[3] kelimeleri Türkiye Türkçesinde aynı imlaya ve söyleyişe, ancak farklı anlamlara sahiptir ve bu örneklerin oluşumu ses olayları ile meydana gelmiştir.

Yeni sözcük türetimi her dil için kaçınılmaz bir ihtiyaçtır. Bu durum, ortak bir dilden türeyen dil ve lehçelerde kelime türetimi esnasında yalancı eş değer oluşumuna neden olabilmektedir. Bu tür dil ve lehçelerde, köken ortaklığından ötürü yapım ekleri şekil bakımından benzerlik gösterebilir; ancak bazı ekler, eklendikleri kelimelere farklı anlamlar yükleyebilirler. Örneğin; Özbekçedeki "+*Iş*" isimden isim yapma eki fonksiyon olarak Türkçedeki "+ImsI" ekini karşılamaktadır.[4] Aynı ek Türkçede fiilden

[3] Akdoğan, Y., (1999), *Azerbaycan Türkçesi'nden Türkiye Türkçesi'neBüyük Sözlük*, İstanbul, Beşir Kitabevi, s.377,416

[4] Komisyon, (1991), *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 1075

isim yapma fonksiyonludur. Buradan hareketle Özbekçedeki "*akış (beyazımsı)*" sözcüğü ile Türkçedeki "*akış (akma eylemi)*"arasında bir yalancı eş değerlik söz konusudur.

"Dilin değişmeye ve gelişmeye meyilli olduğu bir gerçektir. Yeryüzünde diğer dillerle ilişki kurmayan hiçbir dil büyük olasılıkla yoktur. Dünyada konuşulan bütün diller birbirleri ile sıkı ilişki içerisindedir. Bu diller arası bağ, ister istemez dillerin birbirlerini etkilemelerine yol açar. Sonuç olarak, bir başka dilin etkisi altında kalan dilde bazı değişiklikler meydana gelir. Bu değişiklikler dilin her alanında, yani leksik (kelime varlığı), morfoloji (şekil bilgisi) ve sentaks (söz dizimi) alanlarında görülebilir."[5] Bu hususta yalancı eş değerliği kapsayacak kısım, bizim çalışmamızın sınırları bakımından söz varlığıdır. Kelime alışverişi yoluyla yalancı eş değer oluşumu üç yolla gerçekleşebilir. Bunlardan ilki, aynı dilden alınan kelimelere farklı anlamlar yüklenmesidir. Örneğin; Arapçadan Azerbaycan Türkçesi ve Türkiye Türkçesine geçen "*vesait*" kelimesine Azerbaycan Türkçesi'nde "1. İlaçlar. 2. Levazımat. 3. Para, kredi. 4. İhtiyat gücü. 5. Yardımcı ders kitabı." anlamları, Türkiye Türkçesi'nde ise "Araçlar, vasıtalar." anlamları yüklenmiştir. Alıntı kelimelerin yalancı eş değer ortaya çıkarmasının bir diğer yolu ise, farklı yabancı dillerden alınan kelimelerin iki dil veya lehçede de aynı imla veya telaffuza sahip olmasıdır. Buradan hareketle kelime alışverişinin yalancı eş değer oluşumunda doğrudan etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Dilin dışarıdan alınacak kelimeyi olduğu gibi almak yerine kendi ses ve biçim özelliklerine uyumlu bir imla ve telaffuzla alması eğilimi sonucu, alıntı kelimenin imla ve telaffuzundaki değişiklikten ötürü, alınan kelimenin iletişim kurulacak bir diğer dil veya lehçedeki anlamı farklı bir kelimeyle telaffuz ve imla yönünden benzerlik göstermesi yalancı eş değerlik oluşumuna yol açar. Örneğin; Azerbaycan Türkçesine alıntı kelime olarak girmiş olan "*akıl*" kelimesi, Azerbaycan Türkçesinin ses özellikleri gereği "*ağıl*" telaffuzu ve imlasıyla kullanılmaktadır. Buradan hareketle Türkiye Türkçesindeki "*ağıl (Evcil küçükbaş hayvanların barındığı çit veya duvarla çevrili yer.)*" kelimesi, Azerbaycan Tükçesi ile Türkiye Türkçesi arasında bir yalancı eş değer haline gelmiştir. Buradaki yalancı eş değer oluşumunda ses özellikleri etkilidir. Bu tür tespitlerin yapılmasında sözlük taramaları bize yalnızca mevcut durum hakkında bilgi verecektir. Buradaki yalancı eş değerin oluşum sebeplerine ve aşamalarına ulaşmak için bu akraba dillerin veya lehçelerin ünlü ve ünsüz varlıklarını söz içinde kullanma biçimlerindeki eğilimlerine ve inisiyatiflerine bakmak, yani eş dillilik çizgilerine bakmak gerekmektedir. Burada birer eşdillik çizgisi örneği vermenin gerekli olduğunu düşünmekteyiz. Çalışmamızın çağdaş Türk lehçeleri kısmında karşılaştırma yaparken Türkiye Türkçesini baz aldık. Eşdillilik çizgilerine örnek verirken, Türkiye Türkçesiyle arasındaki benzerliği ve farklılaşmayı en iyi gösterebilecek olan Azerbaycan Türkçesinin eşdillilik çizgisine bakmanın uygun olacağı kanaatindeyiz.

Azerbaycan Türkçesinin Eşdillilik Çizgisi	Türkiye Türkçesinin Eşdillilik çizgisi
1. Birinci grup ünlüleri + ä. 1)Yabancı kökenli kelimelerdeki uzun ünlüler; 2) Daralmış ünlü olmaması. 2.Ünsüz sistemi. 2.1. Ön ünsüzler:	1. Birinci grup ünlüleri: 1)İkincil yapılı uzun ünlüler genellikle yabancı kökenli kelimelerde ve ã ~ g ünsüzleriyle birleşik olarak görülür; 2) daralmış ünlülerin olmaması.

[5] Özkan, F., (2004), "Yabancı Dillerin Türkçenin Söz Dizimi Üzerindeki Etkisi", *Bilig*, Yaz / 2004 sayı 30: s. 95.

1) p ~ b ~ v ~ 0: ver- “ver-“, ol- “ol-“; 2) p ~ b ~ m > b ~ m: ben ~ men “ben”. 2.2. Orta ünsüzler: 1) è/š ~ š/s > è/š: aè- “aç-“, iš “i°”; 2) j ~ dj/tj ~d□/è…> j: jol “yol”; 3) d ~ t > d: dil “dil”; 4) j ~ d/t ~z/s…> j: ajak “ayak”. 2.3. Art ünsüzler: 1) q ~ ġ ~ g ~ x…>g: gol “kol”, gan “kan”; 2) k ~ g ~ x’ > g’: g’ol “göl”, g’ök “mavi”; 3) q~ ã ~w…> ã: daã “dağ”; 4) k ~ g ~ j…> g: deg- ~ teg- “değ-“.	2. Ünsüz sistemi. 2.1. Ön ünsüzler: 1) p/b ~ v ~ 0: ver-, var, ol-; 2) p/b ~m > b: bin, ben. 2.2. Orta ünsüzler: 1) è/š ~ š/s > è/š: aè- “aç-“, iš “i°”; 2) j ~ dj/tj ~d□/è…> j: jol “yol”; 3) d ~ t > d: dil; 4) j ~ d/t ~z/s…> j: ajak “ayak”. Art ünsüzler: 1) q ~ ġ ~g ~ x…>g: gol “kol”, gan “kan”; 2) k ~ g ~ x’ > g: gol “kol”, gök “yeşil”; 3) q~ ã ~w…> ã: daã ~ da: “dağ”; 4) k ~ g ~ j…> g: deg- ~ teg- “değ-“.

Yukarıdaki tabloda Azerbaycan Türkçesinin bağlı karmaşık eşdillilik çizgisi[6] ile Türkiye Türkçesinin bağlı karmaşık eşdillilik çizgisi[7], bize Türkçenin bu iki lehçesinin akrabalık derecelerini, ünlü ve ünsüzlerini kullanma biçimlerindeki eğilimlerini ve inisiyatiflerini göstermektedir. Burada, akraba iki dil veya lehçenin seslerinin söz başında, ortasında ve sonunda ne gibi farklılıklar ve benzerlikler gösterdiğini görmekteyiz. Akraba dillerin ve lehçelerin ses özellikleri, bu özelliklerin oluşum süreçleri ve bu süreçler sonrası ortaya çıkan farklılaşmalar, dillerin ve lehçelerin arasındaki ses özellikleri nedeniyle yalancı eş değer oluşumunun sebepleri ve aşamaları konusunda eşdillilik çizgileri, birinci derece kaynak olarak kabul edilebilir.

Yalancı eş değerler, birbirine uzak olan akraba diller ve lehçeler arasında sözlü iletişimden daha çok yazılı iletişim ve metin aktarmaları esnasında sorun teşkil ederler. Metin aktarmalarında karşılaşılan sorunlarla ilgilenen araştırmacılar, bu sorunların sebepleri arasında yalancı eş değerlik kavramını da başlı başına bir neden olarak kabul etmektedirler. “Araştırmacılar çalışmalarında metin aktarma meselelerine bazı farklı yönlerden yaklaşsalar da genel olarak;

a- Kelimelerde yalancı eşdeğerlik,
b- Eklerde yalancı eşdeğerlik,
c- Orijinal metnin aslını koruma,
d- Orijinal metnin aslını uyarlama,
e- Yanlış ek seçimi,
f- Atasözleri ve deyimleri yanlış aktarma,
g- Cümlenin öğelerini doğru düzgün yerleştirememe gibi hususlar üzerinde durmuşlardır.”[8]

Görüldüğü üzere metin aktarmalarında yalancı eş değerler, dikkat edilmediği taktirde ciddi çeviri hatalarına yol açabilirler. Fatih Kirişçioğlu yukarıdaki aktarma hatalarının ortak sebeplerini tespit ettiği çalışmasında, Türkmen Türkçesinden Türkiye Türkçesine metin aktarmaları esnasında oluşan hataların sebeplerini yüzdeleriyle

[6] Baskakov, N. A., (2006), *Türk Dillerinin Tarihi – Tipolojik Sesbilimi*, çev. Kenan Koç, Oktay Selim Karaca, İstanbul, Multilingual Yayınları, s.131.
[7] Baskakov, N. A., (2006), s.133
[8] Kirişçioğlu, F., (2006), "Türkmen Türkçesinden Türkiye Türkçesine Yapılan Aktarmalarda Karşılaşılan Bazı Problemler", *S.Ü.Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, sayı 20 Güz/2006, s.23.

vermiştir[9]. Aşağıdaki listeden anlaşılacağı üzere, yalancı eş değerlerin aktarmalarındaki hatalarda (iki lehçenin birbirine yakınlığı ihmal edilmeyerek) payı oldukça büyüktür.

Yalancı Eşdeğerlik % 20
Metnin Aslını Koruma % 16
Metnin Aslını Uyarlama % 14
Birleşik veya tasvir fiillerde yanlış aktarma % 14
Yanlış Ek Seçimi % 13
Atasözleri ve Deyimleri Yanlış Aktarma % 8
Cümlenin Öğelerini Doğru Düzgün Yerleştirememe % 8
Diğer % 7

Yalancı eş değerler, dil öğretiminde de çeşitli sorunlara yol açmaktadır. Akraba dil veya lehçelerin konuşurlarından birine diğerinin dilinin öğretilmesi esnasında, yalancı eş değer özelliği taşıyan bir kelimenin öğretimi zor olabilir. Öğrenici, kendi dilindeki kelimeyle telaffuz veya imla yönünden eş görünen bir yalancı eş değeri önce kendi dilindeki anlamıyla algılayacak ve yeni anlam öğrenciye öğretilmediği taktirde bu veri, hiçbir değişikliğe uğramayacaktır. Burada öğrenicinin yaşı önemli bir faktördür. Çünkü aynı kelimeyi yıllarca kendi dilindeki anlamıyla bilen ve kullanan birinin aynı telaffuz veya imladaki, ancak farklı anlamdaki bir kelimeyi söz dağarına yeni anlamıyla eklemesi zaman alacaktır. Ayrıca, bireyin önceki öğrenmelerinin kendisine benzer yeni öğrenmelerden daha baskın olduğu düşünüldüğünde burada, psikolojide "ileriye ket vurma" olarak adlandırılan, eski bilginin yeni bilgi üzerinde olumsuz, unutturucu etki oluşturması söz konusu olabilmektedir. Bu husus, yalancı eş değerlerin dil öğretiminde ortaya çıkarabileceği sorunlardan biridir.

Batı dillerinde yalancı eş değerlik kavramı için İngilizcede "false friend", Fransızcada "faux ami", Almancada "falscher freund", İtalyancada "falso amico", İspanyolcada "falso amigo", Hollandacada "valse vriend", Belçika dilinde "fâs amisse", Katalancada "fals amic", Norveççede "falske venner", İsveççede "falska vänner", Fincede "väärät ystävät", Galiçya dilinde "falso amigo", Macarcada "hamis barát", Lehçede "fałszywy przyjaciel"[10] adları kullanılmaktadır. Batı dillerinin yalancı eş değerlerini ve oluşum şekillerini ortaya koyan çalışmalarda da bizim öne sürdüğümüz; telaffuz veya imlada tam eşdeğerlik ve mevzubahis dil veya lehçelerin akraba olması şartı arandığı görülmektedir: "False friends are words in a target language (L2) whose signifier is similar to (or identical with) the signifier of one or more words in the student's native language (L1) because they derive from a common etymon."[11]

Aşağıda batı dillerinden çalışmamızdaki tanıma uyan (hem telaffuz hem de imla olarak aynı, anlam olarak farklı olan) yalancı eş değerlere birkaç örnek verilmiştir.

Fabric: İngilizce "kumaş, bez. ", Almanca "fabrika"
Coin: Fransızca "köşe", İngilizce "bozuk para"
Habit: Fransızca "elbise", İngilizce "alışkanlık"
Dome: İngilizce "kubbe", Almanca "katedral"
Gift: İngilizce "hediye", Almanca "zehir"

[9] Kirişçioğlu, F., (2006), s. 31.
[10] Yıldız, H., (2009), "Karay Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eş Değer Kelimeler", *Gazi Türkiyat*, Güz 2009/sayı 5, s.613
[11] Sales, I. S., (1999), "False Friends In English For Spanish – Speaking Students of English: Morphology, Syntax And Lexis as Sources of False Frienshıp", *Jornades de Foment de la Investigació*, s. 2

Store: Fransızca “kör”, İngilizce “mağaza”

Sonuç

Yalancı eş değer oluşumunda; insanların çıkarabildiği ses sayısının sınırlılığı, dil akrabalıkları, kelime alışverişleri, anlam değişmeleri, ses olayları,… gibi dili etkileyen doğal veya yapay tüm unsurlar etkili olduğundan bu olay, her dil için ve lehçe için geçerlilik arz eder. Akraba olup da arasında yalancı eş değer bulunmayacak dil veya lehçe büyük ihtimalle yoktur. Yalancı eş değerlik, iki dilin veya lehçenin birbirinden uzaklığını ölçmek için de geçerli bir ölçüttür. Sözlü ve yazılı iletişimde, dil öğretiminde ve metin aktarmalarında bilinmedikleri veya dikkat edilmedikleri taktirde sorunlara yol açmaktadırlar. Türk dilleri ve lehçeleri arasında yapılan yalancı eş değer tespiti çalışmalarında sadece sözlük taramaları ile sınırlı kalınmamalıdır. Dillerin fonetik, morfolojik ve semantik özelliklerinin ışığında yapılan tespitler, mevcut yalancı eş değerlerin oluşum geçmişini anlamayı ve oluşması muhtemel yalancı eş değerlerin de tespitini kolaylaştırır.

Kaynakça

Akdoğan, Yaşar, (1999), *Azerbaycan Türkçesi’nden Türkiye Türkçesi’neBüyük Sözlük*, Beşir Kitabevi, İstanbul.

Baskakov, Nikolay Aleksandroviç, (2006), *Türk Dillerinin Tarihi – Tipolojik Sesbilimi*, çev. Kenan Koç, Oktay Selim Karaca, Multilingual Yayınları, İstanbul.

Güncel Türkçe Sözlük,http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts

Kirişçioğlu, F, (Güz/2006), "Türkmen Türkçesinden Türkiye Türkçesine Yapılan Aktarmalarda Karşılaşılan Bazı Problemler", *S.Ü.Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, sayı 20.

Komisyon, (1991), *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Korkmaz, Zeynep, (2007), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Redhouse Büyük El Sözlüğü, (2005), İstanbul

Sales, Insa Salvador, (1999), “False Friends In English For Spanish – Speaking Students of English: Morphology, Syntax And Lexis as Sources of False Frienshıp”, *Jornades de Foment de la Investigació*, Castellón de la Plana.

Terlemez, Sevgi Türker, (2008), *Fransızca El Sözlüğü*, Engin Yayınevi, İstanbul.

Türkçe Sözlük, (2005), TDK Yayınları, (10. Baskı), Ankara.

Ünal, Ufuk, (2012), *Almanca-Türkçe Sözlük*, Ekin Yayınları, İstanbul.

Yıldız, Hüseyin, (Güz 2009), “Karay Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eş Değer Kelimeler”, *Gazi Türkiyat*, sayı 5.

Yusuf, Berdak, (1993), Türkçe Özbekçe ve Özbekçe Türkçe Sözlük, Özbekistan.

ESKİ UYGUR TÜRKÇESİNDE İKİLEMELERDE YER DEĞİŞTİRME MESELESİ
- İkileme Grupları, Köprü İkileme ve Kelimeler Arası Kavram Geçişleri-

Hüseyin YILDIZ

Gazi Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Dillerde kelimelerin anlamını güçlendirmek için başvurulan yollardan biri olan ikilemelere Eski Uygur Türkçesinde de sıkça rastlanmaktadır. Eski Uygur Türkçesindeki ikilemeler incelendiğinde, bazı kelimelerin değişmesine rağmen aynı anlamın muhafaza edildiği görülür. Şöyle ki A, B ve C kelimeleri ele alındığında "A - B", "A - C", "B - A", "B - C", "C - A", "C - B" şekillerinde ikilemeler oluşturulabilmektedir. Bu çalışmada, bu şekilde yer değiştiren ikilemelerin tespiti ve tasnifi ortaya konarak bunlar üzerinden değerlendirmeler yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Eski Uygur Türkçesi, ikilemeler, yer değiştirme, ikileme grupları, köprü ikileme

ABSTRACT

Reduplications is one of the ways that referenced to strengthen the meaning of words in languages. Reduplications used frequently in Old Uighur Turkish and when these are research, despite the changes of some words, same meaning is seen that have been preserved. That is, for example, A, B, C words. These words can be created reduplications in forms of "A - B", "A - C", "B - A", "B - C", "C - A", "C - B". In this study, detection and classification of Old Uighur Turkish reduplications in this way will be explained; than these datas are evaluated.

Key Words: Old Uighur Turkish, reduplications, metathesis, reduplication groups, bridge reduplication

Türkolojinin müstakil bir bilim dalı olarak kurulmasından bu yana, Türkçede ikilemeler üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. Bunlar genellikle ikilemelerin tespitine ya da ikilemelerin yapı, anlam vb. bakımlardan sınıflandırılmasına yöneliktir. Bizim burada ele alacağımız konu ise, şimdiye kadar yapılan çalışmalarda pek değinilmeyen, bazı çalışmalarda yer verilse de birkaç cümleyle kısaca bahsedilip geçilen bir özellikle, ikilemelerin yer değiştirmesi özelliğiyle ilgilidir. Bu özellikle ilgili olarak seçtiğimiz saha Eski Uygur Türkçesidir. Eski Uygur Türkçesindeki ikilemelere yönelik ikisi yüksek lisans tezi, biri makale olmak üzere üç kapsamlı akademik çalışma yapılmış olması bu tercihimizde belirleyici faktörlerden biri olmuştur.

ÇAĞATAY, Saadet (1978), *Uygurcada Hendiadyoinler*, Türk Lehçeleri Üzerine Denemeler, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları: 279, Ankara, ss. 29-66.

ŞEN, Serkan (2002), *Eski Uygur Türkçesinde İkilemeler,* Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi (Dan. Yrd. Doç. Dr. Mehmet Gece), Samsun.

CAN, Meltem (2010), *Eski Uygur Türkçesinde İkilemeler,* Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi (Dan. Prof. Dr. Hatice Şahin – Prof. Dr. Emine Yılmaz), Bursa.

Bahsi geçen üç çalışmadan oluşturduğumuz Eski Uygur Türkçesindeki ikilemeler listemize baktığımızda şu tür yapılarla karşılaşmaktayız:

açın- aya- : *özen göstermek, saygı göstermek*
agırla- aya- : *hürmet etmek, saygı göstermek*
aya- açın- : *saygı göstermek, özen göstermek*
aya- agırla- tapın- udun- : *saygı göstermek, hizmet etmek*
aya- agırla- tapın- : *saygı göstermek, hizmet etmek*
aya- agırla- : *saygı göstermek, hürmet etmek*
aya- çilte- : *saygı göstermek, hürmet etmek*
aya- sev- : *saygı göstermek, sevmek*
sev- tapla- aya- agırla- : *sevmek, saymak, saygı göstermek*

Örneklerden de anlaşılacağı gibi *açın-, agırla-, aya-* fiilleri başta olmak üzere, bazen *çilte-, tapla-, tapın-, udun-, sev-* gibi fiillerin de yardımıyla 'özen göstermek, saygı göstermek, hürmet etmek, hizmet etmek, sevmek' anlamları çerçevesinde kelimelerin yer değiştirmesiyle çeşitli ikilemeler oluşturulabilmektedir. Buradaki 9 ikilemeyi esas aldığımızda hepsinde de ortak olan tek kelime *aya-* fiilidir ve bu fiilin yer aldığı ikilemelerde 'saygı göstermek' anlamı bulunmaktadır.

aya- fiiliyle birlikte ikileme oluşturan ilk kelime *açın-* fiilidir ve kullanıldığı ikilemelere 'özen göstermek' anlamını katmaktadır.

açın- aya- : *özen göstermek, saygı göstermek*
aya- açın- : *saygı göstermek, özen göstermek*

aya- fiiliyle birlikte ikileme oluşturan ikinci kelime *agırla-* fiilidir ve kullanıldığı ikilemelere 'hürmet etmek' anlamı katmaktadır. *aya-* fiiliyle ikileme oluşturduğunda aynı anlamı taşıyan bir diğer kelime ise *çilte-* fiilidir.

agırla- aya- : *hürmet etmek, saygı göstermek*
aya- agırla- : *saygı göstermek, hürmet etmek*
aya- çilte- : *saygı göstermek, hürmet etmek*

tapın- ve *udun-* fiilleri, *aya-* fiiliyle oluşturduğu ikilemelere 'hizmet etmek', *sev-* fiiliyse 'sevmek' anlamını katmaktadır.

aya- agırla- tapın- udun- : *saygı göstermek, hizmet etmek*
aya- agırla- tapın- : *saygı göstermek, hizmet etmek*
aya- sev- : *saygı göstermek, sevmek*
sev- tapla- aya- agırla- : *sevmek, saymak, saygı göstermek*

Meseleye farklı bir açıdan bakılırsa, "içinde 'saygı göstermek, hürmet etmek, sevmek vb.' anlamları taşıyan başka ikilemeler var mıdır?" sorusu akla gelmektedir. İkilemeler listemize baktığımızda bu sorumuzun cevabının müspet olduğunu görebiliriz.

tapın- ançula- : *saygı göstermek, hürmet etmek*
tapın- udun- : *saygı göstermek, hürmet etmek*
yükün- tapın- : *ululamak, saygı göstermek*
ata- yükün- : *ad vermek, ululamak*
ög- yükün- : *övmek, ululamak*
yükün-ög- : *övmek, ululamak*
ög- alka- : *övmek, methetmek*
ög- küle- : *övmek, methetmek*
açın- yadın- : *itiraf etmek, açıklamak*
udun- tapın- : *uymak, tapınmak*
amra- sev- : *ilgi duymak, sevmek*
sev- amra- : *sevmek, ilgi duymak*

sev- tapla- : *sevmek, arzulamak*
engit- yükün- : *ayağına kapanmak, eğilmek*
ögidil- alka- sevidil- tapladıl- : *övülmek, sevilmek, sayılmak*
ogşa- amra- : *okşamak, sevmek*

Dikkat edilirse bazıları yukarıdaki ilk grubun da içinde yer alan *tapın-*, *udun-*, *sev-* fiilleriyle yapılmıştır. Toplamda 25 ikilemeden oluşan bu birleşik listemizde *aya-* fiili 9, *tapın-* fiili 6, *agırla-*, *sev-* ve *yükün-* fiilleri 5'er, *ög-* fiili 4, *açın-*, *amra-*, *tapla-* ve *udun-* fiilleri 3'er, *alka-* fiili 2, diğerleri ise birer defa geçmektedir.

O hâlde, burada iki terim teklifinde bulunulabilir: *ikileme grubu* ve *köprü ikileme.*

İkileme grubu; yakın ya da eş anlamlı kelimelerin bir araya gelerek, bazen de yer değiştirerek benzer ya da aynı anlamlar yüklenen birden fazla ikilemenin ayrı ayrı oluşturulduğu söz grubudur. Yukarıdaki örneklerden devam edilirse tamamı da "hürmet etmek, saygı göstermek" anlamına gelen *agırla- aya-*, *aya- agırla-*, *aya- çilte-*, *tapın- ançula-* ve *tapın- udun-* ikilemeleri bir grup oluşturmaktadır.

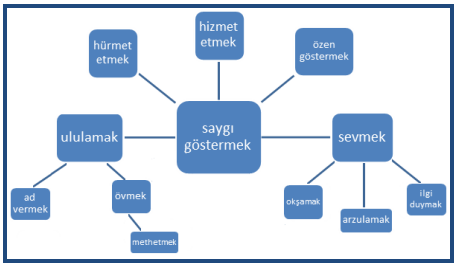
Köprü ikileme ise, bir ikilemeyle bir ikileme grubu ya da iki ikileme grubu arasında leksik ya da semantik bağlar kurmaya yarayan ikilemelerdir. Yukarıdaki örneklerde "saygı göstermek" anlamlı fiiller "hürmet etmek", hizmet etmek", "özen göstermek", "ululamak" ve sevmek" anlamlı fiillerle bir araya gelerek ikilemeler oluşturmuş, böylelikle de bir ikileme grubu kurulmuştur:

saygı göstermek, hürmet etmek (5) : *agırla- aya-, aya- agırla-, aya- çilte-, tapın- ançula-, tapın- udun-*
saygı göstermek, özen göstermek (2) : *açın- aya-, aya- açın-*
saygı göstermek, hizmet etmek (2) : *aya- agırla- tapın- udun-, aya- agırla- tapın-*
saygı göstermek, ululamak: *yükün- tapın-*
saygı göstermek, sevmek (2) : *aya- sev-, sev- tapla- aya- agırla-*

Aynı şekilde "ululamak" anlamlı fiiller "saygı göstermek", "övmek" ve "ad vermek" anlamlı fiillerle; "sevmek" anlamlı fiiller de "saygı göstermek", "okşamak", "arzulamak" ve "ilgi duymak" anlamlı fiillerle ikilemeler ve gruplar oluşturmuşlardır. "övmek" anlamlı fiiller sonradan "methetmek" anlamlı fiillerle de ikilemeler oluşturmuştur:

övmek, ululamak (2) : *ög- yükün-, yükün- ög-*
övmek, methetmek (2) : *ög- alka-, ög- küle-*
ululamak, saygı göstermek : *yükün- tapın-*
ad vermek, ululamak : *ata- yükün-*
saygı göstermek, sevmek (2) : *aya- sev-, sev- tapla- aya- agırla-*
ilgi duymak, sevmek (2) : *amra- sev-, sev- amra-*
sevmek, arzulamak : *sev- tapla-*
okşamak, sevmek : *ogşa- amra-*

İşte bu gruplar arasında bağ kuran ve arka planda kavram geçişlerini sağlayan "ululamak, saygı göstermek" anlamlı *yükün- tapın-* ile "saygı göstermek, sevmek" anlamlı *aya- sev-* ikilemeleri köprü ikilemelerdir. Bu durum şöyle şematize edilebilir:

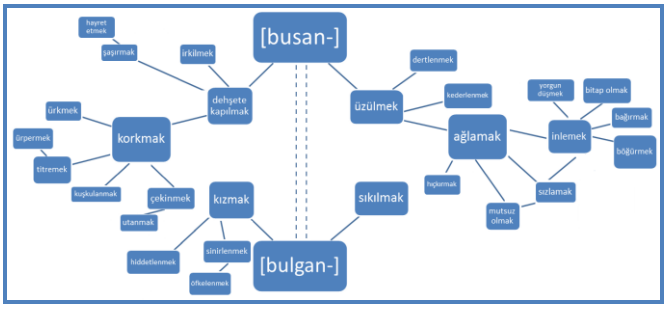


Aynı sistemi diğer ikilemelere uyguladığımızda yine benzer manzaralarla karşılaşılmaktadır:

"Şaşırmak, Hayret Etmek, Ağlamak vb." [64] → busan- [7] ~ kork- [5] ~ ulı- [5] ~ belingle- [4] ~ mungad- [4] ~ sıgta- [4] ~ bulgan- [3] ~ sıkta- [3] ~ tangla- [3] ~ adın- [2] ~ ayman- [2] ~ bez- [2] ~ ıgla- [2] ~ möngre- [2] ~ övkele- [2] ~ ürk- [2] ~ aru- [1] ~ busurkan- [1] ~ sezin- [1] ~ sız- [1] ~ terkişlen- [1] ~ titre- [1] ~ uyad- [1] ~ yerin- [1] ~ yırın- [1] ~ yirin- [1] ~ yiringü- [1] ~ yıgla- [1]

şaşırmak, hayret etmek (4) : *adın- mungad-, mungad- adın-, mungad- tangla-, tangla- mungad-*
ağlamak, sızlamak (4) : *ıgla- sıkta-, ulı- sıkta-, yıgla- sıgta-, yiringü- yıgla-*
üzülmek, ağlamak (2) : *busan- ıgla-, ıgla- busan-*
öfkelenmek, sinirlenmek (2) : *övkele- bulgan-, yirin- övkele-*
korkmak, ürkmek (2) : *kork- ürk-, ürk- belingle-*
yorgun düşmek, bitap olmak, inlemek : *aru- sız- ulı-sıkta-*
irkilmek, dehşete kapılmak : *belingle- busan-*
irkilmek, şaşırmak : *belingle- tangla-*
kızmak, hiddetlenmek : *bulgan- terkişlen-*
üzülmek, sıkılmak : *busan- bulgan-*
kederlenmek, üzülmek : *busan- busurkan-*
korkmak, çekinmek : *kork- ayman-*
korkmak, dehşete kapılmak : *kork- belingle-*
korkmak, titremek: *kork- bez-*
kuşkulanmak, korkmak : *sezin- kork-*
titremek, ürpermek : *titre- bez-*
inlemek, böğürmek, ağlamak, sızlamak : *ulı- möngre- yıgla- sıgta-*
bağırmak, böğürmek : *ulı- möngre-*
ağlamak, hıçkırmak : *ulı- sıgta-*
utanmak, çekinmek : *uyad- ayman-*
dertlenmek, kederlenmek : *yerin- busan-*
ağlamak, sızlamak, mutsuz : *yıgla- sıgta- busan-*
inlemek, ağlamak : *yırın- yıgla-*

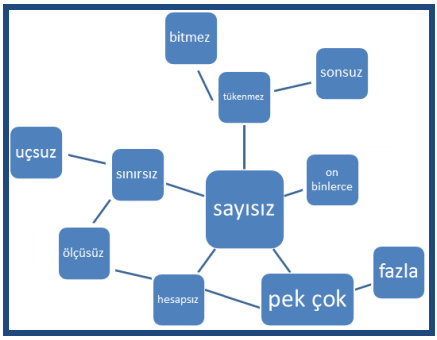
Bu listeyi incelediğimizde *busan-* fiilinin iki anlamı (dehşete kapılmak; üzülmek) olduğu görülmektedir. Aynı şekilde *bulgan-* fiilinin de iki anlamı (kızmak; sıkılmak) vardır ve *busan- bulgan-* ikilemesi de "üzülmek sıkılmak" anlamına gelmektedir. Yine listeye dönüldüğünde *busan-* fiiliyle oluşan ikilemelerin ya "üzülmek" anlamından hareketle "dertlenmek", "kederlenmek" ve "ağlamak" anlamlı fiillerle; ya da "dehşete kapılmak" anlamından hareketle "korkmak", "irkilmek" ve "şaşırmak" anlamındaki fiillerle ikilemeler oluşturdukları gözlenmektedir. "korkmak" anlamlı fiillerin "ürkmek", "titremek", "kuşkulanmak" ve "çekinmek" anlamlı fiillerle; "titremek" ve "çekinmek" anlamlı fiillerinse sırasıyla "ürpermek" ve "utanmak" anlamlı fiillerle ikilemeler oluşturduğu görülmektedir. "şaşırmak" anlamlı fiiller daha sonra "hayret etmek" anlamlı fiillerle ayrıca birleşmekte ve yeni ikilemeler meydana getirmekteyken; "ağlamak" anlamlı fiiller "hıçkırmak", "mutsuz olmak", "sızlamak" ve "inlemek" anlamlı fiillerle yeni ikileme grupları meydana getirmektedir. Üstelik sonrasında da "inlemek" anlamlı fiiller "yorgun düşmek", "bitap olmak", "bağırmak" ve "böğürmek" anlamlı fiillerle ikilemeler oluşturarak yeni bir ikileme grubu daha kuracaklardır. *bulgan-* fiiline bakıldığında da "kızmak" anlamından hareketle "sinirlenmek", "öfkelenmek" ve "hiddetlenmek" anlamlı yeni ikilemeler oluşturmaktadır. Dolayısıyla burada *busan- bulgan-* fiilleri bir köprü ikileme kurmaktadır.



"Sayısız, Çok, Fazla, Hesapsız, Sonsuz, Tükenmez vb." [81] → öküş/*üküş* [15] ~ ülgüsüz [12] ~ sansız [10] ~ koltı [5] ~ telim [5] ~ erüş [4] ~ kıdıgsız [4] ~ alkınçsız [3] ~ kolusuz [3] ~ tümen [3] ~ uçsuz [3] ~ ülgülençsiz [3] ~ sakışsız [2] ~ tenglençsiz [2] ~ alkınmaksız [1] ~ kalın [1] ~ sanguluksuz [1] ~ taşım [1] ~ tük [1] ~ tükemeksiz [1] ~ tüketinçsiz [1]

sayısız, çok, pek çok (20) : *erüş öküş, erüş üküş, kalın erüş, sanguluksuz sansız, sansız öküş, sansız sakışsız, sansız üküş, telim öküş, telim üküş, üküş telim ülgüsüz sansız, üküş telim, ülgülençsiz üküş, ülgüsüz kıdıgsız, ülgüsüz koltı erüş üküş, ülgüsüz koltı, ülgüsüz öküş, ülgüsüz sansız koltı, ülgüsüz sansız, ülgüsüz üküş kolt, ülgüsüz üküş*
hesapsız, sayısız (3) : *kolusuz erüş öküş, sansız sakışsız kolusuz, ülgüsüz kolusuz*
sayısız, on binlerce, binlerce (3) : *sansız tümen kolti, sansız tümen, tük tümen*
tükenmez, sonsuz : *alkınçsız tüketinçsiz*
tükenmez, çok : *alkınçsız üküş*
tükenmez, sayısız : *alkınçsız ülgüsüz*
bitmeksiz, tükenmeksiz : *alkınmaksız tükemeksiz*
çok, fazla : *telim taşım*
sınırsız, ölçüsüz, hesapsız : *uçsuz kıdıgsız ülgülençsiz tenglençsiz*
sınırsız, sayısız : *uçsuz kıdıgsız ülgüsüz*
sınırsız, uçsuz : *uçsuz kıdıgsız*
ölçüsüz, hesapsız : *ülgülençsiz tenglençsiz*

"sayısız" anlamlı kelimeleri merkeze alarak oluşturulan kavram geçiş ağında öncelikle "sayısız" anlamlı kelimelerin "tükenmez", "on binlerce", çok, pek çok", "hesapsız" ve "sınırsız" anlamlı kelimelerle ikilemeler oluşturduğu görülmektedir. "tükenmez" anlamlı kelimeler sonradan, "bitmez" ve "sonsuz" anlamlı kelimelerle ikilemeler oluştururken "pek çok" anlamlı kelimeler "fazla" ve "hesapsız"; "sınırsız" anlamlı kelimeler "hesapsız", "ölçüsüz" ve "uçsuz"; "hesapsız" anlamlı kelimeler de "ölçüsüz" ve "pek çok" anlamlı kelimelerle ikilemeler oluşturmaktadır. Farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse, burada iç içe geçmiş ikileme gruplarından da söz edilebilir. Bu grubun köprü ikilemeleri ise "sayısız" merkez anlamlı ikileme grubunu "tükenmez" merkez anlamlı ikileme grubuna bağlayan ve "tükenmez, sayısız" anlamını taşıyan *alkınçsız ülgüsüz* ikilemesi ile, yine ilk grubu bu sefer "sınırsız" merkez anlamlı ikileme grubuna bağlayan "sınırsız, sayısız" anlamına gelen *uçsuz kıdıgsız ülgüsüz* ikilemesidir.



"Sıkıntı, Eziyet, Kötülük vb." [186] → emgek [19] ~ ayıg/*ayag* [17] ~ busuş [11] ~ tsuy [10] ~ yavız [10] ~ ig [9] ~ agır/*agar* [8] ~ kadgu/*kaygu* [8] ~ agrıg [6] ~ tolgak [6] ~ yavlak [6] ~ irinç [5] ~ irinçü [5] ~ korkınç [5] ~ kadır [4] ~ sakınç [4] ~ sarsıg [4] ~ yavgan [4] ~ açıg [3] ~ ada [3] ~ körksüz [3] ~ yazuk [3] ~ alp [2] ~ ayınç [2] ~ katıg [2] ~ kem [2] ~ kın [2] ~ kızgut [2] ~ salık [2] ~ tarka [2] ~ toga [2] ~ yarlıg [2] ~ artak [1] ~ basınç [1] ~ çıgay [1] ~ çulvu [1] ~ evrik [1] ~ kkirlig [1] ~ kürlüg [1] ~ mengi [1] ~ mung [1] ~ ölüm [1] ~ ötek [1] ~ övkelig [1] ~ sıkıg [1] ~ sıkış [1] ~ tangık [1] ~ ters [1] ~ tevlig [1] ~ tıdıg [1] ~ tikig [1] ~ yaman [1] ~ yanglıg [1] ~yangluk [1]

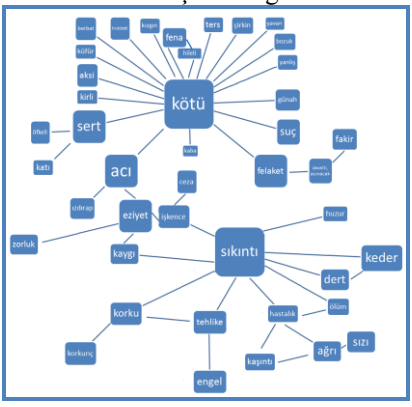
kötü, fena (14) : *agar tsuy ayag, agır ayıg, agır tsuy irinçü ayıg, agır tsuy irinçü, ayıg irinç yarlıg, ayıg yavız, sarsıg salık, tsuy agır ayıg, tsuy ayıg, yavız yavlak ayıg, yavız yavlak, yavlak ayıg, yavlak yavız, yanglıg yavız*
sıkıntı, keder (7) : *busuş emgek, busuş kadgu emgek tolgak, busuş kadgu emgek, busuş sakınç, emgek tolgak busuş kadgu, emgek tolgak, mung emgek*
ağrı, hastalık (4) : *agrıg ig, ig kem agrıg, ig kem, ig toga*
kötü, çirkin (3) : *ayıg yavlak körksüz, körksüz ayıg, körksüz yavız*
günah, suç (3) : *tsuy irinçü, tsuy yazuk, yazuk irinçü*
dert, keder (2) : *sakınç busuş, sakınç kadgu*
acı, eziyet : *açıg emgek*
acı, kötü : *açıg tarka*
acı, ızdırap : *açıg tarka emgek*
felaket, sıkıntı : *ada emgek*
tehlike, korku : *ada korkınç*
ağrı, kaşıntı, hastalık : *agrıg tikig ig toga*
kötü, küfür : *ayıg yavız çulvu*
kötü, berbat : *ayıg yavlak*
baskı, korku : *basınç ayınç*
eziyet, kaygı : *busuş kadgu*
sıkıntı, kaygı, eziyet : *busuş kadgu emgek tolgak sıkıg tangık*
sıkıntı, kaygı: *busuş kadgu kaygu sakınç*
dert, sıkıntı : *emgek busuş*
sıkıntı, huzur : *emgek mengi*
ıstırap, eziyet : *emgek tolgak*
kötü, kaba : *evrik sarsıg*
ağrı, sızı, hastalık : *ig agrıg*
ağrı, hastalık, sıkıntı : *ig agrıg emgek*
hastalık, ölüm : *ig agrıg ölüm*
hastalık, sıkıntı : *ig emgek*
zavallı, fakir : *irinç çıgay*
felaket; zavallı, acınacak : *irinç yarlıg*
sert, katı : *kadır katıg*
sert, kötü, öfkeli : *kadır sarsıg övkelig*
kızgın, kötü : *kadır yavlak*
ceza, işkence : *kın kızgut*
işkence, sıkıntı, eziyet : *kın kızgut emgek tolgak*
kirli, kötü : *kkirlig ayıg*
korkunç, korku : *korkınç ayınç*
korku, kaygı : *korkınç busuş*
korku, sıkıntı : *korkınç emgek*
tehlike, sıkıntı : *korkınç sıkış*
eziyet, zorluk : *ötek emgek*
kötü, fena, hileli : *sarsıg salık tevlig kürlüg*
ters, kötü : *ters yavlak ayıg*
engel, tehlike : *tıdıg ada*
felaket, suç : *tsuy irinç*
felaket, suç, kötü : *tsuy irinç agır ayıg*
günah, suç, kötü : *tsuy irinçü agır ayıg*
yavan, kötü : *yavgan yavız*
kötü, bozuk : *yavız artak*
kötü, hiddetli : *yavız kadır*
kötü, aksi : *yavız yaman*
kötü, sert : *yavlak katıg*
yanlış, kötü yol : *yazuk yangluk*

Yukarıdaki liste esasında, "kötü" anlamlı kelimeleri merkeze alarak bir ikileme grubu oluşturulduğunda "suç", "günah", "yanlış", "bozuk", "yavan", "çirkin", "ters",

"fena", "hileli", "kızgın", "hiddetli", "berbat", "küfür", "aksi", "kirli", "sert", "acı", "kaba" ve "felaket" anlamlı kelimelerden meydana gelen ikilemelere rastlanılmaktadır. Aynı listede "sıkıntı" anlamlı kelimeler merkeze alınırsa, bu sefer de "huzur", "keder", "dert", "ölüm", "hastalık", "tehlike", "korku", "kaygı" ve "işkence" anlamlı" kelimelerin oluşturduğu ikilemelere denk gelinmektedir. Bu büyük iki ikileme grubundan başka, küçük ikileme grupları da vardır: "kötü-acı-ızdırap-eziyet", "kötü-sert-öfkeli-katı", "acı-eziyet-işkence-zorluk-kaygı", "sıkıntı-korku-tehlike-korkunç-engel", "sıkıntı-hastalık-ölüm", "sıkıntı-dert-keder", "hastalık-kaşıntı-ağrı" anlamlı kelimelerin oluşturduğu gruplar gibi…

Bahsi geçen "kötü" ve "sıkıntı" merkez anlamlı ikileme gruplarının birbiriyle bağını kuran ve kavram geçişlerini sağlayan köprü ikilemeler ise iki güzergah takip etmektedir. Bunlardan birincisi "kötü-acı-eziyet-işkence-sıkıntı" yolundaki *açıg tarka* "kötü, acı", *açıg emgek* "acı, eziyet" ve *kın kızgut emgek tolgak* "eziyet işkence, sıkıntı" köprü ikilemeleri; ikincisi ise "kötü-acı-eziyet-kaygı-sıkıntı" yolundaki *açıg tarka* "kötü, acı", *açıg emgek* "acı, eziyet" ve *busuş kadgu* "eziyet, kaygı", *busuş kadgu emgek tolgak sıkıg tangık* "eziyet, kaygı, sıkıntı" ve *busuş kadgu kaygu sakınç* "sıkıntı, kaygı" köprü ikilemeleridir.

Ayrıca aşağıdaki büyük şemadan da anlaşılacağı üzere kelimeler arası kavram geçişleri için ikilemelerin ne denli önemli olduğu bu örnekte daha net görülmektedir. Söz gelimi "fakir" anlamlı bir kelime "zavallı, acınacak" anlamlı bir kelime ikileme kurarak bir kavram yolculuğuna çıkarılırsa; "zavallı, acınacak" anlamlı kelimenin "felaket" anlamlı bir kelimeyle, "felaket" anlamlı kelimenin "kötü" anlamlı bir kelimeyle", "kötü" anlamlı kelimenin "acı" anlamlı bir kelimeyle, "acı" anlamlı kelimenin "eziyet" anlamlı bir kelimeyle, "eziyet" anlamlı bir kelimenin "işkence" anlamlı bir kelimeyle, "işkence" anlamlı kelimenin "sıkıntı" anlamlı bir kelimeyle, "sıkıntı" anlamlı kelimenin "ölüm" anlamlı bir kelimeyle, "ölüm" anlamlı kelimenin "hastalık" anlamlı bir kelimeyle, "hastalık" anlamlı bir kelimenin "kaşıntı" anlamlı bir kelimeyle, "kaşıntı" anlamlı kelimenin "ağrı" anlamlı bir kelimeyle ve nihayetinde de "ağrı" anlamlı kelimenin "sızı" anlamlı bir kelimeyle uzun bir ikileme zinciri oluşturduğu görülecektir. Bu durum da, "fakir" anlamlı muhtemel bir kelimenin zamanla bu anlamlardan birine nasıl dönüşebileceğinin isbatı niteliğindedir.

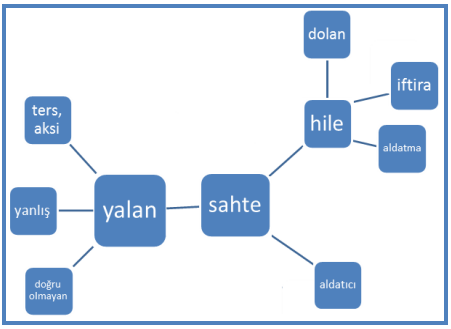


“Yalan, Sahte, Yanlış, Aldatıcı, Hile, Ters, Aksi, İftira vb.” [35] → ezüg/*ezük* [6] ~ igid [4] ~ tev [4] ~ kür [4] ~ yalgan [2] ~ armak [2] ~ yangluk [2] ~ ters [2] ~ tetrü [2] ~ al [2] ~ altag [2] ~ yongag [2] ~ kirtü ermez [1]

yalan, sahte (4) : *ezüg igid, ezük yalgan, igid ezüg, yalgan igid*
hile, aldatma (2) : *al altag, al altag tev kür*
sahte, aldatıcı : *ezüg armak*
yalan, doğru olmayan : *ezüg kirtü ermez*
hileci, iftiracı : *ezügçi yongagçı*
yalan, yanlış : *igid yangluk*
ters, aksine : *ters tetrü*
ters, aksi, yalan : *ters tetrü yangluk*
hile, dolan : *tev kür*
hile, sahtelik : *tev kür armak*
hile, iftira : *tev kür yongag*

Son örneğimizi oluşturacak olan bu listede yine iki grup söz konusudur. Fakat bu gruplar “kötü”-“sıkıntı” gruplarında olduğu gibi karmaşık ve dolaylı değil, sade ve nettir.

Listeye öncelikle “yalan” merkez anlamlı bakılırsa bu anlamı taşıyan kelimelerin sırasıyla “sahte”, “ters, aksi”, “yanlış” ve “doğru olmayan” anlamlarındaki kelimelerle ikilemeler ve ikileme grupları oluşturduğu görülecektir. Eğer aynı listeye “sahte” merkez anlamlı bakılırsa, bu anlamı taşıyan kelimelerin “yalan”, “hile” ve “aldatıcı” anlamını taşıyan kelimelerle ikilemeler oluşturduğu ve grup kurduğu; “hile” anlamlı kelimelerin ise sonradan “iftira”, “dolan” ve “aldatma” anlamını taşıyan kelimelerle ayrı bir ikileme grubu oluşturduğu gözlenecektir. Anlaşılacağı üzere bu grubun köprü ikilemeleri ise hepsi de “yalan, sahte” anlamını taşıyan *ezüg igid, ezük yalgan, igid ezüg* ve *yalgan igid* ikilemeleridir.



Sonuç olarak denebilir ki, ikilemelerin bu yer değiştirme özelliği kelimelerin kavram geçişlerini anlamada dilin ve kelimelerin semantiği üzerine çalışanlara yardımcı olacaktır. Yukarıda adını andığımız üç çalışmaya da baktığımızda ise ikilemelerin bu yönüyle ilgili olarak geniş bilgilere rastlanmamaktadır. Saadet Çağatay *Uygurcada Hendiadyoinler* başlıklı çalışmasının 16. Maddesinde bu konuya değinmektedir[1]:

> *Mana itibariyle zaten pek sabit olmayan bu üç türlü hendiadyoin nevinden başka hendiadyoinleri yabancı kelimelerle yapılanları ve sinonimleri değiştirip başka başka hendiadyoinler teşkil edenler üzerinde durarak misaller vereceğiz, burada da tabii sinonim değişmesiyle anlam değişmesi husule gelebilir.*
>
> *Bir kelime başka başka sinonimlerle de hendiadyoin yapar.*

[1] Çağatay, S., (1978), *Uygurcada Hendiadyoinler*, Türk Lehçeleri Üzerine Denemeler, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları: 279, Ankara, s. 41-42.

agı barım, agılık komsoluk, bay barımlıg, servet, zenginlik, hazine odası, ambar, *komsoluk* < *Çince ḫantsang* hazine odası.
ezük yalgan, yalgan igid, ezük igid yalan, iğfal
ar- ezükle- aldatmak, iğfal etmek
al altag, al çeviş usul, tarz, hile, yalan
kür kürlüg, tevlüg kürlüg aldatıcı, iğfal edici, usul
alkın- sön-, alkın- yokad-, arı- alkın- (temizlemek) mahvolmak, yok olmak, kaybolmak
ton kedim, ton tonangu, kedgü tonagu elbise
ig kem, ig agrıg, ig emgek, ig toga, ig kigen hastalık, ağrı, sızı
erüş öküş, sansız öküş, telim öküş, öküş telim, ülgüsüz öküş, ülgüsüz sansız, ülgülençsiz tenglençsiz, ülgülençsiz öküş çok sayısız
bagır böşük, tüngür böşük ahbap, dost, akraba
*adaş böşük, iş adaş, eş tuş (*iş toş*), tuş teng* ahbap, dost, bk. Yeni T.
eş dost, Kz. *dust iş*
ı ıgaç ağaç
ı tarıg tohum, hububat
urug tarıg tohum, hububat, soy, nesil
ı tarıg yimiş hububat, meyve, *tüş yimiş* tohum, meyve
iş küç, iş yumuş, iş ködüg iş, vazife
ög- alka-, ög- yıv- methetmek, medhü sena göstermek
uzun turkaru, turkaru amru, amru üzüksüz, tutçı üzüksüz, yintem tutçı daima, mütemadiyen, durmadan
yok çıgay, irinç çıgay, irinç yarlıg fakir, sefil
öz yaş, isig öz, tirig öz hayat
arıg süzük, arıg turuk, arış arıg temiz, bk. *arı- alkın-* temizlemek
orun yurt, orun töşek mesken, oturulan ev, bk. Yeni T. *yer yurt,* Kaz*. yurt cir*
köngül köküz, köngül yürek gönül (gönül göğüs)
king alkıg geniş (saha itibariyle), *adırt king* anlam itibariyle geniş, sarih, tam, doğru
küç küsün, küç erdem, güç, kuvvet, fazilet bk. Yeni T. *güç kuvvet, güç belâ*
azlan- kıvırkaklan- tamahkâr olmak, hasislik etmek
kıvırkak saran hasis, tamahkâr vb.

Serkan Şen *Eski Uygur Türkçesinde İkilemeler*[2] başlıklı yüksek lisans tezinde bu duruma değinmezken; Meltem Can, Serkan Şen'inkiyle aynı adı taşıyan yüksek lisans tezinde durumu bir cümleyle ortaya koymakta ve sonra da örnekleri sıralamaktadır[3]:

> 6. Bir kelime farklı farklı kelimelerle ikileme oluşturabilmektedir: *asıg tusu* 'fayda, kazanç', *asıg edgü* 'fayda, iyi', *asıg mengi* 'fayda, huzur', *edgülüg asıglıg* 'iyilik, fayda'; *korkınçsız aymançsız* 'korkusuz, çekincesiz', *ada korkınç* 'tehlike, korku', *korkınçıg kasınçıg* 'korkunç, korkulu', *korkınç sıkış* 'tehlike, sıkıntı', *korkınçsız inç* 'korkusuz, rahat'; *ülgüsüz üküş* 'sayısız, çok', *ülgüsüz kolusuz* 'sayısız, hesapsız', *ülgüsüz koltı* 'sayısız, cok', *ülgüsüz kıdıgsız* 'sayısız, çok' *ülgüsüz üküş koltı* 'sayısız, çok', *ülgüsüz koltı erüş üküş* 'sayısız, çok, fazla'; *yıdıg sarsıg* 'kokulu, kokmuş, pis kokulu', *irig sarsıg* 'kaba, kotu'; *arıg süzük yazınçsız* 'temiz, günahsız', *arıg süzük* 'temiz, pak', *arıg turug* 'arı, duru', *arıg silig* 'temiz pak', *arıg yürüng* 'temiz, ak', *kkirsiz arıg* 'kirsiz, temiz', *yazınçsız arıg* 'günahsız, temiz'; *küç küsün* 'güç, kuvvet', *erklig küçlüg* 'güçlü, kuvvetli', *toruk küçsüz* 'zayıf, güçsüz', *küçlüg katıg* 'kuvvetli, sağlam'; *öngsüz öles* 'solgun, renksiz', *öngsüz belgüsüz* 'renksiz, belirsiz', *öng kırtış* 'renk, yüz rengi', *önglüg belgülüg* 'renkli, belirli'; *tüp tüz* 'temel, kök', *ul tüp* 'dip, temel', *töz tüp* 'kok, temel', *tüp üzlençü* 'kök, dip', *töz tüp yıltız* 'kök, temel, esas'; *açıg emgek* 'acı, ızdırap', *açıg tarka* 'acı, kotu', *açıg tarka emgek* 'acı, kötü, ızdırap'; *yangırtı yene* 'yine, tekrar',*ikileyü yene* 'yine, tekrar', *yene yme* 'yine, tekrar', *yene yanturu* 'yine, tekrar'.

[2] Şen, S., (2002), *Eski Uygur Türkçesinde İkilemeler,* Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi (Dan. Yrd. Doç. Dr. Mehmet Gece), Samsun.
[3] Can, M., (2010), *Eski Uygur Türkçesinde İkilemeler,* Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi (Dan. Prof. Dr. Hatice Şahin – Prof. Dr. Emine Yılmaz), Bursa, s. 269-270.

Görüldüğü üzere, bu bildiride işlenen konu, hem ikilemelere yeni bir bakış açısı getirmesi hem de konuyla ilgili çalışmalarda yeterince işlenmemesi bakımından önem taşımaktadır.

Bu bildiriyle beş durum tespiti ortaya konmaktadır:

1. İkilemeleri oluşturan kelimelerin kendisi ya da yeri/sırası değiştirilse de aynı anlamı taşıyabilmektedirler.

2. Eski Uygur Türkçesi döneminde bu durumun tanıklanması ikilemelerin henüz tam olarak kalıplaşmadığı fikrini akla getirmektedir.

3. İkilemelerin yakın ya da eş anlamlı kelimelerin bir araya gelerek, bazen de yer değiştirerek benzer ya da aynı anlamlar yüklenen birden fazla ikilemenin ayrı ayrı oluşturulduğu söz gruplarına *ikileme grubu* adı verilir.

4. Bir ikilemeyle bir ikileme grubu ya da iki ikileme grubu arasında leksik ya da semantik bağlar kurmaya yarayan ikilemelere *köprü ikileme* adı verilir.

5. Köprü ikilemeler ve ikileme gruplarının bir zincir misali oluşturdukları ağlar, kelimeler arasındaki kavram geçişleri hakkında ipuçları vermektedir. Böylelikle bir kelimedeki semantik değişikliklerin açıklanmasında ikilemelerin kullanılabilir olduğu ortaya konmaktadır.

Kaynakça

Çağatay, Saadet, (1978), *Uygurcada Hendiadyoinler*, Türk Lehçeleri Üzerine Denemeler, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları: 279, Ankara, ss. 29-66.

Can, Meltem, (2010), *Eski Uygur Türkçesinde İkilemeler,* Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi (Dan. Prof. Dr. Hatice Şahin – Prof. Dr. Emine Yılmaz), Bursa.

Şen, Serkan, (2002), *Eski Uygur Türkçesinde İkilemeler,* Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi (Dan. Yrd. Doç. Dr. Mehmet Gece), Samsun.

EK: VERİ DİZİNİ

açıg emgek : acı, eziyet *a., e.* (Cev.Ay., 584, 18 / Mül.May., 34, 35 / Bang-Gab.Tür. IV B, 26 / Şin.Mayt., 67, 28, 29, 78, 24 / Le Coq.Manic. I, 9); *a., e. +ig* (Cev.Ay., 626, 7, 8); *a., e. +lerig* (Mül.Dan., 188); *a., e. +lerin* (Cev.Ay., 449, 7); *a. +ları, e. +leri* (Cev.Ay., 625, 2)

açıg tarka : acı, kötü *a., t.* (Cev.Ay., 11, 22, 235, 9, 264, 8, 292, 21, 399, 17, 410, 2, 421, 10, 514, 15, 532, 11, 12, 542, 11, 12, 554, 12, 662, 10, 11, 663, 11)

açıg tarka emgek : acı, ızdırap *a., t., e.* (Cev.Ay., 659, 16); *a., t., e. +in* (Cev.Ay., 556, 7); *a., t., e. +ke* (Cev.Ay., 554, 17, 18); *a., t., e. +lerin* (Cev.Ay., 264, 8, 9); *a., t., e. +lerintin* (Cev.Ay., 265, 9)

açın- aya- : özen göstermek, saygı göstermek *a. -maser, a. -masar* (Cev.Ay., 433, 2, 3)

açın- yadın- : itiraf etmek, açıklamak *a. -galı, y. -galı* (Cev.Ay., 104, 20, 21)

ada emgek : felaket, sıkıntı *a. +larıg, e. +lerig* (Cev.Ay., 210, 3, 4)

ada korkınç : tehlike, korku *a. +lartın, k. +lartın* (Cev.Ay., 328, 3, 4, 18, 19, 329, 9, 10, 24, 330, 1, 13, 14, 331, 3, 332, 6, 7)

adın- mungad- : şaşırmak, hayret etmek *a. -tılar, m. -tılar* (Cev.Ay., 16, 18, 19); *a. -u, m. -u* (Cev.Ay., 391, 12)

agar tsuy ayag : kötü, fena *a., t., a.* (Bang-Gab.Tür. IV A, 50); *agar t., ayıg* (Ban-Gab.Tür.V A, 37)

agır ayıg : kötü, fena *a., a.* (Cev. Ay., 26, 15, 93, 14, 96 ,22, 118, 104, 19, 109, 8, 132a, 9, 137, 22, 138, 10, 11, 20, 139, 1, 9, 12, 15, 17, 22, 126, 7, 140, 4, 5, 8, 9, 13, 141, 3, 10, 11, 13, 142, 1, 146, 17, 23, 148, 11, 175, 5, 191, 12, 648, 23 / Şin.Mayt., 71, 40)

agır tsuy irinçü : kötü fena *t.* < Çin. *tsui a., t., i.* (Bang-Gab.Tür. IV A, 40 / Bang-Gab.Tür. IV b, 39)

agır tsuy irinçü ayıg : kötü fena *t.* < Çin. *tsui a., t., i., a.* (Cev.Ay. 24, 1, 185, 3)

agırla- aya- : hürmet etmek, saygı göstermek *a.-guluk, a. -guluk* (Cev.Ay., 654, 23, 655, 1)

agrıg ig : ağrı, hastalık *a., i.* (Cev.Ay., 591, 9)

agrıg tikig ig toga : ağrı, kaşıntı, hastalık *a., t., i., t.* (Cev.Ay., 590, 18)
al altag : hile, aldatma *a., a.* (Cev.Ay., 9, 9, 34ı, 3, 4, 34i, 9, 61, 8, 205, 21, 211, 13, 212, 7, 9, 10, 217, 22, 258, 1, 21, 261, 22, 262, 1, 5, 9, 263, 12, 16, 19, 268, 16, 20, 23, 269, 12, 13, 14, 15, 19, 21, 279, 12, 14, 17, 20, 322, 17, 363, 20; Gab., 1918; Le Coq.Manic.III., 48; Se.Öz., 100a, 15); *a., a. +da* (Cev.Ay., 211, 23, 212, 2, 4, 5, 647, 17); *a., a. +ı* (Se.Öz., 100b, 1); *a., a. +ları* (Cev.Ay., 37, 8, 317, 5); *a., a. +ların* (Sem.Ins., 162); *a., a. +lıg* (Cev.Ay., 679, 4); *a. +ı, a. +ı* (Se.Öz., 100b, 4); *a. +ın, a. +ın* (Cev.Ay., 38, 6, 211, 18, 168, 169; Sem.Ins., 203, 204); *a. +sız, a. +sız* (Cev.Ay., 394, 12)
al altag tev kür : hile, aldatma *a.+ın, a. +ın, t. +in, k. +in* (Mül.Çaş., 168, 169)
alkınçsız tüketinçsiz : tükenmez, sonsuz *a., t.* (Cev.Ay., 163, 4, 5, 172, 13, 504, 11, 680, 24)
alkınçsız üküş : tükenmez, çok *a., ü.* (Sem.Ins., 343)
alkınçsız ülgüsüz : tükenmez, sayısız *a., ü.* (Bang.Gab.Ar.Seyük., 376)
alkınmaksız tükemeksiz : bitmeksiz, tükenmeksiz *a., t.* (Cev.Ay., 154, 8, 9, 160, 9)
amra- sev- : ilgi duymak, sevmek *a. -yurlar, s. -erler* (Cev.Ay., 556, 5)
aru- sız- ulı-sıkta- : yorgun düşmek, bitap olmak, inleme *a. -yu, s. -a, u. -yu, s. -yu* (Şin.Mayt., 105, 12, 13)
ata- yükün- : ad vermek, ululamak *a. -sar, y. -ser* (Cev.Ay., 539, 15)
aya- açın- : saygı göstermek, özen göstermek *a. -mış, a. -mış* (Cev.Ay., 422, 12, 13); *a. -sar, a. -sar* (Cev.Ay., 423, 18)
aya- agırla- : saygı göstermek, hürmet etmek *a. -dı, a. -dı* (Sem.h.T.B., 103); *a. -galı, a. -galı* (Şin.Mayt., 90, 3); *a. -guluk, a. -guluk* (Cev.Ay., 90, 7); *a. -mak, a. -mak* (Cev.Ay., 103, 1; Şin.Mayt., 40, 07); *a. -masar, a. -masar* (Cev.Ay., 432, 23); *a. -mış, a. -mış* (Cev.Ay., 24, 23, 24, 402, 14); *a. -p, a. -p* (Cev.Ay., 334; Şin.Mayt., 40, 0,4, 05); *a. -sar, a. -sar* (Cev.Ay., 176, 21, 22, 403, 10, 11, 407, 6 , 412, 21; Şin.Mayt., 54, 4); *a. -sarlar, a. -sarlar* (Cev.Ay., 410, 10, 11); *a. -sunlar, a. -sunlar* (Cev.Ay., 435, 19, 20, 440, 1, 2, 526, 12, 530, 11, 12); *a. -tgay, a. -tgay* (Cev.Ay., 408, 3, 4); *a. -tmış, a. -tmış* (Cev.Ay., 607, 15, 16); *a. -yu, a. -yu* (Cev.Ay., 34k, 3, 72, 5, 80, 22, 88, 22, 192, 8, 397, 21, 403, 7, 8, 407, 20, 500, 21, 22, 513, 10, 11, 665, 12, 666, 21, 667, 14; Şİn.Kip., 72; Bang.Gab.Ar.Seyük., 53, 74, 114, 132, 367; Sem.Ins., 759; Şin.Mayt., 2, 60, 3, 54, 5, 60, 61); *a. -yur, a. -yur* (Cev.Ay., 192, 18, 19, 397, 16, 20; SemH.T.B., 101); *a. -yur, a. -yurlar* (Bang.Gab.Ar.Seyük., 144); *a. -yur men a. -yur men* (Cev.Ay., 531, 15, 16)
aya- agırla- tapın- : saygı göstermek, hizmet etmek *a. -sar, a. -sar, t. -sar* (Cev. Ay., 671, 23); *a. -yu, a. -yu, t. -u* (Cev.Ay., 666, 17)
aya- agırla- tapın- udun- : saygı göstermek, hizmet etmek *a.-yu, a. -yu, t. -u, u. -u* (Şin.Kip., 152, 153)
aya- çilte- : saygı göstermek, hürmet etmek *a. -gıngız, ç. -kingiz* (Gab.H.T.B., 2074, 2075); *a. -guluk, ç. -gülük* (Cev.Ay., 195, 21)
aya- sev- : saygı göstermek, sevmek *a. -mışka, s. -mişke* (Cev.Ay., 556, 9, 10)
ayıg irinç yarlıg : fena, kötü *a., i., y.* (Şin.Kip., 185)
ayıg yavız : kötü, fena *a.,y.* (Cev.Ay., 119, 20, 141, 6, 561, 18)
ayıg yavız çulvu : kötü, küfür *a., y., ç.* (Sem.,Ins., 315, 316)
ayıg yavlak : kötü, berbat *a., y.* (Cev. Ay., 133, 15, 144, 16, 551, 10 / Şin.Mayt., 48, 16, 17, 64, 9, 71, 21, 79, 12, 13, 32 80, 24, 83, 9)
ayıg yavlak körksüz : kötü, çirkin *a., y., k.* (Şin.Mayt., 74, 34, 35)
basınç ayınç : baskı, korku *b.+ın, a. +ın* (Cev. Ay., 226, 11, 227, 17, 18, 228, 23)
belingle- busan- : irkilmek, dehşete kapılmak *b. -diler, b. -tılar* (SemH.T.B., 464, 465)
belingle- tangla- : irkilmek, şaşırmak *b.-p, t. -p* (SemH.T.B., 827)
bulgan- terkişlen- : kızmak, hiddetlenmek *b. -ıp, t. -ip* (Şin.Mayt., 11, 14)
busan- bulgan- : üzülmek, sıkılmak *b. -u, b. -u* (Cev.Ay., 631, 4)
busan- busurkan- : kederlenmek, üzülmek *b.-ur, b. -ur* (Cev.Ay., 624, 16)
busan- ıgla- : üzülmek, ağlamak *b. -tı, ı. -dı* (Jam.K.P., LIV, 4); *b. -tı, ı. -dılar* (Jam.K.P., LXII, 3, 4)
busuş emgek : sıkıntı, keder *b. +dın, e. +din* (Cev.Ay., 106, 19); *b. +ı, e. +i* (Cev.Ay., 623, 13); *b. +ka, e. +ke* (Cev.Ay., 626, 18)
busuş kadgu : eziyet, kaygı *b., k.* (Cev.Ay., 117, 7, 8, 331, 406, 6, 453, 12 / Sem.H.T.B., 1148 / Gab.H.T.B., 1827, 1828 / Le Coq.Manic.III., 43); *b.,k. +lug* (Cev.Ay., 112, 13, 14); *b.,k. +ka* (Cev.Ay., 331, 623, 18); *b. +da, k. +da* (Cev.Ay., 622, 5); *b. +ların, k. +ların* (Cev.Ay., 545, 14, 15); *b. +lug, k. +lug* (Jam.K.P., III, 8 / Le Coq.Manic.III., 35); *b. +lug, k. +lugın* (Cev.Ay., 624, 9, 10); *b. +suz, k. +suz* (Cev.Ay., 402, 407, 13, 14, 16, 680, 17); *b. +suzun, k. +suzun* (Le Coq.Manic.I., 29)
busuş kadgu emgek : keder, sıkıntı *b., k., e. +ke* (Cev.Ay., 626, 21, 22)
busuş kadgu emgek tolgak : keder, sıkıntı *b., k., e., t.* (Cev.Ay., 101, 21, 367, 15, 16)
busuş kadgu emgek tolgak sıkıg tangık : sıkıntı, kaygı, eziyet *b., k., e., t., s., t.* (Şin.Mayt., 44a, 6, 7)
busuş kadgu kaygu sakınç : sıkıntı, kaygı, sıkıntı *b., k., k., s.* (Cev.Ay., 558, 4)

busuş sakınç : keder, sıkıntı *b., s.* (Cev.Ay., 415, 12, 13, 469, 20, 614, 16); *b. +ı, s. +ı* (Le Coq.Manic.III., 26); *b. +ın, s. +ın* (Cev.Ay., 539, 7, 8); *bosuş +lug, s. +lıg* (Mül.Çaş., 302); *b. +ug, s. +ıg* (633, 22, 634, 1)
emgek busuş : dert, sıkıntı *e. +lig, b. +lug* (Şin.Mayt., 16, 11, 12)
emgek mengi : sıkıntı, huzur *e+li, m. +li* (Cev.Ay., 334, 18, 19 / Bang.Gab.Ar.Seyük., 451)
emgek tolgak : ıstırap, eziyet *e. +in, t. +ın* (Cev.Ay., 322, 15); *e., t. +ka* (Cev.Ay., 7, 6)
emgek tolgak busuş kadgu : sıkıntı, keder *e., t., b., k.* (Cev.Ay., 472, 14, 15)
emgek tolgak : sıkıntı, keder *e., t.* (Şin.Mayt., 78, 43, 81, 2, 83, 12); *e., t. +ıg* (Cev.Ay., 614, 17); *e. +din, t. +dın* (Cev.Ay., 545, 15, 16); *e. +lig, t. +lıg* (Cev.Ay., 118, 19, 628, 7, 8, 179, 24, 180, 3, 448, 2, 3); *e., t. +ları* (Cev.Ay., 100, 1); *e. +siz, t. +sız* (Cev.Ay., 437, 7, 8, 547, 15); *e. +in, t. +ın* (Cev.Ay., 440b, 7, 8, 586, 9 / Şin.Mayt., 106, 4)
engit- yükün- : ayağına kapanmak, eğilmek *e. -geli, y. -geli* (Şin.Mayt., 38, 37, 38)
erüş öküş : (Mül.Çaş., 127; Bang.Gab.Ar.Seyük., 08, 286; Şin.Mayt., 35, 14, 15, 37, 6, 7, 78, 13, 14, 29, 81, 8, 9, 90, 31, 113, 5; Le Coq.Manic.I., 25)
erüş üküş : sayısız, pek çok *e., ü.* (Cev.Ay., 34ğ, 7, 8, 107, 21, 22, 109, 4, 408, 23, 555, 14; Sem.Ins., 986; Şin.Mayt., 74, 56)
evrik sarsıg : kötü, kaba *e., s.* (Bang-Gab.Tür.IV A, 71)
ezüg armak : sahte, aldatıcı *e., a.* (Cev.Ay., 443, 11, 552a, 21, 555, 21, 563, 8); *e. +in, a. +ın* (Cev.Ay., 305, 3, 4, 385, 21); *e. +süz, a. +sız* (Cev.Ay., 443, 10)
ezüg igid : sahte, yalan *e., i.* (Cev.Ay., 386, 4, 448, 19, 537, 7); *e. +in, i. +in* (Cev.Ay., 371, 8, 386, 13); *e. +süz, i. +süz* (Cev.Ay., 499, 3, 524, 3)
ezüg kirtü ermez : yalan, doğru olmayan *e. +üg, k. +ig* (Cev.Ay., 135, 12)
ezügçi yongagçı : hileci, iftiracı *e., y.* (Cev.Ay., 563, 4, 5)
ezük yalgan : sahte, yalan *e., y.* (Bang-Gab.Tür.IV A, 70; Bang.Gab.Ar.Seyük., 6; Şin.Mayt., 13, 2, 3, 82, 29, 83, 57)
ıgla- busan- : ağlamak, üzülmek *ı. -yu, b. -u* (Jam.K.P., XX, 4, 5)
ıgla- sıkta- : ağlamak, sızlamak *ı. -dı, s. -dı* (Jam.K.P., LVIII, 7, 8); *ı. -yu, s. –yu* (Jam.K.P., XXX, 8, XXXI, 1, Şin.Mayt., 14, 6, 71, 9)
ig agrıg : ağrı, sızı, hastalık *i., a.* (Cev.Ay., 410, 13, 587, 6, 7, 588, 7, 20, 591, 3, 4,7, 592, 6 / Bang.Gab.Ar.Seyük., 62 / Şin.Mayt., 23, 19); *i., a. +dın* (Cev.Ay., 452, 19); *i., a. +ıg* (Cev.Ay., 257, 3, 4, 589, 5); *i., a. +ka* (Cev.Ay., 366, 13, 587, 2); *i., a. +lıg* (Şin.Mayt., 51, 5); *i. +i, a. +ı* (Cev.Ay., 478, 20); *i. +ig, a. +ıg* (Cev.Ay., 323, 4); *i. +intin, a. +ıntın* (Cev.Ay., 585, 15, 16); *i. +leri, a. +ları* (Cev.Ay., 597, 17); *i. +lerin, a. +ların* (Cev.Ay., 587, 9, 10, 597, 20, 21); *i. +siz, a. +sız* (Cev.Ay, 191, 23, 192, 1)
ig agrıg emgek : ağrı, hastalık, sıkıntı *i., a., e.* (Cev.Ay., 475, 4, 5); *i., a., e. +ı* (Cev.Ay., 586, 13); *i. +lig, a. +lıg, e. +lig* (Cev.Ay., 603, 5, 6)
ig agrıg ölüm : hastalık, ölüm *i., a., ö.* (Bang.Gab.Ar.Seyük., 232, 233)
ig emgek : hastalık, sıkıntı *i., e. +ning* (Mül.Çaş.,158, 159); *i. +leri, e. +leri* (Cev.Ay., 597, 14, 15)
ig kem : hastalık, ağrı *i. +in, k. +lerin* (Cev.Ay., 593, 14)
ig kem agrıg : hastalık, ağrı *i.+lig, k. +lig, a. +lıg* (Cev.Ay., 557, 12, 585, 13, 14)
ig toga : ağrı, hastalık *i., t.,* (Cev.Ay., 590, 12, 592, 9 / Mül.Çaş., 58, 63, 317)
igid ezüg : yalan, sahte *i., e.* (Cev.Ay., 305, 1, 3, 8, 9, 14, 367, 5, 385, 6, 536, 12); *i. +ig, e. +üg* (Cev.Ay., 364, 19, 20)
igid yangluk : yalan, yanlış *i., y.* (Cev.Ay., 50, 2, 146, 15, 212, 19, 218, 15)
irinç çıgay : zavallı, fakir *i., ç.* (Şin.Mayt., 85, 25)
irinç yarlıg : felaket; zavallı, acınacak *i., y.* (Cev.Ay., 628, 7, 169, 9, 180, 7, 12, 299, 8 / Jam.K.P., XLVIII, 1, 2, LXVI, 7, LXXI, 8, LXXVII, 7, LXXVIII, 1 / Bang-Gab.Tür. IV, 13 / Şin.Mayt., 82, 27, 83, 44, 92, 19)
kadır katıg : sert, katı *k., k.* (Cev.Ay., 9, 23)
kadır sarsıg övkelig : sert, kötü, öfkeli *k. s. ö.* (Bang.Gab.Ar.Seyük., 66)
kadır yavlak : kızgın, kötü *k., y.* (Cev.Ay., 325, 20, 21, 326, 16, 327, 9, 10, 331, 23, 464, 5, 551, 19, 552b, 12, 555, 14, 15, 608, 20 / Sem.H.TB., 178)
kalın erüş : çok, sayısız *k., e.* (Şin.Kip., 57)
kın kızgut : ceza, işkence *k., k.* (Şin.Mayt., 82, 25, 55, 56); *k. +ın, k. +ın* (Şin.Mayt., 66, 12, 13)
kın kızgut emgek tolgak : işkence, sıkıntı, eziyet *k.,k., e., t.* (Şin.Mayt., 81, 33, 34)
kkirlig ayıg : kirli, kötü *k. +in, a. +ın* (Cev.Ay., 304, 1, 2)
kolusuz erüş öküş : hesapsız, sayısız, çok *k., e., ö.* Bang.Gab.Ar.Seyük., 439
kork- ayman- : korkmak, çekinmek *k. -arlar, a. -urlar* (Şin.Mayt., 112, 9, 10); *k. -mak, a. -mak* (Şin.Mayt., 55, 3, 4)
kork- belingle- : korkmak, dehşete kapılmak *k.-dı, b. -di* (Sem.H.T.B., 182); *k. -sar, b. -ser* (Cev.Ay., 141, 7); *k. -up, b. -p* (Cev.Ay., 5, 10)
kork- bez- : korkmak, titremek *k.-di, b. -di* (Bang-Gab., Tür. II. TM, 32)
kork- ürk- : korkmak, ürkmek *k. -daçı, ü. -deçi* (Cev.Ay., 291, 4); *k. -ıtımız, ü. -itimiz* (Le Coq.Huas., 87, 88); *k. -mak, ü. -mek* (Cev.Ay., 291, 4)
korkınç ayınç : korkunç, korku *k., a.* (Cev.Ay., 409, 15, 470 ,4, 24, 472, 14, 537, 2, 3 / Mül.Çaş., 73); *k.,a. +lıg* (Şin.Mayt., 4, 18); *k. +ı, a. +ı* (Şin.Mayt., 5, 32); *k. +ıg, a. +ıg* (Cev.Ay, 614, 4,

5); *k. +ım, a. +ım* (Cev.Ay., 609, 8); *k. +sız, a. +sız* (Mül.Çaş., 16, 17, 80, 81, 284 / Şin.Mayt., 101, 16)
korkınç busuş : korku, kaygı *k. +ın, b. +ın* (Cev.Ay., 106, 16); *k. +lug, b. +lug* (Şin.Kip., 43, 44)
korkınç emgek : korku, sıkıntı *k. +ların, e. +lerin* (Cev.Ay., 118, 2, 3); *k. +lıg, e. +lig* (Cev.Ay., 440a, 5 / Sem.Ins., 1120, 1121)
korkınç sıkış : tehlike, sıkıntı *k. +da, s. -da* (Cev.Ay., 180, 6, 7, 11)
körksüz ayıg : çirkin, kötü *k., a.* (Sem.Ins., 1108)
körksüz yavız : çirkin, kötü *k., y.* (Sem.Ins., 306, 307)
mung emgek : sıkıntı, keder *m. +ınta, e. +inte* (Şin.Kip., 211); *m. +umuznı, e. +imizni* (Cev.Ay., 7, 7)
mungad- adın- : hayret etmek, şaşırmak *m. -u, a. -u* (Şin.Mayt., 13, 6); *m. -ur, a. -urlar* (Şin.Mayt., 47, 12)
mungad- tangla- : şaşırmak, hayret etmek *m. -ıp, t. -p* (Cev.Ay., 381, 13, 14, 604, 1, 617, 14)
ogşa- amra- : okşamak, sevmek *o. -yu, a. -yu* (Cev.Ay., 306, 16, 17); *o. -yur, a. -yur* (Sem.Ins., 777); *o. -yurça, a. -yurça* (Cev.Ay., 407, 22)
ög- alka- : övmek, methetmek *ö. -di, a. -dı* (Cev.Ay., 91, 13; Bang.Gab.Ar. Seyük., 22); *ö. -düm a. -dım* (Cev. Ay. 135, 4, 5); *ö. -düngüz, a. -dıngız* (Cev.Ay., 669, 21); *ö. -e, a. -yu* (Cev.Ay., 154, 17, 18, 155, 6, 350, 14, 443, 19, 449, 4, 454, 19, 517, 18, 527, 5, 617, 16, 670, 6, 671, 5; Sem.H.T.B., 203); *ö. -er men, a. -yur men* (Cev.Ay., 153, 15, 16); *ö. -gülük, a.-guluk* (Cev.Ay., 178, 4, 5, 403, 14); *ö. -miş, a. -mış* (Cev.Ay., 126, 16, 17; Şin.Mayt., 9, 13); *ö. -sünler, a. -sunlar* (Cev.Ay., 440, 3, 4); *ö -üp, a. -p* (Şin.Mayt., 27, 24, 25)
ög- küle- : övmek, methetmek *ö. -düng, k. -düng* (Cev.Ay., 657, 10, 11); *ö. -e, k. -yü* (Cev.Ay., 336, 351, 20, 21, 489, 7, 495, 2, 531, 16, 645, 13, 653, 15, 661, 6, 20, 680, 9; Sem.Ins., 848); *ö. -er, k. -yür* (Cev.Ay., 346, 7; Gab.H.T.B., 1957); *ö. -miş, k. -miş* (Cev.Ay., 422, 13); *ö. -ser, k. -ser* (Cev.Ay., 403, 10, 407, 5, 412, 24, 413, 1); *ö. -ser, k. -serler* (Cev.Ay., 423, 18, 19); *ö. -serler, k. -serler* (Cev.Ay., 114, 7, 8)
ög- yükün- : övmek, ululamak *ö. -mekdin, y. -mekdin* (Cev.Ay., 124, 2, 3)
ögidil- alka- sevidil- tapladıl- : övülmek, sevilmek, sayılmak *ö. -miş, a. -mış, s. -miş, t. -mış* (Sem.Ins., 71, 72)
ötek emgek : eziyet, zorluk *ö. +ke, e. +ke* (Cev.Ay., 7, 5)
övkele- bulgan- : öfkelenmek, sinirlenmek *ö. -mez, b. -mazlar* (Şin.Mayt., 59, 14)
sakınç busuş : dert, keder *s. +lıg, b. +lug* (Şin.Mayt., 99, 19)
sakınç kadgu : dert, keder *s. +lug, k. +lug* (Cev.Ay., 639, 21)
sanguluksuz sansız : sayısız, çok *s., s.* (Cev.Ay., 83, 21)
sansız öküş : sayısız, çok *s., ö.* (Mül.Çaş., 4, 71; Mül.Dan., 146; Mül.Muk., 60; Şin.Mayt., 3, 21, 52, 31, 32, 58, 50)
sansız sakışsız : sayısız, çok *s., s.* (Cev.Ay., 92, 22, 103, 21, 113, 8, 9, 116, 78, 629, 5, 155, 22, 23, 156, 19, 164, 11, 181, 17, 18, 182, 3, 193, 1, 9, 2, 3, 12, 16, 312, 11, 314, 24, 25, 316, 14, 340, 9, 369, 3, 379, 23, 380, 1, 393, 5, 430, 10, 436, 19, 20, 439, 2, 571, 11, 580, 1, 672, 18; Sem.H.T.B., 532; Bang.Gab.Ar.Seyük., 431; Sem.Ins., 1116; Se.Öz., 120b, 14, 15)
sansız sakışsız kolusuz : sayısız, hesapsız *s., s., k.* (Cev.Ay., 665, 9, 10)
sansız tümen : sayısız, on bin *s., t.* (Jam.K.P., I, 6; Şin.Kip, 9, 42; Bang.Gab.Ar. Seyük., 014, 203, 219; ŞinMayt., 4, 8, 41, 5, 33, 19, 45, 49, 12, 51, 51, 75, 5, 6, 22, 23, 76, 4, 78, 31,97, 22, 112,3, 113, 19; Le Coq.Manic.I., 10)
sansız tümen kolti : sayısız, on binlerce *k.* < *Skr. koti s., t., k.* (ŞinMayt, 70, 8)
sansız üküş : sayısız, çok *s., ü.* (Cev.Ay., 421, 5, 464, 15, 16)
sarsıg salık : kötü, fena *s., s.* (Şin.Mayt., 71, 11)
sarsıg salık tevlig kürlüg : kötü, fena, hileli *s., s., t., k.* (Şin.Mayt., 70, 18)
sev- amra- : sevmek, ilgi duymak *s. -e, a. -yu* (Şin.Mayt., 33, 26, 27); *s. -er, a. -yur* (Şin.Mayt., 33, 22, Le Coq.Manic.III., 21); *s. -mez, a. -maz* (Şin.Mayt., 70, 29)
sev- tapla- : sevmek, arzulamak *s. -er, t. -yur* (Cev.Ay., 415, 22); *s. -idilmiş, t. -dılmış* (Sem.Ins., 578); *s. -ip, t. -p* (Şin.Mayt., 56, 12); *s. -mek, t. -mak* (Cev.Ay., 250, 18, 19, 269, 8)
sev- tapla- aya- agırla- : sevmek, saymak, saygı göstermek *s. -er, t. -yur, a. -yur, a. -yur* (Bang-Gab.Tür.V A, 112, 113)
sezin- kork- : kuşkulanmak, korkmak *s. -ti, k. -dı* (SemH.T.B., 492)
tangla- mungad- : şaşırmak, hayret etmek *t. -dılar, m. -dılar* (Cev.Ay., 188, 17, 18); *t. -guluk, m. -guluk* (Cev.Ay., 335, 1, 2); *t. -tılar, m. -tılar* (Sem.H.T.B., 751, 844)
tapın- ançula- : saygı göstermek, hürmet etmek *t. -sun, a. -sun* (Cev.Ay., 520, 8)
tapın- udun- : saygı göstermek, hürmet etmek *t. -alaım, u -alım* (Jam.XLIX, 6, 7); *t. -ıp, u. -up* (Cev.Ay., 34k, 19, 80, 22; Mül.Muk., 77, 78; Şin.Mayt.,53, 15, 78, 4, 5, 112, 29); *t. -galı, u. -galı* (Cev.Ay., 462, 22); *t. -gay, u. -gaylar* (Şin.Mayt., 109, 34); *t. -guluk, u. -guluk* (Cev.Ay., 94, 5, 6, 581, 5); *t. -mak, u. -mak* (Cev.Ay., 249, 18); *t. -mış, u. -mış* (Cev.Ay., 402, 15, 421, 7, 8; Şin.Mayt., 50, 3); *t. -sar, u. -sar,* (Cev.Ay., 156, 5, 176, 22, 407, 6, 412, 22, 464, 19; Şin.Mayt.,54, 5); *t. -sar, u. -sarlar* (Cev.Ay., 80, 1, 2, 51, 10); *t. -sun, u. -sun* (Cev.Ay., 444, 23, 526, 8); *t. -sunlar, u. -sunlar* (Cev.Ay., 440,

2, 3); *t. -tı, u. -tılar* (Şin.Mayt., 72, 41, 42); *t. -tılar, u. -tılar* (Sem.Ins., 344, 345); *t. -tururlar, u. -tururlar* (Bang.Gab.Ar.Seyük., 266); *t. -u, u. -u* (Cev.Ay., 25, 1834c, 9, 513, 11, 655, 18; Şin.Kip., 68, 74, 75,85, 91; Bang.Gab.Ar.Seyük., 53, 74, 75; Şin.Mayt., 25, 13); *t. -ur, u. -ur* (Bang.Gab.Ar.Seyük., 132; Şin.Mayt., 92, 2, 13); *t. -ur, u. -urlar* (Bang.Gab.Ar.Seyük., 144, 145); *t. -urlar, u. -urlar* (Sem.H.T.B., 274); *t. -zun, u. -zun* (Bang.Gab.Ar.Seyük., 268)

telim öküş : (Mül.Çaş., 191; Şin.Mayt., 65, 18)

telim taşım : çok, fazla *t., t.* (ŞinMayt., 3, 20, 7, 13)

telim üküş : çok, sayısız *t., t.* (Cev.Ay., 34h, 7, 334, 24, 679, 24)

ters tetrü : ters, aksine *t., t.* (Cev.Ay., 34s, 11, 14, 118, 136, 17, 256, 20, 295, 12, 300, 12, 12, 14, 311, 9; Bang-Gab.Tür.IV A, 74; Bang.Gab.Ar.Seyük., 56, 57, 58, 59, 130, 236, 331, 238, 264, 270, 275, 303, 315, 316, 441)

ters tetrü yangluk : ters, aksi, yalan *t., t., y.* (Bang.Gab.Ar.Seyük., 42)

ters yavlak ayıg : ters, kötü *t.,y., a.* (Cev.Ay., 411, 10)

tev kür : hile, dolan *t., k.* (Cev.Ay., 102, 5, 552a, 2); *t. +in, k. +in* (Mül.Çaş., 173; Şin.Mayt., 110, 23); *t. +lig, k. +lüg* (Bang.Gab.Ar.Seyük., 2; Şin.Mayt., 63, 25, 65, 17, 18, 71, 11, 12, 75, 38, 83, 60, 61); *t. +lüg, k. +lüg* (Cev.Ay., 443, 11, 555, 22); *t. +süz, k. +süz* (Cev.Ay., 443, 9, 10; Şin.Mayt., 63, 3, 70, 41, 71, 26)

tev kür armak : hile, sahtelik *t., k. a. +ın* (Cev.Ay., 554, 3, 4)

tev kür yongag : hile, iftira *t., k., y.* (Cev.Ay., 562, 14)

tıdıg ada : engel, tehlike *t., a.* (Cev.Ay., 319, 23)

titre- bez- : titremek, ürpermek *t. -yür, b. -er* (Mül.Muk., 90)

tsuy agır ayıg : fena, kötü *t.* < Çin. *tsui t., a., a.* (Cev.Ay., 140, 16, 17)

tsuy ayıg : kötü, fena *t.* < Çin. *tsui t., a.* (Cev. Ay., 104, 16, 134, 17, 147, 5 / Bang-Gab.Tür. IV B, 62, 67 / Şin.Mayt., 74, 11); *t., ayag* (Bang-Gab.Tür.IV A, 54)

tsuy irinç : felaket, suç *t.* < Çin. *tsui t. +larıg, i. +lerig* (Cev.Ay., 102, 7, 8)

tsuy irinç agır ayıg : felaket, suç, kötü *t.* < Çin. *tsui t., i., a., a.* (Sem.Ins., 849, 850)

tsuy irinçü : günah, suç *t.* < Çin. *tsui t., i.* (Cev. Ay., 118, 132a, 9, 137, 5, 138, 19, 20, 23, 139, 9, 12, 22, 126, 7, 140, 4, 13, 141, 10, 13, 146, 16, 17, 175, 4, 5 (A.A.G.İ), 191, 12 ,337, 21, 353, 15 / Bang-Gab.Tür. IV A, 12, 22, 24, 43 / Şin.Mayt., 79, 4, 5, 25, 32, 33); *t., i. +ke* (Şin.Mayt., 111, 27); *t., i. +lerimin* (Cev.Ay., 100, 20 / Bang-Gab.Tür. IV B, 50); *t., i. +lerimiz* Bang-Gab.Tür. IV B, 44); *t. +da, i. +de* (Bang-Gab.Tür. IV A, 41 / Ban-gab.Tür. IV B, 64); *t. +ların, i. +lerin* (Şin.Mayt., 74, 24, 25); *t. +lug, i. +lüg* (Bang.Gab.Ar.Seyük., 332 / Şin.Mayt., 83, 62, 84, 1); *t. +umuznı, i. +ümüzni* (Şin.Mayt., 71, 43, 44, 74, 38)

tsuy irinçü agır ayıg : günah, suç, kötü *t.* < Çin. *tsui t., i., a., a.* (Cev.Ay. 137, 5, 6)

tsuy yazuk : suç, günah *t., y.* (Le Coq.Huas., 334 / Şin.Mayt., 71, 12, 13); *t. +da, y. +da* (Le Coq.Huas., 336 / Şin.Mayt., 73, 19); *t. +lug, y. +lug* (Şin.Mayt., 81, 32, 33, 82, 54, 55, 83, 21, 22); *t. +umta, y. +umta* (Şin.Kip., 200); *t. +umuznı, y. +umuznı* (Le Coq.Huas., 263, 264 / Şin.Mayt., 70, 48, 49, 78, 44, 45)

tük tümen : sayısız, binlerce *t. +lüg, t. +lig* (Şin.Mayt., 68, 3)

uçsuz kıdıgsız : sınırsız, uçsuz *u. , k.* (Cev.Ay., 44, 3, 4, 113, 12, 124, 7, 312, 11, 334, 7, 338, 22, 354, 13,14, 430, 6; Se.Öz., 102a, 16, 17, 18, 120b, 13)

uçsuz kıdıgsız ülgülençsiz tenglençsiz : sınırsız, ölçüsüz, hesapsız *u., k., ü., t.* (Cev.Ay., 672, 4, 5)

uçsuz kıdıgsız ülgüsüz : sınırsız, sayısız *u., k., ü.* (Cev.Ay., 584, 12, 654, 2, 3)

udun- tapın- : uymak, tapınmak *u. -tumuz, t. -tımız* (Le Coq.Huas., 14)

ulı- möngre- : bağırmak, böğürmek *u. -mak, m. -mek* (Şin.Mayt., 68, 17, 82, 2, 3)

ulı- möngre- yıgla- sıgta- : inlemek, böğürmek, ağlamak, sızlamak *u. -yu, m. -yü, y. -yu, s. -yu* (Şin.MAyt., 70, 13, 14)

ulı- sıgta- : ağlamak, hıçkırmak *u. -dılar, s. -dılar* (Cev.Ay., 619, 20, 21); *u. -yu, s. -yu* (Cev.Ay., 619, 21, 620, 10, 626, 1, 2, Şin.Mayt., 68, 6)

ulı- sıkta- : ağlamak, sızlamak *u. -dı, s. -dı* (Jam.K.P., LXI, 4); *u. -dılar, s. -dılar* (Jam.K.P., LXXVII, 3, 4); *u. -yu, s. -yu* (Sem.H.T.B., 1166, Şin.Mayt., 75, 30, 31,76, 9)

uyad- ayman- : utanmak, çekinmek *u. -sar, a. -sar* (Cev.Ay., 141, 5)

üküş telim : çok, sayısız *ü., t.* (Cev.Ay., 4, 13, 79, 7, 9, 17, 82, 2, 125, 6, 7, 140, 22, 215, 25, 216, 1, 279, 13, 334, 20, 21, 389, 18, 412, 1, 452, 6, 533, 600, 7, 8, 602, 6, 604, 6, 661, 2, 3, 4, 670, 13, 672, 20, 683, 1; Sem.Ins., 88; Le Coq.Manic.III., 47; Se.Öz., 113a, 7)

üküş telim ülgüsüz sansız : çok, sayısız *ü.,t., ü, s.* (Cev.Ay., 80, 10)

ülgülençsiz tenglençsiz : ölçüsüz, hesapsız *ü., t.* (Cev.Ay., 43, 3, 4, 45, 3, 68, 13, 70, 4, 10, 151, 5, 6 , 163, 13, 164, 21, 169, 21, 175, 20, 21, 309, 19, 20, 360, 11, 12, 398, 9, 415, 9, 10, 428, 9, 649, 1, 2, 670, 13; Sem.Ins., 726)

ülgülençsiz üküş : sayısız, çok *ü., ü.* (Gab.H.T.B., 2041)

ülgüsüz kıdıgsız : sayısız, çok *ü.,k.* (Cev.Ay., 110, 11, 12)

ülgüsüz koltı : sayısız, çok *ü.,k.* (Cev.Ay., 314, 22, 23)

ülgüsüz koltı erüş üküş : sayısız, çok *k.* < *Skr koti ü.,k., e., ü.* (Cev.Ay., 201, 13)

ülgüsüz kolusuz : sayısız, hesapsız *ü., k.* (Cev.Ay., 21, 16, 17, 117, 16, 17, 292, 20, 21)
ülgüsüz öküş : (Mül.Dan., 15; Bang-Gab.Tür. IV A., 4, 5)
ülgüsüz sansız : sayısız, çok *ü., s.,* (Cev.Ay., 17, 2, 34c, 21, 49, 19, 22, 122, 9, 323, 2, 172, 18, 174, 15, 16, 258, 7, 8, 262, 6, 7, 10, 12, 263, 5, 13, 14, 267, 12, 13, 1415,340, 6,7, 371, 5, 421, 15, 16,427,12,13,430,3,457,14,15,489,24,490,1,514,4,542,2, 645, 18, 19, 654, 8, 662, 3, 8, 663, 8; Sem.H.T.B., 289, 290, 302; Gab., 1821; Mül.Çaş., 190; Mül.Dan., 56)
ülgüsüz sansız koltı : sayısız, çok *ü., s., k.* (Cev.Ay., 499, 4, 5)
ülgüsüz üküş kolt : sayısız, çok *k.* < *Skr koti ü.,ü., k.* (Cev.Ay., 315, 7)
ülgüsüz üküş : sayısız, çok *ü. ,ü.* (Cev.Ay., 31, 2,3, 34k, 19,20,93,2, 96, 10, 119,53, 9, 10, 335, 360, 17, 431, 4, 432, 3, 537, 22, 645, 3, 651, 6)
ürk- belingle- : korkmak, ürkmek *ü. -ip, b. -p* (Cev.Ay., 621, 22); *ü. -itkelir, b. -tkelir* (Şin.Mayt., 101, 17, 18); *ü. -üp, b. -p* (Cev.Ay., 615, 11)
yalgan igid : yalan, sahte *y., i.* (Bang.Gab.Ar.Seyük., 119)
yanglıg yavız : kötü, fena *y., y.* (Cev.Ay., 637, 16)
yavgan yavız : yavan, kötü *y., y.* (Cev.Ay., 434, 9)
yavız artak : kötü, bozuk *y., a.* (Cev.Ay., 135, 13, 14, 435, 10, 553, 2)
yavız kadır : kötü, hiddetli *y., k.* (Cev.Ay., 491, 12)
yavız yaman : kötü, aksi *y.,y.* (Sem.Ins., 298, 310)
yavız yavlak : kötü, fena *y., y.* (Cev.Ay., 102, 2, 3, 553, 12, 22, 554, 1, 556, 9, 559, 13, 563, 22, 567, 12)
yavız yavlak ayıg : kötü, fena *y., y., a.* (Cev.Ay., 101, 17, 18, 109, 19, 20)
yavlak ayıg : kötü, fena *y., a.* (Cev.Ay., 21, 7, 8, 142, 19, 20, 233, 10, 234, 10, 560, 14)
yavlak katıg : kötü, sert *y., k.* (Mül.Çaş., 8)
yavlak yavız : fena, kötü *y., y.* (Cev.Ay., 633, 14)
yazuk irinçü : suç, günah *y. +umuznı, i. +müzni* (Şin.Mayt., 76, 13)
yazuk yangluk : yanlış, kötü yol *y., y. +ka* (Şin.Mayt., 82, 28)
yerin- busan- : dertlenmek, kederlenmek *y. -ti, b. -tı* (Sem.H.T.B., 1020)
yıgla- sıgta- : ağlamak, sızlamak *y. -yu, s. -yu* (Cev.Ay., 641, 17)
yıgla- sıgta- busan- : ağlamak, sızlamak, mutsuz olmak *y. -yu, s. -yu, b. -u* (Cev. Ay., 637, 6)
yırın- yıgla- : inlemek, ağlamak *y. -u , y. -yu* (Cev.Ay., 633, 4)
yirin- övkele- : sinirlenmek, öfkelenmek *y. -ür, ö. -yür* (Bang.Gab.Ar. Seyük., 18)
yiringü- yıgla- : ağlamak, sızlamak *y. -diler, y. -dılar* (Cev.Ay., 619, 8)
yükün- ög- : övmek, ululamak *y. -üp, ö. -üp* (Cev.Ay., 351, 15)
yükün- tapın- : ululamak, saygı göstermek *y. -ser, t. -sar* (Le Coq.Manic.III., 49)

TÜRK DİLİ TARİHİNDE FARS DİLİNİN VE KÜLTÜRÜNÜN ETKİLERİ

Didem YÜNCÜ

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Türk Dili

ÖZET

Bu çalışmada Türk dilinin tarihi seyri içinde, Türkçe üzerinde öncelikle İran coğrafyasının ve bilhassa bu coğrafyanın içinde bu kültürün temelini teşkil eden Fars tarihinin ve dilinin nasıl bir etkisi olduğu tartışılacaktır. Bunun için öncelikle İran tarihinden kısaca bahsedilip ve daha sonra bu medeniyetin oluşumunda etken olan kültürlere değinilecektir. Bahsi edilen tarihi, siyasi, kültürel ve toplumsal portrede İran dilli tarihi ilgili dönemlerine göre tasnif edilmiş alt başlıklar da mecvut olacaktır.

İran tarihi içerisinde Fars etnolojisi odaklı bir kısa açıklama verildikten sonra yine İran dilleri kapsamında Fars dili tarihinden bahsedilecektir. "Fars dili hangi dönemi ve kavramları ifade ediyor? Hangi coğrafyada hangi medeniyet topluluğu tarafından kullanılmıştır? " gibi sorular cevaplandırılmaya çalışılacaktır. Bu dille ilgili alt başlıklara değinilecek ve dönemlerine ait önemli eserlerinden söz edilecektir. Yine devirlere göre Fars dili hangi yüzyıllarda ön plana çıktığı ve bunun nedeni veya nedenlerinden söz edilecektir. Bu kısımdan sonra asıl konumuz olan Fars dili tarihi çerçevesinde Türk dili üzerine hangi dönemlerde ve ne şekilde etki ettiği üzerine görüşler ifade edilecektir. Ödünçleme sözcükler noktasında hangi dilin ne zaman belirleyici olduğu konusu ile ilgili de görüş bildirilecektir. Bu etkilenme sürecinin açıklaması için her iki dilin de gelişim dönemlerine göre paralel doğrultuda bir yol izlenecek olup, belirli dönemlerde kesiştiği ve birbirlerini ne ölçüde tesir ettiği tanıklatmalarıyla üzerinde durulacaktır.

ABSTRACT

In the course of this study on the Turkish language, Turkish, Iranian geography, and especially in this region primarily on the basis of this culture and history of the Persian language, is what effect will be discussed. Firstly, the date of the Iranian factor in the formation of this civilization which briefly bahsedilip and cultures will be discussed later. Bet the historical, political, cultural and social history mevzusuyla portrait of the Iranian language sub-titles have been classified according to the periods will also execute query.

Focused on Iran, a brief explanation in the history of Persian language in Iran under the Persian language after the date referred to again. "What is the Persian language, which is used by the community of civilization in which geography ?", such questions will be answered. If you have sub-headings in the language mentioned and referred to the important work periods. Again, according to periods in which centuries of Persian language and the reason or reasons will be mentioned in the forefront. After the Persian language, which is the actual history of this part within the framework of the Turkish language on the opinions on the impact which will be expressed in terms and in what form. When determining which language is the point of borrowing words in relation to informed opinion. For a description of this process is affected by both the language according to developmental stages followed a path parallel to the direction and extent to which cross each other at certain periods, and the evidence focuse on the intersection.

İran ve Fars Tarihine Kısa bir Bakış

İran kelimesinin kökeni Pehlevîce "***Ariana***" kelimesinden gelmektedir ve "***Arya, ârî ülkesi***" demektir. Bu ad, tek ve belirli bir kavmin ya da devletin karşılığı olmamakla birlikte 19.yüzyıldan beri siyasi amaçla geniş bir coğrafyayı ve çeşitli etnik halkları kapsayacak şekilde kullanılmaya başlanmıştır. İran adı verilen bu coğrafyada türlü kavimler yaşamış ve devlet kurmuşlardır. Milattan önce üç bin yıllık bir geçmişe sahip olduğu arkeolojik kazılarla da desteklenen bu bölgede temel yapıyı oluşturan iki kavimden söz edilebilir. Bunlardan en eskisi Hindistan'dan gelen Proto negroidlerdir. Ayrıca bu coğrafyanın her yanına yayılan başka bir kalabalık kavim ise Türkistan'dan gelenlerdir. Kronolojik sırasıyla İran'da ***Medler, Aha-menişler, Parslar, Sasanîler, Tâhirîler, Saffarîler, Gazneliler, Selçuklular, Harezmşahlar, İlhanlılar, Karakoyunlular, Akkoyunlular, Safevîler*** gibi içlerinde Türk sülalelerinin de bulunduğu topluluklar devlet kurmuş ya da kurdukları devletin bünyesine İran'ı da katmışlardır.

Orta Asya'nın bir kısmı ve özellikle Ön Asya'nın büyük bir bölümüne hâkim bir konumda olan İran coğrafyasında, tarih devri Elamlılarla başlamıştır. Elamlılar dışında bölgedeki önemli ilk uygarlıklar; merkezde olan **Medler**, bölgenin doğusunda **Sogdlar** ve Medlerden sonra **Ahameniş** ve onlardan sonra **Persler**dir. Buradan yol alarak İran coğrafyasının Türk kavimleri ve dili üzerindeki etkisini M.Ö.'lere dayandırıp Medlere kadar götürebiliriz. Çünkü **Medler** kuruldukları tarihten itibaren en büyük mücadelelerini **Sakalar**la yapmışlardır. Sakalar tarihte hangi kavmin ataları olduğu hakkında çokça fikir yürütülen bir uygarlıktır. ***A. Herman, R. Grousset, P. Golden*** gibi batılı bilim adamları Sakaları İranî bir kavim kabul etmiştir. ***H. Kiepert, O. Franke, E.H. Minns*** gibi diğer batılı araştırmacılar ise Sakaları Türk- Moğol olduğunu kabul etmişlerdir. Türk bilim adamlarından ***Zeki Velidi Togan, Emel Esin, Yılmaz Öztuna*** gibi isimler ise Sakaların Türk olduğu görüşündedir.[1] Sakaların bir Türk boyu olduğunu kabul ettiğimizde İran-Türk ilişkilerini ne kadar eskilere götürebileceğimizi ,bu görüşlere dayanarak, kanıtlamış oluruz.

İran'da yaşayan eski ve en önemli kavimlerden biri ***Persler***dir. Diğer bir varyantıyla "***Farslar***"ın coğrafi kavram olarak evrimi şöyledir; Fars ismi "***Parahse***" olarak Asur kaynaklarında M.Ö. 3 bin yıldan bu yana geçtiği ispatlanmıştır. ***Sümerler*** buraya "***atlar ülkesi***" demiştir. Bu ad daha sonra M.Ö. 9.yüzyılda, bugünkü İran'ın güneybatısında Urumiye Gölü civarında kurulan devlet için kullanılmıştır. Daha sonra çeşitli etnik kavimlere yurt olan bu bölge içinde Persler, çekirdek güç olmuşlardır. Etnik yapı olarak geniş bir anlam ifade eden "Pers ya da Fars" ismi coğrafi olarak dar ve sınırlı bir alanı teşkil eder. Yunanlılar "***Persia***" adını tüm İran için kullanmıştır ve bu kullanım sürekli olmuştur. "***Fars***" terimi ise Müslümanlar ta-rafından Arap egemenliğinden sonra kullanılır olmuştur. Merkezi Şiraz olan Fars bugün İran'ın yedinci eyaletidir. Eyalet nüfusunu etnik olarak Farslar, Türkler ve Araplar oluşturur. Bölgede Türk boylarından özellikle *Kaşkaylar, Aynallular, Baharlular ve Neferiler* oldukça kalabalıktır. Bunlara Horasan'dan gelip bölgeye yerleşen *Ebiverdîler*i de eklemek gerekmektedir. Coğrafi bölge olarak sınırlandırırsak burada *Ahamenişler ve Sasanîler* devlet kurmuştur. Arapların bölgeye hâkim olmalarından sonra sırasıyla

[1] Ercilasun, Ahmet B., (2007), *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi,* Ankara, Akçağ Yayınları, s.43-45.

Tâhirîler, Saffarîler, Gazneliler, Selçuklular devlet kurmuştur. Selçuklulardan sonra *Fars Atabegleri* adıyla anılan *Salgurlular,* Harezmşahlara ve Türk-Moğol Devletine bağlı olmuşlardır. Bu atabeklerin sonuncusu olan Abiş Hatun, Hülâgû'nun (İlhanlı Devleti'nin kurucusu) oğlu Mengü Timur ile evlenmiş ve Fars'ın yönetimini Mengü Timur'a bırakmıştır. Daha sonra Şah İsmail Timurluların yönetiminden Fars'ı 1503'te almış ve bu tarihten sonra dört yüzyıl boyunca Osmanlı Devleti ile siyasi, ticari ve kültürel ilişkide bulunulacak olan Safevîler Devletini kurmuştur. Fars bölgesiyle birlikte İran'ın diğer eyaletleri de *Safevîler*den sonraki dönemde, II. Dünya Savaşında, İngiliz ve Rusların işgaline uğramıştır. Savaştan sonra İngiliz ve Ruslar İran'dan çekilmiştir.

İran Dillerinde Fars Dilinin Yeri ve Önemi ile Türk Diline Tesiri

İran, "*Arya ülkesi*" anlamına geliyorsa buna göre İran dili de "*Arya dili*" mânâsına gelir. Terim olarak bu söz, Orta Asya'da M.Ö. 3.bin ve 2.bin yıldan beri konuşulan ve Proto-İran Ana dilinden geldiği düşünülen dillerin bütünü için kullanılır. İran dilleri, Hint-Avrupa dillerinin Hint-İran kolunda yer alır. Hint ve İran dilleri, Hint-Avrupa anadilinden ayrıldıktan sonra M.Ö. yaklaşık 1500 yılına kadar tek bir dil halindeydi. Hint ve İran halkları ayrıldıktan sonra İran dili ayrı olarak gelişmeye devam etmiştir. İran dilini elde bulunan belgeler, alfabe ve içerik bakımından kronolojik olarak ***Eski, Orta ve Yeni İran dili*** olarak ayırabiliriz. Her üç aşamada da bilinen ve karşımıza çıkan tek dil ***Farsça***dır. Başlangıçtan Ahameniş Devleti'nin sonuna kadar (M.Ö.330) geçen sürede konuşulan ***Eski İran dilleri; Med dili, Saka dili, Eski Farsça ve Avetsa dili***dir. Bunlar içinde en önemlileri arz edilen ***Eski Farsça ve Avesta dili***dir. Eski Farsça (**yerli adı; Parsa**) Ahameniş Devleti'nin resmi dilidir ve Babil yazısına dayanan bir çivi yazısıyla yazılmıştır. Bu dönemden günümüze ulaşan en önemli belgeler Ahameniş krallarının kitabeleridir. Bilinen en eski ve önemli yazıt, Darayavahuş(Dareios)un (M. Ö.516) Bisütun Dağında bulunan kayaya yazdırdığıdır. "***Bîsütûn Kitabeleri***" adıyla anılan yazıt, çivi yazısıyla yazılmış olup üç dillidir ve 500 kadar Eski Farsça kelime bulundurmaktadır. Diğer önemli Eski İran dili ise Zarathustra(Zerdüşt) dininin kutsal kitabı Avesta'nın adıyla anılan ***Avesta dili***dir. İran'ın kuzey bölgelerinde konuşulmuştur. Bu kitap Sasanîler döneminde düzenlemiş ve Orta Farsça'yı da önemli ölçüde etkilemiştir.

Pers Devleti'nin kuruluşundan Sasanî Devleti'nin sona ermesine kadar olan zaman aralığında ***Pars dilleri, Orta Farsça, Sogdça, Hoten dili ve Harezm dili*** olarak ***Orta İran*** dillerini oluşturur. Orta İran dilleri içinde bu yazımızda bilhassa üzerinde durulacak başlıklar; Orta ***Farsça, Sogdça ve Harezm dili***dir. Orta Farsça, Eski Farsça ile Yeni Farsça arasında köprü görevindedir. Sasanîler zamanında İran'ın resmi dilidir. Bu döneme ait eserler Ârâmî yazı kökenli olan ***Pehlevî yazıtları ve Pehlevî kitapları***dır. Bu eserler Zerdüşt dinini konu almıştır. Bunlar arasında ***Dinkerd, Bundahish, Ardavirafname, Pendname , Minug-i Hıred,*** Avesta'nın bazı bölümlerinin Pehlevice açıklaması olan ***Zend*** gibi dini içerikli kitaplarla ***Yâdgâr-ı Zerîrân, Kârname-i Erdeşîr-i Bâbekan, Mâdigân-ı Şetreng*** gibi din dışı kitaplar yer alır.

Orta İran dillerinden biri de ***Sogdça***dır. İran'ın doğusunda merkezleri Semerkant ve Buhara olan Sogdiana'da yaşayan Sogdlar tarafından kullanılmıştır. Bu dil uzun zaman sadece Birunî'nin eserlerinde geçen takvimle ilgili terimler sayesinde bilinmekteydi. 20.yüzyılın başında yapılan kazılarda bulunan yazma belgelerde üç ayrı dil belirlenmiştir. Bunlardan birine ***F.W. Müller*** **Orta Farsça**, ikincisine ***F. Andreas ve A.Meiller*** göre **Parthça,** üçüncüsü ise ***Andreas'***a göre **Sogdça**dır. Daha sonra yapılan

araştırmalarda Sogdça ile yazılmış pek çok yazma eser bulunmuştur. En eski örnek M.Ö. 1.yüzyıldan kalmıştır. Bu dille yazılan diğer bütün eserler M.S. VII.-IX. yüzyıllardan kalmıştır. Bu alanda ilk çalışma yapan ***F.W. Mül-ler***'dir. Bu dilin bugün konuşulan bir kolu Tacikistan'daki *Yagnobî dili*dir.[2]

Orta İran dillerinden bir başkası; Sogdçadan sonra bu dile en yakın dil XII. Yüzyıla ait ***Harezm dili***dir. Harezm dili XIV. yüzyıla kadar Harezm'de kullanılmıştır ve bu yüzyıldan sonra yerini Türkçe ve Farsçaya bırakmıştır. Bu dille ilgili eserler, Arapça iki fıkıh kitabının ve *Zemahşeri*'nin eseri *Mukaddimetü'l- Edeb*'in Harezm diline çevirisidir. Bu dil önemli ölçüde Arapça ve Farsçanın etkisinde kalmıştır.

İran dillerinin son konu başlığı ***Yeni İran dili***dir. Yeni İran dili içerisinde Yeni Farsça lehçesi oldukça önemli yer tutar. ***Yeni Farsça (Derî)*** ile birlikte ***Osset dili, Peştu dili, Belûç dili ve Kürtçe***, Yeni İran dilinin diğer alt kollarını oluşturur. Yeni Farsça, IX.-XX. yüzyıldan itibaren İran'ın doğu bölgelerinde kurulan devletler tarafından konuşulmuştur. Güneybatı İran dilleri grubunda yer alan bu dil, Eski Farsça ve Orta Farsçanın devamı niteliğindedir. *Derî, Parsî-i Derî, Parsî ve Farsî* gibi değişik adlarla anılmıştır. Bu dil saray ve yönetim dili olunca şair ve yazarlar bu dille eserler vermiştir. Bu dönem önemli şahsiyetlerinden biri *Firdevsî*'dir. Eseri *Şehnâme*, devrine damgasına vurmuş ve sonrasında birçok şairi etkilemiştir. Yeni Farsça, İslamiyet'in ilk yıllarından itibaren Arapçanın etkisi altında kalmıştır; bu durum çeşitli lehçelerin oluşmasına etken oluştur.

Bu çerçevede genel bir değerlendirme yapmak gerekirse İran dili ve dolayısıyla Fars dilinin dilimize etkisi veya etkileri yalnız dil tarihi konusu olmakla kalmamış her iki medeniyet de birbirini siyasi, kültürel ve toplumsal olarak etkilemiştir. İran tarihinin başlangıcından itibaren İran kavimleri ile Orta Asya'daki Türk kavimleri mücadele etmelerinin (Med-Saka mücadelesi) yanı sıra bunun doğal bir sonucu olarak karşılıklı olarak etkileşim içine de girmişlerdir. İran coğrafyasının Ön Asya olması; Türk coğrafyasının da önce Orta Asya oradan Ön Asya'yı yurt edinmiş olması ve bu geçişle bağlantılı olarak birbirlerini etkilememeleri olanaksız bir şeydir. Zira her iki millet de köklü ve çok çeşitli bir yapıya sahiptir. Ayrıca İran coğrafi olarak her iki Türk yerleşiminin arasında kalmıştır. Batısında Orta Asya'da bulunan Türk boyları; doğusunda ise 11.yüzyıldan sonra Anadolu'daki Türk boyları arasında kalan İran ve İran kavimleri elbette bu durumdan etkilenmiştir. Tabii Fars kültürünün mü Türkleri etkisi altına aldığı yoksa Türk kültürünün mü Farsları etkilediği kesinliği olan bir yargı değildir. Bizim kanaatimizce her iki milletin de birbirini etkilemesi dönemlere ve devirlerin siyasi, sosyokültürel ve dini olarak değişimlerine bağlı olmuştur. Dönemlere göre siyasi ve kültürel erk hangi millette ise etkileşim o yöne doğru olmuştur. İslamiyet'in yayılmasından sonra Türkler üzerinde ağırlıklı olarak Arapların değil Farsların etkisi görüşmüştür. Dil açısından Farslara ait eserler Türkçeye çevrilmiş ve İslam dininin benimsenmesiyle Farsça eserlerin benzerleri yazılmıştır.

Orta İran dilleri arasında Orta Farsçanın yanında bir de Sogdçadan bahsetmiştik. Sogd kültürü M.Ö.1.yüzyıldan itibaren bulundukları coğrafya sebebiyle önem arz eder. Jeopolitik ve stratejik açıdan önemli bir geçiş yolunda olan Sogd ülkesi, 5.yüzyıldan itibaren ticaret yollarının elinde bulundurmuştur. Bunun sonucu olarak etrafındaki kavimleri ihtiyaçtan doğan bu zaruret nedeniyle etkileri altına almıştır. Bunu Uygur

[2] Eren, H., (1984), "Sogd veya Sogdak Dili", *Türk Ansiklopedisi*, Ankara, MEB Yayınları , 29.cilt, s.208-209

Türklerinin kullandıkları yazı sistemini Sogdlardan almalarıyla (sonraki yüzyıllarda da ne derece etkili olduklarını) da kanıtlayabiliriz. Uygurlar yoluyla bu yazı sistemi Moğollar arasında da kullanılmıştır.

Farsça İslam dünyasının 2. kültür dilidir. Farslar İslâmı kendi kültürleriyle benimsemiş kendi bünyelerinde yorumlayıp bu şekilde ihraç etmişlerdir. Bununla birlikte İngiliz sömürüsüne kadar 5 yüzyıl önce Hindistan'da 2.dil olarak kullanılmıştır. 18.yüzyılda yasaklanana kadar Hindistan mahkemelerinde bile Farsça kullanılmıştır. Hatta Delhi'de Kızıl kale duvarında şu yazmaktadır: "*Agar ferdôs dar chân ast hamîn o ast hamîn o ast hamîn*." (Eğer dünyada cennet varsa buradadır, buradadır, buradadır.)

11.yüzyılda Farsça dil olarak ön plana çıkmıştır. Bilhassa Türkçe üzerinde Arapçanın etkisini kırmıştır. Öyle ki Kaşgarlı Mahmut Farsçanın Türkçe üzerindeki etkisini, Divanü Lûgat-it-Türk'te şu savla vurgulanmıştır; "Tatsız Türk bolmas, başsız börk bolmas"[3]. Bir diğer açıdan tıpkı Eski Uygurların Budizm dinini kendi içinde yorumlamaları ve kelimeleri olduğu gibi almayıp yeni sözcükler türetmeleri gibi Farslar da İslamiyet'i Araplardan öğrendikleri gibi almamış kendi içlerinde ve kendi dilleri bünyesinde yorumlamışlardır. Bahsettiğimiz bu yüzyılda Türk coğrafyası Arap ve İran coğrafyasının arasındadır. Bu dönemde verilen edebî eserler Arapçanın yanında Farsça ile yazılmıştır.(*Reşideddin'in Camiü't-Tevarih* eseri)

Sonuç olarak İran-Türk ilişkisi milattan öncelere dayanmakla birlikte her iki köklü medeniyetin bulundukları coğrafya sebebiyle de etkileşim içinde olmamaları kaçınılmazdır. Türk tarihinin her döneminde bunun izlerine rastlanmıştır. Bununla birlikte iki millet de kendi hakimiyet alanlarında veya dışında değerli eserler vücuda getirmiştir.

Kaynakça

Atalay, Besim, (2006) , *Kâşgarlı Mahmud- Divanü Lûgat-it-Türk,* Cilt II, Ankara, 5.Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları

Bailey, Harold W, "İran, Dil ve Lehçeler", *İslam Ansiklopedisi*, MEB Yayınları, 5.cilt, s.1030-1041.

Barthold, Wilhelm, "Sogd", *İslam Ansiklopedisi,* MEB Yayınları,10.cilt,s. 736-737.

Ercilasun, Ahmet B., (2007), *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi,* Ankara, Akçağ Yayınları.

Eren, Hasan, "Sogd veya Sogdak Dili", *Türk Ansiklopedisi*, Ankara, MEB Yayınları, 29.cilt, s.208-209.

Heyet, Cevad, (1995), "Fars", *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınevi, 12.cilt, s.174-176.

Huart, Clement, "Fars", *İslam Ansiklopedisi*, MEB Yayınları, 4.cilt, s. 470-47.

Kramers, Johannes H., (1964), "İran, Tarihi ve Etnofgrafik Bakış", *İslam Ansiklopedisi*, MEB Yayınları, 5.cilt, s. 1013-1030.

Lambton, AKS, (1999), "Fars, İslami Dönem Tarihi", http://www.iranicaonline.org/articles/fars-iii

Malikov, M. Azim, "Maveraünnehir Türkleri(M.S. VI-VIII Yüzyıllar)", *Türkler Ansiklopedisi*, 2.cilt, s. 145-146.

[3] Atalay, B., (2006) , *Kâşgarlı Mahmud- Divanü Lûgat-it-Türk*, Cilt II, Ankara, 5.Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.281

Oberling, Pierre, (1999), "Fars, Etnografya",
http://www.iranicaonline.org/articles/fars-vii
Windfuhr, Gernot, (1999) , " Fars Ağızları",
http://www.iranicaonline.org/articles/fars-viii
Windfuhr, Gernot, (2006), " İran Dilleri",
http://www.iranicaonline.org/articles/iran-vii1-non-iranian-languages-overview-
Wiesehöfer, Josef, (1999), "Fars, İslam Öncesi Tarihi",
http://www.iranicaonline.org/articles/fars-ii
Yazıcı-Öztürk, Tahsin-Mürsel, (2001), "İran, Dil ve Lehçeler, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınevi, 22.cilt, s.413-416.

KLASİK TÜRK EDEBİYATI

KLASİK TÜRK EDEBİYATI'NDA CEM VE CEMŞÎD

Necmettin AKAY

İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Türk Edebiyatı

ÖZET

Klasik Türk Edebiyatının etkilendiği ve kullandığı birçok kaynak vardır. Geniş arka planı bulunan ve çeşitli yönleriyle işlenen şahıslar bu kaynaklar arasında önemli bir yer tutar. Klasik Türk Edebiyatının oluşum aşamasında kendisine model olarak aldığı Fars kültür ve edebiyatına ait şahıslar kendilerine geniş yer bulmuştur. Bu şahıslardan biri de Cem'dir. Cemşîd olarak da anılan bu hükümdar, şarabı icat eden kişi olduğuna inanıldığı için genellikle şarap ve içki meclisleri ile beraber anılır. Ancak bazı beyitlerde Cem ve Cemşîd isimlerinin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu beyitlerden adı geçen şahsiyetlerin iki farklı şahıs olarak değerlendirildiği ya da bu isimlere farklı manalar yüklendiği anlaşılmaktadır. Konuya temas eden kaynakların büyük kısmında ismin farklı manaları olduğuna dair bilgi verilmemiştir. Bu bildiride Cem ve Cemşîd isimlerinin birlikte kullanıldığı beyitler incelenecek, bu isimlerin kazandığı manalar tespit edilmeye çalışılacaktır.

ABSTRACT

There are lots of sources by which the Turkish literature affected and being used. The people whose has stories and being prosessed in various ways has a great place among these sources. The people belonging the Persian Culture and Literature taken as model during the early times of the turkish Literature found great place for themselves. One of those is Cem. This king, also called Cemşid who is believed to invent the wine, is usually commemorated with the wine or alcohol groups. But in some of the couplets the names "Cem and Cemşid" are used together. It is understood from these couplets that these two names considered as different people or they are given different meanings. In the sources that we were able to examine on the subject, there was no information about that they have different meanings. In thıs manifesto, the couplets that contain the names Cem and Cemşid at the same time will be examined, will try to show the meanings hit on by focusing on the meaings that these names have.

Klasik Türk edebiyatını besleyen, ona malzeme olan birçok kaynak vardır. Bu unsurlar günlük hayatın birer parçası olabileceği gibi astronomi, savaş sahneleri, mitoloji, çeşitli inanışlar da olabilir. Din ve tasavvuf, sosyal hayat, tarih ve mitoloji, estetik değerler sistemi şeklinde sınıflandırabileceğimiz bu kaynaklar yüzyıllar boyunca klasik Türk edebiyatını beslemişlerdir.[1]

Tarihi ve mitolojik karakterler, çeşitli yönleriyle edebiyatta kendilerine yer bulmuşlardır. Özellikle İslamiyet'ten sonra edebiyatımızın oluşum ve gelişim aşamalarında, kendilerinden etkilendiğimiz Fars kültürünün şahıslarına şairlerimiz tarafından oldukça geniş yer verilmiştir. Biz bu bildiride Cem veya Cemşîd olarak

[1] Doğan, M. N., (2009), *Eski Şiirin Bahçesinde*, İstanbul, Yelkenli Yayınları, s. 12.

tanıdığımız Fars tarih ve mitoloji karakteri üzerinde duracak, beyitlerden hareketle bazı tespitlerde bulunmaya çalışacağız.

Cem, Klasik Türk şiirinde en çok şarabı icat etmesi ve buna bağlı olarak meclisinin genişliği yönüyle işlenmiştir. Ayrıca kudretli bir hükümdar olarak bir sembol kişilik haline gelmiştir. Ancak okumalarımız sırasında Cem hakkında bildiklerimizden farklı bir duruma rastladık. Aşağıda tanıklığına başvuracağımız beyitlerde Cem ve Cemşîd isimleri aynı beyit içinde iki farklı kişiyi karşılar şekilde kullanılmıştır. Bu durum bizi Cem hakkında daha fazla bilgi sahibi olabilmek için kaynaklara yöneltti. İnceleyebildiğimiz kaynakların çoğunda Cem'in "şîd" unvanını almasının hikâyesi verilerek Cem ve Cemşîd'in aynı kişi olduğu bildirilmiştir. Bu kaynaklarda ismin farklı kişileri karşıladığı tespit edilmekle beraber Cem ve Cemşîd isimlerinin birlikte kullanılmasıyla ilgili bilgi verilmemiştir. Cem ile ilgili tespit edebildiğimiz bilgiler şu şekildedir:

Cem, ikiz, aynı anda doğan; şîd parlak, ışık, nur, aydınlık demektir. Cem Pehlevicede "yam, yamak, camak", İranlıların İslamiyet'ten önceki dini olan Zerdüştlüğün kutsal kitabı *Avesta*'da Cem, "yîma"; şîd ise "haseeta" şeklinde geçer. Cem, İran'da hüküm süren Pişdâdî sülalesinin dördüncü ve en büyük hükümdarı olarak kabul edilir. Tehmûrs'tan sonra tahta geçmiştir. Tehmûrs'un oğlu, kardeşi, kardeşinin oğlu olduğu şeklinde rivayetler vardır ancak en meşhur olanı Tehmûrs'un oğlu olduğu rivayetidir. Bazı tarihçilere göre Hz. Âdem'le aynı kişi, bazılarına göre de Geyûmers'in torunudur.

Rivayetlere göre 700, *Şehnâme*'ye göre 600 yıl boyunca insanlar, cinler, periler, devler üzerinde hüküm sürmüştür. Hükümdarlığı sırasında dünya adaletli bir yer haline gelmiştir. Persler onu adil, tek tanrı inancına sahip, olgun bir kişi olarak görürler. Tıp bilimine ilk ilgi gösteren, ilk hamamı yaptıran, ilk defa ok ve yay kullanan, şarabı icat eden kişidir. İnsanları bilginler ve kâtipler, askerler, çiftçiler ve zanaatkârlar olmak üzere dört sınıfa ayırmıştır. İlk defa demiri eriterek işlemiş, zırh, kılıç gibi savaş silahlarını ilk olarak o yapmıştır. İpek ve pamuklu kumaşı kullanmış, yün eğirme, dokuma ve terziliği insanlara öğretmiştir. Gemi yapımı da Cem tarafından insanlara öğretilmiştir. Devlere hükmetmiş, onları egemenliği altına alarak ağaç kesme, kerpiç yapma, ev ve hamam inşasında kullanmıştır. Cinler onun emriyle maden yataklarını kazmış, değerli mücevherleri işlemiş ve mücevher işlemeyi insanlara öğretmişlerdir.

Cem, saltanatına uygun bir taht yaptırarak onu mücevherlerle süslemiş, mücevherlerin parıltısıyla tahtın üzerinde havadaki güneş gibi oturmuştur. Halk ona mücevherler sunmuş, bugüne nevrûz adını verilmiştir. *Burhan-ı Katı*'da bu hikâye şöyle anlatılır: Cem, güneşin koç burcuna girdiği 21 Mart'ta Azerbaycan'da bir dağın doğu yönüne mücevherlerle süslü tahtını yerleştirmiş ve tahtı gibi mücevherlerle süslü taç ve kaftanını giymiş. Güneş ışıklarının yansımasıyla taç ve taht parlayıp ışımaya başlamış. Bundan sonra Cem'e ışık manasına gelen "şîd" unvanını vermişler. O güne nevruz adını vermişler ve her sene kutlamışlar.[2] Bu taht devler tarafından taşınır ve bir rivayete göre Hz. Süleyman'ın tahtı gibi havada hareket edebilirmiş.

Cem şarabın ve şarap kadehinin mucidi olarak anılır. Efsaneye göre bir gün ayaklarına yılan dolanmış bir kuş gören Cem, okçularına kuşa zarar vermeden yılanı vurmalarını emreder. Okçular yılanı vurduktan sonra kuş Cem'in yanına gelir ve ona

[2] Mütercim Asım, (2000), *Burhan-ı Katı*, hzl. Mürsel Öztürk, Derya Örs, Ankara, TDK Yayınları, s. 115.

birkaç tohum bırakır. Tohumlardan çıkan asmalardan üzüm elde edilir. Dört mevsimde üzümden faydalanmak isteyen Cem üzümün suyunu sıkıp saklatır. Bir süre sonra acılaşıp kabaran bu suların zehirli olduğu düşünülür. Bir gün şiddetli bir hastalığa yakalanıp çaresiz kalan cariyelerden biri intihar etmek amacıyla bu sulardan içince güzel bir tat alıp iyileştiğini hissetmiş. Olanları duyan Cemşîd de sudan içmiş ve bu suyu birçok hastalığın tedavisinde kullanmış. Yedi köşeli bir kadeh yaptırmış ve bu kadehle çevresindekilere, seviyelerine göre kadehin bir köşesinden şarap sunmuş.

Meşhur Nuh tufanının Cem zamanında meydana geldiği bildirilir. *Avesta*'ya göre Ahura Mazda, Zerdüşt'ten önce Cem ile konuşmuştur. Ona peygamberlik teklif etmiş ancak Cem acizliğini bildirerek kabul etmemiştir. Ahura Mazda yüzük ve altın asadan oluşan simgeleri Cem'e verir ve ona saltanat bahşeder. Cem, saltanatı üç yüz yılı geçip canlılar yeryüzüne sığamayınca yüzüğüyle yeryüzünü genişletmiştir. Ahura Mazda yeryüzünde bir tufan olacağının haberini Cemşîd'e vermiştir. Yeryüzüne bir felaket geleceğini, bu felaketle her şeyin yok olacağını söylemiş, yaratılmış her iyi şeyden birer çift alarak korumasını emretmiştir.

Cem'in hükümdarlığı boyunca dünya adaletle yönetilmişti. Yeryüzünde ne sıcak ne de soğuk vardı. Cem hiç hastalığa yakalanmamıştı. Uzun süre hükümdarlık yapması ve egemenliğinin genişliği nedeniyle kibirlenmiş, şeytan tarafından aldatılmıştır. Şeytan, melek kılığında Cemşîd'e görünür. Cem'e kim olduğunu sorar. Cem insan olduğunu söyleyince şeytan, eğer insan olsa hastalanacağını ve düşmanları tarafından yenilgiye uğratılacağını söyler ve ona tanrı olduğunu söyler. Bunun üzerine Cem ulûhiyet taslayıp tapmaları için heykellerini yaptırmış ve her tarafa göndermiştir. Bu sebeple cezalandırılarak hükümdarlığını kaybeder. Orduları dağılır. Kargaşa ortamından yararlanan Dahhâk İran'a saldırır ve Cem'i yenilgiye uğratır. 100 yıl saklanan Cem Dahhâk tarafından yakalanmış ve bedeni testereyle ikiye ayrılmıştır.[3]

Nimet Yıldırım ve Muhammed Muîn'den aktaran Nurettin Albayrak, İran'ın İslamiyet'i kabul etmesinden sonra, mitolojik kahramanlarıyla Sâmî peygamberler arasında ilgi kurmaya çalıştıklarını bildirir.[4] Cemşîd'in tahtı Hz. Süleyman'ın tahtı gibi havada hareket edebilmektedir. Yine Hz. Süleyman gibi, cinlere hükmetmiştir. Hz. Davut gibi demiri işlemiştir. Hz. Nuh gibi insanlara yararlı olan her türlü varlığı felaketten korumuştur. Hz. Süleyman ile aynı kişi olduğu şeklinde rivayetler vardır. Bununla birlikte Cem veya Cemşîd daha çok Hz. Süleyman ile anılır. "V/XI. Yüzyıldan itibaren şairler çoğu zaman Cemşîd ile Hz. Süleyman'ın aynı kişi olduğunu düşünmüşlerdir. Kaçarlar döneminin ortalarına dek Taht-ı Cemşîd'in bulunduğu bölge Taht-ı Süleyman diye anılmış ve Fars bölgesine de Mülk-i Süleyman: Süleyman'ın mülkü denilmiştir. İslami kaynaklarda önemli işlevleri olan taht, yüzük ve diğer özelliklerin, cinler, kuşlar gibi çeşitli yaratıkları emirlerine alabilme gücünün, rüzgâra boyun eğdirme gibi bazı ayrıcalıkların hem Hz. Süleyman'a hem de Cemşîd'e verilmesi

[3] Cem hakkında verilen bilgiler şu kaynaklardan özetlenerek hazırlanmıştır: Albayrak, N., (1993), "Cem", *DİA*, VII, s. 279-280; Mütercim Asım, (2000), s. 113-115; Nişancızâde Muhammed bin Ahmed, (1987), *Mir'ât-i Kâinât*, haz: A. Faruk Meyan, İstanbul, Berekât Yayınları, II, s. 532-534; Onay, A. T., (2007), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, hzl. Cemal Kurnaz, Ankara, Birleşik Yayınları, s. 82-83; Pala, İ., (1989), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, I, s. 182-183; Tanyeli, H. (1952), "Divan Şiirimizde İran'lı Kahramanlar: I. Cemşid", *Türk Dili*, II/8, s. 467-470; Tökel, D. A., (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar: Şahıs Mitolojisi*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 125-142; Yıldırım, N., (2008), *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, İstanbul, Kabalcı Yayınları, s. 204-210.

[4] Yıldırım, N., (2008), s. 205; Albayrak, N., (1993), s. 280.

ikisinin karıştırılmasına neden olmuş ve bu özellikler Emîr Muizzî (ö. 520/1126), Hâkânî-yi Şirvânî (ö. 595/1199), Mes'ûd-i Sa'd-i Selmân (ö. 515/1121), Hâfız-ı Şîrâzî (ö. 791/1388) gibi birçok şairin dizelerine yansımıştır." diyen Nimet Yıldırım, Cemşîd ile ilgili bilgilerin İslamiyet'ten önceki ve sonraki kaynaklarda neredeyse aynı olduğunu ekler.[5]

Burhan-ı Katı'da Cem kelimesinin manaları teker teker verilir. *Burhan-ı Katı*'a göre Cem büyük padişah manasındadır. Yüzük veya rüzgar ile birlikte anılırsa Hz. Süleyman, şarap ve kadeh ile anılırsa Cemşîd, set ve ayna ile anılırsa İskender kastedilir. Gözbebeği manası vardır. On akıldan(ukûl-ı aşere) ikinci akıldır(akl-ı sânî). Temiz, münezzeh demektir. Kişi, zât manalarına gelir.[6] Cemşîd maddesinde ise Pişdâdiyân'ın dördüncü sultanı olduğu ve Araplar arasında Mütevaşlıh olarak bilindiği, Tahmûrs'un kardeşinin oğlu olduğu bilgisi verilir. Asıl adının büyük padişah manasına gelen Cem olduğu söylendikten sonra tahtını dağın üzerine kurdurarak "şîd" unvanını alması hikayesi aktarılır.[7] Ali Ekber Dihhoda'nın *Lugatnâme*'sinde de verilen bilgiler Burhan-ı Katı ile neredeyse aynıdır. "Cem" maddesinde ismin yanında kullanılan kelimelerle birlikte alabileceği anlamlar verilirken "Cemşîd" maddesinde dağın üzerine çıkıp tahtını kurması ve şarabı icat etmesi ve yaptığı ilkler ile ilgili bilgiler aktarılır.[8]

Ahmet Talat Onay, Cem'i Pişdâdiyân sülalesinin dördüncüsü olan, Cem veya Cemşîd olarak bilinen hükümdar olarak tanıtır. Şarabı icat etmesi dışında hiçbir meziyeti olmadığını, bu icadı sayesinde edebiyata girdiğini söyler. Ahmet Talat Onay, konu ile ilgili inceleyebildiğimiz kaynaklar arasında farklı manaları belirtmekle birlikte Cem ve Cemşîd'in iki ayrı şahıs olarak değerlendirildiğini söyleyen tek kişidir. Ayrıca Hz. Süleyman'a, Makedonyalı İskender'e ve İskender-i Zülkareyn'e de Cem denildiğini bildirir. Cem'in, hatem, taht, bâd, havâ, Belkîs, Âsaf, Hüdhüd, ve dîv ile birlikte anıldığında Hz. Süleyman'ın kastedildiğini; mukâbele, âyine, sed, hikmet, seyahat ve benzeri kelimelerle anıldığı zaman İskender'in kastedildiğini; câm, şarap ve bunlarla ilgili unsurlarla beraber anıldığında Cemşîd'in kastedildiğini bildirir.[9] İskender Pala, yukarıda verilen bilgileri tekrar eder.[10]

Dursun Ali Tökel, Cemşîd ile ilgili yukarıdaki bilgileri geniş bir şekilde aktarıp tahlil ettikten sonra Cem'in klasik Türk şiirindeki kullanımlarını tespit etmeye çalışır ve bu tespitlerini şu şekilde sıralar:

Memduha hitaben bir övgü malzemesi olarak kullanılır: Cem-kudret, Cemşîd-cenâb gibi.

Cem veya Cemşîd adının geçtiği her yerde akla bu şahsın gelmemesi gerektiğini, Hüdhüd, Âsaf, mûr gibi Hz. Süleyman ile ilgili kelimelerle kullanıldığında Hz. Süleyman'a atıfta bulunulur.

Merhabâ ey mesned-ârây-ı serîr-i adl ü dâd
Âsaf-ı Cem-pâye pâşâ-yı adâlet iktisâb (k. 61/2)[11]

Cem'in klasik Türk şiirindeki asıl kullanımı şarap, zevk ve eğlence ile ilgili kullanımıdır. Bu kullanımlarda Cem'in kadehi en çok kullanılan kelimelerdendir.0020

[5] Yıldırım, N., (2008), s. 209.
[6] Mütercim Asım, (2000), s. 113-114.
[7] Mütercim Asım, (2000), s. 115.
[8] Dihhoda, A. E., (1907), "Lugâtnâme", http://www.loghatnaameh.org.
[9] Onay, A. T., (2007), s. 82-83.
[10] Pala, İ., (1989) s. 182-183.
[11] Akkuş, M., (1993), *Nef'î Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 252.

Gül gibi cām-ı ʿayşı güldürelüm
Rūḥ-ı Cemşīdi şād-mān idelüm (g. 328/4)[12]

Cem ve kadehi ile birlikte şarap ve eğlence meclisleri anlatılsa da bazı şairlere göre câm-ı Cem şarapla ilgili değildir. Bu kadeh aşkın ifadesinde bir semboldür. Bu kullanımlarda köpeklerin çanakları Cem'in kadehinden üstün tutulur.

Seg-i kūyuñ sifāli baña yegdür
Şarāb-ı kevşer ile cām-ı Cem'den (g. 177/3)[13]

Cem ile en çok bahsedilen konulardan biri de içine bakıldığında bütün dünyayı gösterdiğine inanılan kadehidir. Câm-ı cihân-nümâ ve benzeri tamlamalarla anılan bu kadeh farklı şekillerde kullanılır. İskender'in aynasına benzetilmesi, sevgilinin yüzü ve yanağına benzetilmesi, sevgilinin gönlüne benzetilmesi bunlardan bazılarıdır.

Cemşîd her ne kadar iktidar sahibi olsa da ölümlü bir varlıktır, bu dünya ona da kalmayacaktır. Cemşîd, dünyanın kimseye kalmayacağı gösterilirken temsili bir kişi olarak kullanılır.

Burada Cem'in kadehi üzerinde durmak gerekir. Bu kadeh yedi kat madenden yapılmış, yedi köşesi bulunan, üzerinde yedi hikmetli yazı bulunan, yedi feleğin sırrını ayrıntılı bir biçimde gösteren, bu sihirli kadehin içinden yeryüzünün en uzak köşesi bile görülebilir. Cem'e ait olarak gösterilen bu kadehten sadece şarap içilir.[14] Nimet Yıldırım Şehname'de kendisinden genişçe söz edildiği halde Cem'in kadehinden bahsedilmediğini, ancak aynı eserde Keyhüsrev'den bahsedilirken böyle bir kadehi olduğunun söylendiğini bildirir. Cemşîd'in ününün Keyhüsrev'den daha yaygın olması ve çeşitli yönleriyle Süleyman Peygamber ile aynı kişi olduğunun düşünülmesi ve şarabı icat eden kişi olarak kabul edilmesinden dolayı Keyhüsrev'in kadehinin Cem'e aitmiş gibi gösterilip câm-ı Cem ve câm-ı Cemşîd olarak anıldığını söyler. Bu kadehin sadece Cem'e değil, aynı zamanda Keyhüsrev'e, Hz. Süleyman'a ve Makedonyalı İskender'e ait olduğu kabul edilir.[15] Câm-ı cihân-nümâ aynı zamanda hükümdarlığın sembollerinden biri olarak görülür. Avnî mahlasıyla şiirler yazan Fatih Sultan Mehmet, bir beytinde bu kadehe sahip olduğunu, dünyada ne olup bittiğini bilmek istiyorsa bu kadehi hazinesinden çıkarıp ona bakması gerektiğini söyler:

Çıkar câm-ı Cemi 'Avnî hazînenden temâşâ kıl
Eger bilmek murâdunsa kemâhî kâr-ı dünyâyı (g. 66/6)

Yukarıdaki beyti şerh eden Muhammed Nur Doğan, Sûdî'nin (ö. 1599) Hafız Divanı Şerhi'nden câm-ı cihân-nümâ ve âyine-i İskenderî hakkında verdiği bilgileri aktarır: Sûdî'nin verdiği bilgilere göre câm-ı Cem, Cem'in zamanında filozoflar tarafından icat edilen bir kadehtir. Herhangi bir yer görülmek istenirse o kadehin içine bakılır ve istenilen yer izlenebilirdi. Bu kadeh Dârâ'ya, Dârâ ölünce Dârâb isimli oğluna (Sûdî'ye göre İskender'in kardeşi) miras kalmıştır. İskender babasının topraklarını almak için ordusunu hazırlayınca Dârâb bu kadehe bakar ve İskender'in neler yaptığını görürdü. Bunun üzerine İskender yanındaki âlimlere bir ayna yapıp İskenderiye'de bir tepenin üstüne koymalarını emretti. Âyine-i İskender budur.[16] Buradan Cem ve

[12] Küçük, S., (1994), *Bâkî Dîvânı*, Ankara, TDK Yayınları, s. 302.
[13] Mengi, M., (1995), *Mesîhî Dîvânı*, Ankara, AKM Yayınları, s. 231.
[14] Câm-ı Cem hakkında verilen bilgiler şu kaynaklardan özetlenerek hazırlanmıştır: Onay, A. T., (2007), s. 80-81; Pala, İ., (1989), I s. 175-176; Tökel, D. A., (2000), s. 133-136; Yıldırım, N., (2008), s. 190-194.
[15] Yıldırım, N., (2008), s. 190-191.
[16] Doğan, M. N., (2009), s. 234-236.

İskender arasındaki karışıklığın sebeplerinden birinin "câm-ı cihân-nümâ" ve "âyine-i İskenderî" olduğu anlaşılmaktadır.

Âyine-i İskender, Makedonya Kralı Filip'in oğlu M.Ö. 356-323 yılları arasında yaşayan Makedonyalı İskender tarafından yaptırıldığına inanılan aynadır. Başta hocası Aristo olmak üzere çevresindeki filozofları toplayan İskender, doğuda kendisine hediye edilen aynadan daha iyisinin yapılmasını istedi. Ayna yapılınca da İskender'in adıyla anılan İskenderiye şehrindeki fenerin üstüne yerleştirildi. Bu aynanın özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz: Çok uzaklardaki yerleri, bir aylık mesafeleri gösterebilmektedir. İstenildiğinde bu ayna sayesinde güneş ışığı yansıtılarak uzaktaki gemiler yakılabilmektedir. Limanı ve şehri aydınlatmada kullanılmakta, gemilere yol göstermektedir. Yalan söyleyenleri ortaya çıkarmaktadır.[17]

Bu efsanevi ayna İskender'e ait olarak gösterilmektedir ancak hangi İskender olduğu konusunda farklı görüşler vardır. Yusuf Çetindağ, bu aynanın hangi İskender'e ait olabileceği hakkında bilgi verirken İskender'lerin birçok şair ve âlim tarafından karıştırıldığını gösterir. Çetindağ, eldeki bilgilere göre tarihte yaşamış üç İskender olduğunu belirtir. Biri aynanın sahibi Makedonyalı İskender, ikincisi Kur'an-ı Kerim'de Zülkarneyn olarak geçen İskender, üçüncüsü de Çin'e kadar giden Yemen padişahı olan İskender'dir. İsmail Hakkı Brusevi (ö. 1725), İskender-i Zülkarneyn'in lakabının Yunanî olduğunu, Hz. Hızır'ın kendisine vezir olduğunu, Ye'cüc ve Mec'cüc'ü duvarla engellediğini bildirir. Makedonyalı İskender'i ise İskender-i Rûmî olarak tanıtır ve Aristo'nun kendisine vezir olduğunu bildirir. Niyazî-i Mısrî (ö. 1693), Zülkarneyn'i İskender-i Rumî olarak tanıtır, Makedonyalı İskender'in müşrik olduğunu söyler. Sûdî (ö. 1599) ise İskender'i İranlı hükümdar Dârâ'nın oğlu olarak gösterir. Murad Molla'ya (ö. 1778) göre ise ayna İskender-i Zülkarneyn'e aittir.[18] Görüldüğü gibi sadece Cem veya Cemşîd isimlerinin kimleri karşıladığı noktasında değil, aynanın hangi İskender'e ait olduğu konusunda da farklı görüşler mevcuttur.

Bu iki sihirli eşyaya bakınca iki büyük hükümdara ait olmaları ve bakıldığında istenilen yeri göstermeleri gibi benzer özellikleri olduğunu görürüz. Cem isminin Hz. Süleyman'ın adı olduğunu kaynaklar yazmaktadır. Ancak bu benzerlikler Cem isminin Hz. Süleyman dışında İskender'i de karşıladığını gösterir. Şairlerimiz câm-ı cihân-nümâ ve âyine-i İskenderî'nin benzer özelliklerinden dolayı Cem ismini İskender manasında kullanmış, bu şekilde şiirlerde Cemşîd ve Cem ismini beraber kullanmışlardır.

Buraya kadar verilen bilgileri şu şekilde özetleyebiliriz: "Cem" ismi sadece şarabın mucidi olan Cemşîd'i karşılamaz, aynı zamanda Hz. Süleyman'ın ismidir. Âsaf, hâtem gibi kelimelerle anıldığında Cem ismi Hz. Süleyman manasında kullanılır. Ayna ile birlikte kullanıldığında İskender kastedilmektedir. Meşhur kadeh, Cem'e ait olarak gösterilmekle birlikte "câm" İskender'in aynası için de kullanılır.

Cem veya Cemşîd, câm-ı Cem, İskender ve âyine-i İskenderî hakkındaki bilgilerden sonra Cem ve Cemşîd isimlerinin beraber kullanıldığı beyitleri incelemeye çalışacağız.

[17] İskender ve âyine-i İskender hakkında verilen bilgiler şu kaynaklardan özetlenerek hazırlanmıştır: Çetindağ, Y., (2009), *Ayna Kitabı*, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s. 83-103; Pala, İ., (1989), I, s. 105-106, 504-507; Tökel, D. A., (2000), s. 187-208; Onay, A. T., (2007), s. 53-54, 208; Mütercim Asım, (2000), s. 32-33, 384; Yıldırım, N., (2008), s. 114-116, 427-435.

[18] Çetindağ, Y., (2009), s. 83-86.

Çü ni Cemşîd bulmuşdur bakâ keyfiyyetin ni Cem
Bu bezm içre Cem ü Cemşîd elinden câm tuttun tut (g. 44/4)[19]

Baki yaşamanın imkânını ne Cemşîd ne de Cem bulabilmiştir. (Bu nedenle sen de) Cem ve Cemşîd elinden kadeh tuttun farz et.

Bu beyit dikkatimizi Cemşîd üzerine yönelten ilk beyitlerdendir. Ahmet Talat Onay, bu beyitte Cem ve Cemşîd'in iki farklı şahıs olarak kullanıldığını belirtmiştir. Ayrıca beyitte bekâ keyfiyetini arayan Cem'in İskender, Cemşîd'in de şarabın mucidi olabileceğini söyler.[20]

Beyitte câm, Cem ve Cemşîd'in ortak unsurudur. Her ikisinin de câma sahip olmuş olması gerekir. Bu câmlar câm-ı cihân-nümâ ve âyine-i İskenderî olmalıdır. Buna göre Onay'ın da dediği gibi Cem İskender, Cemşîd de şarabın mucididir. Ayrıca bekâ keyfiyeti İskender'in Hz. Hızır ile olan ilgisini hatırlatmaktadır. Cem ya da Cemşîd ile kastedilen ayna sahibi Makedonyalı İskender'dir. Ancak yukarıda belirtildiği gibi şairlerimiz ve şarihlerimiz İskender'leri birbirine karıştırmaktadır. Bekâ keyfiyyeti karanlıklar ülkesine giden ve âb-ı hayâtı bulan Hz. Hızır'ı, Hz. Hızır da İskender-i Zülkarneyn'i çağrıştırmaktadır. Bu beyitte Cem câm kelimesinden dolayı hem Makedonyalı İskender'i hem de İskender-i Zülkarneyn'i çağrıştırmaktadır. Beka keyfiyetinden bahsedilmesi, kastedilen İskender'in ayna sahibi değil, kendisinden Kur'an'da da bahsedilen, Hz. Hızır'ın kendisine vezir olduğu Zülkarneyn olduğu düşündürmektedir. "Özellikle sûfî çevrelerin yükledikleri mistik ifadeler, simgesel ve mecazi anlamlardan dolayı câm-ı Cem ile âb-ı hayat arasında da ilgi kurulmuş; câm-ı Cem bazı şiirlerde câm-ı Hızr: Hızır'ın kadehi olarak da kabul edilmiştir."[21] Buna göre Cemşîd şarabın mucidi olmalıdır. Cem ise câm kelimesine âyine-i İskenderî manasını verirsek Makedonyalı İskender'i karşılamaktadır. Ancak bekâ keyfiyetinden dolayı ölümsüzlük suyunu arayan Zülkarneyn'i ve bu sudan içtiğine inanılan Hz. Hızır'ı da akla gelmektedir.

Fuzûlî istemezem mesned-i Cem ü Cemşîd
Bana nişîmen-i devlet şarâb-hâne yeter (g. 80/7)[22]

Ey Fuzûlî! Cem ve Cemşîd'in rütbesini, mevkiini istemem. Bana uğurlu bir yer olarak şaraphane yeter.

Fuzûlî bu beyitte Cem ve Cemşîd'in makamlarına ihtiyaç duymadığını, meyhanenin onun için yeterli olacağını söylemektedir. Şarâb-hâne kelimesi akla şarabın mucidi olan Cemşîd'i getirmektedir. Cem'in kim olduğunu belirlemeye yardımcı olacak karine mesned kelimesi olmalıdır. Hz. Süleyman ile Cem'in karıştırılmasının sebeplerinden biri her ikisinin benzer özellikleri olan tahtlara sahip olmalarıdır. Yani dayanılacak yer; rütbe, derece, makam anlamına gelen mesned kelimesiyle taht kastedilmektedir. Çünkü hem Hz. Süleyman'ın hem Cemşîd'in ortak özelliklere sahip

[19] Akyüz, K., vd., (1990), *Fuzûlî Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 152.
[20] Onay, A. T., (1992), s. 89-90.
[21] Yıldırım, N., (2008), s. 192.
[22] Akyüz, K., vd., (1990), s. 170.

tahtları vardır. O halde burada Cem ile Hz. Süleyman'ın, Cemşîd ile şarabın mucidinin kastedildiğini söyleyebiliriz.

Hâk-i pây-i yâr tâcum kûy-i dilber mesnedüm
Reşk ider Cemşîd ü Cem taht ü külâhumdan benüm (g. 51/3)[23]

Sevgilinin ayağının toprağı tacım, yaşadığı yer makamımdır. Cem ve Cemşîd benim tacımı ve tahtımı kıskanırlar.

Avnî mahlasıyla şiir yazan Fatih Sultan Mehmed'in divanından alınan bu beytin birinci mısrasındaki taç ve mesned kelimeleri dikkat çekmektedir. Cemşîd ve Cem bu taç ve tahtı kıskandığını söyler. İkinci mısradaki külah kelimesi geçmektedir. Külah, şekil yönünden kadehi andırır. Mesned kelimesine Fuzûlî'nin yukarıda açıklamaya çalıştığımız beytindeki gibi taht anlamını verebiliriz. O halde taç ve mesned kelimelerini leff ü neşr ile Cemşîd ve Cem kelimelerine bağlarsak kadehle ilişkisinden dolayı Cemşîd şarabın mucidi, Cem de tahtla olan ilişkiden dolayı Hz. Süleyman anlamına gelir.

Ṣāḥib-i tīġ u ḳalem mālik-i cām u ḫātem
Āṣaf-ı Cem-ʿaẓamet dāver-i Cemşīd-veḳār (k. 18/27)[24]

Cem (gibi) azametli, Cemşîd (gibi) vakarlı vezir kılıç ve kalem sahibi, câm ve yüzüğün malikidir.

Bâkî'nin Ali Paşa için yazdığı kasideden alınan bu beyitte Ali Paşa kılıç ve kalemin; câm ve yüzüğün sahibi olarak gösterilmektedir. Cem ve Cemşîd'i ayırmamıza yarayacak olan kelimeler câm ve hâtem'dir. Bilindiği gibi Âsaf, Hz. Süleyman'ın vezirinin adıdır, aynı zamanda vezir manasındadır. Cem kelimesi Âsaf kelimesiyle birlikte anıldığında Hz. Süleyman'a işaret edildiğine göre "Âsaf-ı Cem-azamet" tamlamasından "Hz. Süleyman (kadar) güçlü vezir" manası çıkar. Yani Cem ile Hz. Süleyman'a işaret edilmiştir. Birinci mısrada Hz. Süleyman'ı hatırlatan kelime hâtem olduğuna ve Cem'e bağlandığına göre câm kelimesi ile şarabın mucidi olan Cemşîd kastedilmiş olmalıdır. Yani leff ü neşr-i müşevveş ile câm kelimesi Cemşîd'e, hâtem kelimesi Cem'e bağlanmıştır. Bâkî, bir kıtasında ikinci mısrayı neredeyse tamamen tekrar etmiştir. Ancak bu beyitte Cem ve Cemşîd isimlerinin karşıladıkları manaları anlayabilmek için yeterli karine bulamadık tespit edemedik. Cemşîd-mahal tamlaması taht ilişkisiyle Hz. Süleyman'ı çağrıştırsa da İran hükümdarı Cemşîd olarak yorumlamamıza bir engel görünmemektedir:

Ḫᵛāce-i rūy-ı zemīn pādişeh-i devr-i zamān
Ḫusrev-i Cem-ʿaẓamet dāver-i Cemşīd-maḥal (kıta 1/2)[25]

[23] Doğan, M. N., (2009), *Fatih Divanı ve Şerhi*, İstanbul, Yelkenli Yayınevi, s. 176.
[24] Küçük, S., (1994), s. 41.
[25] Küçük, S., (1994), s. 440.

İtdi teşrīf saʿādetle vezāret ṣadrın
Āṣaf-ı Cem-ʿaẓamet dāver-i Cemşīd-liḳā (k. 24/7)[26]

Cem azametli, Cemşîd yüzlü vezir mutlulukla vezirlik makamına teşrif etti.

Bu beyit Azmizâde Hâletî'nin Lala Paşa'nın sadrazam oluşunu tebrik etmek için yazdığı kasideden alınmıştır. Beytin ikinci mısrası Bâkî'nin kullanımıyla hemen hemen aynıdır. İkinci mısradaki "Âsaf-ı Cem-azamet" tamlaması bunu ortaya koymaktadır. Âsaf ile birlikte anıldığına göre Cem, Hz. Süleyman manasında kullanılmıştır. Dâver kelimesinin hükümdar, vezir ve hakim manaları vardır. Bu beyit sadrazamı övmek için yazıldığına göre vezir anlamında kullanılmış olmalıdır. Likâ kelimesinin görüşme, rast gelme; yüz, çehre anlamları vardır. Beyitte yüz, surat anlamında kullanılmıştır. O halde yüzü Cemşîd gibi olan vezir anlamına gelen "dâver-i Cemşîd-likâ" tamlamasıyla isminin manası nur, ışık demek olan ve şarabın mucidi olduğuna inanılan Cemşîd kastedilmiş olmalıdır.

Bu beyitlerin yanında Cem ve Cemşîd isimlerinin beraber kullanıldığı ancak bu iki isme verilen anlamları tam olarak çözemediğimiz beyitler de vardır. Bu beyitler Cem ve Cemşîd isimlerinin birlikte kullanıldığını gören şairlerin aynı kelime grubunu tekrar etmeleri şeklinde de düşünülebilir. :

İy cihân ecsâdına cân-baḫş olan Cemşîd Cem
Mürde-cism olduḳ demidür gel Mesīḥ-i Meryem ol (g. 302/3)[27]

Gitdi Keyḫüsrev bilinmez Keyḳubâd
Añılur Cemşîd ammâ Cem ḳanı (g. 459/2)[28]

Sonuç olarak elimizdeki bilgiler ve beyitler vasıtasıyla Cem isminin sadece şarabın mucidi için kullanılmadığını, aynı zamanda İskender ve Hz. Süleyman için de kullanıldığını görebiliyoruz. Bunun yanında Cem ve Cemşîd kelimelerinin birlikte kullanıldığı durumlarda Cem kelimesinin birlikte kullanıldığı kelimelere göre İskender, Hz. Süleyman ve Hz. Hızır manalarını taşıdığını söyleyebiliriz. Bu ikili kullanımlarda, kaynaklarda geçtiği gibi Cemşîd kelimesinin ise şarabın mucidi olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

Kaynakça

Akkuş, Metin, (1993), *Nef'î Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Akyüz, Kenan; Süheyl, Beken; Sedit, Yüksel; Müjgan Cumbur, (1990), *Fuzûlî Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Albayrak, Nurettin, (1993), "Cem", *DİA*, İstanbul, VII, s. 279-280.

Çetindağ, Yusuf, (2009), *Ayna Kitabı*, İstanbul, Kitabevi Yayınları.

Dihhoda, Ali Ekber, (1907), "Lugatnâme", http://www.loghatnaameh.org.

[26] Kaya, B. A., (2003), *Azmî-zâde Hâletî Dîvânı*, Cambridge, Harvard Üniversitesi, s. 72.
[27] Mermer, A., (1997), *Karamanlı Aynî ve Dîvânı*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 529.
[28] Mermer, A., (1997), s. 646.

Doğan, Muhammet Nur, (2009), *Eski Şiirin Bahçesinde*, İstanbul, Yelkenli Yayınları.

Doğan, Muhammed Nur, (2009), *Fatih Divanı ve Şerhi*, İstanbul, Yelkenli Yayınları.

Küçük, Sabahattin, (1994), *Bâkî Dîvânı*, Ankara, TDK Yayınları.

Kaya, Bayram Ali, (2003), *Azmî-zâde Hâletî Dîvânı*, Cambridge, Harvard Üniversitesi.

Mengi, Mine, (1995), *Mesîhî Dîvânı*, Ankara, AKM Yayınları.

Mermer, Ahmet, (1997), *Karamanlı Aynî ve Divânı*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Mütercim Asım, (2000), *Burhan-ı Katı*, hzl: Mürsel Öztürk, Derya Örs, Ankara, TDK Yayınları.

Nişancızâde Muhammed bin Ahmed, (1987), *Mir'ât-i Kâinât*, hzl: A. Faruk Meyan, İstanbul, Berekât Yayınları, II.

Onay, Ahmet Talat, (2007), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, hzl: Cemal Kurnaz, Ankara, Birleşik Yayınları.

Pala, İskender, (1989), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tanyeli, Halit, (1952), "Divan Şiirimizde İran'lı Kahramanlar: I. Cemşid", *Türk Dili*, II/8, s. 467-470.

Tökel, Dursun Ali, (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar: Şahıs Mitolojisi*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Yıldırım, Nimet, (2008), *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, İstanbul, Kabalcı Yayınları.

TEZAHÜRÜ'L-FELASİFE: ANADOLU SAHASI İSKENDERNAMELERİNE GÖRE ARİSTO, EFLATUN, SOKRAT, BUKRAT

İsmail AVCI

Balıkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü

ÖZET

Yeryüzüne Kaf'tan Kaf'a hükmeden dört hükümdardan biri olan İskender-i Zülkarneyn, batıdan doğuya istila ettiği topraklarda muazzam büyüklükte bir imparatorluk kurmuştur. Tıpkı hayatı gibi uzun soluklu olmayan bu devletin yayıldığı coğrafya, adının önüne gelen "Büyük" sıfatına yakışır genişliktedir ve kadim zamanlarda bilinen dünyanın neredeyse tamamıdır. İskender, Hindistan'a kadar uzanan farklı iklimlerdeki bu yorucu ve uzun yolculuğunu, çevresindeki feylesofların yardımı ve yol göstericiliğinde yapmıştır. Sürekli İskender'in yanında yer alan bu değerli hakimler vezir Aristo ile Eflatun, Sokrat ve Bukrat'tır. Bu kişiler her tür ilme vâkıf, varlığın sırrını çözmüş bilge insanlardır ve İskender'e hemen her konuda danışmanlık yaparlar. Bu bildiride Anadolu sahası İskendernameleri dikkate alınarak yukarıda adları geçen bilgelerle İskender arasındaki münasebet üzerinde durulacaktır. Bu çerçevede vezir Aristo'nun İskender'e küçüklüğünde hocalık daha sonra vezirlik yapması, nasihatleri, İskender'in aşkı Gülşah'ı istemeye gidişi, Eflatun, Sokrat ve Bukrat'ın İskender'in çeşitli sorularına cevapları ve ona nasihatleri, bu dört hakimin temsil ettiği değer ve misyon vs. konulardan söz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: İskendername, Aristo, Eflatun, Sokrat, Bukrat.

ABSTRACT

As one of the four sovereigns who ruled the earth from Kaf to Kaf Alexander the Great founded a vast empire on the lands which he invaded. This empire like his life did not last very long but was big enough to be described as "great" like the name given to him. The empire covered almost the whole world known then. Alexander the Great made his tiring and long journey reached to India by the help and guidance of philosophers around him. Aristotle, Plato, Socrates and Hippocrates were the philosophers who were all the time with Alexander the Great. These wise men held all the knowledge and wisdom and solved the meaning of the existence, therefore advised Alexander the Great in every possible matter. In this paper the relationship between these wise men and Alexander the Great will be analyzed according to Iskendernames written in Asia Minor. In this context, various topics will be touched upon such as Aristotle's being his teacher when he was young and later being his vizier and his trip to propose on behalf of Alexander to Gülşah the love of Alexander. The answers of Plato, Socrates and Hippocrates to various questions of Alexander and their advises and the values and missions that these four wise men represented will be mentioned as well.

Key Words: Iskendername, Aristotle, Plato, Socrates, Hippocrates.

Giriş

"Filasofia", Grekçe "fila" (sevgi) ile "sofia" (hikmet) kelimelerinden oluşur ve "hikmet sevgisi" anlamına gelir. Kelime Arapçaya "felsefe" şeklinde geçmiştir. MÖ VII. asra kadar varlığın ilkeleri üzerinde düşünen ve varlık hakkında genel bir teori ortaya koyanlara "hakim" anlamında "sofos" (bilge) denilirken Pisagor buna karşı çıkmış ve

"Sofos tanrıdır, insan ancak fila-sofos olabilir." düşüncesini ileri sürmüştür. O dönemden sonra varlığı daha derinden kavrayıp tutarlı bir şekilde yorumlayanlara filasofos (hikmeti seven) denmiştir. Bu kelime Arapçaya feylesûf (ç. felâsife) olarak geçmiştir. Tarihte bu unvanla anılan ilk düşünür Thales'tir. Felsefe ilk olarak Batı Anadolu'daki İyonya şehri olan Milet'te doğmuş, daha sonra Yunanistan'a geçmiş, orada gelişip yaygınlaşmış, nihayet Aristo ve Platon gibi iki zirve isim yetişmiştir.

İslam toplumu felsefeyi VIII. asırdan itibaren Grekçe ve Süryaniceden yapılan tercümelerle tanımıştır. Kindî (öl. 866), ilk İslam filozofu olarak bilinir. Ancak bu tercümelerden çok daha önce İskender'in doğu seferiyle, Yunan kültürü ve felsefesinin Asya içlerine kadar yayıldığını, böylece Helenistik kültürün, Doğu'ya ait çeşitli inanç ve düşüncelerle karıştığını hatırlamak gerekir.[1] Müslüman Doğu düşüncesiyle karışan Yunan felsefesi ve zamanla İslami bir kimlik kazanan temsilcileri tarihî ve edebî eserlerde de sıkça anılmaya başlanmış; Aristo, Eflatun, Sokrat, Bukrat gibi isimler "Doğulu hikmet"in temsilcileri hâline gelmiştir. Bu yeni tasavvurda artık onlar filasofos/filozoftan ziyade "hakim" sıfatıyla anılır olmuşlardır. Özellikle İskendername türü eserlerde bu hakimler Helen kültürünün Doğu'ya yayılmasında etkili olan İskender'in vezirleri, danışmanları, bilgeleri... olarak önemli görevler üstlenmişlerdir. Gerek Fars gerekse Türk edebiyatında yazılan İskendernamelerin bu isimlerin tanınıp yaygınlaşmasında ciddi etkileri vardır. Bu açıdan İskendernamelerde adı geçen felâsifeye bir de hakim-hükümdar münasebeti çerçevesinde bakmak gerekir.

1. İskender'in Eğitimi ve Felsefeye Bakışı

Tarihî ve edebî eserlere bakıldığında İskender'le ilgili ilk dikkati çeken hususlardan biri, onun Aristo gibi ünlü bir filozof tarafından eğitilmiş olmasıdır. Bu durum onun felsefeye ve felsefecilere karşı tavrını da doğal olarak etkilemiştir.

İskender on üç on dört yaşlarındayken babası Filip, Platon'un öğrencisi Aristo'yu eğitmen olarak getirtir. Platon'un *"En güçlü hükümdara en iyi eğitmen verilmeli ve o hükümdar 'filozof kral', yani gücü ve aklı birleştiren kral hâline getirilmeli ki hakiki devlet gelişimi sağlanabilsin."* düşüncesi, Aristo'nun İskender'e verdiği eğitimde belirleyici bir faktör olmuştur. Büyük hükümdar daha sonraları, hayatta olmayı babası Filip'e, doğru yaşamayı ise öğretmeni Aristo'ya borçlu olduğunu ifade etmiştir. Pella yakınlarında gerçekleştirilen ilk dersler, Yunan edebiyatı ve şiiriyle ilgilidir. İskender'in en sevdiği kitap, Aristo'nun yeniden düzenlediği Homeros'un *İlyada* destanıdır. Aristo talebesine, Homeros dışında trajedi yazarları ve tarihçilerinin eserlerini de tanıtmıştır. Doğuştan Makedon olan İskender bu süreçte ruhen bir Yunanlı gibi olmuştur. Önemli bir ders konusu da Platon'un öğretileri ve politik teorileridir. Özellikle, Akademi'de sadece sözlü olarak aktarılan bâtını Platonizm İskender'i cezbeder. Aristo'ya yazdığı bir mektubunda, bu öğretilerin umumi olarak bilinmesini tasvip etmediğini, bu durumda "diğerlerinden hiçbir farkı ve ayrıcalığı" kalmayacağını yazmıştır. İskender tıp ve fen bilimlerine olan ilgisini de yine bir doktor oğlu olan Aristo'ya borçludur. Düzenlediği seferlerde fauna, flora ve minerallerle ilgili araştırmalar yaptırmış, bunların sonuçlarını ve toplattırdığı materyalleri Aristo'ya göndermiştir. Aristo böylelikle, talebesi Theophrast ile zooloji, botanik ve mineraloji bilimlerini kurma imkânı bulmuştur. Aristo'nun çizdiği dünya tablosu oldukça doğru çıkmış, İskender bu tablo üzerinde yeni

[1] Gökberk, M. (1990), *Felsefe Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, s. 11-6; Kaya, M. (1995), "Felsefe", *TDV İA*, Cilt 12, İstanbul, s. 311.

eklemeler ve bazı düzeltmeler yapmıştır.[2] Bu eğitim Aristo'yu "cihan imparatorunu yetiştiren üstat" unvanıyla büyük bir şöhrete kavuşturmuştur.[3]

İskender çalışmalarının önemli isimlerinden Bosworth, İskender'in aldığı eğitimden söz ederken bu eğitimin onda felsefeye karşı derin ve bitmeyen bir sevgi uyandırdığını söylemenin zor olduğunu, ancak münazaraları desteklediğini, sarayında aralarında Abderalı filozof Anaksarkhos'un da bulunduğu birçok aydının yaşadığını söyler.[4]

Lauffer'a göre İskender, Hint ikliminde Brahmanlara, Asketlere ve "çıplak bilgeler" diye adlandırılan fakirlere (beden terbiyesi sofistleri) karşı, Kinikler ve diğer Yunan filozoflara benzemelerinden ötürü özel bir ilgi duymuş, Kinik filozof Diyojen'in öğrencisi Onesikritos'a onlarla tartışma görevi vermiş ve bu filozofları sofrasına davet etmiştir. Hint sofisti Kalanos daha sonra sürekli İskender'in maiyetinde yer almıştır.[5]

İskender'le ünlü filozof Diyojen'in karşılaşmalarını konu alan meşhur hikâyeye göre İskender'in felsefeye ve filozoflara karşı büyük bir ilgisi ve saygısı vardır. Hatta burada anlatılanlara bakılırsa Diyojen'in üslubu bir hükümdara karşı asla olamayacak şekilde lakayt, edepsiz denilebilecek bir üsluptur. Buna rağmen İskender, Diyojen'e itibar etmiş ve saygı göstermiştir. Bir rivayete göre hikâye şöyledir: İskender gelecek diye herkes ayağa kalkar, onu saygıyla karşılar. Ancak Diyojen hiç istifini bozmaz. Orada bulunanlar Diyojen'i böyle davrandığı için tartaklarlar. Bu sırada İskender gelir ve biraz kızgın biraz da böbürlenerek "Sen İskender'i tanımıyor musun, neden böyle davranıyorsun!?" diye sorar. Diyojen ise "Tanıyorum, sen benim kölemin kölesisin." diye cevap verir. İskender bunun ne demek olduğunu sorunca da "Sen toprak için insan öldürüyorsun. Hâlbuki dünya benim esirim, kölem. Sen benim köleme köle olmuşsun. Kim kimin için ayağa kalkacak?" der. İskender bu cevap karşısında sarsılır. Diyojen'in büyük bir filozof olduğunu anlar ve "Dile benden ne dilersen!" der. Ünlü filozof o vakit "Gölge etme başka ihsan istemez!" şeklindeki meşhur sözünü söyler. Başka bir rivayet ise şöyledir: Bir gün İskender şehirde gezerken fıçı içinde bir çul ve bir ekmek torbasıyla köpek (kinik) gibi yaşayan Diyojen'i görür. Felsefeye karşı ilgisi olan İskender, Diyojen'e kendini tanıtır ve "Dile benden ne dilersen!" der. O sıralarda hava güneşli, fakat soğuktur. Ayakta duran İskender, fıçının içinde oturan Diyojen'e gelen güneşi kesmekte, ısınmasına engel olmaktadır. Ünlü filozof bu sebeple İskender'e eliyle işaret ederek güneşin önünden çekilmesini ister ve o meşhur sözü söyler.[6] İskender'in felsefeye ve felsefecilere bakışını göstermesi bakımından önemli olan bu hikâyenin bir başka versiyonunda ise İskender, Diyojen'in üzerine konan sineğe bile söz geçiremediği için böyle bir söze muhatap olmuştur.

Bu hikâyeden ve yukarıda anlatılanlardan hareketle, filozof Aristo'dan eğitim alan ve zamanla ruhen bir Yunanlı gibi olmaya başlayan İskender'in felsefeye ilgi duyduğu ve felsefecilere değer verdiği rahatlıkla söylenebilir.

---

[2] Lauffer, S. (2004), *Büyük İskender*, çev. Nilgün Sorguç, İzmir, İlya İzmir Yay., s. 30-3.

[3] Kaya, M. (1991), "Aristo", *TDV İA*, Cilt 3, İstanbul, s. 375.

[4] Bosworth, A. B. (2005), *Büyük İskender'in Yaşamı ve Fetihleri, Fetih ve İmparatorluk*, çev. Hamit Çalışkan, Ankara, Dost Kitabevi, s. 36.

[5] Lauffer, S. (2004), s. 147. İskender'den söz eden tarihî ve edebî eserlerde çıplak filozoflar Brahmanlar hakkında bk. Stoneman, R. (1995), "Naked Philosophers: The Brahmans in the Alexander Historians and the Alexander Romance", *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 115, pp. 99-114.

[6] Sağol, G. (2002), "Argo Sözlükleri", *Türk Kültüründe Argo*, ed. Emine Gürsoy-Naskali-Gülden Sağol, Haarlem-Hollanda, SOTA Yay., s. 89; Kılıç, C. (2009), *Felsefe Diyarından Hikmet Yurduna Bilgelik Hikâyeleri*, İstanbul, İnsan Yay., s. 55-6.

İskender'in eğitiminden edebî eserlerde de söz edilir. Ahmedî (öl. 1412-13) ve Ahmed-i Rıdvân'ın (öl. 1528-1539 arası) İskendernamelerine göre İskender'in doğumuna çok sevinen Feylekûs, yedi gün (veya kırk-elli gün) eğlence düzenler. Eflatun, Bukrat ve hikmet ehli başka kimseler meclise gelip çocuğa İskender adını koyarlar. İskender'in filozoflarla/hakimlerle tanışıklığı daha beşikteyken başlar. Ahmed-i Rıdvân bunu şöyle dile getirir:

Toy idüp kırk elli gün ol nâmver
Bahş ider her bir fakîre genc ü zer
Meclisin kıldı müzeyyen şeh tamâm
Zînetine kaldı hayrân hâss u 'âm
Geldi Eflâtûn ile Bukrât hakîm
Hikmet ehli her ki var bî-ters ü bîm
Feylekûs'uñ hazretine geldiler
İsmine şâhuñ Sikender didiler

İskender altı yaşına kadar iyi huylu, temiz soylu bir daye tarafından yetiştirilir. Babası onu yedisinden sonra hüner öğrenmesi için Aristo'ya verir. İskender, on (veya on beş) yaşında ilmin bütün kısımlarını talim eder, hikmetin aslını anlar. Hatta ilmiyle Aristo'ya ders verebilecek, Eflatun'u sınayabilecek hâle gelir. Zamanın Bukrat'ı onun öğrencisi durumundadır.[7] Ahmedî'nin ifadesine göre artık o da bir feylesoftur:

Oldı on yaşında ol bir feylesûf
Kim felek esrârına buldı vukûf[8]

Genceli Nizâmî (öl. 1214?) ve Ali Şîr Nevâyî'ye (öl. 1501) göre İskender'in hocası Aristo'nun babası Nikomaçes'tir. Aristo ise İskender'in ders arkadaşıdır.[9]

Ahmedî, kardeşi Hamzavî (öl. ?) ve Ahmed-i Rıdvân'ın anlattıklarına göre İskender, hakimlere büyük değer verir. Yapacağı işlerden önce onlara danışır, nasihat alır. Bu hakimler aynı zamanda onun vezirleridir. Babası Feylekûs'un ölümünden sonra tahta çıkınca ilk iş olarak içlerinde Aristo, Eflatun, Sokrat ve Bukrat'ın da olduğu çevresindeki kırk hakimi toplar ve "Bu âlem sizin nasihatinizle nizam bulur. Bana nasihat edin ki gönül gözüm nurlansın." der ve onların nasihatlerini dinler. Genel itibariyle İskender feylesoflardan bilgi aldıktan, bazen de bilgilerini sınadıktan sonra onları tebrik eder, güzel sözler söyleyerek gönüllerini hoş eyler. Örneğin Hint şahı Keyd'in hediye ettiği filozofu sınadıktan sonra ilim ve hikmetteki hakkını teslim edip "ona tahsîn eyler".[10] Bu onun ilme, hikmete verdiği değeri göstermesi bakımından önemlidir.

2. İskender'in Akil Adamları: Hakimler/Feylesoflar

İskendernamelerde sürekli İskender'in yanında yer alarak ona yardımcı olan, danışmanlık yapan, nasihat eden, her tür ilmi kâmilen öğrenmiş, varlığın sırrını çözmüş "hakim" sıfatlı vezirler vardır. Onlar zamanın bilgeleridir; akılları, bilgileri, sezgileriyle İskender'e yön verirler. Eserlerde zaman zaman sayıları kırka kadar ulaşan bu hakimlerin hepsi İskender katında değerlidir, ancak dereceleri farklı farklıdır.

[7] Ahmed-i Rıdvan (1500), *İskendernâme*, DTCF Ktp. M. Con B. 20, vr. 27a-8a.
[8] Ünver, İ. (1983), *Ahmedî İskender-nâme İnceleme-Tıpkıbasım*, Ankara, TDK Yay., vr. 6a.
[9] Nizami Gencevi (2004), *İskendername (Şerefname)*, trc. Abdulla Şaik, Bakı, Lider Neşriyyat, s. 65; Tören, H. (2001), *Alî Şîr Nevâyî Sedd-i İskenderî (İnceleme-Metin)*, Ankara, TDK Yay., s. 117-8.
[10] Ahmed-i Rıdvan (1500), vr. 30b-1a, 102b.

Hükema içinde derecesi en yüksek olanlar Aristo, Eflatun, Sokrat ve Bukrat'tır. Hamzavî'nin eserinde onlar için "vezîr-i hâs" ifadesi kullanılır.[11] Bu hakimlerden Eflatun "hayal"i, Aristo "vehm"i, Bukrat "fikir kuvveti"ni, Sokrat ise "zihin kuvveti"ni temsil eder.[12] Bunlar yanında Behmen, Behrâm, Bertûs ve Keyd-i Hindû gibi isimlerden de zaman zaman söz edilir. Keyd-i Hindû dışındaki diğer yedi hakimden, "yedi vezîr-i mukarreb" olarak bahsedilir. Behrâm, Çin hükümdarı Tamgaç Han'ın İskender'e takdim ederken "Çin vilayetinde bundan fünûn-vücûd yokdur." dediği feylesoftur. İskender, hakime saygı gösterir, çeşitli sorular sorar. Ayrıca ondan uzunca bir Nûh hikâyesi dinler. Keyd-i Hindû ise İskender'in kendisinden Hint coğrafyası hakkında malumat aldığı bilgesidir. Bu hakimlerden, İskender'in "tahtının revnakı vezirleri" olarak söz edilir.[13]

2.1. Aristo'nun İskender'le Münasebeti

Aristo (MÖ 384-322), Eflatun'un öğrencisidir. O ve diğer Yunan filozoflar İslam kültürüne Abbasiler döneminde, antik Yunan dünyasından yapılan tercümeler yoluyla girmişlerdir. İslam dünyasındaki etkileri bakımından Aristo, diğerlerine göre üzerinde en çok durulan filozoftur. İslami literatürde "muallim-i evvel", "sâhibü'l-mantık" gibi adlarla anılan ünlü filozofun zamanla bir efsane ve menkıbeler yumağı hâline gelen hayatı, Doğu'nun Müslüman dünyasını ilim, tasavvuf, şiir gibi alanlarda önemli ölçüde etkilemiştir. Divan şiirinde Aristo, aklın, hikmetin ve tedbirli düşüncenin sembolü, isabetli rey sahibi bir bilge olarak anlatılır.[14] İskendernamelerde "vezîr-i hâs" olarak anılır, sürekli İskender'in yanındadır ve büyük hükümdar birçok konuda genellikle önce ona danışır, onun nasihatlerini dinler. Bazı örnekler şöyledir:

İskender'in Aristo'yu Gülşâh İçin Dünürcü Göndermesi

İskender, Zâvilistân'ı almak ister. Şah Zeresb'in oturduğu Sîstân şehrine, oraları tanıyıp tedbir almak için elçi kılığında bizzat kendisi varır. Zeresb'in dünyalar güzeli Gülşâh adlı bir kızı vardır. Kız ve İskender ilk görüşte birbirlerine âşık olular. İskender, bir hizmetçiyle haber yollar, kendisini tanıtıp İskender olduğunu kıza açıklar, "Görüşüp konuşalım, onu âdet ve ayinle atasından isteyeyim." der. İskender ülkesine döner. Hemen Aristo'yu yanına çağırır, ona derdini anlatır ve yardım ister:

Âteşi ʿışkuñ boyandı cânına
Tîz Aristû'yı kıgırdı yanına
Didi bil kim ben bir oda yanmışam
Bir nigâruñ derdine boyanmışam
Şemʿdür Gül-şâh u ben pervâneyüm
Zülfinüñ sevdâs'ıla dîvâneyüm
Çün hakîmisin cihânuñ hem tabîb
Derdüme eyle ʿilâc oldum garîb
Her ne deñlü var ise genc ü güher
Laʿl ü yâkût u cevâhir sîm ü zer
Bileñe al cümlesini anda vir
Tek baña Gül-şâh'ı saʿy it alıvir (Ahmed-i Rıdvân)

[11] Feyzioğlu, N. (1991), *İskender-nâme Üzerine Bir İnceleme*, Basılmamış YLT, Atatürk Ü. SBE, Erzurum, s. 246-9.
[12] Ahmed-i Rıdvan (1500), vr. 44a; Ünver, İ. (1983), vr. 9a.
[13] Feyzioğlu, N. (1991), s. 168, 279-315, 349.
[14] Tökel, D. A. (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar Şahıslar Mitolojisi*, Ankara, Akçağ Yay., s. 415-21.

İskender, Aristo'yu dünürcü olarak yollar. Tazimle karşılanan elçi Zeresb'ten kızı ister. Ancak hükümdar eski bir düşmanlığı alevlendirir korkusuyla buna yanaşmaz. Aristo ne kadar nasihat ettiyse de razı olmaz. Bunu öğrenen İskender orduyla Sîstân üzerine yürür. İlk çarpışmadan sonra Zeresb, kaleye çekilir. Bu arada İskender'le Gülşah mektuplaşmaya devam ederler. Gelen bir mektubu okuyunca İskender'in aklı başından gider, kendinden geçer. Aristo gelir, ilaç yapar ve şahı ayağa kaldırır. İskender, Aristo'yu tekrar Zeresb'e yollar. Hakim bu defa Zeresb'i razı eder:

Did'Aristû'ya gine varmak gerek
Sa'y idüp Gül-şâh'ı tîz almak gerek
Çok müdârâ birle tedbîr eylegil
Ol melek-sîmâyı teshîr eylegil
Çün Aristû diñledi şâhuñ sözin
Bu işüñ bitmesine tutdı yüzin
Aldı çok mâl u cevâhir bî-şümâr
Yola girdi atına olup süvâr
Sîstân şehrine irişdi hakîm
Hem Zeresb'i gördi görişdi hakîm
Vâkı'ın hâlüñ hikâyet eyledi
Her ne söz kim lâyık idi söyledi
Sihri kâr itdi Zeresb'üñ cânına
'Âkıbet tutdı boyun fermânına (Ahmed-i Rıdvân)

Aristo hemen döner, haberi ve Zeresb'in özrünü İskender'e iletir. Büyük bir düğün yapılır, iki âşık birbirine kavuşur.[15]

Arsito'nun Levha Okuması

İskender, Kahramân-ı Kâtil'in yaptırdığı anıttaki sütunların yanına gelir. Dört mermer sütunda dört türlü tarih yazılmıştır. İskender, Aristo'yu çağırır ve bunları okumasını ister. Aristo birinin önüne gelir, bakar ki okuyabiliyor. Önce Kahramân-ı Kâtil'in Migrâk şehrini yapması hakkındaki sözlerini, sonra diğer yazıları okur.[16]

İskender'in Askerleri Aristo'ya Emanet Etmesi

İskender, seçkin birliklerini alıp Hint şahı Berâ-yı Âdem üzerine bir gece baskını yapmaya karar verir. Askerin geri kalanını Aristo'ya emanet eder ve gece düşman üzerine hücum eder. Düşmanı dağıtır, Berâ-yı Âdem kaçar. Aristo kalan askerleri daha sonra İskender'e getirir. Ardından İskender'e devletinin kadrini bilmesi, hamd etmesi, iyi ad bırakması gibi konularda nasihat verir, herkes onun bu sözlerini beğenir.[17]

Aristo'nun Kışı Şehr-i Humâye'de Geçirme Tavsiyesi

İskender vezirlerine hazırlık yapmalarını, Berâ-yı Âdem ardınca Râ-yı Azam şehrine gideceklerini söyler. Aristo buna karşı çıkar ve "Kış erişti. Şehr-i Humâye'de kışlayalım. Asker, düşman ile karşılaşıp zebun olmasın, dinlensin." der. İskender bunu kabul eder ve orada kalırlar.[18]

[15] Ahmed-i Rıdvan (1500), vr. 57b-90a; Ünver, İ. (1983), vr. 12b-7b.
[16] Feyzioğlu, N. (1991), s. 94-100.
[17] Feyzioğlu, N. (1991), s. 16-23.
[18] Feyzioğlu, N. (1991), s. 61.

Aristo'nun Kaftador Kalesi'nin Alınması Hakkında Akıl Vermesi

İskender Kaftador Kalesi'ni kırk gün muhasara altında tutar ancak ele geçiremez. Vezirlerini toplar, nasıl bir tedbir almak icap eder, diye sorar. Her bir vezir türlü söz söyler. Sonunda Aristo şöyle der: "Yâ vezirler, her biriniz gerçek gayret için bir söz söylediniz velî bu kalenin üzerine havâle yapmaya taş bulunsa almak mümkün olurdu.". Dediği gibi yapılır ve kale ele geçirilir. Kalede saklanan Erdevân-ı Dilîr esir alınır.[19]

Aristo'nun Hızır'ı Tanıması

İskender vezirleriyle yeşil bir yerde bir ağaç dibinde Arap şeklinde bir şahıs görür. Bu şahıs İskender'e "Dünya sıkıntı yeridir, gafil olma. Mal için sıkıntıya girme, beka âlemini gözet!" diye nasihat eder. Sonra birden kaybolur. İskender, Aristo'ya bu şahsın kim olduğunu sorar. Aristo şöyle der: "Ey İskender, bu nasihat verip kaybolan Hızır aleyhisselamdı. Hak Teala emriyle geldi, size nasihat etti, yine kaybolup gitti.".[20] Aristo'nun Hızır'ı tanımasıyla ilgili bir başka olay da şöyledir: Hızır, İskender'e yardım için bir deve yükü kamış ve elinde yanan bir mumla çıkar gelir. "Ben neden korkarsam bu devenin sırtındaki kamışları tutuşturuyum, deve ürker kaçar, orada ne varsa korkutur." der. Dediğini yapar, kamışlar yanmaya başlayınca deve de kaçar, o da ardından gider. İskender o vakit Aristo'ya döner ve bu adamın kim olduğunu sorar. O da "Hızır yine geldi, size remizle işaret etti." der. İskender de bu remzi anlamıştır. Aristo tasdik eder. İskender işaret edildiği gibi yapar ve Râ-yı Azam'ın filleri ateş taşıyan develerle ürkütülür ve savaş kazanılır.[21]

Şeytan'ın Hilesi ve Aristo'nun İskender'e Uyarısı

Şehr-i Humâye yakınlarındaki bir mabette riyazet ehli bir kişi yaşamaktadır. Bu kişi, serverlerden Heytâl-ı Hindû'nun anlattığına göre şehrin dört acayibinden biridir. Diğer acayipler kerametli bir taş, altın tabutlu bir türbe ve içinde cadıların yaşadığı Zenan Kalesi'dir. Heytâl-ı Hindû bunları anlatırken şeytan da oradadır. Kendi kendisine "İskender o riyazet ehlini görmeden ben göreyim, onun kılığına girip İskender'i yoldan çıkarayım." diye düşünür. Yiğidin kılığına girer, sarı benzi, zayıf vücuduyla İskender'in huzuruna varır ve "Adım Sâbık'tır, sizin geleceğinizi biliyordum. Serpâl Şah seni öldürecek, dikkatli ol!" der. İskender bu konudaki nasihatini sorunca, "Serpâl Şah, Heytâl-ı Hindû ve Şehr-i Humâye'nin ulularını öldür, sana asi olmasınlar!" der. Serpâl Şah, Berâ-yı Âdem'in İskender'e tâbi olan oğludur. İskender ertesi gün kılıcını kuşanır, üzerinde kırmızı bir elbise vardır. Belli ki o gün kan akacaktır. Bütün vezirler, beyler toplanır. Aristo bu durumu görünce İskender'e sebebini sorar. İskender, gece olanları anlatır. Aristo o vakit İskender'e, "Bu gelen kişi sakın sizi yoldan çıkarmaya çalışan şeytan olmasın?" der. İskender ise "Değildi, eğer öyle olsaydı beni sarsar, korkuturdu. Büyüklüğümü tasdik etti, yedi iklimi alacağımı söyledi, şeytan olsaydı öyle demez bana karşı büyüklenirdi." diye cevap verir. Aristo ise, "O size daha önce farklı şekillerde yanaşmaya çalıştı. Bu defa böyle fitne çıkarmaya çalışıyor olmalı." der. Bu sırada Serpâl Şah ve şehrin ululuları huzura gelirler. İskender onlara "Ben size lütufta bulundum, siz neden benim canıma kastediyorsunuz?" diye çıkışır. Serpâl Şah böyle bir şeyin asla olmadığını, riyazet ehli bu kişinin kırk günde sadece bir saatliğine mabetten çıktığını ve hemen içeriye girdiğini söyler. İskender bu defa Eflatun'a "Yanına Heytâl-ı Hindû'yu al

[19] Feyzioğlu, N. (1991), s. 108-9.
[20] Feyzioğlu, N. (1991), s. 64-5.
[21] Feyzioğlu, N. (1991), s. 79-82.

ve Sâbık'ın mabedine var, durumu ondan öğren!" der. İkisi hemen giderler. Sâbık, gece İskender'e gelenin şeytan olduğunu söyler ve pencereden bir yazılı kâğıt atar. Eflatun ve Heytâl-ı Hindû geri gelirler, olanları anlatırlar. İskender, Eflatun'a kâğıdı okumasını emreder. Sâbık ona gururdan uzak durmasını, ihtiyatlı olmasını tavsiye etmiştir. Daha sonra İskender, Sâbık'ı ziyarete gider. Aristo, İskender'i başka bir vesileyle şeytanın şerrinden yine korur. Bihterân Bânû'yu öldürmesini engeller.[22]

Aristo'nun Şehr-i Humâye'deki Taşın Kerameti Hakkında Bilgi Vermesi

Aristo tabiattaki bütün varlıklar hakkında bilgi sahibidir. Humâye şehrinde bulunan Serpâl Şah'ın gösterdiği taşın kerametlerini tecrübe ederler, anlatılanlar doğru çıkar. İskender, Aristo'ya "Ey müşkülleri çözen vezir, bu kerametlerin sebebi nedir?" diye sorar. O da bu kerametleri ve sebeplerini şöyle anlatır: "Birinci keramet şöyledir: Bir kişi taşın bir tarafına diğeri öbür tarafına durup birbirlerine bağırsalar işitmezler. Sebebi şudur: Âdem ve Havva cennetten dünyaya gelince birbirlerini ararlar. Akşam olunca bu taşın yanına gelirler, ayrı taraflarına yatarlar. Allah buluşamasınlar diye taştan ses geçmesini engellemiştir. İkinci keramet şöyledir: Gözü görmez bir kişi o taştan kazıyıp gözüne sürse görür. Sebebi şudur: Âdem ve Havva buluşamadıkları için sürekli ağlarlar. Gözyaşları taşa damlar. Bu hasret yaşlarının bereketinden görmeyen gözler iyileşir. Üçüncü keramet şöyledir: Kulakları duymayan biri bu taşa yaslansa duyar. Sebebi şudur: Âdem ve Havva birbirlerini ararken açlıktan, susuzluktan, güneşin yakıcılığından kulakları işitmez olur. Akşam gelip o taşa yaslanınca kulakları açılır. Hak Teala bu vasfı taşa o zaman vermiştir. Dördüncü keramet şöyledir: Bir kişi sıcaktan bunalsa bu taş soğuk mermer gibidir, rahatlatır. Âdem ve Havva sıcaktan bunalınca bu taşa yaslanıp serinlerler. Hak Teala onların yanmış yürekleri sebebiyle taşa bu kerameti vermiştir. Beşinci keramet şöyledir: Üşüyen bir kişi taşa yaslansa ısınır. Âdem ve Havva zaman zaman üşürler. Bu taşa yaslanıp ısınırlar. Üşümesinler diye taşa bu kerameti Hak Teala vermiştir. Altıncı keramet şöyledir: Çocuğu olmayan bir kadın bu taşa kasığını sürse çocuk sahibi olur. Sebebi şudur: Âdem peygamberin menisi bu taşa sıçrar. Hak Teala izniyle bu keramet oradan kalmıştır. Yedinci keramet şöyledir: Taşın olduğu yere bir kişi saklansa kimse bulamaz. Sebebi şudur: Şeytan, Âdem'le Havva'yı yoldan çıkarmaya çalışır. Hak Teala onları şeytandan korumak için taşa bu kerameti vermiştir.".

İskender, Aristo'nun cevaplarını çok beğenir. Taştaki kerametlerin sürekli mi geçici mi olduğunu sorar. Aristo, kıyametin 120 büyük nişanından birinin de taştan kerametlerin gitmesi olduğunu anlatır.[23]

Aristo'nun Tayr-ı Kalemûn ve Semender Hakkında Bilgi Vermesi

İskender, Migrâk şehrine ulaşınca varlığını daha önceden işittiği bir kuşu görmek ister. Tuzaklarla kuş yakalanır. Yakalanınca kuşun rengi değişir. İskender, Aristo'ya bunun hikmetini sorar. Aristo şöyle der: "Bu kuşun adına tayr-ı kalemûn derler. Sadece bu iklimde yaşar.". İskender bu kuşlardan bir sürü yakalattırır. Onların tüyünden bir elbise diktirir. Ne yana dönse rengi değişir.[24]

İskender, Şâdkâm şehrinden ayrılır. Giderken yüce bir dağa ulaşırlar. Gece olunca dağdan ateşler çıkmaya başlar. İskender, Aristo'ya bunun ne olduğunu sorar. Aristo şöyle der: "Bu dağa Kûh-ı Âteşdân derler. Bu dağda ateşin içinde ak kuşlar olur. Ak

[22] Feyzioğlu, N. (1991), s. 21-37, 210-2.
[23] Feyzioğlu, N. (1991), s. 37-41.
[24] Feyzioğlu, N. (1991), s. 103-4.

kuşlar ateş içinden çıkarlarsa ölürler. Tarih ehli onlara Semender der.". İskender o kuşlardan yakalattırır ve derilerinden bir elbise diktirir ki ateşe girdiği vakit yanmasın.[25]

Aristo'nun Kâfur Ağacı Hakkında Bilgi Vermesi

İskender ve askerleri Çendîd şehrinden ayrılıp bir adaya varırlar. Avlanırken iki ulu ağaca rastlarlar. Ağaçlar o kadar büyüktür ki her birinin gölgesine bin kişi sığar. Ağaçlar yılanlarla doludur. Bir budakta otuzar kırkar yılan vardır. İskender Aristo'ya bu ağacı sorar. Aristo anlatır: "Bu ağaçların yemişi olmaz. Ama bunlardan kâfur elde edilir. Yılanlar yazın bu ağaca sığınırlar. İnsanlar, yazın kâfur alabilmek için kendi adlarına ok atarlar, kışın yılanlar gidince o oklarını bulup kâfur alırlar.". İskender o ağacı yılanlarla birlikte nakşettirir. Vasfını acayibü'l-mahlûkât kitabına yazdırır.[26]

Aristo'nun Geçmiş Hükümdarları Anlatması

İskender bir gün Aristo'ya (veya Eflatun'a) "Sana bütün gayb âlemi aşikâr olmuştur, bana bu zamana kadar bu dünyada kimler hüküm sürmüş, anlat." der. Hakim de Keyûmers'ten başlayarak İskender'e kadar kimler hüküm sürdüyse hepsini anlatır. İskender daha sonra hakimden kendisinden sonra neler olacağını anlatmasını ister. Ancak hakim kendisinin bu konuda bilgi sahibi olmadığını, bunu ancak Hızır'ın bilebileceğini söyler. İskender gelecek bilgisini Hızır'dan alır.[27]

2.2. Eflatun'un Mektupçuluğu ve Levha Okuyuculuğu

Eflatun (MÖ 427-347) Atina'da doğmuş, Sokrat'ın öğrencisi olmuş, Aristo'ya hocalık yapmış, Atina'da Akademi olarak bilinen okulu kurmuş ve ömrünün büyük bir kısmını orada ders vererek geçirmiştir.[28] İslam felsefesi üzerinde önemli etkileri olmuş Eski Çağ Yunan filozoflarından biri olan Eflatun, edebiyatta akıl, hikmet, görüşlerindeki incelik ve isabetle bilinir.[29] İskendernamelerde Aristo gibi "vezîr-i hâs" olarak anılan Eflatun'un en belirgin özelliği birçok dil bilmesi, böylece eski mabetlerdeki, anıtlardaki yazıları okuması ve İskender'in yazışmalarını yürütmesidir. Hamzavî'nin *İskendernâme*'sinde birçok kez Eflatun'un çeşitli yapılardaki yazıları ve İskender'e gelen mektupları okumasından, onun ağzından mektuplar yazmasından söz edilir. Elbette bunlar dışında çeşitli konularda İskender'e bilgiler verir, tavsiyelerde bulunur.[30] Bazı örnekler şöyledir:

Eflatun'un Çeşitli Yerlerdeki Levhaları Okuması

İskender ve yanındakiler içinde tabut bulunan bir türbeye gelirler. Tabutun üstünde bir levha vardır. Irakî, İskender'in emriyle levhayı asıldığı yerden indirir. İskender göz gezdirir, değme kişinin okuyamayacağı bir hatla yazılmıştır. İskender levhayı Eflatun'un okumasını ister. Eflatun levhanın ne dilde yazıldığını bilir ve hemen okur. Levhadaki Nerrimân ismini duyunca İskender ağlar. Bunun üzerine Aristo şaha telkinde bulunur: "Cihanın hâli budur, nice Nerrimânlar gelip geçmiştir, dünya kimseye kalmaz, onlara bakıp ibret almak gerekir.". İskender bu nasihate kulak verir. Orada Nerrimân'ın on iki

[25] Feyzioğlu, N. (1991), s. 139-41.
[26] Feyzioğlu, N. (1991), s. 177-8.
[27] Ahmed-i Rıdvan (1500), vr. 278b-350b; Ünver, İ. (1983), vr. 44a-68a.
[28] Olguner, F. (1994), "Eflatun", *TDV İA*, Cilt 10, İstanbul, s. 469-70.
[29] Tökel, D. A. (2000), s. 423.
[30] Feyzioğlu, N. (1991), s. 224.

parça silahı da vardır. İskender, Nerrimân'ın kalkanındaki acayip müselsel hat ile birkaç satır yazıyı görür. Eflatun hemen gelir ve bu yazıyı okur.[31]

İskender, Zenan Kalesi'ni alır. Cadıları kırdırır. İki kanatlı bir kapının mermer taşında Aristo birkaç satır hat görüp İskender şaha gösterir. Şah, Eflatun'u işaret eder, Eflatun da bu yazıları okur. Taşta Zü'l-anâk adlı 400 yıl hükümdarlık yapmış, taht u taç sahibi bir şahın nasihatleri vardır. İskender bunları işitince ağlar.[32]

Eflatun'un Râ-yı Azam'ın Oğlu Erdevân Dilîr'e Mektup Yazması

İskender Râ-yı Azam'ın ülkesini ele geçirir, ardından Râ-yı Azam oğlu Erdevân Dilîr'in bulunduğu Kaftador Kalesi üstüne yürür. Kaleye varınca Eflatun Hakim'e bir mektup yazmasını buyurur. Eflatun, Erdevân Dilîr'in teslim olması için yazdığı mektubu İskender-i Zülkarneyn'e sunar. İskender de mektubu kaleye götürmesi için Çihil-pâ-yı Irakî eline verir. Erdevân, İskender'in mektubuna olumsuz cevap verir. Gelen mektubu da Eflatun okur.[33] Buna benzer birçok mektuplaşma örneğinde Eflatun ön plandadır.

Eflatun'un Râ-yı Azam'a Vehmnâkname Yazması, İbretname Düzmesi

İskender Râ-yı Azam ile kardeşi Berâ-yı Âdem'in bulunduğu Heftümîn şehrine yürür. Şehre yaklaşınca İskender'in emriyle Eflatun, Râ-yı Azam'a bir vehmnâkname yazar. İçinde türlü nükteler düzer ve şaha sunar. Şah da mühürleyip Râ-yı Azam'a iletmesi için Çihil-pâ-yı Irakî'ye verir. Irakî, İskender'in şahnamesini iletir. Râ-yı Azam teslim olmayı kabul etmez. Kırk gün kırk gece savaş olur, İskender hiç uyumaz, dinlenmez, melul olur. Aristo, İskender'i teselli eder ve "Hüzün hüzün, şenlik şenlik getirir. Siz hurrem olun ki müşkül işleri asan kılasınız." der. İskender böylece kendine gelir. Kalenin yakınında yeşil bir yerin ortasında yuvarlak siyah bir taş görürler. Keyd-i Hindû, "Bu taş burada bir kuyu ağzındadır." der. Behmen Hakim ise "Bu yerli bir taşa benzer." der. Aristo, "Bunun altında veya karşısında mal gizlemiş olabilirler, bu bir nişan olmalı." der. İskender burada yaşayan birinden bunun öğrenilmesini ister. Bu sırada bir kişi çıkar gelir. Hindistanî olduğunu, Heftümîn şehrinden geldiğini, bu şehri Kahramân-ı Kâtil'in yaptığını, bu taşın altından şehre bir yol olduğunu söyler ve birden kaybolur. Bilirler ki gelen Hızır'dır. Sonra o kuyudan girip yer altındaki tünelden geçerek şehri alırlar. Râ-yı Azam ile kardeşi Berâ-yı Âdem'i yakalayıp asarlar. Onların ardından Eflatun bir ibretname düzer. İskender bu ibretnameyi çok beğenir.[34]

Eflatun'un Suyun Tadından ve Kokusundan Neler Olduğunu Bilmesi

İskender askerleriyle yedi gün yedi gece susuz bir şekilde Râ-yı Azam üzerine yürür, büyük bir suya rastlarlar. Eflatun sudan bir miktar içer ve suda hayvan kokusunun, hayvan pisliği tadının olduğunu söyler. İskender, "Ey Eflatun Hakim, böyle muteber bir suda bu tür şeyler olmaz, yol zahmetinden dimağın zarar görmüş olsa gerek." der. Eflatun ise şöyle der: "Ey İskender, bu suda dediklerim yoksa ben bu vezirler arasında oturmayayım, ilim içinde kâmil anılmayayım.". İskender bu defa bütün vezirlere dönüp bu suyun niçin böyle aktığını sorar. Aristo bu civarda yaşayan biri bulunursa bunun öğrenilebileceğini söyler. Nehir boyu giderlerken su önce azalır, ardından ikindi vakti tamamen kesilir, yatsıya doğru tekrar akmaya başlar. Irakî o

[31] Feyzioğlu, N. (1991), s. 41-6.
[32] Feyzioğlu, N. (1991), s. 59-61.
[33] Feyzioğlu, N. (1991), s. 104-8.
[34] Feyzioğlu, N. (1991), s. 120-8.

civardan bir çoban yakalar ve İskender'e getirir. İskender suyun hâlini sorar. Çoban, "Su yanında birçok il, boy vardır. Hayvanları öğleyin sudan içerler. Su bir süre sonra kesilir, sonra tekrar gelir." der. İskender bu defa Eflatun'a döner ve "Ya Eflatun, bu nesneden sen hikmet ile lezzet ve rayiha aldın, ne olduğunu bildin. Biz cehle mağrur olup sözüne muhalefet kıldık." deyip Eflatun Hakim'e istikbal kılıp tesellâ edip yine oturur.[35]

2.3. İskender'in Rüyaları ve Hakimlerin Tabirleri

İskender'in hakimleri rüya tabiri konusunda da derin bilgi sahibidirler. Rüyaları tabir ederken aynı zamanda rüya ve rüya çeşitleri hakkında da İskender'i aydınlatırlar.

İskender'e Rüyada Verilen Yardım Kılıcı

Bu rüyalardan birini İskender, Pers imparatoru Dârâ'ya açacağı savaşın hemen öncesinde görür. Savaşa zemin ve sebep hazırlamak için anlatıldığı açık olan bu rüya tam da İskender'in istediği gibi yorumlanır. Ahmedî ve Ahmed-i Rıdvân rüyayı şöyle anlatırlar: İskender, Rûm mülküne şah olmuştur. Ancak gece gündüz, Dârâ'nın ülkesini nasıl ele geçireceğini düşünmektedir. Bir gün rüyasında göğün kapısının açıldığını görür. Buradan elinde kılıç olan bir melek gelir, İskender'e selam verir. Melek, bu kılıcı Allah'ın gönderdiğini, bunun şahlıktan bir nişane olduğunu, şarkı ve garbı ona verdiğini, yedi iklimin İskender'in hükmüne gireceğini, karşı gelenin boynunu vurmasını söyler. İskender kılıcı eline alır, Allah'ın adını dile getirir. Uyanınca Aristo'dan (veya Eflatun'dan) rüyanın tabirini ister Aristo, İskender'e bütün isteklerine ulaşacağını, cihan halkının ona ram olacağını, yardım kılıcının kendisine verildiğini söyler.[36]

İskender'in Rüyasında Bir Yılanı Parçalaması

İskender rüyasında kendisine kasteden bir yılanı önce öldürür, sonra parça parça eder. Yılanın başı Çendal'la oğlunun önüne düşer. Çendal yılanı almak ister, ancak Neyreng yılanın başıyla sinesine vurarak atasını öldürür. İskender vezirlerinden rüyayı tabir etmelerini ister. Eflatun Hakim: "Rüyada yılan görmek mala delalettir. Kavramak malı ele geçirmek, parçalamak ise bölerek yiğitlere vermektir. Yılan başıyla Neyreng'in atasına vurması ata-oğul arasındaki mücadeleye işaret eder.". Sokrat Hakim: "Eflatun doğru söyler. Yılan mala çıkar ancak düşmana da işarettir. Yılanın hücum etmesi gibi bir düşman size hücum eder. Yılanı parçalayıp serverler önüne atmanız düşmanı serverleriniz ile ezmenize işarettir. Çendâl ile ilgili olanı ise düşmanın bir ulu kişisinden Çendâl'a zarar erişecektir.". Bukrat Hakim: "Sokrat'ın dediği doğrudur. Ancak yılan tabirde dünya sarayına da işarettir. Cihan yedi başlı bir ejderhadır. Nicelerini dahi yer. Dünya sarayı size yüz tutmuştur ve siz yılanı yani dünyayı ele geçirmişsiniz. Parçalamanız, ülkenizi serverlerinize üleştirmenizdir. Çendâl'ın oğluyla çekişmesi ise serverlerinizin oğullarıyla mülk için çekişmesidir.". Aristo Hakim: "Eflatun, Sokrat ve Bukrat'ın söyledikleri doğrudur. Ancak yılan tabirde nefs-i emmareye de nispettir. Yılanın size kastetmesi nefsinizin yaramaz bir iş yapmasıdır. Ancak yılanı tuttuğunuz gibi nefsinizi de aklınızla tutarsınız o yaman işi engellersiniz. Yılanı parçalayıp serverlerin önüne atmanız onlara nasihat vermenizdir. "Nefse uymayın, onu böyle helak edin!" dersiniz. Serverlerin aldıkları bu nasihatlerdir. Çendâl ise bu nasihati almaz, nefsi onu helak eder. Doğrusunu Hak bilir, düşünüzü hayra çıkarsın.".[37]

[35] Feyzioğlu, N. (1991), s. 66-71.
[36] Ahmed-i Rıdvan (1500), vr. 46a-8b; Ünver, İ. (1983), vr. 9b-10a.
[37] Feyzioğlu, N. (1991), s. 246-9.

Taşan Denizin Rüyasında İskender'in Ağzına Girmesi

İskender düşünde denizin taşıp geldiğini, askerlerini bastığını, beyleriyle bir dağa çıktığını, suyun ağzına girdiğini görür. Uyanınca bu düşün sıkıntısından halvetinden çıkamaz. Vezirler durumu fark eder. Eflatun, İskender'e düşünü anlattırır, sonra da tabir eder: "Deniz düşmana veya mala işarettir. Düşman gelip sizi basar, siz de dağa çıkarsınız. Sonra da siz onları helak edersiniz. İkincisinde ise deniz gibi malınız olur, askerinizi o mala gark edersiniz.". İskender'in bu tabirden sonra melali biraz dağılır.[38]

2.4. İskender'in Hakimlere Danışması, Toplu Nasihatler

İskender çıkacağı bir sefer veya yapacağı herhangi bir iş öncesi hakim vezirlerine danışır, onların söylediklerine göre hareket eder. Vezirlerin tamamına hitaben bir soru sorduğunda ya da danıştığında genellikle yukarıda sözü edilen "dört vezîr-i hâs", seyrek olarak da diğerleri söz alır. Bu hususta bazı örnekler şöyle sıralanabilir:

İskender'in Nehir Kenarındaki Kavim İçin Hakimlere Danışması

İskender, Râ-yı Azam üzerine yürüyeceği vakit nehir kenarında yaşayan bir kavmin çok fazla hayvana sahip olduğunu öğrenir. İskender bu kavmi basıp mallarını ele geçirmek ister. Ancak vezirler buna izin vermezler, nasihatte bulunurlar. Keyd-i Hindû: "Eğer o ile gidersen o kavmi korkutursun. Onları hoşlukla tutamazsın, bu defa kahredip illerini harap edersin. Ama il yıkmak şahlara layık değildir. Onlar sana hainlik yapmadılar.". Behmen Hakim: "Taç, taht almak senin için zor değil. O şehri almak da öyle. O ili alıp oraya bekçi de koyabilirsin. Sen gidince askerlerinden korkarlar, sana karşı homurdanırlar.". Restetâlis-i Has: "Düşman üzerine yürüyünce sağa sola sapma. Senin gitmeyi düşündüğün yer belli.". Eflatun Hakim: "Gafil olma, iş eline girmişken sıkı tut. Senin başka yere gittiğini düşman işitirse askeri zaten hazırdır. Düşmanından başkasına hücum etme.". Nasihat-ı Sokrat Vezir: "Hak'tan yardım dile. Râ-yı Azam şahı kendinden ulu gör. Kardeşini gafil avladın. O bunu biliyor ve şu anda fırsat kolluyor.". Nasihat-ı Bukrat Vezir: "Ey İskender, Râ-yı Azam'la savaşalım. Asker dinçken, hazırken hücum edelim.". İskender-i Zülkarneyn aleyhisselam vezirlerinden böyle bir nasihat dinledikten sonra bunu kabul eder. Bu kavim üzerine yürümekten vazgeçer.[39]

İskender'in Esirlere Verilecek Cezayı Hakimlere Sorması

Askerler, Şetlâl Şah, Tujmâr ve Heftümîn adlı düşmanları yakalayıp huzura getirince İskender buna çok sevinir. Hak Teala'ya şükreder. Tahtının revnakı vezirlerine döner ve bu giriftarlara ne yapmak gerektiğini sorar. Eflatun Hakim: "Hak Teala sana yardım etti. Düşmana karşı fırsat varken bunları tepele. Eğer şimdi tepelemezsen yarın onlar seni tepeler.". Nasihat-i Sokrat: "Fırsat eldeyken onu kaçırma. Zalime adalet olmaz. Onları harbe götür. Şahlara layık olan davranış budur.". Nasihat-i Bukrat: "Düşmanına siyasetle davran. Beylik siyasetle olur. Böylece onun ömrüne halel getirirsin.". Nasihat-i Behmen: "Düşman eline girince başını vur. Düşmana bugün aman veren yarın pişman olur.". Nasihat-i Restetâlis: "Yeryüzünde Allah'ın gölgesi olan sultanların canına kastedenin ömrü de kısa olur. Düşmana fırsat verme. Ancak Tujmâr gibi bir yiğidi öldürme, bana ver.". İskender bu beş vezirin sözünü dinler, Tujmâr'ı Aristo'ya verir. Diğer ikisini dar ağacına gönderir.[40]

[38] Feyzioğlu, N. (1991), s. 159-61.
[39] Feyzioğlu, N. (1991), s. 72-4.
[40] Feyzioğlu, N. (1991), s. 167-70.

Dahhâk Şah'ın Heykeli Hakkında Hakimlerin Düşünceleri

İskender yanındakilerle büyük bir meydana varır. Orada, omuzlarında ejderha bulunan gösterişli bir heykel dikilidir. Yılanlar sanki o kişiye saldırmak üzere gibidirler. Heykelin bir eli sinesinde, diğer eli güneşin doğduğu tarafı işaret etmektedir. İskender, "Bu kimdir, Dahhâk Şah'tan bir nişan mıdır?" diye hakimlere sorar. Restetâlis vezir: "Dahhâk Şah bir elini sinesine vurup diğerini önüne doğru uzatarak 'Benim gibi ulu şah olmayınca elini nereye uzatırsan uzat ermez. Kişinin eli güneş gibi olmalı ki nereye uzatsa ere.' demektedir.". Behmen Hakim: "Ben Yılanlı Dahhâk, bin yüz yıl yaşadım. Sadece güneşe taptım.". Sokrat Hakim: "Güneş dünyaya gelip gideli benim gibi cihan sarayına bir Dahhâk gelmedi.". Eflatun Hakim: "Ben Dahhâk Şah'ım. Bin yüz yıl ömür sürdüm. Bir gün korkup kimseden yüz çevirmedim. Nitekim güneş de yüzünü çevirmez. Güneşi göstermesinin sebebi budur.". Kırk dört hakim bu şekilde heykeli yorumlar. İskender bunların akla uygun olduğunu ama heykelin bu anlama gelmediğini söyler: "Bir elinin sinesinde olması yemin etmesi ve bende nesne yok demesidir. Bir elini gün doğusuna uzatması bin yüz yıldan beri topladığı malı işaret etmektedir.". Çihil-pâ-yı Irakî kırk adım gider, orayı kazarlar, bir kuyu çıkar. Aşağı inip hazineye ulaşırlar. Hakimler hazineyi görünce İskender'e nasihat ederler. Eflatun: "Bu hazineyi koyan nerede? Sıkıntıyla mal yığanın hâli böyledir.". Sokrat: "Kalan sadece bu köşk. Buralar benim diyen hani?". Bukrat: "Dünya hazinesi acayip bir nesnedir. Sıkıntıyla toplanır, sonra bırakılıp gidilir.". Aristo: "Dünya malını kimse alıp gitmez. Yığmasından da kimse usanmaz. Akıllı olan malı ihsan eder.". İskender bu sözler üzerine "Onlar yememiş biz yiyelim." der ve hazineyi dağıtır.[41]

Hükemanın İskender'in Emriyle Serdâd-ı Hindû'ya Nasihat Etmesi

Serdâd-ı Hindû kardeşi Sercân-ı Hindû'nun ölümü üzerine ağlayıp inleyince İskender, Eflatun Hakim'e hitaben "Yâ vezîr-i hâs, Serdâd-ı Hindû'ya birkaç dürlü nasihat virüñ." der ve hakimler ona nasihat ederler. Eflatun Hakim: "Kardeş için ağlamak haktır. Ancak sabretmek kişiye hoştur. Allah sabredene karşılığını verir, sabredenleri sever.". Nasihat-ı Sokrat: "Dünyaya gelmek ve gitmek tanrı hükmüdür. Ölen için ağlaman Hak Teala'dan şikâyettir. Allah'ın takdirine boyun eğ.". Nasihat-i Bukrat: Yiğidin ölmesi büyük bir üzüntüdür. Fakat dünyanın hâli böyledir. Kimse ecelden kaçabilmiş değil. Hak emri herkese yetişir.". Nasihat-i Restetâlis: "Dirliğin sebatı yoktur. Bu mülk benimdir diyenler göçüp gitti. Ölüm küçük büyük dinlemez.". Bu telkinlerden sonra Serdâd-ı Hindû sakinleşir.[42]

İskender'in dört has hakim veziri dışında Keyd-i Hindû da adı anılan önemli hakimlerdendir. Hint ikliminin padişahı Keyd, ülkesinde bulunan dört değerli nesneyi İskender'e hediye olarak gönderir. Bunlar, bütün ilimleri bilen bir filozof; her derde derman olan bir tabip; yaz kış içilse de boşalmayan bir kadeh ve Keyd'in Şehrbânû adlı dünya güzeli kızıdır. İskender hakimi tazimle karşılar. Ona tevhid, dünyanın yaratılışı, yedi gezegen, yıldızlar, ay, güneş, dünya, dört unsur, madenler, hayvanlar vs. hakkında sorular sorar.[43] Bilindiği üzere varlığın bu şekilde taksimi ve yorumlanması, büyük oranda eski Yunan düşüncesine dayanır.

[41] Feyzioğlu, N. (1991), s. 372-5.
[42] Feyzioğlu, N. (1991), s. 224-6.
[43] Ahmed-i Rıdvan (1500), vr. 102b-22a; Ünver, İ. (1983), vr. 19b-22a.

Sonuç

Makedonya'dan ya da Rûm'dan çıkıp Hindistan'a kadar uzun bir yolculuk yapan İskender'e bu uzun yolculuğunda yardım eden birçok hakim vardır. Onlar, İskender'e danışmanlık yaparlar, yol gösterirler, akıl verirler. Bu hakimler ilmin bütün aksamını talim etmiş, varlığın sırrına vâkıf olmuş bilge kişilerdir. İskendernamelerde sık sık adları geçen söz konusu feylesoflar tarihî olarak aslen Yunan düşüncesinin temsilcileri olmakla birlikte zaman içinde Doğulu bir kimlik kazanmışlar, hatta dini bütün birer Müslüman gibi algılanmışlar, anlatılmışlardır.

İskender'in felsefe ve felsefecilerle tanışıklığı gençlik, hatta çocukluk yıllarında olmuştur. Aristo gibi büyük bir filozofun elinde yetişen İskender, doğal olarak felsefeye de ilgi duymuş, İskendernamelerde anlatıldığı kadarıyla birçok bilgeyi sürekli yanında bulundurmuştur. Kırk civarında olduğu söylenen bu hakimlerden en çok adları geçenler Aristo, Eflatun, Sokrat ve Bukrat'tır. Behmen, Behrâm, Bertûs ve Keyd-i Hindû da adları sıklıkla anılan diğer hakimlerdir. Hızır'ın ise bunların yanında apayrı bir yeri vardır. İskendernameler bu isimlerin tanınmasında ve ileri sürdükleri görüşlerin, felsefi düşüncelerin yayılmasında önemli rol oynamışlardır.

Kaynakça

Ahmed-i Rıdvan (1500), *İskendernâme*, DTCF Ktp. M. Con B. 20.

Bosworth, A. B. (2005), *Büyük İskender'in Yaşamı ve Fetihleri, Fetih ve İmparatorluk*, çev. Hamit Çalışkan, Ankara, Dost Kitabevi.

Feyzioğlu, Nesrin (1991), *İskender-nâme Üzerine Bir İnceleme*, Basılmamış YLT, Atatürk Üniversitesi SBE, Erzurum.

Gökberk, Macit (1990), *Felsefe Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Kaya, Mahmut (1991), "Aristo", *TDV İA*, Cilt 3, İstanbul, s. 375-8.

Kaya, Mahmut (1995), "Felsefe", *TDV İA*, Cilt 12, İstanbul, s. 311-9.

Kılıç, Cevdet (2009), *Felsefe Diyarından Hikmet Yurduna Bilgelik Hikâyeleri*, İstanbul, İnsan Yay.

Lauffer, Siegfried (2004), *Büyük İskender*, çev. Nilgün Sorguç, İzmir, İlya İzmir Yay.

Nizami Gencevi (2004), *İskendername (Şerefname)*, trc. Abdulla Şaik, Bakı, Lider Neşriyyat.

Olguner, Fahrettin (1994), "Eflatun", *TDV İA*, Cilt 10, İstanbul, s. 469-76.

Sağol, Gülden (2002), "Argo Sözlükleri", *Türk Kültüründe Argo*, ed. Emine Gürsoy-Naskali-Gülden Sağol, Haarlem-Hollanda, SOTA Yay., s. 73-92.

Stoneman, Richard (1995), "Naked Philosophers: The Brahmans in the Alexander Historians and the Alexander Romance", *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 115, pp. 99-114.

Tökel, Dursun Ali (2000), *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar Şahıslar Mitolojisi*, Ankara, Akçağ Yay.

Tören, Hatice (2001), *Alî Şîr Nevâyî Sedd-i İskenderî (İnceleme-Metin)*, Ankara, TDK Yay.

Ünver, İsmail (1983), *Ahmedî İskender-nâme İnceleme-Tıpkıbasım*, Ankara, TDK Yay.

İSTANBUL'UN AHDİ YALAN: GELİBOLULU MUSTAFA ÂLÎ VE RUMELİLİ ZA'ÎFÎ'DE DER-SAADET ARAYIŞI

Meryem BABACAN

Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun en görkemli yüzyılı olmasına rağmen devir kaynaklarında toplumsal bozulmayla birlikte bir çöküşün başladığına ilişkin yorumlar mevcuttur. 16. yüzyıl ve sonrasında kronikçiler tarafından dile getirilen şikâyetler, edebi metinlere daha çok bilim ve sanatla uğraşan kişilere itibar edilmemeye başlandığı şeklinde yansımıştır. Bu makale, iki Osmanlı bürokratının, Gelibolulu Mustafa Âlî ile Rumelili Zâifî'nin biri mektup diğeri sergüzeştnâme türünde yazılmış iki manzumesi üzerinden yaşadıkları dönemin himaye sistemine ilişkin görüşlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gelibolulu Mustafa Âlî, Rumelili Zâifî, himaye sistemi, mansıb, azil, İstanbul

ABSTRACT

Although 16. century was one of the most outstanding centuries of the Ottoman Empire, there are several comments in the sources of the era stating the beginning of decadence as a result of social corruption. The complaints pointed out by 16th century chronicles and others on texts generally reflect disregard for those who occupy with art and science. In this article, it is aimed to display the views of two Ottoman bureaucrats', Gelibolulu Mustafa Âlî ve Rumelili Za 'îfî, about the tutelage system that runs in their time, through two texts, one of which is a letter and the other is a sergüzeştnâme,

Key Words: Gelibolulu Mustafa Âlî, Rumelili Zâifî, tutelage system, *mansıb*, supersession, İstanbul

Giriş

16. yüzyıl, tarihçilerin de ittifakıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun hemen her alanda gelişme gösterdiği bir yüzyıldır. İmparatorluğun Altın Çağı olarak da bilinen bu yüzyılda, Osmanlı padişahları bir taraftan Batı'daki ilerlemelerini sürdürürken, bir taraftan hilafet makamının varisliğini ve bu sayede İslam dünyasının da hamiliği görevini üstlenmişlerdir. Tarihi kaynakların Fatih Sultan Mehmed, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerini öne çıkararak bir yükseliş devri olarak niteledikleri bu dönem, aynı zamanda, Kanuni ile kapanan, akabinde gerileme döneminin başladığı ve çeşitli eserlerde toplumsal bozulma temasıyla birlikte eleştirilerine rastladığımız "gerileme edebiyatı" örneklerine de rastlanılan bir yüzyıldır. Kanuni'nin vefatının (ö. 1566) ardından başlayan ve Karlofça Antlaşması'na (1699) kadar devam eden bu dönemi bir "duraklama" olarak addeden tarihçilerin genel kabulü, başa geçen padişahların yetersiz olmasına bağlı olarak merkezi otoritenin zayıfladığı ve

devlet kurumlarında bozulmaların yaşanmaya başladığıydı. Yalnızca tarih araştırmacılarında değil, dönemin yazarlarında da görülen bu kanı, gerileme edebiyatı üzerinde duran Douglas A. Howard'a göre Osmanlı Devleti'nin 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar gerileme içerisinde olduğu görüşü, temelde o dönemde yaşamış Osmanlı siyasi yazarlarının ortaya koydukları eserlerin bir ürünüdür.[1]

İmparatorluğun çeşitli kurumlarındaki bozulmaları ve toplumdaki ahlaki problemleri dile getirmeye başlayan yazarlar arasında yer alan Lütfi Paşa, Gelibolulu Mustafa Âlî, Kınalızâde Ali Çelebi gibi ilmiye sınıfına mensup bürokratların toplumdaki yozlaşmaya sebep olarak gösterdikleri başlıca amillerden biri de ilim sahiplerine yeteri kadar önem verilmemesi ve hakettikleri görevlere gelemeyen bu kesimin yıpratıcı bir rekabet ortamında bulunuyor olmasıdır. Osmanlı'daki himaye sistemiyle de ilişkilendirebileceğimiz bu problem hakkında Lütfi Paşa, *Âsafnâme* adlı eserinde âlim, müderris ve kadıların birbirleriyle sürekli olarak rekabet halinde olduğunu belirtmektedir.[2] Yine mevcut durumdan rahatsız olan bir başka âlim Kınalızâde Ali de hem sistemin çapraşık halini hem de mevcut durumun ilim sahiplerini düşürdüğü konumu şu şekilde gözler önüne serer: "Ebussuud Efendi'nin şeyhülislamlığı devresinde Çivizade'nin adamı olarak görülen Kınalızade, müderrislik görevine tayini gecikince, 1541'de o zamana kadar kaleme aldığı risaleleri toplayıp Ebussuud'un huzuruna çıkar, eserlerini göstererek 'Benim sultanım, diğer ihvan gibi ileri gelenlerden iltifat görmek için kapı kapı dolaşmak yerine kitapların kapılarını araladım, sayfalarında dolaştım. Eğer mülazemet yolu bu çabama rağmen sizin devrinizde bana yüz göstermeyecekse bu kapıyı kapayıp başka kapıya müracaat edeyim!' yollu sitemde bulunur''.[3] Siyasi bir eser niteliği taşımamakla birlikte 16. yüzyılın ilk yarısında yaşamış bir başka ilmiye sınıfı mensubu-şair Rumelili Za 'îfî de Sergüzeştnâmesinde benzer durumları dile getirdiğini ve himaye sistemiyle birlikte ilim sahiplerinin kıymetinin bilinmeyip cahil kimselere rağbet edildiğini söylemektedir.[4] Yaşadığı yüzyılı çeşitli sebeplerle eleştiren ve bireysel istek ve şikâyetlerini eserlerine yansıtan Gelibolulu Mustafa Âlî'de (ö. 1600) de benzer temayı görmek bu nedenle şaşırtıcı değildir. Birçok alanda eser vermiş olan Âlî, himaye sisteminin ıslahı için eserlerini yazmış ve eleştirilerini de reformist kaygılarla içinde bulunduğu sınıfa yöneltmekten kaçınmamıştır.[5]

Za 'îfî ve Âlî'nin eserleri üzerinden devam edecek olan bu çalışmada şunu belirtmenin de faydalı olacağı kanaatindeyiz. Unutulmamalıdır ki geçmişten bugüne insanın, içinde yaşadığı koşul ve zamandan memnuniyetsizliği bitmemiştir. Divan şairlerinin de farklı yüzyıllarda çeşitli konularda duydukları memnuniyetsizlikleri sık

[1] Howard, D.A., (2011), "Osmanlı Tarih Yazıcılığı ve 16.-17. Yüzyılların "Gerileme" Edebiyatı", *Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak: Gerileme Paradigmasının Sonu*, (der: Mustafa Armağan), 3. Bs, Timaş Yayınları, İstanbul. Ayrıca Osmanlı İmparatorluğu'nun dönelendirilmesi meselesi ve gerileme edebiyatı hakkında daha ayrıntılı bilgi için makalenin bulunduğu kitabın tamamından istifade edilebilir. Ayrıca bkz: Tezcan, B. (2011), "Tarih Üzerinden Siyaset: Erken Modern Osmanlı Tarih Yazımı", *Erken Modern Osmanlılar: İmparatorluğun Yeniden Yazımı* (ed: Virgina H. Aksan, Daniel Goffman), Timaş Yayınları, ss. 223-266.

[2] Kütükoğlu, M. (1991), *Lütfi Paşa Âsafnâmesi (Yeni Bir Metin Tesisi Denemesi)*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, s.16

[3] Kınalızade Ali Çelebi, (2007) , *Ahlâk-ı Alâî,* haz: Mustafa Koç, Klasik Yayınları, İstanbul, s. 5

[4] Serdaroğlu Coşkun, V., (2011), *Sergüzeştüm Güzel Hikâyetdür: Divan Edebiyatında Otobiyografik Bir Eser Za 'ifi'nin Sergüzeştnâme'si*, İsam Yayınları, İstanbul, s.284

[5] Murphey, R., (2011), "Mustafa Âlî ve Kültürel Yozlaşma Görüşü", *Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak: Gerileme Paradigmasının Sonu*, (der: Mustafa Armağan), 3. Bs, Timaş Yayınları, İstanbul.

sık dile getirdiklerini görmek mümkündür. Divanlarda şikayet başlığı altında yer alan şiirler olduğu gibi çeşitli manzumelerin içinde de rahatsız olunan durumlardan bahsedilmektedir. Zamandan, ilme riayet edilmemesinden, rüşvet ve toplumsal bozulmalardan duyulan rahatsızlıklar yalnızca 16. yüzyıla has değildir.[6] Bu tebliğde 16. yüzyılın seçimi ise dönemsel değil, şahıslar özelinde yapılan bir tercihe dayanmaktadır.

Tebliğ, yukarıda değinilen konularla ilintili olarak ilmiye sınıfına mensup iki Osmanlı müellifinin, Gelibolulu Mustafa Âlî ile Rumelili Za 'îfî'nin, biri mektup diğeri sergüzeştnâme türünde yazılmış iki manzumesi üzerinden yaşadıkları dönemin himaye sistemine ilişkin görüşlerini ortaya koymaya çalışacaktır. Ayrıca, Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Sinan Paşa'ya gönderdiği mektupta İstanbul'u zemin olarak kullanması ve Za 'îfî'nin de Sergüzeştnâme'sinde karşılaştığımız İstanbul'da kalma veya İstanbul'a dönme arzusu, imparatorluğun başkenti olması hasebiyle büyük bir edebi muhitin de merkezi olma niteliğini haiz bu şehrin, şairler tarafından nasıl algılandığını da görmeye imkân tanımaktadır.[7]

"Osmanlı İlmiye Mesleği Hakkında Bazı Gözlemler" başlıklı makalesinde 16. ve 17. yüzyıllara yönelik dönem kroniklerinin yaptığı yorumları değerlendiren Mehmet İpşirli, ilmiye müessesesinin bozulmasında etkili olan faktörlerden birinin sık sık vuku bulan aziller olduğunu ve bu azillerin de ulemayı sindirdiğini belirtir. [8] 1541-1600 yılları arasında yaşayan ve daha çok tarihçi kimliğiyle tanınan Mustafa Âlî de hayatı boyunca birçok azille karşılaşmış ve eserlerinde bu azillerden şikayet etmiştir. Hatta karşılaştığı aziller, Âlî'nin üzüntüsünü artırmış, devir ve toplum karşısında karamsarlığa kapılan şair, hem toplumdaki bozuklukları hem de istediklerini elde edemeyişini eserlerinin konusu haline getirmiştir. [9] Divanlarında kişisel dertlerini, isteklerini, azillerinden şikâyetlerini, mansıp taleplerini, toplumsal eleştirilerini dile getiren Âlî'nin redifi "bol" olan bir manzumesi bu açıdan oldukça dikkat çekicidir.[10]

Gelibolulu Mustafa Âlî ve Manzum Mektubu

Âlî'nin "Bu Bir Nâmedür ki Sinân Paşa'ya Gönderilmişdür" başlığını taşıyan manzumesinde şairin, gerek İstanbul'a, gerekse devrindeki birçok şaire ilişkin düşüncelerini görmek mümkündür. Ömer Faruk Akün tarafından 1590-1591 yılları arasında yazıldığını tespit edilen manzumede Âlî, devrinde devlet ve cemiyet hayatının

[6] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Batislam, H. D., (2009), *Divanlardaki Şikayet Şiirleri*, Karahan Kitabevi, Adana; Toska, Z. (1998), "Şairlerin İstanbul'u Günümüzden Geçmişe Bir Bakış", *Journal of Turkish Studies=Türklük Bilgisi Araştırmaları* , Hasibe Mazıoğlu Hatıra Sayısı II, C.21, ss. 195-221.

[7] Tebliğde örnek olarak verilecek beyitler, imlaları korunarak şu kitaplardan alınmıştır: Aksoyak, İ.H., (2006), *Gelibolulu Mustafa Âlî: Divan*, c.3, ss. 14-15, Harvard Üniversitesi Yayınları ve Serdaroğlu Coşkun, V. (2011), ss. 111-304.

[8] İpşirli, M., (1988), "Osmanlı İlmiye Mesleği Hakkında Gözlemler (XVI-XVII. Asırlar)", *Osmanlı Araştırmaları VII-VIII*, ss. 274-275.

[9] Aksoyak'ın çalışmasının yanı sıra Âlî'nin hayatı ve eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Kütükoğlu, B., (1989), "Âlî Mustafa Efendi (Hayatı)", *TDVİA*, c.2, ss.414-416; Akün, Ö.F., (1989), "Âlî Mustafa Efendi (Edebi Yönü)", *TDVİA*, c.2, ss. 416-421; İsen, M., (1998), *Gelibolulu Mustafa Âlî*, Şule Yayınları, Fleischer, C.H., (2009), *Tarihçi Mustafa Âlî: Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı*, çev. Ayla Ortaç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 3. baskı, İstanbul..

[10] Manzume Aksoyak, İ.H., (2006), c.3 , ss. 14-15.

bütün kesimlerinde gördüğü umumi bozuluşu İstanbul'u merkez alarak geniş bir tablo içinde göstermek istemiştir.[11]

Âlî, övgü dolu sözlerle başladığı manzum mektubun girişinde Paşa'yı çeşitli vasıflarla övdükten[12] ve "Erkan içinde nâdir anun gibi bir vezir / Gönli güşâdedür eli açık sehâsı bol" bir yönetici olduğunu beyan ettikten sonra Paşa'dan açıkça kendisini himayesine almasını istediğini belirtir:

Divân-ı mülke sığmadı mı diye bir vücûd
N'eyler yabanda ancılayın ihtivâsı bol
Ey şâh-ı zü'l-kerem getür anı cenâbına
Tâ ola zât-ı pâküne halkın du 'âsı bol
Güyâ 'ulüvv-i şân ana mahsusdur hemân
Zira sipihr-i himmetün olmaz hümâsı bol
Ve'l-hâsıl ey sabâ yitiş ol zât-ı pâke kim
Şîr-i Hudâ'ya olmış ola ilticası bol
Taksîr-i hidmetümden idüp vâfir i 'tizâr
Yüz sür ayağı tozına kıl iltimâsı bol (K. 72/ 9-13)

Manzumenin devamında ise İstanbul'da olmadığını anladığımız Âlî bir taraftan kendini överken bir taraftan da İstanbul'u tavsif etmeye başlar. İstanbul'dan bahsederken çok iyi vasıflar kullanmayan şairin İstanbul'a gelmek istemesinin altında yatan sebepse hiç kuşkusuz İstanbul'un, hem imparatorluğun merkezi, hem çok büyük bir edebi muhit, hem de iktidara yakın olması hasebiyle imparatorluktaki bütün güç odaklarının burada bulunuyor olmasından kaynaklanmaktadır.

Bezm-i şarâbı bî-meze kaldı Sitanbul'un
Bâ 'is budur ki masharası bî-nevâsı bol (K. 72/ 16)

Âlî'nin *Heft Meclis* adlı eserinin dönemin sadrazamı Sokollu Mehmed Paşa'ya sunulmasının ardından kendisine verilen Dalmaçya'da Kilis sancakbeyi Gazi Ferhad Bey'in divan kâtipliği görevi karşısında on bir yıl sonra *Nushatü's-selâtin* isimli eserinde bir entelektüel için İstanbul'dan ayrı olmanın verdiği duyguyu şöyle özetlemektedir: " Rum ili serhaddine gönderdiler ve zımnen senün bunca maarif ü kemalat ile pay-i taht-ı âliyede yerün yokdur deyu inkıta-i arza çekilmemizi reva gördüler."[13] Azilden sıkıntılı olan şair, "Her nereye oldum ise defterî / deftere kayd olmadın oldum berî (…) Mâ-hasal olmadı bana bu merâm / Bir yıl olam mansıb ile şâd-kâm" diyerek durumunu ortaya koyarken bu azillerde kendisinin hiçbir suçu bulunmadığını ve hadisenin hep başkalarının kayırılması adına, kendisinin harcanmasından ibaret olduğunu dile getirir: "Altı yidi aya varınca heman / Geldi ulağ eyledi azlüm beyân, Bir sebeb-i 'azl olacak hâl yok / Cürm yok imhâl yok ihmâl yok, Lîk açup 'ayn-ı tama ' bir vezîr / Yirini dinâr ile kıldı sa 'îr, Mansıbı mensûbına arz eyledi/ Kıydı bana 'azlümi farz eyledi"

[11] Akün, Ö.F., (1989), s.417. Akün manzumeyi 69 beyit olarak tespit ettiğini söylemektedir ancak daha yakın tarihte yayımlanan şairin divanında metin 79 beyittir.

[12] Var ey sabâ yüzün sür o dergâha kim henüz / Sahrâ-yı bâğı cennete benzer fezâsı bol, Bir süddedür ki Ka'besidür ehl-i dillerün /Himmet gibi fezâ-yı mürüvvet-fezâsı bol, Bezm-i keremde sâgarı pür-neşe-i safâ / Rezm içre tîgı âyînesadur cilâsı bol, Zerrîne raht alayları ceng içre kal'adur/ Divâra döndi her safı güyâ tılâsı bol, Lutfun ayağı toprağıdur arz-ı vâsi'i / Dest-i ferâhı evc-i keremdür sehâsı bol, Heycâ deminde nâmı Sinân-ı 'adû-şiken / Zâtı 'atâda Yusuf-ı sânî bâhası bol, Hakka ki bir müşîr-i müşârün ileyhdür / Kulları bî-nihâye sa 'âdet-serâsı bol. (K. 72 / 1-7) Aksoyak, İ.H., (2006), C. 3, s. 14.

[13] Fleischer, C.H., (2009), ss. 58-59.

Azillerden şikâyet edip İstanbul'da kalmak / bulunmak isteyen şairin manzumede İstanbul'a dair aslında çok da iyi düşünceler beslemediği görülmektedir. Zira mezkûr metinde şair, İstanbul'u şu beyitlerle vasfetmektedir:

Zâd u zevâde kılleti öldürdi halkı hep
Her nesne nâdir anda fe-emmâ vebâsı bol
Zehr-âba boğdı bahr-ı belâ ehl-i dilleri
Gird-âb-ı hüzn garkası çok âşinâsı bol
Halvâ-yı mürde döndi 'imaret ta 'amına
Camilerün minaresi vafir salası bol
Yok bir tabîb-i hâzıkı bîmâr-hânenün
Derd ehlinün nihâyeti yok mübtelâsı bol (K. 72/ 17-21)

Şair hem yaşadıklarından hem de devrinden şikâyetçidir. Âlî'ye göre bir çözülüş ve gerileme dönemi olan yaşadığı yüzyılda toplumsal sorunlar ve adaletsizlik artmıştır:

Zulm ile göz yaşı dökenün yok nihâyeti
Ammâ ki halk içinde 'adâlet sadâsı bol
Vâ 'izlerinde 'ucb u riyâ gussadan füzûn
Ashâb-ı 'izz ü devletünün kibriyâsı bol
Mansıbdaki ekâbire 'âdet degül kerem
Ma 'zûl-i nâ-murâdun egerçi recâsı bol
Erbâb-ı 'ilm ü fazla ihânet hisâbsuz
Ashâb-ı tab 'u fehme hakâret cefâsı bol (K. 72 / 30-33)

Âlî'nin eserlerinde mutlaka mansıp ve azil meselesine değindiğini, istek ve şikâyetlerini bir şekilde eserlerine yansıttığı yukarıda zikredilmişti. Âlî'nin genel tavrına uygun olarak bu manzumede de, ilim ile uğraşanlara kimsenin itibar etmediğinden, kadir kıymet bilinmediğinden şikâyet ettiği görülmektedir.

Mansıbdaki ekâbire 'âdet degül kerem
Ma 'zûl-i nâ-murâdun egerçi recâsı bol
Erbâb-ı 'ilm ü fazla ihânet hisâbsuz
Ashâb-ı tab 'u fehme hakâret cefâsı bol (K. 72/ 32-33)

Ömrü boyunca ilimle uğraşan ve çok kıymetli eserler veren Âlî'nin en büyük talihsizliği, dilediği gibi bir hami bulamamış olmasıdır. Âlî üzerine yazılmış hemen her eserde vurgulandığı cihetle onun hırslı ve hep daha fazlasını isteyen mizacının da bu hoşnutsuzlukta etkisi olduğu söylenebilir. Fakat Âlî'deki ikbal arzusu gerçekleşmemiş ve o da sürekli bunu dile getirmiştir:

İhsân eliyle bir su serper yok yüreklere
'Azl âteşiyle bağrı yanık mübtelâsı bol
(…)
Yokdur kadir-şinâs ber-â-ber büyük kûçek
Devletlü çok tevâbi 'i yok ked-hudâsı bol
Bir asra gelmişiz ki erâzil bulup vücûd
Ol kavme rükn-i saltanatun iktidâsı bol (K. 72/ 34-37)

Gelibolulu Mustafa Âlî, bu manzumesinde genel şiir karakterine uygun olarak memnuniyetsiz tavrından, hep istediği fakat ulaşamadığı mansıptan, kendisine yapıldığını düşündüğü haksızlıklardan bahsederken, bir taraftan da İstanbul'un zemin olduğu bir edebi muhit tasviri yapmıştır. Bu edebi muhiti diğerlerinden ayıran onun "der-saadet" olması ve bir Osmanlı'nın dünyasında ulaşılabilecek en yüksek derece olan

sultan yakınlığı için bir ümit barındırmasıdır. Ancak Âlî'nin Sinan Paşa'ya yazdığı bu mektupta görüldüğü üzere devrin en yetenekli ve en bilgin şairleri dahi hak ettikleri itibarı görememekte, bir anlamda iktidar sahipleri gerçek sanatçıya sahip çıkmamaktadır. Bu durumda da sanat gelişememekte, şairler bu kişisel sıkıntılarından dolayı yeni mazmun bulamamaktadırlar.

Hâtır yıkar hemîşe gönül yapmak istemez
Ashâb-ı devletün eseri yok binâsı bol
Şâirlerün tetebbu 'ı müşkil zemînden
Nazm ehlinün zemâne gamından gıdâsı bol
El virmez oldu bikr-i ma 'ânî erenlere
Âgûş-ı tenge fürce muhâl ihtifâsı bol (K. 72/ 41-43)

Devrinden ve devrindeki ekâbirin ilim ve sanat ehline itibar göstermediğinden rahatsız olan Âlî, uğradığı haksızlık ve başına gelen sıkıntıların şahsi olmadığını, kendisiyle birlikte birçok yetenekli şairin benzer durumla karşılaştığını dile getirir. Nev 'i, Meylî, Mecdî, Hâtemi, Sâ 'î, Misâlî ve Sabrî gibi şairlerin isimlerini zikreden Âlî, bunların şairlik kudretine sahip olmaları, kıymetli şiirler yazmalarına rağmen sürekli azillerle ve geçim derdiyle uğraştıklarını ancak kendilerine kimsenin ihsanda bulunmayıp " Rağbet cihânda tar satıcı sîm-tenlere / Zer bezl ider 'Acemler ise çok biyâsı bol" (K. 72/ 44-62) olduğunu söyler. Âlî, 16. yüzyılın şultân'ü-şuârası olarak bilinen Bâkî'nin dahi bu sıkıntılardan kurtulamadığını şöyle anlatmaktadır:

Bâkî Efendi kendüye virmez muzâyaka
Gerdûn-ı lâ-bekâyı bilür kim fenâsı bol
Monlâ-yı 'asr şâ 'ir-i şîrîn-kelâm iken
Lâyık mı ola 'azl ile anun belâsı bol ((K. 72/ 44-45)

Osmanlı İmparatorluğu'nda bilhassa yükseliş devrinde bilim ve sanat daima desteklenmiş ve eser sahipleri mükâfatlandırılmıştır. Ancak Âlî, hem Sinan Paşa'ya yazmış olduğu bu mektupta hem de diğer eserlerinde toplumsal bozulmayla birlikte ilim sahiplerinin yeteri kadar önemsenmediğini, olmaları gereken mertebelere getirilmeyip sürekli azillerle uğraştırıldıklarını dile getirir.[14] 16. yüzyılın son yarısında yaşayan şairin, yaşadığı dönemi kötüleyip kendinden önceki dönemi aşırı derecede abartması belki Âlî'den kaynaklanmış olabilir ancak mansıp ve azil sıkıntısının bir benzerini yüzyılın ilk yarısında yaşayan bir başka ilmiye mensubu Za 'îfî'nin de yaşaması ve bu durumdan şikâyeti tesadüf olmasa gerektir.

Rumelili Za 'îfî ve Sergüzeştnâme'si

16. yüzyılın bir diğer ilmiye sınıfına mensup şairi de Rumelili Za 'îfî'dir.[15] Za 'îfî de Âlî gibi daha çok şairliğiyle değil de dile hâkimiyeti ve başka eserleriyle dikkat çekmektedir. Ancak yine de 16. yüzyılda yaşayan Za 'îfî'nin dönemindeki kudretli şairlere rağmen tezkirelerde kendisine yer bulabilmiş olması kuşkusuz şiir alanında da başarılı olduğunun bir kanıtıdır.[16]

---

[14] Çavuşoğlu, M., (1988), "Ali'de Tenkid*", Osmanlı Araştırmaları,* VII-VIII, İstanbul, ss.170-180; Eğri, S. (1999)," Gelibolulu Ali'nin "Nushatü's-Selâtin" Adlı Eserindeki Rüşvetle İlgili Değerlendirmeler", *Tarih ve Toplum,* Ocak, S.181, ss. 52-54.

[15] Hayatı ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Akarsu, K. (1993). *Rumelili Za 'îfî: Hayatı, San'atı, Eserleri ve Divanından Seçmeler*, MEB, İstanbul, ss. 11-31; Serdaroğlu Coşkun, V. (2011), ss.32-72.

[16] Vildan Serdaroğlu Coşkun, *Za 'îfî*'nin bu yönünü şu şekilde belirtmektedir: "Hakkında yazılan eserlerden *Za 'îfî*'nin şairliğinin yanı sıra daha çok dile hakimiyeti ve Gülistan tercümesi ile dikkat çektiği görülmektedir. Divan'daki nazım dilinin sadeliği, ağırlıklı olarak tercüme eserler kaleme alması, eserlerinde sanat gayesinden

Za 'îfî'nin, Gelibolulu Âlî ile yalnızca ilmiye sınıfına mensup bir şair olması sebebiyle değil hayatına bakıldığında görüleceği üzere karşılaştığı atamalar, aziller, mansıp beklentileri ve mevcut durumdan şikâyet gibi konularda da benzer bir serüven yaşadığı görülmektedir. Ancak Âlî'nin eserlerine yansıttığı şikâyetleri sebebiyle kaynaklarda hırslı ve memnuniyetsiz biri olarak nitelendirilmesine rağmen şairin Sergüzeştname'si üzerine çalışan Vildan Serdaroğlu Coşkun onun için "Şair, hayatı boyunca başına gelen türlü sıkıntılar karşısında mutedil davranan, problemlere çözüm arayan, yılmayan ve daima iyimser biri olarak karşımıza çıkar" demekte ve şairin sergüzeştini de bu tutumla ele aldığını belirtmektedir.[17] Buna rağmen Za 'îfî'nin sergüzeştnamesinde de bir şairin çektiği mansıp sıkıntısını ve Osmanlı himaye sistemine yönelik eleştirilerini okumak mümkündür. Nitekim sergüzeştnamenin henüz başlarında Za 'îfî bir kişinin kendisine gelerek şöyle bir nasihatte bulunduğunu söyler:

Bularun rif 'atine noldu sebeb
Didi bana gelen ol ehl-i edeb
Sende dahı var ise devlet ü huş
Bir ekâbir ayağına var düş
Âsitânesin idünüp mesned
İdegör gussa seyline anı sed
Dâmenini dutup anun muhkem
Bekle kapusunı otur epsem (S. 115-118)

Burada açıkca bu sistemde var olmanın ilk adımını başka bir ağızdan okuyucuya aktaran Za 'îfî'nin sergüzeştnamede bunu kurgulamış olması da muhtemeldir zira Osmanlı metinlerinde "filan şöyle dedi" tarzında aktarım tarzları yazara kendi düşüncesini başka ağızdan dillendirerek argümanını güçlendirdiği zaman zaman görülmektedir. Aynı zamanda şair, bu öğütten sonra bir hikâye anlatır ve sahipsiz bir kimseye haksız yere yapılan eziyetlerden bahseder. Sonrasında ise şu sonuca varır:

Sen dahı ger dilerisen ni 'met
Arka idin ki bulasın hürmet (S. / 126)

Daha sonra kendisine bu nasihati veren kişinin yardımıyla kendine bir "kapı" bulan şair, duyduğu memnuniyeti ise şu şekilde belirtir:

Uşda buldun bu kerre devleti sen
Çekme gam irdün uşda izzete sen
Kanı 'alemde çekdüğün zillet
Kanı hücrende gördüğün kıllet
Getdi kamu bela vü mihnetler
Hakka hamd ü sena vü nimetler (S. 140-143)

Mansıb ümidiyle ekâbirden meded uman şair beklentisi karşılanmayınca çaresiz haline razı olur ve adaletine güvenmediği18 ekâbir takımından uzak durmaya gayret eder:

çok ahlaki ve didaktik gaye taşıması gibi özellikler göz önüne alınacak olursa, kaynaklardaki bu vurgunun yerinde olduğu görülecektir. (….)*Za 'îfî*'nin nazım ve nesir sahasında adı zikredilen bir şair olmasına rağmen ilim yönü ve dindarlığı ağır basmakta ve kendisi daha çok bu yönleriyle ön plana çıkmaktadır." (Serdaroğlu Coşkun, V. (2011), ss. 58-59)

[17] Serdaroğlu Coşkun,V. (2011), s. 41

[18] Şairin ekâbir ve adalet hakkındaki görüşleri için bkz: Serdaroğlu Coşkun,V. (2011), ss. 150-151.

Ekâbirden çü gördüm yok bana sûd
Pes oldum fakruma râzî vü hoşnûd
Çekişmişdüm fak(a)rla pes barışdum
Zarûrî yine yârâna karışdum
Ekâbir nâmını yâd itmez oldum
Her istenen makâma gitmez oldum (S. 237-239)

Sergüzeştinin devamında Müfti Ali Çelebi'nin danişmendleriyle birlikte mülazım olduğunu söyleyen Za 'îfî, Ali Çelebi'nin vefatının ardından sahipsiz dolayısıyla hamisiz kaldığını ise şu şekilde dile getirir:

Kamu kalduk yetîmân u garîbân
Hakîr ü künc-i gamda bî-nasîbân (S. 249)

Yedi yıl boyunca mülazımlık yapan Za 'îfî, aslında medrese hocası olmak ve ilim yolunda ilerlemek istemektedir. Kanuni Sultan Süleyman'ın emriyle bütün danişmendlerin mülazım olduklarını sonrasında da kiminin müderris kimininse kadı olduğunu ancak kendisinin tam yedi yıl boyunca mülazım olarak kaldığını söyler. Yedi yıl boyunca atanamamasının sebebini ise güçlü bir hami ile girişken bir tabiata bağlayan şair, kendisinin hem kimsesinin olmaması hem de yalnızca kendi haliyle meşgul olması sebebiyle yedi yıl bu sıkıntıyı çektiğini söyler. Za 'îfî'nin bir hamiye sahip olmamakla sıkıntılı hal içerisinde olduğunu aynı anda belirtmesi, 16. yüzyıl bürokrasisinde bir şair/ilim adamının geçim derdi ve dünyalık refahının hami ile doğrudan bağlantılı olduğunu göstermektedir.

Benüm ne mesnedüm vardı ne mâlum
Kimesnem yoğidi arz ide hâlüm
Bürîde-dil elüm kûtehdi gâyet
Yoğidi kimesnem kıla himâyet (S. 490-491)

Yedi yılın ardından Vardar Yenicesi'ne müderris olarak atanan şair burada iki yıl kalmışsa da kaldığı yerden memnun olmayıp İstanbul'a dönmek istediğini Kanuni Sultan Süleyman'a yazdığı bir şiirle bildirmiştir.[19]İsteği dikkate alınan Za 'îfî, Sultan Süleyman'ın Bağdat seferine davet edilir ve Vardar Yenicesi'nden bu sayede ayrılır. İstanbul'a gelerek orduya katılan şair, buradan da Sivas'a geçer. İstanbul'a kısa süreli de olsa gelmekten memnun olan şair, şehri hükümdarla birlikte vasfeder:

Reh-i İstanbula oldum revâne
İrüşdüm pes ol ulu âsitâne
Per irdüm ulu 'izzet mahfiline
'utârid nitekim meh menziline
Yüzi nûrından oldu dil münevver
Hatı 'ıtrından oldı can mu 'attar (S. 531-533)

Padişahla birlikte Sivas'a gelerek orada kalan ve ordunun Bağdad ile Hemedan savaşına katılmayan Za 'îfî, Sivas'a geldiklerinde hünkârın bazı kıyafetler ve adamları yanına vererek burada kalmasını istediğini döndüğünde ise kendisine bir görev verileceğini bildirir. Za 'îfî'nin buna verdiği karşılık önemlidir:

[19] Serdaroğlu Coşkun,V. , (2011), s. 50, 57. dipnot.

Velîkin devlete ikbâl idesin
Gelem çün üç gün istikbâl idesin
Didüm ger üç yıl eglensen de iy hoş
Tevakkuf eyleyüben gitmeye muş (S. 543-544)

Daha sonraları Sivas'tan Diyarbakır'a giden şair Sofu Mehmed Paşa'nın kendisi için Anadolu kazaskerinden müderrislik talebinde bulunduğuna şahit olur. Kazasker "Kimün yirin virelüm bunda sana/ Revâ olmaz sebebsüz 'azl-i molla" diyerek bu talebi yerine getirmese de "Velî Rûma varalum inşallah / Virelüm anda sana mansıb u câh" diyerek en azından bir söz vermiş olur. Beklediğini alamayan Za 'îfî ise kendinin de azil durumunda olduğunu ve zor bir durumda olduğunu kimsenin anlamadığını sergüzeştinde dile getirir:

'Özi mansıbda eyler böyle şekvâ
'Azelde olan âdem neylesün ya
Şu kimse kim ten a''ummdur ana iş
Ne bilsün ol nicedür hâl-i dervîş
Şu kim tok ola vü olmaya muhtâc
Ne bilsün gûşede ne gam çeker ne ac (S. 872-874-875)

Sergüzeştinden de anlaşıldığı üzere Sofu Mehmed Paşa bu dönemlerde şairin hamiliğini üstlenmiş bir kişidir. Nitekim kazaskerden istediğini alamayan Za 'îfî de yine Paşa'nın hizmetine geri döndüğünü söylemektedir.[20] Paşa'nın himayesi sayesinde Diyarbakır'da Ziyaiyye medresesinde görev yapan Za 'îfî yine Paşa ile birlikte önce Kütahya'ya oradan da İstanbul'a gelir.[21] İstanbul'a gelen Za 'îfî, hami ve mansıp arama derdinden bıkmış olacak ki burada ticarete girmeye karar verir. Kendi akranının yüksek mertebelere geldiğinden, öğrencisinin öğrencisi bile kadı olmuşken kendisinin hala yok yere kapı kapı gezdiğinden bahseden şair nihayet maişetini temin için başka bir iş yapmaya karar vermiştir. Kumaş işine girmeye karar veren Za 'îfî'nin bu girişimi hüsranla sonuçlanmıştır ancak sergüzeştnamede himaye sistemine yönelik eleştiriler ve şairin kendi konumunu tavsifi oldukça dikkat çekicidir:

Çü gördüm virmedi el mansıb u câh
Çeker tûl-i emel bu 'ömr-i kûtâh
Gezer akrân 'alî pâyelerde
Makâm-ı dil-güşâ hoş sâyelerde
Ne akrân kâzî oldı degme oğlan
Benüm şâkirdimün şâkirdi olan
Kimün elli kimünün dahı artuk
Gelüri mansıbından var benüm yok (S. 948-951)

16. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Za 'îfî' de Gelibolulu Âlî gibi ilme kimsenin itibar etmediğinden yakınmaktadır. Artık ilim sahibi olmanın hiçbir önemi kalmamış ve hüner yalnızca mansıb sahiplerine ait sayılmaya başlanmıştır. Devrin değiştiği ve eskiden önemsenen erdemli durumlarla o günün şartları arasında fark olduğu sergüzeştnâmede "Çü döndi 'aksine çarh-ı mu 'allak / Ayak baş oldı vü baş oldı ayak" (S. 962) sözleriyle dile getirilir.[22] Bu durumu eleştirmekle birlikte kabullenmiş de

[20] Serdaroğlu Coşkun,V. (2011), s. 277
[21] Serdaroğlu Coşkun,V. (2011), ss. 277- 282.
[22] Bu durum yüzyılın diğer şairi Âlî'nin "geçmiş zamanın erdemliliği ve yaşadığı dönemdeki bozulma" algısıyla benzerlik göstermektedir.

görünen Za ‘îfî Allah’ın inayeti olmadan hiçbir şeye ulaşılamayacağını düşünmekte ve içine düştüğü kötü durumu kendi lehine çevirmeye çalışmaktadır.

Bu eyyâm ehl-i ‘ilme yok rağbet
Hemîn var mansıb u mâla mahabbet
Bulur mansıbla bir câhil şeref-nâm
Olur bî-mansıb ehl-i ‘ilm bî-kâm
Şeref mansıbla bulur şimdi âdem
Olur bî-mansıb olan hor pür-gam
Bu ‘unvân-ı menâsib gibi ‘unvân
Kişiye hoş gelmez ey nigehbân
Şunun kim câhı yok korlar girüye
Çekerler mansıb ehlin ilerüye
Gelür şîrîn her telhi kamuya
Ne yire varsan dirler gel berüye (S. 952-957)

Kendisine ticari manada akıl veren Molla Sinan’ın şaire kimseye muhtaç olmaması için öğüt verirken bir taraftan da onu ticarete ikna edebilmek için Za ‘îfî’nin içinde bulunduğu durumu “kapı kapı dolaşmak” olarak nitelendirmesi oldukça ilginçtir. Buradan hareketle Kınalızâde’nin de benzer bir tabir kullandığının yukarıda belirtildiği göz önüne alınırsa ilim sahibi ve sanatçıların kamu gözünde algılanışı üzerine de fikir yürütülebilir:

Çekersin bî-nef ‘i ‘ germi vü serdi
Görürsin yok yire âlâm u derdi
Kapularda çü sâyil korsın rû
Seni bilmem delü misin ya uslu
Kapılar halkasından dest gitmez
‘Aceb bu kim murâdun dahı bitmez
Çü bitmez maslahat pes iy mülâzım
Efendiye varup gelmek ne lâzım
Kılursın vardığun kapuda tapu
Gezersin yok yire sen kapu kapu (S. 963-967.)

Kumaş işinin neticesi hüsran olunca da Za ‘îfî çaresiz bir şekilde tekrar mülazımlığa geri döner. Kardeşinden bin akçe alarak padişahın katılacağı Korfu seferine katılan şair, burada kazasker ile adeta pazarlık yaparak kendisine bir vazife alır. Ancak aldığı görevi mecburen kabul ettiğini bildiren şair en azından sefere çıkarkenki amacına ulaşmış olur. Kendisine amacını sorduğunu söyleyen Za ‘îfî, kazaskerler aralarında geçen sohbeti şu şekilde aktarır:

Didi pes Anatolıda taleb kıl
Ki Rûm ilinde mansıb yok sana bil
Ya ikrâr eyle ‘azlün Mûsî Beg’den
Ki akçan anda bîst idi mu ‘ayyen
Yigirmi beşle medrese vireyin
Olacağı budur tahkîk ü ta ‘yîn
Hem iç ilde viremem sana mansıb
Kavî mesnedlü çokdur anda tâlib
Degül mümkin olara söz geçürmek
Hakîmâne gerek şerbet içürmek

Muhakkak söz budur pes sana el-hak
Pilevne medresesi olur ancak (S. 1049-1054)

Durumu çaresizce kabullenen şair, yirmi beş akçe ile Plevne Mihaloğlu Medresesine müderris olur. Daha sonra Mehmed Paşa'nın vezirliğe yükselmesiyle birlikte önce Vardar Yenicesi'ndeki Ahmed Bey Medresesi'ne tayin edilir. Sonra da paşa tarafından İstanbul'a davet edilen şair, yine Paşa'nın isteğiyle görevini bırakarak kazaskere mülazım olur. Hayatında sebat olmayan şair, daha sonra Edirne'ye gider, orada bir görev alır, azledilir İstanbul'a döner sonrasında tekrar göreve gelir ve yine azledilir. Yaşadıklarından bunalan şair sonunda Mehmed Paşa'ya halini şikâyet eder:

Ki 'azlün çekdüm evvel çok belâsın
Cihânın sürmedüm âhir safâsın
'azel tîgiyledür dil yâre yâre
Cirâhatden yürekdür pâre pâre
'azel nârı ile yandum yakıldum
Bugün ma 'zûl silkine dakıldum (S. 1126-1128)

Mehmed Paşa gibi bir hamiye sahip olmasına rağmen niçin bu sıkıntıları çektiğini anlayamayan şair de Âlî gibi sürekli azillerden dertlidir:

Çekem ben 'azl üç def 'a otuzdan
Revâ mı il mansıbda ola şen
Isıtmadın yirin bir dahı pâye
Virürler vakt olur olmaz beş aya (S. 1138-1139.)

Paşa'nın şaire verdiği yanıt hem hami-mahmi ilişkileri hem de dönemin karışık yapısı hakkında oldukça ilginç bir algı vermektedir. Halinden şikâyet eden şaire Paşa:

Seherde olmaz âdem her seher-gâh
İrişmez devlete bir bende her gâh
Gelür zillet kişiye gâh devlet
Giyer hil 'at geh âdem gâh yer let
Sa 'âdet kişi bulmaz gâh ü bî-gâh
Gehi mansıbda olur 'azl olur gâh
Rakabe oldı ol çün vâz gel sen
Ferâgat hoşdur meşgûllıkdan (S. 1147-1150)

Kendisine müderrisliği bırakmasını söyleyen Paşa'nın isteğini çaresizce kabul eden şair bu hadiseden sonra yine çeşitli defalar azl ve tayin yaşamıştır. Paşa'nın vezir olmasının akabinde kendisinin de rahat etmesi gerektiğini düşünmesine rağmen Za 'îfî'nin hayatı hep sıkıntılarla geçmiştir. Mansıb elde etmek için elinden gelen her şeyi yapan hatta savaşlara katılan şair umduğunu bulamamıştır. Bununla birlikte sürekli çaba içinde olan bu azimli bürokrat yaşadığı hayal kırıklığıyla birlikte sergüzeştini şu şekilde özetlemektedir:

Ataldı her taraftan seng-i gamlar
Başuma üşdi zenbûr-ı elemler
Yiyüp gam sengini gâyet tarıldum
Taş urulmış yılan gibi sarıldum
Suya gark olmış âdem gibi oldum
Yapışdum iki elle her ne buldum
Neye yapışdum ise kaldı elde
El avucda olan sîlde vü yilde

Yürür her san ‘at ehli ilerüye
Velî mûtâb gibi ben gerüye
Çıkarmayup iç elde hoş diyâre
Gemümi rûzigâr atdı kenâre (S. 1064-1069)

SONUÇ

Gelibolulu Âlî, 16. yüzyılın hem önemli bir bürokratı, hem de çağının iyi bir gözlemcisidir. Âlî’nin yukarıda incelenen manzumesinde şahsi hayatından kaynaklanan bazı sıkıntıları dile getirdiği görülmektedir. Âlî’nin bürokrat ve ilmiye sınıfına ait bir Osmanlı olduğu düşünüldüğünde ve benzer sıkıntıların yine aynı dönemde yaşamış olan Za ‘îfî tarafından da dile getirilmiş olması dikkat çekicidir. Nitekim incelediğimiz metinler, bu çağın tarih kitaplarına yansıdığı kadarıyla bir “altın çağ” olduğunu; fakat bunun herkes için geçerli olmadığını göstermektedir. Zira Âlî ve Za ‘îfî benzer bir şekilde hem ilmiye sınıfına mensup hem de edebiyat alanında eser veren iki sanatçı olarak hami bulma noktasında aynı sıkıntıları yaşamışlardır. Bu manzumeler, şairlerin yalnızca yaşadıklarının bir yansıması değil, aynı zamanda hem karşılaştıkları bürokratik sıkıntıları ortaya koyan, hem de bu sıkıntılar karşısında hissettikleri duyguları, maişet ve rütbe derdiyle içinde bulundukları psikolojiyi günümüze aktaran metinlerdir.

Kaynakların Âlî’yi vasfederken kullandıkları hırslı ve açgözlü kabilinden nitelemelerinse ihtiyatla kullanması gereken tespitler olduğunu belirtmekte fayda vardır. Kuşkusuz Âlî, dikkat çekici bir biçimde bunu eserlerine yansıttığı için bu şekilde bir nitelendirilmeye maruz kalmıştır; ancak Âlî ile benzer formasyona ve gelecek kaygısına sahip bir başka şairin de sergüzeştnâmesine yansıyanlar Âlî’nin şikâyetlerinde o kadar da haksız olmadığını göstermektedir. Nitekim benzer yakınmaları dönemin başka şairlerinde de görmek bu kanıyı güçlendirmektedir.

Âlî’nin kendi yaşamındaki kariyerist eğilimleri ve kişilik yapısı göz önüne alındığında manzumedeki şikâyetlerinin biraz abartılı olduğu düşünülebilir. Ayrıca toplumdaki bozukluklardan hareketle kendi zamanını kötüleyip öncesine öykünmesi ve süreci bir gerileme olarak görmesi, kaynakların gösterdiğine göre nesnel değil; edebi bir gerçekliktir. Bununla birlikte kaynaklar müellifin dönemi için öne sürdüğü iddianın doğru olduğunu ve algıladığı sorunların yalnızca kişisel hırçınlıklar olmayıp gerçekten devleti ilgilendirdiğini göstermektedir.[23]

Her iki metinde dikkati çeken unsur, bu manzumelerin şairlerin yaşadıkları azillerden ve bekledikleri görevlere atanamamaktan kaynaklanan “kırgın bir kariyer öyküsü” niteliğinde olmasıdır.[24] Yaşadıkları hoşnutsuzlukları ise yönetici kesimi, hamilik sistemini ve ilim sahiplerine değer verilmemesini eleştirerek dile getiren bu iki isim, kendi kariyer çizgileri özelinde 16. yüzyılın her iki yarısında da yaşanan dönüşümsel süreçleri görmeye imkân tanımaktadır.

16. yüzyıl, imparatorluğun hem kendi zamanı hem de günümüz araştırmacıları için en gözde yüzyılıdır. Dönemi, bireysel hayatlar üzerinden okumak ise genel kabullerin dışında başka bilgiler edinmemizi sağlayacak ve başka çalışmalara kapı aralayacaktır.

[23] Fleischer, 106

[24] Fleischer’in Âlî için kullandığı “kırgın kariyerist” tabiri benzer sıkıntıları yaşayan Za ‘îfî için de gayet uygun bir nitelemedir. Fleischer, s. 199

Kaynakça

Akün, Ömer Faruk, (1989), "Âlî Mustafa Efendi (Edebi Yönü)", *TDVİA*, c.2, ss. 416-421.

Aksoyak, İ.Hakkı, (2006), *Gelibolulu Mustafa Âlî: Divan* I-II-III, Harvard Üniversitesi Yayınları.

Batislam, Hanife Dilek, (2009), *Divanlardaki Şikâyet Şiirleri*, Karahan Kitabevi, Adana.

Çavuşoğlu, Mehmed, (1988), " Âlî'de Tenkid", *Osmanlı Araştırmaları*, VII-VIII, İstanbul, ss.170-180.

Eğri, Saadettin, (1999)," Gelibolulu Âlî'nin "Nushatü's-Selâtin" Adlı Eserindeki Rüşvetle İlgili Değerlendirmeler", *Tarih ve Toplum*, Ocak, S.181, ss. 52-54.

Fleischer, Cornell.H, (2009), *Tarihçi Mustafa Âlî: Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı*, çev. Ayla Ortaç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 3. Baskı, İstanbul

Howard, Douglas A., (2011), "Osmanlı Tarih Yazıcılığı ve 16.-17. Yüzyılların "Gerileme" Edebiyatı", *Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak: Gerileme Paradigmasının Sonu*, (der: Mustafa Armağan), 3. Bs., Timaş Yayınları, İstanbul.

İpşirli, Mehmet, (1988), "Osmanlı İlmiye Mesleği Hakkında Gözlemler (XVI-XVII. Asırlar)", *Osmanlı Araştırmaları* VII-VIII, ss. 274-275.

Kütükoğlu, Bekir , (1989), "Âlî Mustafa Efendi (Hayatı)", *TDVİA*, c.2, ss.414-416.

Kınalızade Ali Çelebi, (2007), *Ahlâk-ı Alâî*, haz: Mustafa Koç, Klasik Yayınları, İstanbul.

Mübahat S. Kütükoğlu, (1991), *Lütfî Paşa Âsafnâmesi (Yeni Bir Metin Tesisi Denemesi)*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul.

Rhoads Murphey, (2011), "Mustafa Âlî ve Kültürel Yozlaşma Görüşü", *Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak: Gerileme Paradigmasının Sonu*, (der: Mustafa Armağan), 3. Bs, Timaş Yayınları, İstanbul.

Serdaroğlu-Coşkun, Vildan, (2011), *Sergüzeştüm Güzel Hikâyetdür: Divan Edebiyatında Otobiyografik Bir Eser Za 'îfî'nin Sergüzeştnâme'si*, İsam Yayınları, İstanbul.

Toska, Zehra, (1998), "Şairlerin İstanbul'u Günümüzden Geçmişe Bir Bakış", *Journal of Turkish Studies=Türklük Bilgisi Araştırmaları , Hasibe Mazıoğlu Hatıra Sayısı II*, C.21, ss. 195-221.

TÜRKÇE DİVAN DÎBÂCELERİ VE MESNEVİ HÂTİMELERİNDE ŞAİRLERİN KENDİ KUSURLARINA DAİR GÖRÜŞLERİ

Seda UYSAL BOZASLAN

Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Türkçe divan dîbâceleri ve mesnevî hâtimeleri şairlerin hayatlarına, eserlerini niçin yazdıklarına, şiir ve şair hakkındaki görüşlerine dair bilgiler bulundurmaları gibi sebeplerle edebiyat tarihi açısından önemlidir. Eserlerin bu bölümleri, yukarıda yazılan bilgiler dışında şairlerin mahlasları, özel hayatlarındaki bazı ayrıntılar (meslekleri, ilgileri vs.) ve kendi kusurlarını değerlendirişleri hakkında da açıklamalar içermektedir.

Divan şairlerinin, eserlerinde bulunması muhtemel kusurlara dair görüşleri birbirinden farklılık göstermektedir. Şairlerin bazıları kusurlarını kabul edip af dilerken bazıları kendilerinden sonra gelenlerin varsa kusurlarını düzeltmelerini istemekte; diğer bir kısmı da eserlerinde kusur olabileceğini kabul etmeyip şairliklerine söz söyletmemektedirler. Bu çalışmada divan ve mesnevîlerden hareketle şairlerin kusura dair görüşleri ele alınarak tasnif edilmeye ve genel değerlendirmelerde bulunulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mesnevî, divan, dîbâce, hâtime, kusur.

ABSTRACT

Turkish *divan* preambles and *mesnevî* epilogues are important in terms of history of literature. Because there are information about poets' lives, their reason/reasons for writing this work and opinions about poem and poet. In this parts of works except for informations mentioned before, there are also poets' pen names and details in their private life(what they were deal and their interests etc.) and explanations about the evaluation in their own mistakes.

Divan poets' ideas about possible mistakes in their works are different from each other. While some of them apologize by accepting their mistakes, some of them wants to correct the mistakes and other part of them aren't commented on their being a poet without accepting their mistakes either. In this study, with reference to *divan*s and *mesnevî*s it is tried to classify poets' opinions regarding their own mistakes and to make general evaluations.

Key Words: *Mesnevî, divan*, preamble, epilogue, mistake.

Şairlerin divan şiiri ve şairleri hakkındaki düşünceleri, divan ve mesnevilerin oluşturulma sebepleri, bu eserlerin isimlendirilmeleri ve tamamlanma tarihleri gibi önemli bilgileri ihtiva eden dîbâce ve hâtimeler, divan edebiyatının özünün anlaşılması ve şairlerin edebî şahsiyetlerinin kendi kalemlerinden değerlendirilmesini sağlaması bakımından oldukça önemlidir. Bu bağlamda Harun Tolasa, "…bir edebiyatı araştırıp onu anlamaya, açıklama ve değerlendirmeye uğraşırken öncelikle yapılması gereken işlerden birisinin de, bizzat o edebiyatın yaratıcılarının bu konudaki düşünce, görüş ve

inançlarının araştırılıp ortaya konulması"[1] olduğunu vurgulamıştır. Burada önemi belirtilen her ne kadar divan dîbâceleri olsa da mesnevilerdeki hâtimeler de onlarla eşdeğerdir.

Dîbâcenin anlamı ve kökeni hakkında pek çok farklı görüş ileri sürülmüştür. Kimileri ipekli ve renkli bir kumaşın altın veya gümüşle karışık dokunduğu kumaşlar anlamındaki Farsça *"diba"* köküne +çe eki getirilerek türetilen bir terim olduğunu; kimileri de *"sevgilinin yüzü"* anlamındaki dibahın Arapçalaşmış şekli olan *"dallı çiçekli bir tür kumaş veya bir yazı türü"* anlamındaki dîbâc ya da deybac kelimesinden türetildiğini ifade etmektedir.[2] Kelimenin kökeni yanında anlamı için de *"İran şahlarının saltanat levâzımından olarak giydikleri çok süslü bir üstlük"*, *"kitabın nakışlarla müzeyyen ve müzehheb olan yüzü, süslü ve ilk sayfaları"* gibi tanımlamalar yapılmıştır.[3] Bu anlamlardan yola çıkarak dîbâce, *"her nesnenin yüzü ve başlangıcı", "kitabın başına yazılan başlangıç, önsöz"* gibi mecazî anlamlarla divan şiirindeki terim anlamını kazanmıştır.[4] Allah'a hamd ü senâ ve Hz. Muhammed'e salât u selamla başlayan dîbâceler bazen kısa bazen de uzun olabilmektedir. "Mukaddime", "takdim", "meram", "medhal" gibi kelimelerle aynı anlama gelse de dîbâcenin manzum eserlerde kullanıldığı ya da böyle bir geleneği yansıttığı ifade edilmektedir.[5] Dîbâceler eserin te'lif sebebini, şairin sanat ve dünya görüşünü, hayatına dair bilgileri ve eseri okuyanlardan isteklerini ihtiva etmektedir.[6]

Hatm kökünden türetilen "hâtime" ise sözlükte "son, encâm, âkıbet, payân" ve "bir kitabın bölümlerinden sonra sonuna ilave olunan makale ki (bu) ekseriya içindekilerin kısaltılmışı ve sonucu hükmündedir"[7] şeklinde tanımlanıp edebî bir terim olarak mesnevilerin bitiş bölümüne verilen addır.[8] Bu bölüm bazı mesnevilerde birkaç beyitken bazılarında da birkaç sayfadır. Mesnevi hâtimelerinde, genellikle Allah'a hamd ü senâ ve dua, sultana övgü ve saltanatının devamı için dua, şairin kendi şairliğine övgü, tanınmış mesnevi şairlerini anma, kendi eserlerine ad verme, diğer eserlere veya şairlere duyulan kıskançlık, müstensih ve okurlara yönelik yergi, mesnevinin beyit sayısı, yazılış tarihi, vezni ve okurdan hayır dua isteme gibi konulara yer verilmektedir.[9] Bu konulardan bazıları hem divan dîbâcelerinde hem de mesnevi hâtimelerinde şairler tarafından ele alınmışlardır. Şairlerin kişisel görüşlerine yer verdiği ortak konulardan biri de eserlerindeki kendi kusurlarına dair görüşleridir.

Her şairin kendine has bir üslubu olduğu düşüncesinden hareketle divan şairlerinin, divan ve/veya mesnevilerinde kendi hayat görüşlerine ve yazdıkları eserler hakkındaki düşüncelerine bağlı olarak konuyu ele alış biçimlerinin içerik ve şekil bakımından farklılık gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu farklılık eserlerin dîbâce ve hâtimelerine de yansımaktadır. Dîbâceler çoğunlukla mensur olup bazen "dîbâce" başlığıyla bazen de

[1] Tolasa, H., (1999), "Klasik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dîbâce)leri; Lami'î Divanı Önsözü ve (buna göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü" *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler* (Haz. Mehmet Kalpaklı), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.229.
[2] Üzgör, T., (1994), "Dîbâce" *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* 9. Cilt, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s.277.
[3] Üzgör, T., (1990), *Türkçe Dîvân Dîbâceleri,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.3.
[4] Üzgör, T., (1990), s.3.
[5] Üzgör, T., (1990), s.3.
[6] Üzgör, T, (1994) , s.278.
[7] Sami, Ş., (2004), *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Çağrı Yayınları, s.465.
[8] Mermer, A. vd., (2010), *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatına Giriş,* Ankara: Akçağ Yayınları, s.111.
[9] Mermer, A. vd., (2010), s.112.

başlıksız olarak eserin girişinde yer alırlar. Hâtimeler ise manzumdurlar; başlıksız bırakılabildikleri gibi *"temmet", "temmetü'l-kitâb"* ya da *"tetimme"* gibi aynı anlamı karşılayan bölüm adları altında da bulunabilirler. Bunun yanında mesnevilerin bazılarında hâtimeler bir bütün halinde tek bir başlık altında toplanmıştır. Bazılarında ise şairler, özürlerinden bahsettikleri veya eserin tamamlanışına tarih attıkları beyitleri *"Bu beyân-ı özr-i te'lîf-i kitâbdur ve Tarîh-i zamân-ı feth-i bâbdur"*[10] (Leyla vü Mecnun), *"İ'tirâf-ı kusûr-ı musannif"*[11] (Münâzara-i Tûtî-i Zâg) gibi ayrı başlıklar altında vermişlerdir.

Dîbâce ve hâtimeler, bu güne kadar genellikle şairin şiir hakkındaki düşünceleri ve edebiyat eleştirisi açısından ele alınmıştır.[12] Bu çalışmada ise şairlerin kendi kusurlarıyla ilgili öz eleştirileri, okur ve yazar bağlamında değerlendirmeye çalışılacaktır. Ulaşabildiğimiz 150 civarında basılı divan ve mesnevi, bölüm başlığı (hâtime ya da dîbâce) olsun ya da olmasın çalışmaya dâhil edilmiştir. Bunlar içerisinde sadece dîbâce veya hâtimelerinde şairlerin kendi kusurlarından bahsettiği eserler incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda şairlerin kendi kusurlarını değerlendirişleri, altı başlıkta ele alınmıştır.

1. Kusurlarını Mantıklı Sebeplere Bağlayarak Düzeltilmesini İsteyenler

Bu gruba dâhil ettiğimiz şairler arasında dönemine damga vurmuş başta Ali Şîr Nevâ'î ve Âşık Paşa olmak üzere birçok şair yer almaktadır. Mütevazılığın bir göstergesi olarak kusurlarının düzeltilmesini talep eden bu şairler, kusurlarını ve bu kusurların okura yansımalarını ele almışlardır.

XIV. yüzyıl şairlerinden Mes'ud bin Ahmed, Süheyl ü Nev-bahâr'ındaki şu beyitlerle

Yarar ger 'ayblayan u taḳ dutan
Çü bilür ki bustān içinde biten

Kimi acı vü kimi tatlu olur
Kimisi eyü kimi yatlu olur

Key aňlar anı bāġ u baḥçe diken
Ki bir yirde biter gül ü diken

Bu arada Óöźrüm hemįn yeng durur
Ki Türk'ün dili giň degül teng durur

Bu kim śāfį ol Türk dili ola
Ḳolaysuz bigidür getürmek dile[13]

[10] Doğan, M. N., (2004), *Fuzulî Leylâ ve Mecnun -Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar-*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 546.

[11] Taş, H. ve Zülfe, Ö. (2009), "Nev'î Münâzara-i Tûtî vü Zâg" http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-75524/nevi---munazara-i-tuti-vu-zag.html (25.06.2012).

[12] Ayrıntılı bilgi için bkz. Tolasa, H, (1999), s.229-243; Menderes Coşkun, (2011), "Klasik Türk Şairinin Poetikası Üzerine", Ankara, *Bilig*, S. 56, s.57-80; Pervin Çapan, (2002), "Zâtî Dîvânı'nda Edebi Tenkit ve Değerlendirmeler", Muğla, *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi,* Bahar Dönemi S. 8, s.11-48; Ali Yıldırım, (2001), "Kâmî'nin Divan Şiiri ve Şairi Hakkındaki Düşünceleri", Elazığ, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 11 S. 2, s.185-198.

[13] Dilçin, C., (1991), *Mesûd Bin Ahmed Süheyl ü Nev-bahar,* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, s.573

bostandaki ürünlerin bazılarının iyi bazılarının da kötü olduğunu söyledikten sonra bağ ve bahçeyle uğraşanların gül ile dikenin aynı yerde olduğunu bildiklerini belirtir. Eserini de güle benzeterek güzelliğinin yanında kusurlarının da olabileceğini ifade etmiştir. Şair, bununla birlikte Türkçe'nin geniş bir dil olmadığını ve Türkçe yazmanın zor olduğunu dile getirerek kusurlarını makul sebeplere dayandırmıştır.

Yine XIV. yüzyıl şairlerinden Âşık Paşa, Garib-nâme adlı meşhur mesnevisinde her kişinin sözü bildiğince dile getirdiğini, kimsenin daha iyisini söylemediğini belirterek dost olanların kendi sözlerindeki eksiklik veya fazlalıkları düzeltmesini istemektedir.

Bildiğünce söyledi herbir kişi
İltmedi kimse kemâle bu işi

Söz içinde artuğ eksük varısa
Yitrüversun anı her kim yârısa[14]

XV. yüzyılın meşhur divan şairlerinden Necâtî, Türkçe divanının dîbâcesinde suale yol açıp üzüntü verecek bir şey olmamasını temenni ettikten sonra "el me'mûru ma'zûrun" yani "Memurun kusuruna bakılmaz." sözüyle kendisinin kusuru varsa dahi bu hikmetli söze uygun olarak affedilmesini rica eder.

Temennį ve tereccį oldur ki aśĥāb-ı kemāl ve erbāb-ı maķāl ĥużūrlarında mūcib-i melāl ve maĥall-i su'āl vāķiÓ olınmalı olmaya

Beyt
Kerem ehli eger nezdįk eger dūr
Buyurmuşlar ki المأمور معذور[15]

XV. yüzyıl Çağatay sahası şairlerinden Ali Şîr Neva'î de hem divanında (Garâ'ibü's-sıgar) hem de mesnevisinde (Mîzânül-Evzân) hata hususuna değinir. Garâ'ibü's-sıgar'ındaki *"Bostanda gül olursa diken de olur, denizde inci olursa sedef de olur, dünyada sarhoşluk olursa baş ağrısı da olur, bu divandaki sade beyitleri ayıplama."* sözleriyle her güzelin bir kusuru olabileceğinin altını çizerek divanının bütününe nispetle sade beyitlerinin ayıplanmamasını ve hoş görülmesini istemektedir. Bu kısımdan sonra da okurlarından kusurları varsa bunların düzeltilmesini açıkça talep edip düzeltmelerini fakat düzeltilirken hata yapılmamasını ister.

Bu nāmeġa kim ħāmem itiptür taĥrįr
Eylerde nežāre ehl-i maÓnį bir bir

Taķśįr tapılsa eylesünler taġyįr
Taġyįr birürde ķılmasunlar taķśįr[16]

Mîzânül-Evzân adlı mesnevisinde de Nevâ'î, aruz ehlinden kusurlarını görmeleri durumunda bunları düzeltmelerini şu şekilde ister: *"Bu fen (Arūz) ehlinden dilenen bu ki bir yerde hata veya yanlışlık görülse, itiraz ile geçmeyeler ve ıslah kalemi ile düzelteler."*[17]

XVI yüzyıl şairlerinden Şerîfî de kusurla ilgili görüşlerini mantıklı bir sebeple açıklamaktadır. Kendi sözlerinden anlaşıldığı kadarıyla Şerîfî, faziletli insanların güzel

[14] Noyan, B., (1998), *Âşık Paşa-yı Velî Garibnâme,* Ankara: Ardıç Yayınları, s.422.
[15] Üzgör, T., (1990), s.106.
[16] Üzgör, T., (1990), s.87.
[17] Eraslan, K., (1993), *Ali-Şîr Nevâyî Mîzānu'l-Evzân (Vezinlerin Terazisi),* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, s.119.

yaratılışlarının gereği olarak kusurlarının hoş görülmesi ve bu hoşgörüyle düzeltilmesini istemektedir.

...ve gevher-i tabʿ ü faẕl-perver ile pi̱raste olanlar vüfūr-ı faẕl u hünerlerinden ıślāḥa śāliḥ nazarlar buyurup من صنف فقد استهدف من انصف فقد اسطرف [18] *ile ʿamel ve taśḥi̱ḥ-i mavāżıʿ-ı ḥalel buyuralar ki kuśūr-ı şān ile bu ʿaẕi̱z-i meram yaʿni*[19]

Yine aynı yüzyıl şairlerinden Revânî, divanının dîbâcesinde kusur konusuna değinir. Revânî ayıpların örtülerek kusurların düzeltilmesinin doğruluğunu, bir gülün yanında bin diken olduğu gibi sözün de hatasız olmayacağını şu sözlerle hem mensur hem de manzum olarak ifade eder:

Ve meseldür ki erbāb-ı nazar ve aśḥāb-ı baśar bu evraḳ-ı muḥattata ve bu ecza-yı muḥabbataya di̱de-i ḳabūl ile nāẓır olup ḥatāsın ıślāḥ buyurmaġla ʻuyūbın sātir olalar.

Göñüle çekme sözünden infiʿāli
Bilür ehl-i dil olanlar bu ḥāli

Ḥatāsuz olmaz imiş ḥiç güftār
Olurmış bir gülün yanında biñ ḫār[20]

XVII. yüzyıl şairlerinden Lârendeli Hamdi ise Leylâ ile Mecnûn mesnevisinde, insanın eksik ve kusurlu, kusursuzluğunsa sadece Allah'a mahsus olduğunu belirterek ancak küçük ayrıntıları gören fazilet ehlinden kusurlarla dolu eserinin düzeltilmesini rica etmektedir.

Egerçi kim bu defter pür-hatâdur
Velîkin hurde-bînlerden recâdur

Ki çün ʻaybın göreler ehl-i tafzîl
İderler hakk ü ıslâhına taʻcîl

Ki insânuñ işi sehv ü hatâdur
Hatâ vü sehvsüz ancak Hudâdur[21]

Aynı yüzyıl şairlerinden Âlî ise divanının dîbâcesinde kusuru ve bu kusurun düzeltilmesiyle ilgili beklentisini farklı bir benzetmeyle ortaya koymuştur. Cevdet Paşa'nın "Şâne-i zülf-i süḫandır, iʿtirâż" [22] sözüyle farklı bir şekilde ifade ettiği gibi şair de sözü, güzel bir geline ve kusurları da bu gelinin kıvrımlarla dolu saçına benzetmiştir ve eserindeki kusurların değer bilen kişilerce düzeltildiği takdirde güzelliğine güzellik katılacağını belirtmiştir.

Çihre-güşāyān-ı śuver-i maʿānį ve meşşāta-gān-ı ʿarūsān-ı suḫandan ümmi̱d-vāram ki muḥaddere-i Türk-zebān-ı anberi̱n-ḫāmenüñ kilk-i müşg-bār-ı iltifatla ṭurra-i pür-çi̱n-i ḥatāsına şāne-zen-i ıślāḥ olalar.[23]

[18] Üzgör, T., (1990), s. 421. **Men sannefe fe-kad istehdefe men ensafa fe-kad istetrefa** "Kim tasnif ederse bir hedefi vardır (eser yazan, tenkide açık bir hedeftir) kim adalet, insaf ederse, bir sebepten dolayıdır."
[19] Üzgör, T., (1990), s.420-421.
[20] Üzgör, T., (1990), s.124-127.
[21] Abdelmaksoud, B.S. M., (2004), *Leylâ ile Mecnûn Mesnevisinin Arap, Fars ve Türk Edebiyatı'nda Ele Alınış Biçimi ve Larendeli Hamdî'nin Eseri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.391.
[22] Karabey, T. ve Atalay, M., (2000), Ahmet Cevdet Paşa Belâgat-ı Osmaniyye, Ankara: Akçağ Yay., s. 75.
[23] Üzgör, T., (1990), s.436-439.

XIX. yüzyıl şairlerinden Azmî de, Türkçe divanının dîbâcesinde kusura dair görüşlerini ifade ederek eserini okuyanlardan hatalarını düzeltmelerini isteyen şairlerdendir. Fakat cümlelerinde muhatap olduğu okuyucu değil Allah'tır. Azmî de Âlî gibi tarak ve saç benzetmelerini kullanarak okuyanların en kötüsünü bile saçın kusurlarını düzelten iyilik tarağı gibi eserin eksik ibarelerini tamamlayan olgun kişilerden eylemesini niyaz etmektedir. Bunu da şu cümleyle ifade eder: "*...ednā Şāne-i mürüvvetle zülf-i Ħıtāsından Óıḳd-ı Óuyūbın giderüb noḳśān Óibāretin kemale yetüre…"*[24]

2. Kusurlarının Hoşgörüyle Karşılanmasını İsteyenler

XVI. yüzyıl şairlerinden Mostarlı Ziyâî de divan dîbâcesindeki "*...Mercûdur ki bu dîvânenüñ dîvânına nazar iden yârân-ı safâ ve ihvân-ı vefâ "El Óözrü Óinde kirâmü'n-nâsi makbûl" muktezâsınca kusûrın maÓzûr buyuralar."*[25] ifadesinde zikredilen *"İyi insanların yanında özür makbuldür." anlamındaki "El Óözrü Óinde kirâmü'n-nâsi makbûl"* sözüyle divanını gören gönül arkadaşları ve vefa dostlarından kusurlarını mazur görmelerini rica etmiştir.

XVII. yüzyılın önemli şairlerinden Nev'î-zâde 'Atâyî de kâğıt tabaklara konulup devletlilere sunulan şiir meyveleri gibi eserinin de şiire uygun olmayan hakir karakterinden çıktığını belirtmektedir. 'Atâyî, eserindeki kusur ve ayıpları kabul ederek bunların gizlenmesini şu mütevazı ifadelerle istemektedir:

Ŧabaḳ-ı varaka vażÓ olınup maÓrūż-ı südde-i devlet-maśir ḳılınan mi̱ve-i şāħ-sār-ı tabÓ-ı ĥaḳir ki birḳaç şiÓr-i ħām-taÓbir ü recā-yı engüşt olan mevāźıÓına benān-ı ħāme-i dür-feşānları işaret buyurup Óaybını ġayb ideler.[26]

Dîbâcesinde kusur hakkında görüş bildirenlerden biri de XVII. yüzyıl şairlerinden Fehîm-i Kadîm'dir. Şair, burada kusurları eleştirecek olan ulemanın önde gelenlerinden bu konuda insaflı davranmalarını istedikten sonra "tabiat coşkun ve henüz hamdır" anlamına gelen Farsça bir mısra ile bu kusurlar için özür dilemektedir.[27]

Ümi̱ddür ki bu fennüñ ħurde-bi̱n ü daḳi̱ḳa-dānı olan şāÓirān-ı mū-şikāfları şāóibe Óaybına nāžır olmayup belki dāmān-ı ĥaḳḳe'l-inśāf ile śātır olmalarına bu miśraÓ-ı belagat-nümūn u maÓzeret-mażmūn ile iÓtiźār olındı:

MıśraÓ:[28] هنوز خام ست و ط ب یع ت ست جوش سر

XVIII. yüzyıl şair ve tezkirecilerinden Safâyî de zamanın ârif şairlerinden eserindeki eksik ve yanlışların örtülmesinin âcizâne bir istek olduğunu şu cümleyle vurgulamıştır:

BinaÓen-Óaleyh taĥri̱r olunmasını ve zümre-i şuÓāra-yı zamana niyaz-ı Óācizānemdür ki manžūr-ı Óārifāneleri olduḳda vāḳıÓ olan sakatāt ü ġalatātın setr ü ĥetr ile ḳari̱n-i isÓāf buyuralar.[29]

Nurî Bey de Türkçe divanının dîbâcesinde kusurlarını görenlerden beklenti ve ricasını şu sözlerle dile getirir: *Özellikle de güzel ilim ve bilgi sahipleri her geçen gün lütuf ve iyilikle dolup herkesten daha fazla itibara layıklar. Bu eseri yazan kişi onların*

[24] Üzgör, T., (1990), s.519-521.
[25] Gürgendereli, M., (2002), "Mostarlı Hasan Ziyâ'î Divanı", http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-213638/h/metin.pdf (13.06.2012).
[26] Üzgör, T., (1990), s.434-435.
[27] Üzgör, T., (1990), s.4. (Bu dibacenin şairin ölümünden sonra yazıldığı belirtilmiştir.)
[28] Üzgör, T., (1991), *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvan'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi,* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1991, s.97.
[29] Üzgör, T., (1990), s.528-529.

ilminden nasibini almamışsa da ayıplarının ve kusurlarının hoşgörüyle görmezden gelinerek örtüleceğini ümit ve rica etmektedir.

...Ǿāmme-i ehl-i maǿārif ü dirayet daḥı yevmen fe-yevmen ĥiśśe-dār-ı lutf u Ǿātıfet ve bā-ĥuśūś aśĥāb-ı ĥüsn-i tabįǾat cümleden ziyāde mazhar-ı iǾtibār ve raġbet-i şāhāneleri olmaġla her ne ḳadar bu ḳulları ol zümre-i dirayet-behreden maǾdūda şayeste degülse daḥı Ǿuyūb ü ḳuśūrı nažra-i iġmāz ve tesāmüh ile mestur buyurulmak ümmįd ve recāsı bāǿiŝ-i mücāseret olup…[30]

3. Kendilerinde Kusur Görmeyenler

Kusur her zaman şairler tarafından kabul edilen doğal bir durum olarak görülmemiştir. Kimi şairler, gül ve diken benzetmesiyle kusurlarını doğal bir sebebe dayandırırken kimileri de kusurlarını kabul etmeyerek bunları eleştirenlere ağır ithamlarda bulunmuşlardır. Kusurla ilgili açıklamalarıyla kibrini gözler önüne seren Müverrih ǾÂlî, bu noktada farklılık arz etmektedir. Gelibolulu ǾÂlî mütevazılık yapan ya da kusurlarını bilen şairlerin aksine beyitlerinde *"Ey Ali! Er ölür, adı kalır, dünya kimseye kalıcı değildir. Bırak sefih kimseler, ayıplama taşlarını sana atsınlar, sen irfan sahiplerine hüner sunmaya devam et."* diyerek hatası olduğunu kabul etmemektedir.

Er ölür adı ḳalur ey ǾĀlį
Kimseye bāḳį degüldür dünya

Ehl-i Ǿirfāna hüner Ǿarż ide gör
ŦaǾne taşını ḳo atsun süfehā[31]

Gelibolulu ǾÂlî şiir sanatı konusundaki yeteneğinden övgüyle bahseden, eserlerini yeteneğine örnek olarak gösteren ve akranları arasında az bulunan biri olduğu kanısındadır ve bu kanıyı çekinmeden eserlerinde ifade etmektedir.[32] Şair, divanındaki kusurla ilgili görüşlerinde de ayıplayanlara iğneleyici sözler söyleyerek kendini beğenmişliğini ortaya koymaktadır.

Gelibolulu Mustafa Âlî sadece divanında değil Tuhfetü'l-Uşşâk adlı mesnevisinde de

Sırrını anlamayup bir nâ-dân
Gâh olur şâire eyler bühtân

Söylenen sözleri hâyîde sanur
Maden-i nazmı fenâ-dîde sanur

Haberi yok ki kusûrı olmaz
Gird-bâd ile nüşûrı olmaz[33]

beyitleriyle kusur ve kusurluya dair görüşlerini söyler. Şair, cahillerin sözlerindeki sırrı, manayı anlamadıklarını, bu sebeple de onları bayat söz addederek kendisine iftira ettiklerini ifade etmektedir. Kusurlu görülebilecek her şeyin aslında cahillikten geldiğini çünkü cahilliğin buna yol açtığını dile getirmektedir.

---

[30] Üzgör, T., (1990), s.500.
[31] Üzgör, T., (1990), s.400-401.
[32] Aksoyak, İ,H., (2006), "Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Menşeü'l-inşâ'sı" *Türklük Bilim Araştırmaları*, S. 19/Bahar, s. 235.
[33] Aksoyak, İ. H., (2003), "Gelibolulu Mustafa Âlî Tuhfetü'l-Uşşâk", http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-75503/gelibolulu-mustafa-ali---tuhfetul-ussak.html, (13.06.2012).

Cem Sultan da Cemşîd ü Hurşîd adlı mesnevisinde yer alan

Çü ebyātı ḳamusı oldu rengįn
Şeker bigi olur dillerde şįrįn

Bu ebyāt içre yoḳdur hįç noḳśān
Meger kim redd ide sultān-ı devran[34]

beyitleriyle eserinin rengarenk görüntüsüne ve insanların dillerinde bırakacağı güzel tatlara değinerek eserinde hiç eksik olmadığını söylemiş ancak zamanın sultanı bunların bulunduğu eseri reddederse buna da bir şey denemeyeceğini ifade etmiştir.

XVI. yüzyılın Azerî sahası şairlerinden Fuzûlî meşhur mesnevisi Leylâ vü Mecnûn'da kendini kusurlu görmeyerek *"Hünerimin kusurunu arama; şiirimi kıskanmayı alışkanlık edinme. Öyle, boş yere saldırma da, eğer elinden geliyorsa buna benzer bir eser de sen yaz. Saldırıyı ve inadı terk et. Çünkü bu bilinçsizlik yoludur."* diyerek kendisini kıskananlara mesajını iletmiştir.

Ayb-ı hüner ihtiyâr kılma
Şi'rüm hasedin şiâr kılma

Bîhûde yeter taarruz eyle
Ger kâdir isen cevâb söyle

Terk eyle taarruz u inâdı
Kim vâdî-i cehldür bu vâdî[35]

Fuzûlî gibi Behiştî Sinan Çelebi de Heft Peyker adlı mesnevisinin hâtimesinde kusurunu kabul etmeyip kusur bulmaya çalışanları nazire yazmaya davet etmektedir. Bununla birlikte şair, nazmına kusur bulanları hurilere kötü diyenlere benzeterek kusur bulmanın uygun bir davranış olmadığını belirtmiştir.

Nazmuma eyler isen lîk hased
Di nazîrini bunu eyleme red

Bulamaz kimse buna 'ayb u kusûr
Ziştdür dinse revâ ola mı hûr

'İlm çok olmasa bu 'ömr-i kasır
Komak olur idi asâr-ı kesîr[36]

XVII. yüzyılın meşhur şairlerinden Nâbî, Hayrabâd adlı meşhur mesnevisinde kusursuzluğunu şu şekilde dile getirmektedir.

Minnet Ḥaḳḳa oldı bu Ḍimāret
Ebyātı ḳuśūrdan Ḍibāret

Mānend-i ḳuśūr-ı bāg-ı meḍvā
Ḥūrileri bikrdir serāpā[37]

[34] İnce, A., (2000), *Cem Sultan Cemşid ü Hurşid*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, s.399.
[35] Doğan, M. N., (2004), s.548-551.
[36] Demirel, Ş., (?), "Behiştî'nin Heft Peyker Mesnevisi", (http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-75506/behisti-sinan-celebi---heft-peyker.html (13.06.2012).

Şair, burada eserinin her bir beytinin cennet bağının köşkleri gibi mükemmel ve anlamının hûrîler gibi tertemiz olduğunu yani kendisinden önce hiç kimsenin bu sözleri söyleyemediğini ifade etmiştir. Böylelikle şairliğini överek sadece akranları arasında değil kendisinden öncekilerden de kendini üstün tutan bir tavır içerisine girmiştir.

XVII. yüzyıl şairlerinden Nev'izade Atayî, Sohbetü'l-Ebkâr'ın hâtimesinde kendi kusuruyla ilgili bir görüş bildirmemesine rağmen cahil müstensihler için Allah'a şöyle yakarmaktadır: *Allah onu hiç olmazsa iki beladan korusun. Feryadın insafı (doğruluğu) iki cahil irfan dostunun düşmanı oldu. Birisi yanlış yazan kâtiptir ki manaya hileli karar verir. Birisi ise vezni bozuk (vezinsiz, ahenksiz) insanlar taifesidir ki nazmı bozar.*

Hıfz ide anı hatâdan Bârî
Bâ-husûs iki belâdan bârî

Dâd-ı feryâd iki şahs-ı nâdân
Oldılar düşmen-i cân-ı 'irfân

Biri ol kâtib-i tashîf-nüvîs
Ki virir ma'nîye hükm-i telbîs
…….
Biri ol tâ'ife-i nâ-mevzûn
Ki ide nazmın işin dîger-gûn[38]

Atayî, kendisinde hata görmeyerek hataların ya kâtiplerden ya da müstensihlerden kaynaklandığını söylemektedir. Bu şekilde kendine olan güvenini tazeleyen şair kendi şairliğine laf söyleyecek kişileri uyarmaktadır. Müstensih hatasıyla şiirin bozulabileceği ihtimali Fuzûli Divanı'nda da daha ayrıntılı bir biçimde şu beyitlerle dile getirilmektedir:

Kalem olsun eli ol kâtib-i bed-tahrîrin
Ki fesâd-rakamı sûrumuzun şûr eyler
Gâh bir harf sükûtiyle kılur nâdir'i nâr
Gâh bir nokta kusûriyle gözü kör eyler[39]

Divan edebiyatının son döneminin eşsiz şairlerinden olan Şeyh Gâlib 26 gibi çok erken bir yaşta tamamladığı Hüsn ü Aşk adlı mesnevisini, Nabi'nin Hayrabât'ını eleştirmesinin ardından ondan daha güzelini yazmasını isteyenlere bir cevap olarak kaleme almıştır. Gâlib, mesnevisinin hâtimesinde bu hikâyenin şöyle böyle bir söz olmadığını, gücü yetenin böyle bir söz söylemesini istediğini meydan okurcasına dile getirmiştir. Bununla birlikte şair, hatalarını bulmaya çalışanlardan eserinin sadece beş beytine bir nazire yazmalarını istemektedir.

Zann-etme ki şöyle böyle bir söz
Gel sen dahi söyle böyle bir söz…

…Engüşt-i hatâ uzatma öyle
Beş beytine bir nazîre söyle[40]

---

[37] Ülger, S., (1996), *Nâbî-Hayrâbâd İnceleme-Metin,* Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.328.

[38] Yelten, M., (1999), "Nev'izade Atayi Sohbetü'l-Ebkar", http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-75527/nevizade-atayi---sohbetul-ebkar.html (14.06.2012).

[39] Doğan, M.N., (2009), *Fuzulî'nin Poetikası,* İstanbul: Yelkenli Yayınevi, s. 41.

[40] Doğan, M.N., (2011), *Şeyh Galib Hüsn ü Aşk*, İstanbul: Yelkenli Yayınevi, s.426-429.

Hem divanında hem de mesnevisinde bu tür sözlerle meydan okuyan şair, kendini toplumdakilerden daha üstün gören tavrıyla tefahhür geleneğinin en önemli şairlerinden biri olarak karşımıza çıkmakta, anlaşılmamayı bir ayıp olarak görmemekte ve *"kendi değerini en iyi yine kendisinin ortaya koyabileceği"*ni düşünmektedir.[41]

XIX. yüzyıl şairlerinden 'Ulvî de bu bölümde yer verdiğimiz diğer şairler gibi kusur ve hataları olabileceğini kabul etmemektedir. Yalnız 'Ulvî, şiir sanatı ve nazım güzellikleri dışındaki herhangi bir hususta kusurlu bir yer görülürse bunun kendisinden kaynaklanmadığını açıkça ifade etmiştir. Ona göre şiir sanatı ve nazım güzellikleri dışındaki bu hatalar kâtiplerden kaynaklanmaktadır ve kâtiplerden kaynaklanan bu hataların düzetilmesi gerekmektedir.

Ammā śadr-nişīnān-ı maĥfel-i idrāküň ħātır-ı idrākine pūşide olmaya ki bu ķallīlü'l-bidāóāte ve śınāÓate ve Óale'l-ķudreti ve'l-istiтāÓatı kesret-i cemÓiyyet-i dįvānında śanāyiÓ-i şiÓriyye ve bedāyiÓ-i nažmiyyeden ġayrı vāķıÓ olan ħatāyā-yı lāyuĥśāyı ķātibān-ı nevmiyāndan nümāyān ise ħāme-i faśįĥį-zebān ile taśĥįĥ ...ideler.[42]

4. Kusurlarını Kabul Ederek Bunların Düzeltilmesini İsteyenler

2. başlıktaki şairler, mantıklı sebepler neticesinde kusurlarının düzeltilmesini isterken bu başlık altında değerlendirilen şairler hatalarını kabul ederek teslimiyetçi bir tavırla kusurlarının düzeltilmesini isterler.

XVI. yüzyıl şairlerinden Üsküplü Atâ, Tuhfetü'l-Uşşâk mesnevisinin hâtimesinde kusurlu olabileceğini düşünerek "Bu kitabın ayıbıyla ilgilenmesinler, ayıp gözüyle bakmasınlar, lütuf gösterip eksiğini tamamlasınlar. Biliyorum ki ben baştan ayağa eksiğim." sözleriyle eserini sonlandırır. Bu durum şairin mütevazılığının göstergesi olabileceği gibi eleştirilmekten korktuğu anlamı da çıkarılabilir.

Bu kitābuň Óaybına ķalmayalar
ÓAyn-ı Óayb ile nažar ķılmayalar

Lutf idüp itmām ideler eksügin
Bilürin başdan ayaġa eksügin[43]

Aynı yüzyıl şairlerinden Za'fî (Za'fî-i Gülşenî) de Üsküplü Atâ gibi kusurlarının olabileceğini kabul eden şairlerdendir. Za'fî, hem hatasını kabul etmiş hem de âlim ve sanatkârlardan eserin bozuk ve eksikliklerini düzeltip eseri layık olduğu yere koymalarını beklemiştir. Bunu ifade ederken özrün cömert kimselerce kabul edildiğini de dile getirmiştir.

Lākin Óulemā-yı Óāmilūndan ve bülegā-yı žū-fünūndan meÓmūldür ki ħabt u ħalelin taśĥįĥ idüp ĥüsn-i ķabūl ile maķbūl ķılalar. El-özrü inde kirâmi'n-nâsi makbulün.[44]

Yine XV. yüzyıl şairlerinden Tebrizli Ahmedî, "Esrar-nâme"sindeki

ÓUnf idip nazmını tağyir itmeye
Kendü fikrine uyuban gitmeye

[41] Kaçar, M., (2006), "Şeyh Gâlib'de Tefahhür", *Mavi Atlas,* S. 1, s. 106.
[42] Üzgör, T., (1990), s.374.
[43] Aksoyak, İ.H., (2006), *Ahmed-i Yesevî'nin Rumelili Bir Takipçisi Üsküplü Atâ Tuhfetü'l-Uşşâk,* Ankara, Bizim Büro Yayınları, s.263.
[44] Üzgör, T., (1990), s. 260-261

Var ise nažmında noḳśān u ḥalel
Eylegil ıślāḥ ile anda Ǿamel

ǾAybı var ise hem andan göz yuma
Śāḥibine Taňrıdan rahmet uma[45]

beyitleriyle okuyanların kabalık yaparak kendi fikirlerince eserinin veznini bozmamalarını istemektedir. Ancak eserin nazmında eksik veya bozukluk varsa onların düzeltilmesini ve ayıbı varsa da buna göz yumularak Allah'tan kendisine rahmet duasında bulunulmasını dilemektedir.

XVI. yüzyıl şairlerinden Cinânî, Cilâü'l-Kulûb'unda bütün iltimaslı dostlarından ve kitabına göz atan irfan ehlinden hüner bahçesinin yepyeni meyvesi olan eserine lütuf ile bakılmasını ve kusurlarının düzeltilmesini istemektedir. Cinânî eserinin iyi bir eser olduğunu düşünerek hususi meclislerde bu eserin başyapıtlar arasında yer alması gerektiğini de dile getirmiştir.

Budur mültemes cümle yârândan
Nigâh eyleyen ehl-i 'irfândan

Bu nevbâve-i bûsitân-ı hüner
Okundukça lutf-ile idüp nazar

Kusûrını gördükde ıslâh ide
Anı bezm-i hâsında misbâh ide[46]

Münâzara-i Tûtî vü Zâg adlı mesnevisindeki kusurla ilgili görüşleri nedeniyle bu grubun içinde yer bulan bir diğer divan şairi de Nev'î'dir. Nev'î mesnevindeki beyitlerinin kafiye, vezin veya üslubunda bozukluk varsa bunların düzeltilmelerini istemektedir. Böylece bu ayıplar/kusurlar halka duyurulmadan düzeltilmiş olacaktır.

ger var ise beytinüñ kusûrı
yâ nazm u edâsınuñ fütûrı

yârân ideler o beyti ma'mûr
tâ olmaya 'aybı halka manzûr[47]

Divanının dîbâcesinde kendi kusurlarına dair görüş bildiren başka bir şair de XVII. yüzyıl şairlerinden Sıdkî Paşa'dır. Sıdkî Paşa şiir ustalarının iltifat dolu bakışlarının ve keremli ellerin hatalarını düzeltmesiyle bu şiirlerin daha güzel olacağını şu sözlerle dile getirmiştir:

…amma śayrefiyān-ı fenn-i eşǾāruň nazar-ı iltifatları ile şeref-yāfte ve nadire-sencān-ı mįzān-ı bedāyiǾ-şiǾāruň dest-i kerem-peyvesteleri ile sencįde vü perdāḫte olsa mengūş-ı gūş-ı iǾtibār belki dil-zindegāna bāǿiŝ-i inkisār olmaḳ cāǿizdür. Sehv-i ḳalem ü ḥabt-ı endįşe-i ḥatā-şiyem ile cilve-ger-i mināśśa-i žuhūr u śudūr olan eşkâl-i

[45] Ayan, G., (1996), *Tebrizli Ahmedî, Esrâr-nâme (İnceleme-Metin)*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, s.160.
[46] Özkan, M., (1990), "Cinânî Cilâü'l-kulûb (Giriş–İnceleme–Metin–Sözlük)", http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-75502/cinani---cilaul-kulub.html, (13.06.2012).
[47] Taş, H. ve Zülfe, Ö., (2009), "Nev'î Münâzara-i Tûtî vü Zâg" http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-75524/nevi---munazara-i-tuti-vu-zag.html (25.06.2012).

Ǿayb u ḳuśūrı ezyāl-i püźiş-peźirleri ile mestūr ve vāśıl-ı derece-i emn ü ĥużūr olmak mercūdur.[48]

5. Sözleri Anlaşılmadığı İçin Eserlerinin Kusurlu Görüldüğünü Söyleyenler

'Ulvî kusurla ilgili iki farklı görüş ortaya koyan şairlerdendir. Birisi yukarıda bahsetmiş olduğumuz kâtipten kaynaklandığı anlaşılan hatalarının düzeltilmesi konusudur. İkincisi ise kusur gibi görünmesine rağmen şairin anlaşılamamasından kaynaklanan durumdur. 'Ulvî bunlara "Mana şairde gizlidir." sözüyle yaklaşılmasını ve itiraz edilmemesini istemektedir.

...ve eger şāǾirinden śādır olduġı žāhir ve bāhir ise tecāhül-i Ǿārifîn āyįni üzre el-maǾnā vü maĥfį vü fi-batni'ş-şāǾirį mefhūmı ile Ǿamel idüp ...[49]

Gelibolulu Mustafa Âlî de Tuhfetü'l-Uşşak adlı mesnevisinde kendisini kusurlu görmemesinin yanında onu kusurlu addedenlerin sözlerini hiç anlamadığını belirtmektedir.

Sırrını anlamayup bir nâ-dân
Gâh olur şâire eyler bühtân

Söylenen sözleri hâyîde sanur
Maden-i nazmı fenâ-dîde sanur[50]

beyitleriyle cahil kişinin sözleri anlamayıp şaire iftira attığını, bu sözleri bayat sanıp nazım madenini kötü göz sandığını söyleyerek anlaşılmadığından yakınır.

6. Eserinin Kusurlu Olabileceği Ön Yargısına Karşı Savunma Yapanlar

Fuzûlî, Türkçe divanının dîbâcesinde

"*Ümįddür ki aśĥāb-ı feśāĥat ve erbāb-ı belagat müşahede ve mütālaǾa ḳılduḳda menşeǾ vü mevlidüm ǾIraḳ-ı ǾArab olub temāmi-i Ǿömrümde ġayrı memleketlere seyāĥat ḳılmadıġıma vākıf olduḳda bu Ǿilleti mūcib-i suḳūt-i iǾtibār bilmeyeler ve maĥall ü maḳāmuna göre rütbe-i istiǾdāduma ĥaḳāretle nazar ḳılmayalar.*"[51] sözleriyle kusurlarının hoş görülmesini talep eder. Fuzûlî farklı şehirlere seyahat etmeyerek hep aynı şehirde kaldığı için şiirlerinin hor görülmesini kabul etmemektedir. Bunu bir ölçüt olarak görenlerden şiir zevkini ve şairlik kabiliyetini, şiirlerini incelikten sonra değerlendirmelerini dilemektedir.

Taşlıcalı Yahya da şu beyitlerle

Kıldı cild-i müsellemin üstād
Bāb-ı dįvāna śanki iki ḳanad

Ey muĥįt-i kemāl ü fażl u hüner
Ḳılma Ǿayn-ı taǾassub ile nazar

Yel gibi her varakların sürime
Bu gülistana daĥl idüp yürime

Hüner oldur bahane bulmayasın

[48] Üzgör, T., (1990), s.452-453.
[49] Üzgör, T., (1990), s. 374.
[50] Aksoyak, İ. H., (2003), "Gelibolulu Mustafa Âlî Tuhfetü'l-Uşşâk", http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-75503/gelibolulu-mustafa-ali---tuhfetul-ussak.html, (13.06.2012).
[51] Üzgör, T., (1990), s.280-281.

Ó Aybı var ise nāẓır olmayasın[52]

eserinin övgüsünden bahsettikten sonra taassup gözüyle hata ararcasına bakmanın uygun olmadığını belirtmiştir. Hünerin ayıplamak ya da hata aramak olmadığını hatırlatan şair, iyilik ve hüner sahiplerinden ne beklediğini ifade etmiştir.

Sonuç

Çalışma kapsamında yaklaşık 150 divan ve mesnevi taranarak bunlardan divan dîbâcelerinde ve mesnevi hâtimelerinde şairlerin kendi kusurlarına dair görüşleri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Taranan bu eserlerden 16 divan dîbâcesi ve 15 mesnevi hâtimesi olmak üzere sadece 31 eserde şairlerin kusura dair görüşlerine rastlanmıştır. Bu görüşler, şairlerin kusurlarını kabul edip etmemesine, kusurların kaynağına, sebebine ve değerlendirilişlerine göre altı başlıkla; sırasıyla kusurlarını mantıklı sebeplere bağlayarak düzeltilmesini isteyenler, kusurlarının hoşgörüyle karşılanmasını isteyenler, kendilerinde kusur görmeyenler, kusurlarını kabul ederek bunların düzeltilmesini isteyenler, sözleri anlaşılmadığı için eserlerinin kusurlu görüldüğünü söyleyenler, eserinin kusurlu olabileceği ön yargısına karşı savunma yapanlar şeklinde gruplandırılmıştır. Genellikle çoğu şairin bu konuda bir görüş beyan ettiği görülürken Fuzulî ve Ulvî'nin divanlarında, Gelibolulu Mustafa Âlî'nin de Tuhfetü'l-Uşşâk'ında konuyla ilgili birden fazla görüş bildirdiği görülmüştür. İncelediğimiz mesnevi hâtimelerinin neredeyse tümünde şairler, Şeyhî'nin Hüsrev ü Şîrîn'inde mesnevi yazmayı şehir kurmaya benzettiği sözleriyle aynı doğrultuda kusurla ilgili daha iddialı sözler söylemişlerdir. Divan dîbâcelerinde ise şairler, mesnevi hâtimelerine göre daha mütevazı sözlerle kusur bahsine değinmişlerdir.

Birinci grupta yer alan şairlerden Mes'ud bin Ahmed, Ali Şir Nevâî, Şerîfî ve Revânî gül, diken, bahçe, bostan veya meyve gibi benzetmelerle kusura dair görüşlerini ifade etmişlerdir. Âlî ise bunlardan farklı olarak kusuru gelinin kıvrımlarla dolu saçına benzetmiştir. Kusurlarını bu tür benzetmelerle dolaylı olarak ifade edenlerin yanında doğrudan kusurlarının düzeltilmesini isteyenler de vardır. Bu gruptaki şairler kusurları varsa bile bunun doğal olduğuna vurgu yapmışlardır. Mesud bin Ahmed, Ali Şir Nevâî, Âşık Paşa gibi kendi dönemlerine damga vuran şairlerin mütevazılıklarıyla da dikkat çektiklerini söyleyebiliriz.

İkinci gruptaki şairlerde de mütevazılık ön plandadır. Bu gruptaki şairler sadece hoş görülmeyi, bu vesileyle de hatalarının görmezden gelinmesini rica etmektedirler.

Üçüncü gruptaki şairler kendilerinde kusur görmemekle birlikte onları eleştirebilecek kişilere de meydan okumaktadırlar. Behiştî Sinan Çelebi, Fuzûlî ve Şeyh Gâlib, eserlerini eleştirebilecek olan kişilerden kendilerinin eşsiz eserlerine nazire yazmalarını isterlerken, Gelibolulu Âlî Nev'î-zâde 'Atâyî de bu eleştirileri cahilliğe, kıskançlığa ya da kendisi dışındaki bir nedene bağlamıştır. Kusurla ilgili görüşlerini böyle ortaya koyan Gelibolulu Mustafa Âlî, Fuzûlî, Behiştî Sinan Çelebi, Şeyh Galib gibi şairlerin meydan okuyan tavırları dikkat çekicidir. Nâbî'de ise daha naif ve ince bir eleştiriyle eserinin güzelliklerini övme düşüncesi görülmektedir.

Dördüncü gruptaki şairlere baktığımızda teslimiyetçi bir yaklaşım gözlenmektedir. Eserlerinde hatalar olabileceğini baştan kabul ederek eserlerine hoş görüyle yaklaşılmasını açık bir biçimde ifade ederler. Bu durumun korkaklıklarından, yetenek iddiasında bulunmanın anlamsızlığından ya da gerçekten kendi yetersizliklerinden kaynaklandığını söyleyebiliriz.

[52] Üzgör, T., (1990), s.304-305.

Beşinci grupta yer alan ‘Ulvî ve Gelibolulu Mustafa Âlî, iki görüş bildiren şairlerdir. ‘Ulvî ve Gelibolulu Mustafa Âlî kendilerini kusurlu görmemekte hem de sözleri anlaşılmadığı için kusurlu addedildiklerine değinmektedirler.

Altıncı grupta yer alan Fuzûlî ve Taşlıcalı Yahyâ şiirlerinin güzelliğinden emindir. Fakat Yahyâ hata arayanın bulabileceğini söylemiş, eserin bütününe bakılmasının ve hataların değil güzelliklerin görülmesinin hüner olduğunu ifade ederek kendini savunmuştur. Fuzûlî ise tek bir şehirde kalmasının şairlik yeteneğini olumsuz etkilemediğini, bu nedenle de sadece bu bilgiden yola çıkarak şiirlerinin değerlendirilmemesini istemektedir.

Bazı şairler şairlik yeteneklerine aldırmaksızın aşırı mütevazılık göstermiş, bazıları diğer büyük şairlerle kendini kıyaslayarak ortalama bir biçimde kusurunu değerlendirmiş, bazıları da şairlik yetenekleri çok iyi olsa da kibirleri ve kendini beğenmişlikleriyle şair kimliklerini gölgeleyerek insanî özelliklerini ortaya koymuşlardır.

Kusursuzluğun sadece Allah’a mahsus olduğu gerçeği göz önünde bulundurulduğunda gerek insanoğlunun günlük hayatındaki işlerinde gerekse ortaya koydukları ve yine kendi hemcinsleri tarafından kusursuz olarak addedilen sanat eserlerinde bazen az bazen de fazla kusur işledikleri aşikârdır. Ancak ortaya konulan sanat eseri, eseri ortaya koyan kişinin karakterine göre bazen eşsiz bir inci bazen ise sarraf eline geçmeyi bekleyen bir kömür mahiyetindedir. Başkaları tarafından ayıplanan, eleştirilen, okunmaya layık görülmeyen veyahut herkesçe el üstünde tutulan eserin asıl değeri belki de onu ortaya koyan kişinin eserine bakışında saklıdır.

Çalışma kapsamında incelenen eserler ve bunların hangi başlıklar altında ele alındığını gösteren özet mahiyetindeki bilgiler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Kusurlarını Mantıklı Sebeplere Bağlayarak Düzeltilmesini İsteyenler	Mes’ud bin Ahmed (Süheyl ü Nev-bahar), Aşık Paşa (Garibname), Necâtî (Divan), Ali Şîr Nevâ’î (Garâ’ibü’-sığar ve Mîzânül-Evzân), Şerîfî (Divan), Revânî (Divan), Lârendeli Hamdî (Leylâ ile Mecnûn), Âlî (Divan), Azmî (Divan)
Kusurlarının Hoşgörüyle Karşılanmasını İsteyenler	Mostarlı Ziyâî (Divan), Nev’î-zâde ‘Atâyî (Divan), Fehîm-i Kadîm (Divan), Safâyî (Divan), Nurî Bey (Divan)
Kendilerinde Kusur Görmeyenler	Gelibolulu (Müverrih) Mustafa Âlî (Divan), Cem Sultan (Cemşîd ü Hurşîd), **Fuzûlî** (Leylâ vü Mecnûn ve **Divan),** Behiştî Sinan Çelebi (Heft Peyker), **Gelibolulu (Müverrih) Mustafa Âlî (Tuhfetü’l-Uşşâk),** Nâbî (Hayrabâd), Şeyh Gâlib (Hüsn ü Aşk), Nev’izade Atayî (Sohbetü’l-Ebkâr), **‘Ulvî (Divan),**
Kusurlarını Kabul Ederek Bunların Düzeltilmesini İsteyenler	Üsküplü Atâ (Tuhfetü’l-Uşşâk), Za’fî (Divan), Tebrizli Ahmedî (Esrar-name), Cinânî (Cilâü’l-Kulûb), Nev’î (Münâzara-i Tûtî vü Zâg), Sıdkî Paşa (Divan),

Sözleri Anlaşılmadığı İçin Eserlerinin Kusurlu Görüldüğünü Söyleyenler	**'Ulvî (Divan), Gelibolulu Mustafa Âlî (Tuhfetü'l-Uşşâk)**
Eserinin Kusurlu Olabileceği Ön Yargısına Karşı Savunma Yapanlar	**Fuzûlî (Divan),** Taşlıcalı Yahyâ (Divan)

Bu çalışma sonunda divan şairlerinin -birkaç istisna dışında- eserlerindeki muhtemel kusurları kabullendikleri ve bunların düzeltilmesini istedikleri görülmektedir. Yani incelediğimiz eserler arasında her ne sebeple olursa olsun kusurlarının düzeltilmesini isteyenler yaklaşık %52'lik bir dilimi oluşturmaktadırlar. İncelediğimiz eserlerden yola çıkarak diyebiliriz ki şairler kendi kusurlarına dair ılımlı yaklaşımlarda bulunulmasını dolaylı ya da doğrudan istemektedirler.

Kaynakça

Abdelmaksoud, Belal Saber Mohamed, (2004), Leylâ ile Mecnûn Mesnevisinin Arap, Fars ve Türk Edebiyatı'nda Ele Alınış Biçimi ve Larendeli Hamdî'nin Eseri, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Aksoyak, İ. Hakkı, (2003), "Gelibolulu Mustafa Âlî Tuhfetü'l-Uşşâk", http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-75503/gelibolulu-mustafa-ali---tuhfetul-ussak.html, (13.06.2012).

Aksoyak, İsmail Hakkı, (2006), *Ahmed-i Yesevî'nin Rumelili Bir Takipçisi Üsküplü Atâ Tuhfetü'l-Uşşâk,* Ankara, Bizim Büro Yayınları

Aksoyak, İsmail Hakkı, (2006), "Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Menşeü'l-inşâ'sı" Türklük Bilim Araştırmaları, S. 19/Bahar, s. 225-244.

Ayan, Gönül, (1996), *Tebrizli Ahmedî, Esrâr-nâme (İnceleme-Metin),* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Demirel, Şener, (?), "Behiştî'nin Heft Peyker Mesnevisi", (http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-75506/behisti-sinan-celebi---heft-peyker.html (13.06.2012).

Dilçin, Cem, (1991), *Mesûd Bin Ahmed Süheyl ü Nev-bahar,* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Doğan, Muhammet Nur, (2004), *Fuzulî Leylâ ve Mecnun -Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar-,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

Doğan, Muhammet Nur, (2009), *Fuzulî'nin Poetikası,* İstanbul: Yelkenli Yayınevi.

Doğan, Muhammet Nur, (2011), *Şeyh Galib Hüsn ü Aşk,* İstanbul: Yelkenli Yayınevi.

Eraslan, Kemal, (1993), *Ali-Şîr Nevâyî Mîzânu'l-Evzân (Vezinlerin Terazisi),* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gürgendereli, Müberra, (2002), "Mostarlı Hasan Ziyâ'î Divanı", http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-213638/h/metin.pdf (13.06.2012).

İnce, Adnan, (2000), *Cem Sultan Cemşid ü Hurşid,* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kaçar, Mücahit, (2006), "Şeyh Gâlib'de Tefahhür", Mavi Atlas, S. 1, s. 105-111.

Karabey, Turgut ve Atalay, Mehmet, (2000), *Ahmet Cevdet Paşa Belâgat-ı Osmaniyye,* Ankara: Akçağ Yayınları.

Mermer, Ahmet vd., (2010), *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatına Giriş,* Ankara: Akçağ Yayınları.

Noyan, Bedri, (1998), *Aşık Paşa-yı Velî Garibnâme,* Ankara: Ardıç Yayınları

Özkan, Mustafa, (1990), "Cinânî Cilâü'l-kulûb (Giriş–İnceleme–Metin–Sözlük)", (http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-75502/cinani---cilaul-kulub.html) (13.06.2012).

Sami, Şemseddin, (2004), *Kâmûs-ı Türkî,* İstanbul: Çağrı Yayınları

Taş, Hakan ve Zülfe, Ömer (2009), "Nev'î Münâzara-i Tûtî vü Zâg" http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-75524/nevi---munazara-i-tuti-vu-zag.html (25.06.2012).

Tolasa, Harun, (1999) "Klasik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dîbâce)leri; Lami'î Divanı Önsözü ve (buna göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü" *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler* (Haz. Mehmet Kalpaklı), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Ülger, Sibel, (1996), Nâbî-Hayrâbâd İnceleme-Metin, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Üzgör, Tahir, (1990), *Türkçe Divan Dibaceleri,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Üzgör, Tahir, (1991), *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvan'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi,* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Üzgör, Tahir, (1994), "Dibace" Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi 9. Cilt, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Yelten, Muhammet, (1999), "Nev'izade Atayi Sohbetü'l-Ebkar" http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-75527/nevizade-atayi---sohbetul-ebkar.html (14.06.2012).

SEYYİD HASAN RIZÂYÎ EL-AKSARÂYÎ VE "TUHFETÜ'L-KUDÂT" ADINDAKİ MANZÛM ESERİ

Hasan CANKURT

Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Özet

17.yy'da yaşamış, çok fazla tanınmayan veya bilim âleminde tanıtılmayan Seyyid Hasan Rızâyî el-Aksarâyî, çok üretken şairlerimizdendir. Devrin en muteber dilleri olan Arapça ve Farsça'yı tercüme yapacak kadar bilen şair; aynı zamanda mutasavvıf, âlim, şârih ve kadıdır. Anadolu ve Suriye coğrafyasında kadılıklarda bulunmuş şairin, kadılara öğütler veren Tuhfetü'l-Kudât adlı manzûm eseri, manzûm nasihatnâmeler vadisinde kaleme alınmış güzide bir eserdir.

Nesih hatla yazılan eser, Ankara Milli Kütüphane'dedir. 14b-27b arasında toplam 13 varaktır. Fıkhî konulara da temas eden bu eser, sade bir dille kaleme alınmış olup nazm ediliş yönünden de ilginçtir.

Biz bu tebliğimizde Hasan Rızayî Efendi hakkında kısa bilgiler vererek Tuhfetü'l-Kudât adlı manzum eserini ele alıp inceleyeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Seyyid Hasan Rızâyî, Tuhfetü'l-Kudât

Abstract

Seyyid Hasan Rizayi el-Aksarayi who doesn't know very well or isn't introduced in science society was one of the very productive poets of us and he lived in 13th century.The poet could know Arabia and Persian that are the most acceptable language in 13th century as he would translate, at the same time he was mystic, scholar, declatoratory and judge. The poet was judge in Antolia and Syria geography and his verse work that is Tuhfetü'l-Kudat gives some advices to some judges, also it that is a select work was written in the region of verse nasihat-nâme.

The work that was written with nesih lettering is in Ankara National Library now. It is 13 leaves between 14b-27b. This work that is related to the understanding of the Islamic Law was written with a simple language and is interesting aspect of its verse

We'll give some information about Hasan Rizayi Efendi and investigate his verse work that is Tuhfetü'l-Kudat.

Key Words: Seyyıd Hasan Rızayı, Tuhfetu'l-Kudat

17. yüzyılda yaşamış, çok üretken bir şair ve müellif olmasına rağmen çok fazla tanınmayan veya tanıtılmayan Hacı Efendi-zâde Seyyid Hasan Rızâyî ibn-i Abdurrahman el-Aksarâyî, Miladî 1598-Hicrî 1007 yılında Aksaray'da doğmuştur.

Tezkirelerde kendisinden hiç söz edilmeyen şair hakkında muhtelif bazı biyografik eserlerde kısa bilgiler bulunmaktadır. Sûfî-meşrep bir şair olan Rızâyî'nin tercüme eserleri ve bir kısım şerh eserlerinin olması, samimi bir mutasavvıf oluşu, manzum nasihatlar kaleme alması, Arapça menâkıblar (veya tezkireler) yazması onun çok yönlü ve renkli kişiliğini göstermektedir. Hayatı hakkındaki önemli bilgileri de yine kendi eserlerinden öğreniyoruz. Bu bağlamdaki en önemli eserlere -üzerine tez yazılmış

olan- "Tezkiretü's-sâlikîn ve Risâletü'n-nâdimîn" adındaki eseriyle "el-Mahmûdiyye ve fî menâkıbı ricâli'l-bilâd" ismindeki eserlerini örnek gösterebiliriz. Celvetî tarikatına mensup olan Rızâyî'nin eserlerinde Aziz Mahmud Hüdâyî'ye duyulan derin ve içten sevgiyle serâpâ bağlılık hemen göze çarpar. Eserlerinden öğrendiğimize göre Aksaray'da eğitim almış, Hüdâyî dergahlarında bulunmuş ve Aziz Mahmud Hüdâyî ile görüşmüştür. Hama, Kastamonu, Adana, Denizli, Manisa (Alaşehir), Malatya gibi şehirlerde kadılık yapmış; Humus, İdlib, Bilecik, İzmir, Aydın, Antakya, Adıyaman gibi şehirlerde çeşitli vesilelerle bulunmuştur. Rızâyî'nin ele alıp inceleyeceğimiz eseri; kadılara nasihatlar veren bazı fıkhî konularda onlara yol gösterip onları aydınlatan, manzûm oluşuyla da bizim ilgi sahamıza giren bir eserdir. Rızâyî'nin bilinen eserleri şunlardır:

1. Divançe-i Rızâyî
2. Cûy-ı Rahmet (Eser Gülistan'ın manzûm bir tercümesidir.)
3. Tezkiretü's-Sâlikîn ve Risâletü'n-Nâdimîn (Genellikle Celvetî büyüklerini ele alan bir eserdir.)
4. Tecelliyât-ı Hüdâyî'nin Nazmen Şerhi (Aziz Mahmud Hüdâyî'nin Tecelliyât'ına yapılmış bir şerh olup, Rızâyî'nin bir kısım şiirlerine de yer verir.)
5. Sad-Kelime-i 'Alî Tercümesi (Hazret-i Ali'nin yüz sözünün manzûm şerhidir.)
6. Miftâhu's-Sa'âde (Mısırlı İmâm Busurî'nin Peygamberimiz için kaleme aldığı Kasîde-i Bürde'sinin manzûm şerhidir.)
7. El-Mahmûdiyye fî-Menâkıb-ı Ricâli'l-Bilâd (Celvetî büyüklerinden ve bir kısım meşâyıhdan söz eder. Arapça olarak yazılmıştır.)
8. Nüzhetü'l-Ebrâr min Ehli'l- Esrâr (Aksaray ve çevresinde yaşamış ve şairin de bizzat görüştüğü âlim, meşâyıh ve mutasavvıflardan söz eden kısa bir eserdir. Arapça olarak yazılmıştır.
9. Tuhfetü'l-Kudât (Kadılara manzûm öğütler)
10. Risâle-i Sâl-ı Türkân (Farsça'dan tercüme edilmiş, melhame türünde bir eserdir.)
11. Kân-i Me'ânî (Farsça-Türkçe manzûm sözlüktür.)
12. Binâ-yı Ka'be (Hac menâzili türünde bir eserdir.)
13. Tuhfetü'l-Menâzil ve'l-Menâsik (Yine hac konusunda yazılmış eserlerdendir.)
14. Tuhfetü'l-Menâzil ve Tuhfetü'l-Huffâz (Hac menâsik ve menâzili türündedir.)
15. Tevfiknâme ve Etvar-ı Seb'a (Tasavvufî konulu, bir arada olan iki eserdir.)

TUHFETÜ'L-KUDÂT

Hasan Rızâyî'nin kadılara öğütler verdiği fıkıh konulu manzûm bir eseridir. Eserden, "Mahmudiyye" adındaki Arapça yazdığı eserde söz etmektedir:

"Kadılık ve şehadetle ilgili şer'î meseleleri ihtiva eden bir eseri de Hoca Hüseyin Efendi'ye hediye ettim. Ona da "Tuhfetü'l-kuzât" ismini verdim. Onu da Hoca Hüseyin Efendi'ye verdim. Fakat hiçbirisinden dünyevî bir menfaatim olmadı. "[1]

[1] Çağırıcı, M., (2006), *Hasan Rızâyî ve Tezkiretü'-s-Sâlikîn İle Mahmûdiyye Adlı Eserleri Tahkik Ve Değerlendirilmesi*, İstanbul, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Hasan Kamil Yılmaz, s.184.

Kütüphane kataloglarını inceleyip eseri bilimi âlemine duyuran, Âdem Ceyhan'dır. Ceyhan, söz konusu eser hakkında "Türk Edebiyatı'nda Hazret-i Ali Vecizeleri"[2]adlı çalışmasında şu dipnotu düşmüştür:

"Aksarâyî Hâcî Efendioğlu Rızâî'nin "Tuhfetü'l-kudât" adında manzum bir eseri vardır. (Ankara Millî Ktp. Afyon İl Halk Ktp. 17982/2). Adı geçen kütüphanedeki yazma eserlerin kataloğunu hazırlayanlara göre, "Sonda manzûmenin 1003 (1594) yılında te'lif edildiğine ilişkin bir kayıt yer alır. Biz görme imkanı bulamadığımız bu eserin, müellifinin adına bakarak on yedinci asır şairlerinden Aksaraylı Hacı Abdurrahman Efendi oğlu Hasan Rızâî olabileceğini sanıyoruz."

Biz de bu bilinenler ışığında bahis konusu eseri inceledik. Eser, Ankara Milli Kütüphane'dedir ve buraya Afyon Gedik Ahmet Paşa İl Halk Kütüphanesi'nden gelmiştir. Nesih hatla yazılan eserin sırtı bez, ebru kağıt kaplı, mukavva ciltli, şirazesi bulunmakta; fakat mıklebi bulunmamaktadır. 14b-27b arasında toplam 13 varaktır. 220x165 mm ölçüsünde olup satır sayıları değişkenlik arz etmektedir. Başlıklar, Arapça olup siyah mürekkeple yazılmıştır. Eserin bilgisayar kataloğunu ayrıca inceledik. Bu bilgiler şu şekildedir:

Arşiv Numarası : 03 Gedik 17982/2
Eser Adı : Tuhfetü'l-Kudât
Yazar Adı : Aksarâyî Hâcî Efendioğlu Rızâî (1003/1594'te sağ)
Konu : İslâm Dini – Muamelât
Telif Tarihi (hicri-miladi) : 1003/1594
İstinsah Tarihi : 1140/1726
Bulunduğu Yer : Ankara- Milli Kütüphane
Koleksiyon : Afyon Gedik Ahmet Paşa İl Halk
Dvd Numarası : 1136
Yaprak : 14b-27b

Bitiş Cümlesi: Hamd-i bî-hamd ol Hudâya oldı Rabbü'l-'âlemîn
Hükm ider beyne'l-'ibâd 'adlile Hayrü'l-hâkimîn

Bilgisayar kataloğundaki bir kısım bilgilerin yanlış olduğunu eseri elimize alıp okuduktan sonra bizzat gördük. Eserin telif tarihi kesinlikle yanlıştır. Rızâyî, tarafından tahrir edilen eserin tahrir tarihi zaten eserin sonunda verilmektedir. Eserin sonunda verilen 1053/1643-44 tarihi yanlışlıkla 1003/1594 olarak okunmuştur. Eserin istinsah tarihi doğrudur (1140/1726). Bütün bu yanlış okumalardan dolayı 1003/1594'te sağ ibaresi düşülmüştür. Oysa biz Tezkire[3]sine ve Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi'nde rastladığımız Bağdatlı Vehbi, nr. 561'deki manzûmesindeki bilgilere uygun şekilde, 1007/1599'da Aksaray'da doğduğunu biliyoruz.

Eser 14b'de klasik olduğu üzre besmele, hamdele ve salvele ile başlar. Peygamberimizin âline ve ashâbına selam edilir. Onun peygamberler arasında önder olduğu, fahrü'l-âlemîn olduğu söylenmektedir:

Hamd-i bî-had ol Hudâ'ya oldı Rabbü'l-'âlemîn

[2] Ceyhan, A., (2006), *Türk Edebiyatı'nda Hazret-i Ali Vecizeleri*, Ankara, Öncü Kitap, s.248.
[3] Çağırıcı, M., (2006), s.15.

Dâimâ ol Resûl'e çün salâbetile selâm

Âline ashâbına etbâ'ına ahbâbına
Tâ ilâ-yevmi'l-kıyâm olsun hezâr ecmaîn

Ayrıca bu sayfada adaletin ehemmiyeti, âdil imamın ahirette kazançlı olacağı ve cennetten mahrum olmayacağı, zemmedilmeyeceği, Peygamberimizin Mekke fethinden sonra Mekke'de hemen kadı atadığı anlatılmaktadır. Peygamberimizden sonra onun sahabelerinin de adelete çokça önem verdikleri, bazı sahabelerin bir kısım yerlere kadı atandıkları dile getirilmektedir. Örneğin; Muaz bin Cebel, Ka'b bin Mâlik…

Bes Mu'âz ibn-i Cebel[4] oldı kâdî Yemen'e
Basra'ya Ka'b[5] oldı kâdî hükmi eyledi metîn

Rızâyî Efendi, yazacağı bu fıkhî manzumelerin hayırlara vesile olmasını dileyerek, bu şer'î metinlere uyanlar için de dua etmektedir:

Dest-gîri ola Bârî rehberi Hızır Nebî
Yâ ilâhî yâri olsun Hazret-i Şâh-ı Güzîn

Başta kendi nefsi olmak üzere bütün kadılar adına Allah'tan afv diler:

Yâ ilâhî umaruz bizi ıslâh idesün
Senden özge var mıdur yâ Rab Mücîbü's-sâilîn

Vatan-i aslîsinin Aksaray cânibi olduğunu dile getiren şâir:

"İtdi tahrir bu kitâbı didi Tuhfetü'l-Kudât
Çün hakîr olur fakîrin tuhfesi ey tâlibîn" diyerek kitabına başlar. "Kitâbü'l-Kazâ" başlığı altında eserinin hayırlara vesile olmasını dilemektedir:

Vahdet-i Hakka getürmek lâzım îmân ola
Hak 'inâyet eyleye bize bir kul olmagı

15b'de, "Bir saat adalet yetmiş yıllık ibadetten daha hayırlıdır." hadisi altında bir kısım beyitler vardır:

Nefsini zulm ü cevrden men'e kim kâdir ola
Aña câ'izdür kazâ didi kamu erbâb-ı dîn

"Fî beyân-ı 'adem-i talebi'l-kazâ", "fî beyân-ı vasfi'l-kâdî" gibi başlıklarda kadıların vasıfları hakkında bilgiler verir. Kadılarda bulunması gereken nitelikleri sıralar. O'na göre kadılar her şeyden önce reşit ve hür olmalıdırlar. Haramdan şiddetle imtina etmeliler. 'Anid yani inatçı olmamalılar. 16a'da "fî beyân-ı fıskı'l-kâdî" başlığı altında kadıların hata işleyenlerinin yani fâsık olanlarının azledilmesi gerektiğini söyler. Belki onun şehadeti kabul edilebilir; fakat kesinlikle o iyi bir kul değildir. Rüşvet alıp verdiği veya kadına temayül gösterdiği anlaşılan kadılar cezalandırılmalıdır. İçki içenin fâsıklığı kesindir:

Ahz-ı rüşvet ü tayy-ı (?) 'avret kim harâm ola aña

[4] Şâkir, M., (Tarihsiz) , *Binâtü'l Devleti'l-İslâm*, çev. Nuhoğlu, M; Bilen M.M, (2003), *Sahabe Hayatından Tablolar*, Ankara, Ravza Yayınları, C.4, s.123-163. Ayrıca, Havva, S, (Tarihsiz), *El-Esâs-ı Fi'-s-Sünne*, Çev. Varol, A; Çetintaş, R; Ural, A; Aktepe, O; Özdemir, H.A, (1989) *Hadislerlerle Hz. Peygamber'in Hayatı*, İstanbul, Çevik Ofset, C.1, s. 416-423.

[5] Şakir, (Tarihsiz), C.7, s.31-64. Ayrıca, Havva, (Tarihsiz), C.1, s.383-389. Ka'b bin Mâlik aynı zamanda şairliğiyle de tanınır. Bu özelliği için bkz. Furat, A. S., (1996), *Arap Edebiyatı Tarihi (Başlangıçtan XVI. Asra Kadar)*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi, s.122-123.

Yoksa şürb-i hamr ide fâsık olur kalmaz 'adl

Kadı, istese de kişinin(âdemin) malını kendi tasarrufunda kullanamaz. İstediği gibi alamaz:

İhtiyâr ile âdem malını bezl eylemez
Iztırârî olanuñ ola şefî'i Mustafâ

"Fî beyân-ı takallüd-i kazâ", "fî beyân-ı 'ameli'l-kâdî ba'de't-taklîd(16a)", "fî beyân-ı mevzu'ı'l-hükm(16b)" başlıklı kısımlarda kadılarda olması gereken nitelikleri anlatmaya devam eder, onlara öğütler verir. Hüküm verirken kendini baskı altında hissetmemek için kimseden armağan ve hediye almamalıdır. Kararlar alırken bir gün meyyit olacağını kesinlikle unutmamalıdır. Hükmü verirken çok âdil olmalı, birini mutlu ederken birisine keder vermemelidir:

Yalñız oturma zîrâ ki olur müttehem
Zî-rahmdan gayriden almaya vâfir armagan

(?) kıla birine kâdî etmeye nazar
Birini mesrûr idüp birine virmeye keder

Bir tarîkile dahı telkîn-i hüccet itmeye
Câ'iz olmadı letâ'if imdi bu togrı haber

"Fî beyân-ı men'i'n-nefsi 'ani'l-kazâ" başlığını taşıyan kısımda, kadının kazâ anında nefsine kesinlikle tabi olmaması gerektiğini dile getirir. Eğer kadı hüküm verme sırasında gazaba gelirse nefsine tabi olacağından o sırada karar vermekten kaçınmalı ve nefsini bundan men etmelidir.

Kazânın tehir edildiği zamanlar vardır. "Fî beyân-ı te'hiri'l-kazâ"da bunları ele alır:

Üç yirde hükmi te'hir itmek câ'iz hemân
Etem olmaz hükmi te'hir ile kâdî ol zamân

17a'da "fî beyân-ı cevâzi't-tahakkümi 'inde 'adem-i kazâ" ve "fî beyân-ı 'adem-i kabûli hükmi'l-kazâ" başlıklarıyla bir kısım manzûmeler bulunmaktadır:

Kâdînüñ câ'iz degüldür hükmi birkaç yirde hem
Hakile hükm itmiş olsa yine olur müttehem
Babasına anasına zevcine evlâdına
Hükm iderse gayrilerden bunlariçün oldı kem

17a "fî beyâni'l-hükmi bi'l-ikrâr" başlığı altındaki bir kısımla son bulur:

Olsa ikrârile sâbit ide nitse edâ
Virmeyüp Mısr olurise habs ide ba'de'l-kazâ

17b'de fıkıhtaki nafaka konusunu ve infak etme hasletini ele alır. Cariyelere uygulanan hukuktan söz eden Rızâyî, evlenme meselesinde erkek tarafından kadına verilen nikah bedeli yani "mehr", " mehr-i muaccel (peşin ödenen mehir)" ve "karz-ı hasen (faizsiz verilen borç)" gibi konularda fıkhî açıklamalarda bulunur. "Fî beyâni'l hükmi 'ale'l-gâ'ib" bölümünde; gâib (3. kişi) hakkında hüküm verirken dikkat

edilecekler, gâibin kadı huzuruna getirilmesi ve bunun süresi gibi konularda İmam Ebû Yusuf'[6]un ictihâdını dile getirir.

18a'da "Fî beyân-ı şuhûdi't-tarîki fî nakli'ş-şehâdet" başlığını taşıyan kısımda "şâhidlik" konusunu ele alan Rızâyî Efendi, gayri müslimlerin şahidliğinin kabul edilmeyeceğini dile getirmektedir. Daha sonra nâiblerin ve kadıların azli konusuna geçerek, ölen kadı ve nâibin durumunu ele alır. Kadının mürted olduğu zaman, delirdiği zaman, âmâ ve sağır olunca azlolabileceğini söyler. Bulüğe ermemiş sabînin durumunu adlî açıdan ele alır.

18b'de evli çiftlerin birbirlerine kefil olup olamama durumu ve kişinin mahkemelere davet olunması yani celb konusunu nazm eder. "Kitâbü'ş-şehâdât" yine şahidlik konusuna değinir:

Şâhidân gördügi dirse gün gibi olur hüsün
Olmadı makbûle şer'an anda bil tahmîn ü zan

Bu hadîsinde buyurdı Hazret-i Fahr-i Cihân
Gün gibi gördüñse söyle yohsa terk ider hüsün

"Fî beyân-ı şürûtı'ş-şehâdet" başlığında tanıklık etmenin ne gibi şartlara bağlı olduğu ele alınmaktadır. "Fî beyân-ı nisâbi'ş-şehâdet" ismini taşıyan bölümde hırsızlık konusunda fıkhî görüşler ve had gerektiren hırsızlık (sirkat) üzerinde durulmaktadır.

19a'dan başlayan "fî beyân-ı nisâbi'ş-şâhid" başlığı altındaki manzume 24b'ye kadar sürmektedir. Bekar veya evli kadının şahitliği, miras hukukundaki konumu (2 'avrat, 1 recul) ve kadının nikah şahitliği bu kısımda ele alınan konulardandır.

20b'de nasrânîlerin şahitliği, zimnîlerin hukuku, vekâlet konusu, gayri müslimlerle müslümanlar arasındaki sorunların çözümü üzerinde durulmaktadır. 21a'da suç işleyip pişmanlık duyanların durumu, adam yaralama, ölen kişi ve varisleri gibi konular ele alınmaktadır. 21b'de İmam-ı Azam Ebû Hanife'[7]nin mezkur konular hakkındaki ictihadı; 22a'da Ramazan hilâlinin görünmesi, gasb ve hıyanet; 22b'de iki millet (müslüman-gayri müslim/ Türkî-Rûmî gibi) arasındaki ihtilaflar, köle ve efendisi arasındaki hukuk ve bu konuda İmam Yusuf'un görüşleri, satranç oyunu gibi bazı oyunların hükmü; 23a'da "kâfir"le zina suçunu işleyenin, kâfir ve müslümana söğenin durumu ele alınmaktadır. 23b'de yan tarafta bazı notlar bulunmaktadır. Küfür konusu burada da devam etmektedir:

Eger sögerse müslime bir âdem
Dise fâsık ya kâfir ya habîs hem

[6] "… İmam Ebû Hanîfe'ye talebe olup uzun yıllar ders okumuş ve çalışkanlığı sayesinde en önde gelen talebesi sayılmıştır." Ekinci, E. B, (2006), *İslam Hukuku Tarihi*, İstanbul, Din Tarih ve Sosyoloji Dizisi, Arı Sanat Yayınevi, s.68-69.

[7] İmam-ı Âzâm Ebû Hanîfe Nu'mân bin Sâbit Harraz, Hanefî mezhebinin imamıdır. Uzunpostalcı, M, (1994), "Ebû Hanîfe", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, Diyanet Vakfı Neşriyat, C.10, s. 131-138..... Ayrıca bkz. eş-Şiblî, E.Z, (Tarihsiz), *El-Miftâh Şerhu Nûru'l-İzâh*, trc. Bilge, M.S, (2008), *Nûru'l-İzâh Şerhi, İstanbul,* Sağlam Yayınevi, s.5-7. /Hucvirî, (Tarihsiz), *Keşfü'l-Mahcûb*, Hazırlayan: Uludağ, S, (1982), *Hakikat Bilgisi,* İstanbul, Dergah Yayınları, 1. Baskı, s.188.

Ayrıca yine bu sayfada müslüman birisine lûtî, münafık ve haramzâde gibi sıfatlarla hitap edenlere verilecek cezadan da söz edilmektedir.Müslüman bir kişiyi bazı hayvan isimleriyle [örneğin; bakar (inek), kırd (maymun), kelb (köpek)] zikretmek uygun değildir. Bu suçun da bazı hükümleri vardır. Bu hükümleri dile getiren Rızâyî, şarap içene uygulanan ceza konusunda da beyitler söyler. Ağzı şarap kokana uygulanacak müeyyidelerden bile söz etmektedir. Yan kayıtlarda büyük imamların [İmâm-ı A'zâm Ebû Hanîfe ve İmâm Ebû Yusuf (imâmeyn)] bu konular ilişkin görüşleri yer almaktadır.

24a'da "katl" hususunda bir kısım manzûmeler bulunmaktadır. Hem müslüman hem gayri müslimin öldürülmesinin yanlış olduğu dile getirilerek, kısas konusu ele alınmaktadır.

24b'de "besmele"yle yeni bir manzûme başlamaktadır. Hasan Rızâyî Efendi, bu manzûmede insanın ölümlü olduğunu, bu yüzden vasiyette bulunması gerektiğini söyleyerek, ferâiz (şer'î miras, miras hukuku)in önemi üzerinde durmaktadır. Mezkûr konuya ilişkin bir kısmı Arapça, bir kısmı Türkçe yan kayıtlar bulunmaktadır.

25a'da anne, baba, oğul, kız, dede, ana bir kardeş, baba bir kardeş arasındaki veraset ilişkileri; kadının mirastan ne hisse alacağı, çocukları varsa bunun değişip değişmeyeceği gibi konular işlenmektedir.

27a'da miras konusundaki anlatım daha da ayrıntılı bir şekilde ele alınır. Kız tarafından torunun (kız veya erkek) ne alacağı, kız kardeşlerin anası bir değilse ne pay düşeceği, kişinin sadece iki kızı varsa hukuktaki karşılığının ne olacağı gibi…

27b, eserin son sayfasıdır. Burada 24b'de başlamış olan "ferâiz" içerikli manzûme son bulmaktadır. Manzûmenin sonunda Rızâyî, bütün anlattıklarını samimi bir kalp ile söylediğini, karşılığını Allah'tan beklediğini ve O'nun Resûl'ünden şefaat umduğunu dile getirmektedir:

'An-samîmiyyi'l-kalb ikrâr eyledüm ben zâtıñı
Cümle ma'lûmun Hudâ'ya zâhir olsun ya hafâ

Eserin sonunda tahrir tarihinin H. 1053/ M. 1643-44 olduğu, eserin istinsah edildiği tarihin H. 1140/ M.1726 yılına tekabül ettiği, söz konusu eseri tahrir edenin Aksaraylı Hasan Rızâyî olduğu kayıt altına alınmıştır. Verilen istinsah tarihinden bu eserin bizzat Hasan Rızâyî tarafından yazılan müellif hattı olmadığını, ismini bilmediğimiz bir kişi tarafından istinsah edildiğini anlıyoruz.

İçeriği hakkında bilgi vermeye çalıştığımız bu eser, adeta bir fıkıh kitabı görünümündedir. Çünkü, ele alınan konular, İslam hukuku ile doğrudan ilişkilidir. İçeriğinden dolayı da birçok hukuk terimi bulunmaktadır. Bahis konusu hukuk terimlerine vakıf olamadığımız için eseri orijinalinden okurken zorlandık. Eserin edebi yönünü bir kenara bırakırsak, muhteviyatı açısından, fıkıh alanında çalışan uzmanları daha çok ilgilendirecek konulardan müteşekkil olduğu görülmektedir.

Kaynakça

CEYHAN, Adem, (2006), Türk Edebiyatı'nda Hazret-i Ali Vecizeleri, Ankara, Öncü Kitap.

ÇAĞIRICI, Mustafa, (2006), Hasan Rızâyî ve Tezkiretü'-s-Sâlikîn İle Mahmûdiyye Adlı Eserleri Tahkik Ve Değerlendirilmesi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi,Dan. Hasan Kamil Yılmaz.

EKİNCİ, Ekrem Buğra, (2006), İslam Hukuku Tarihi, İstanbul, Din Tarih ve Sosyoloji Dizisi, Arı Sanat Yayınevi.

EŞ-ŞİBLÎ, Ebü'z-Zeyd, (Tarihsiz), El-Miftâh Şerhu Nûru'l-İzâh, trc. Bilge, Mehmet Selim, (2008), Nûru'l-İzâh Şerhi, İstanbul, Sağlam Yayınevi.

HAVVA, Said, (Tarihsiz), El-Esâs-ı Fi'-s-Sünne, Çev. Varol,Ahmet; Çetintaş, Recep; Ural, Ali; Aktepe, Orhan; Özdemir, H.Ahmet,(1989) Hadislerlerle Hz. Peygamber'in Hayatı, İstanbul , Çevik Ofset.

HUCVİRÎ, (Tarihsiz), Keşfü'l-Mahcûb, Hazırlayan: Uludağ, Süleyman, (1982), Hakikat Bilgisi, İstanbul, Dergah Yayınları, 1. Baskı.

ŞÂKİR, Mahmûd, (Tarihsiz) , Binâtü'l Devleti'l-İslâm, çev. Nuhoğlu, Mustafa; Bilen, M. Masum, (2003), Sahabe Hayatından Tablolar, Ankara, Ravza Yayınları, C.4.

UZUNPOSTALCI, Mustafa, (1994), "Ebû Hanîfe", Diyanet İslam Ansiklopedisi, İstanbul, Diyanet Vakfı Neşriyat, C.10.

SON DÖNEM BİYOGRAFİ YAZICILIĞININ UNUTULMUŞ BİR ÖRNEĞİ: GÜLŞEN-İ MEŞÂYIH-I SELÂTÎN

Zahriye ÇAVUŞ

Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

19. yüzyıl Osmanlı biyografi yazıcılığı, hem biyografisi yazılan zümreler, hem biyografi yazarları, hem de eserler bakımından önceki asırlara göre çeşitlilik ve zenginlik arz eder. Bu yüzyılda yazılan zümre biyografilerinden biri de, Bursalı Mehmed Tahir'e göre 10 eser kaleme almış son dönem ulemasından Molla Mehmet Emin Efendi (ö. H.1275-M.1859) tarafından hazırlanan "Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn"dir. Bugüne kadar basılmadığı bilinen kitabın, kütüphanelerde de herhangi bir yazma nüshasını da tespit edemedik. Eserin tespit edebildiğimiz yegâne nüshası Prof. Dr. M. Fatih Köksal'ın şahsî kütüphanesinde bulunmaktadır.

Bu çalışmada Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn adlı eser, bahis konusu yazma nüshadaki bilgilerden hareketle tanıtılacaktır. Bu nüshanın, bırakılan muhtelif boşluklar, karalamalar vb. işaretlere bakılarak -çok büyük ihtimalle- müellif hattı bir nüsha olduğu anlaşılmaktadır. Eser Fihrist, Mukaddime, Meşâyıh-ı Cuma ve hâl tercümelerinden oluşmaktadır. Fihrist kısmında, 38'i numaralandırılmış, toplam 180 zatın ismi bulunmaktadır. Bununla birlikte mevcut nüshada sadece 24 hal tercümesinin bulunması, bu nüshanın muhtasar bir müsvedde veya eserin bir kısmı olduğu intibaını uyandırmaktadır. 49 varaklık eser, İstanbul'un selâtîn (padişahlar ve saltanat mensupları tarafından yaptırılan) camilerindeki kürsü şeyhlerinin biyografilerini havidir.

Anahtar kelimeler: Gülşen-i Meşâyih-i Selâtîn, Molla Mehmet Emin Efendi, kürsü şeyhleri, selatin camileri, biyografi. 19. yüzyıl.

ABSTRACT

19 th century biyography writing display variety and prosperity with regard to both the community whose biyographies were written and biyography writers and Works. One of the community biyographies which was written that century, according to Mehmed Tahir from Bursa, is "Gülşen-i Meşayih-i Selâtîn" which was prepared by Molla Mehmed Efendi who had written 10 works. We didn't fix any copy of book that known about it that it has not published ever. The only copy of this work which we could fix is in the Prof. Dr. M. Fatih Köksal's private library.

In this study, the work named Gülşen-i Meşâyih-i Selâtîn will be introduce with the movement of that manuscript copy which was subject of discussion. By looking various spaces, scribbles etc, ıt is appear that this copy –with the great possibility- is author's script. The work has comprised the preamble, the invocation of Saint Sophia and the condition translation. In the index, there are 180 person's name 38 of them had been numerized. At the same time, having been 24 condition translation in this copy is a witholding manuscript. The work which has 24 leaf, including biographies of bench sheikh in the imperial (which was built Sultans and kingdom's relatives) mosques.

Key Words: Gülşen-i Meşâyih-i Selâtîn, Molla Mehmet Emin Efendi, bench sheikh, imperial mosques, biyography, 19th century.

GİRİŞ

Biyografi tanınmış kişilerin hayat hikayelerini anlatan bir türdür. Bu tür sayesinde geçmişte yaşayan kişiler ve bu kişilerin geride bıraktıkları, yaşadıkları olaylar gibi konularda bilgi edinmek mümkündür. Biyograficilik geleneği önce peygamberler, evliyalar ve âlimlerin hayatları hakkında bilgi verirken daha sonra şair, hattat, hekim gibi diğer meslek gruplarını da içine almıştır.

Zümre biyograficiliği belli bir sosyal gruba ait kimselerin tanıtıldığı köklü bir gelenektir. Zümre biyografilerinde aynı meslekten, aynı tarikattan, aynı şehirden, aynı sanattan… olmak gibi müşterek tarafları olan kimselerin hâl tercümelerine yer verilir. Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn adlı tezkire de 19. yy. zümre biyograficiliğinin örneklerinden biridir.

Elimizdeki eserin elde edebildiğimiz tek nüshası Sayın Hocam Prof. Dr. M. Fatih Köksal'ın şahsî kütüphanesinde yer almaktadır. Eser Fihrist, Mukaddime, Meşâyıh-ı Cuma ve hâl tercümelerinden oluşmaktadır.

Molla Mehmed Emîn Efendi, hâl tercümelerinde Ayasofya Camii'nde kürsü şeyhliği yapmış olan 24 âlimin biyografisine yer verir. Çalışmamızda müellifimizin tezkiresini nasıl oluşturduğu, tezkirenin bölümleri, hangi âlimlerin hâl tercümesine yer verdiği, eserin edebiyatımız açısından önemi gibi bilgilere değinilmiştir.

1. BÖLÜM: MOLLA EFENDİ (Mehmed Emîn İstanbulî) HAYATI VE ESERLERİ

1.1. Hayatı

Osmanlı zamanında İstanbul'da yetişen kıraat alimlerinden ve tasavvuf büyüklerindendir. İsmi Mehmed Emîn Efendi olup, Reîs-ül-kurrâ ismiyle tanınan Abdullah bin Sâlih el-Eyyûbî el-İstanbûlî'nin oğludur. Tasavvufta Nakşibendî tarikatına mensuptur. Kaynak eserlerde doğum tarihi ve hâl tercümesi hakkında fazla malumat bulunmayan Mehmed Emîn Efendi, H.1275(M.1858/59) senesinde İstanbul Eyyûb Sultan semtinde vefat etmiştir. Hâlid bin Zeyd Ebâ Eyyûb-i Ensârî hazretlerinin mübarek ayakları tarafındaki pencerenin kenarında, babasının yanına defnolunmuştur.

İlim tahsilini babasının ve devrinin bazı alimlerinin huzurunda tamamlayan Molla Mehmed Emin Efendi, fazilet sahiplerinden salih bir zâttır. O da babası gibi diğer ilimlerle birlikte, bilhassa kıraat ilminde derin alimdir. Eyyûb Sultan Câmii'nde imamlık yapmıştır.[1]

1.2. Eserleri[2]

Eserlerinin isimleri şu şekildedir:

1- Tercümetü'l-Erîb fî Îzâhi'l-Cem'i ve't-Takrîb
2- Umdetü'l-Hıllân fî Îzâh-ı Zübdetü'l-İrfân
3- Tuhfetü'l-Emîn fî Vükûfi'l-Kur'âni'l-Mübîn
4- Silsile-i Eimme-i Kurrâ
5- Tuhfetü't-Tecvîd
6- Tuhfetü'l-Kitâb fî İzâhi'r-Resmi ve'l-Hatti

[1] Bursalı M. T., (2000), *Osmanlı Müellifleri*, Haz. Mustafa Tatçı-Cemal Kurnaz, Ankara, Bizim Büro Yayınları, C.2, s.38.
[2] Bursalı M. T., (2000), C.2, s.38.

7- Hadîkatü'r-Reyyâhîn

8- Menâkibü'l-Hâlidiyye: Hazreti Hâlid bin Zeyd el-Ensârî'nin menkıbelerini açıklamakta olup matbûdur.

9- Gülşen-i Meşâyıh-i Selâtîn

10- Mecmûa-i Vefeyât.

2. BÖLÜM: GÜLŞEN-İ MEŞÂYIH-İ SELÂTÎN

2.1. Eserin Adı

Mehmet Zeki Pakalın'ın verdiği bilgilere göre padişahlarla şehzadeler veya sultanlar tarafından yaptırılmış olan camilere "selâtîn camii" denir. Eskiden İslâm mabetlerinin hepsine "mescit" yani "secde ve ibadete mahsus yer" adı verilmişti. Sonraları cuma ve bayram namazlarının kılındığı en büyük mescitlere "mescidü'l-câmî" yahut "câmî" denildi.

Üç türlü cami vardır: Biri selâtîn camileri, ikincisi sadrazam ve zengin paşaların yaptırdıkları camiler, üçüncüsü mescitlerdir. Bu türdeki camilerin boyutları ve süslemeleri birbirinden farklı olmaktadır. Selâtîn camileri ekseriyetle İstanbul ile Bursa, Edirne, Kahire, Şam gibi eski payitahtlarda yapılmışlardır.

Meşâyıh, "Şeyhler" anlamına gelmektedir. Selâtîn şeyhliği de cuma günleri, cuma namazından sonra vaaz verenlerin vazifeleri hakkında kullanılan bir tâbirdir. Bunun yerine "kürsü şeyhliği" ve "cuma vaizliği" tâbirleri de kullanılırdı. Vaizlere de "kürsü şeyhleri" ve "cuma vaizleri" denilirdi. Kürsü şeyhliği, cuma günü Arapça okunan hutbeyi, namazdan sonra Arapça bilmeyen ve hatibin dediklerini anlamayan cemaate izah maksadıyla oluşturulmuştur. H.1139 (M.1726/27) senesinden itibaren cuma vaizliğine "Selâtîn şeyhliği" denilmeye başlanmıştır. Bu tâbirle vaizlerin değerleri bir derece daha yükselmiş oluyordu.[3]

Gülşen ise Farsça olup "gül bahçesi" anlamına gelir. En bilinen örneğini Ahdî'nin Gülşen-i Şuarâ'sında gördüğümüz üzere "Gülşen" kelimesi başka biyografi kitaplarına da ad olmuştur. Dolayısıyla yukarıdaki tanımlardan hareketle "Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn" padişah ve şehzadelerin yaptırdıkları camilerde kürsü şeyhliği yapanların biyografilerinin yer aldığı kitap olarak karşılanabilir.

2.2. Eserin Bölümleri

2.2.1. Fihrist

Gülşen-i Meşâyih-i Selâtîn adlı eser Fihrist, Mukaddime, Meşâyih-i Cuma ve hâl tercümelerinden oluşmaktadır. Fihrist bölümü 15 varak civarında olup bu bölümde 180 isim ve 22 cami adı geçmektedir. Bu cami isimleri fihristteki sırayla şu şekildedir:

Ayasofya Camii
Sultan Ahmet Camii
Süleymaniye Camii
Bayezit Camii
Fatih Camii
Nuruosmaniye Camii
Selimiye Camii
Laleli Camii

[3] Pakalın, M. Z., (2004), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, MEB Yayınları, C.3, s.155-158.

Yeni Camii
Şehzâde Camii
Valide Sultan Camii
Ayazma Camii
Beylerbeyi Camii
Humbarahane Camii
Urbacılar Kışlağı Camii
Nusretiye Camii
Hidayet Camii
Adliye Camii (Üsküdar/ Beşiktaş)
Tevfikiye Camii
Rami Kışlağı Camii
Asariyye Camii
Mihrimah Sultan Camii.

2.2.2. Mukaddime

Osmanlı biyograficiliğinde esere dibace ile başlamak gelenek hâline gelmiştir. Dibace bölümü genel olarak Allah'a hamd ve peygambere dua (hamdele ve salvele) ile başlar ve eserin yazma sebebi açıklanır. Elimizdeki nüsha da aynı şekilde başlamaktadır.

Eserin müellifi Molla Emin Efendi, mukaddimesinde bu genel girişten sonra Beyazıt Camii vaizliği yaptığını ve eserine H.1000 (M. 1591/92) senesinden itibaren kendi zamanına kadar gelen selâtîn camii kürsü şeyhlerinin biyografilerini anlattığını yazar. Bu zatların hangi camide, ne zaman vaizlik yaptığını ve ölüm tarihlerini yazdığını anlatmaktadır.

2.2.3. Meşâyıh-ı Cum'a

Mukaddimeden sonra "cuma şeyhleri" anlamına gelen Meşâyıh-ı Cuma başlıklı bölüm gelmektedir. Müellif burada Ayasofya Camii'nde cuma vaizliği yapan şeyhlerin maaşları ve bu maaşlara kaç yılında, ne kadar zam yapıldığı gibi konularda bilgiler verir.

Cuma vaizliği, cuma namazından sonra ulemadan biri tarafından hazır bulunan cemaate yapılan vaaz ve nasihat hakkında kullanılan bir tabirdir. Büyük camilerde her gün vaaz olurdu. Bu vaazlar dinî olmakla beraber hususî mahiyette idi. Cuma günleri ise bilhassa büyük ve selâtîn camilerde daha fazla cemaat bulunacağı için onlara vaaz ve nasihat vermek üzere hükümet tarafından tayin olunan vaizler vardı. İşte bunlara "cuma vaizi" denilirdi.

Cuma vaizliği bir silsile teşkil ederdi. "katar şeyhleri" denilen cuma vaizlerinin en yüksek makamı "Ayasofya kürsü şeyhliği" idi. Bunlara "kürsü şeyhi" denilmesinin sebebi de kendilerinin birer tekke şeyhi olmalarından ileri geliyordu. Cuma vaazlarının mevzuları hatibin söylediği hutbenin izahından ibaretti. Eski zamanlarda hatipler hutbede yalnız Arapça hutbe okudukları, hutbeye Türkçe söz karıştırmadıkları için buna ihtiyaç vardı. Çünkü cemaatin büyük bir çoğunluğu hutbenin manasını anlamazdı.[4]

[4] Pakalın, M. Z., (2004), C.1, s.310.

2.2.4. Hâl Tercümeleri

Meşâyıh-ı Cuma'dan sonra hâl tercümelerine geçilir. Bu bölümde Molla Mehmed Emin Efendi, H. 1000 (M.1591/92) senesinden itibaren kendi zamanına kadar gelen (H. 1275) Ayasofya Camii'nin kürsü şeyhlerini anlatır.

Fihristte birçok selâtîn camii ve şeyh adı geçmesine rağmen sadece 24 biyografi bulunmaktadır. Ayrıca 36 kişinin fihristte adının yanında sayfa numarası da verilmiştir. Bu da –aşağıda da değinileceği üzere- çalıştığımız nüshanın, eserin henüz son şekli verilmemiş bir bölümü olabileceğini düşündürmektedir.

Molla Mehmed Emin Efendi'nin babası Abdullah Eyyubî ile ilgili bir yazıda "Hâl tercümesi, oğlu Mehmed Emîn Efendi'nin Gülşen-i Meşâyih-i Selâtîn adlı eserinde anlatılmıştır."[5] ibaresinden eserin eksik bir nüsha olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü babası Abdullah Eyyubî'nin biyografisi elimizdeki nüshada bulunmamaktadır.

Eserdeki karalamalara dayanarak eserin müellif hattı ve müsvedde olduğunu söyleyebiliriz. Müellif yanlış yazdığını düşündüğü yerleri karalamış, doğrusunu yazmış, muhtelif yerlerde muhtemelen sonradan tamamlanmak üzere boşluklar bırakılmıştır.[6]

Eserde biyografiler, Ayasofya Camii'nde kürsü şeyhliğine geçiş tarihlerine göre sıralanmıştır. Zaten Ayasofya'daki kürsü şeyhliği bir silsile halinde devam etmektedir:

"... bin elli iki senesi Atpazarî İsmâ'il Efendi irtihâlinde Ayasofya'ya va'z-ı kadem olmuş idi. Elli yedi senesi terk-i dağdağa-yı dünyâ ve 'azm-i gülistân-ı ni'amu'l-me'vâ itdükde kürsî-i Ayasofya'ya Şeyh Abdülehad en-Nûrî Efendi ıs'ad ve anın yiri kürsî-i câmi'-i Bâyezid Han-ı Velî'de def'aten şeyh-i müşarü'n-ileyh 'ilm-i fazlda mâhir ve zühd ü reşâdde kemâli bâhir mâil-i dır'-ı takvâ ve seniyyeye ittibâ'ı muhkem ve akvâ hubb-ı dünyâyı târik-i râh-ı hidâye mâlik 'ârif-i âmil mürşid-i kâmil 'âlim-i rabbânî vâsıl-ı sübhânî bir pîr-i reşâd-ı tahsîr idi." (25b)

Müellif burada Evliya-zâde Şeyh Mustafa Efendi'nin kürsü şeyhliğini kimden devraldığını ve kime devrettiğini belirtmiştir. Bu silsile tüm biyografilerde uygulanmaktadır.

Eserde sırasıyla şu zatların hâl tercümeleri yer almaktadır: Şeyh Hamidî Mehmed Efendi, Tırhalalı Şeyh Ali Kemal Efendi, Tefsirî Şeyh Ömer Efendi, Büyük Kadı-zâde Şeyh Mehmed Efendi, Küçük Kadı-zâde Şeyh Mehmed Efendi, Filibeli Şeyh İsmail Efendi (Atpazarî), Evliya-zâde Şeyh Mustafa Efendi, Şeyh Abdülehad Nuri Efendi, Bosnevî Şeyh Osman Efendi, Erdebilî-zâde Şeyh Ahmed Efendi, Şeyh Köseç Ahmed Efendi, Esirî Şeyh Ömer Efendi, Bülbülcü-zâde Şeyh Abdülkerim Efendi, Esirî Damadı Şeyh Mustafa Efendi, Şeyh Fazıl Süleyman Efendi, Esirî-zâde Şeyh Ahmed Efendi, Köseç Şeyh Süleyman Efendi, Yenibağçeli Efendi zâde Şeyh Abdurrahman Efendi, Hızır-zâde Şeyh Hasan, Yenibağçeli Köseç Emin, Ders Vekili Şeyh Mehmed, Şeyh es-Seyyid Abdülkerim Efendi, Himmet-zâde Şeyh Abdüşşekur Efendi, Baltacı Şeyh İbrahim.

Geleneksel Osmanlı biyografi yazıcılığına uygun olarak Molla Emin Efendi de âlim ve şairlerden oluşan bu topluluğun biyografilerini anlatırken kimi biyografiyi kısa kimisini uzun tutmuştur. Bu gelenek biyografi yazarının anlattığı kişilere yakınlığına, şartlarına ayrıca yazarın bakış açısına göre değişebilir bir nitelik gösterir. Kendisinin de kürsü şeyhliği yapmış olması sebebiyle anlattığı zümreye yakınlığı söz konusudur.

---

[5] Erişim 19.06.2012: http://www.mumsema.com/arap-islam-alimleri/192289-abdullah-eyyubi-hayati-hakkinda-bilgi.html.

[6] Köksal, M.F., (2012), "Metin Neşrinin Ana Esasları", *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, Bahar 31, s.185

Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn tezkiresinde hâl tercümeleri genel olarak şu şekilde verilmiştir:

1. Adı
2. Hâric[7], tevcih[8], vefat ve kürsüde kaldıkları müddet
3. Ailesine dair bilgiler
4. Memleketi
5. Tahsili
6. Mensubiyeti (Hocaları)
7. Tarikatı
8. Varsa eserleri
9. Şöhret kazandığı görevleri
10. Kürsü şeyhliğindeki selef ve halefleri
11. Vefatı
12. Müellifin övgüsü

Buradaki sıralamaya genel olarak hepsi uymaktadır. Bu hususta dikkat çekmek istediğimiz bir nokta, Şeyh Abdülehad Nuri Efendi'nin biyografisidir. Diğer biyografiler eserde muhtasar bir şekilde kaleme alınmışken Abdülehad Nuri Efendi çok daha hacimli ve daha teferruatlıdır. Bu durumun Abdülehad Nuri Efendi'nin şöhretinden kaynaklandığını tahmin etmekteyiz. Şeyh Abdülehad'ın çocukluğu ve gençliğinden, sülalesindeki önemli şahsiyetlerden (babası Muslihüddin Efendi, dayısı Sivasî Abdülmecid Efendi gibi), tahsilinden vs. bahsederken onun hakkında geniş bilgiler vermiştir.

Tezkirede yer alan zatlar, devirlerinin önde gelen âlimleridir. Bunların içinde şair olanlar da vardır ki eseri edebiyat tarihimiz için bir kaynak kılan da bu özelliğidir. Nüshada biyografisi bulunan 24 kişi içinde şair olarak tespit edebildiğimiz kişiler: Şeyh Abdülehad Nuri Efendi, Himmet-zâde Şeyh Abdüşşekur Efendi ve Şeyh Köseç Ahmed Efendi'dir.

2.3. Edebiyat Tarihimiz Açısından Önemi

Zümre biyograficiliği belli bir sosyal gruba ait kimselerin tanıtıldığı köklü bir gelenektir. Zümre biyografilerinde aynı meslekten, aynı tarikattan, aynı şehirden, aynı sanattan… olmak gibi müşterek tarafları olan kimselerin hâl tercümelerine yer verilir. Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn adlı tezkire de 19. yy. zümre biyograficiliğinin örneklerinden biridir.

Kendisi de kürsü şeyhliği yapmış olan Mehmed Emin Efendi, tezkiresine H. 1000 senesinden kendi zamanına kadar gelen, selâtin camilerinin kürsü şeyhlerini anlatmıştır. Edebiyat tarihimizi ilgilendiren kısmı ise bu biyografiler içinde âlimliğinin yanında şairliğiyle de tanınmış birtakım isimlere yer veriyor olmasıdır.

Eserin müellif hatlı olması ve başka bir nüshasının olmaması da eseri önemli kılan nedenlerdendir. Muhtasar bir nitelik taşıyan eserin tamamına ulaşılması halinde o dönemde yaşayan âlim ve şair olan birçok vaizin biyografisi hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür.

[7] Pakalın, M. Z., (2004), C.1, s.749. Hâriç medresesi: İlk tahsili veren medreselerin unvanı idi. Bunu ikmal edenler idadi (orta) derecesinde olan ve "İptida-i dahil" denilen dahil medresesine girer, oradan da âli tahsil almak için sahn medresesine geçerlerdi.

[8] Pakalın, M. Z., (2004), C.3, s.480. Tevcih: Memuriyete tayin yerinde kullanılan bir tabirdir.

Ayrıca eser Osman-zâde Hüseyin Vassaf'ın Sefine-i Evliya'sına kaynaklık etmiştir. Sefine-i Evliya'da şu isimlerin hâl tercümelerinde Gülşen-i Meşâyıh-i Selâtîn'den yararlanıldığı söylenilmektedir: Şeyh Abdülhay Efendi, Şeyh Osman Fazlî Efendi, Yusuf Sünbül Sinan, Şeyh Abdülehad Nuri Efendi, Şeyh Muhammed Nazmi Efendi, Şeyh Ced Hasan Efendi (Ümmi Sinan-zade), Şeyh Muhammed Nasuhî Hazretleri.[9] Ancak elimizdeki nüshada bu isimlerden sadece Şeyh Abdülehad Nuri Efendi'nin biyografisi bulunmaktadır. Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn'in kaynak olarak kullanılması eserin, devrinde önemli bir eser olduğunu göstermektedir.

Sefine-i Evliya'daki şu bölüme bakarak eserin Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn'i kaynak olarak aldığını anlamak mümkündür:

"Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn'de manzûr-ı fakîrânem olduğuna göre, Ayasofya'da müfessir-i kelâm-ı mübîn olup, Fâtih'de iken Kâdî Beyzâvî tefsîrine bed' edip, devâm etmiş ve Bâyezîd kürsî şeyhliğine ta'yîninde sûre-i Yâsîn'de imiş. Ayasofya'ya geçtiğinde sûre-i Feth'e gelmiş idi."[10]

Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn'de müellifimiz Şeyh Abdülehad'a geniş yer vermiştir. Şeyh Abdülehad Nuri'nin adı birçok biyografide ve ansiklopedi maddesinde zikredilmiştir. Biyografilerden bazıları şunlardır: Hediyyetü'l- İhvân (Muhammed Nazmî Efendi), Vakâyiü'l-Füdalâ (Şeyhî Mehmed Efendi), Sefîne-i Evliyâ-yı Ebrâr Şerh-i Esmâr-ı Esrâr (Hüseyin Vassâf), Osmanlı Müellifleri (Bursalı Mehmed Tâhir), Sicill-i Osmânî (Mehmed Süreyyâ), Tuhfe-i Nâilî (Nail Tuman). Bu biyografiler içinde Şeyh Abdülehad'a en geniş yer veren Abdülehad'ın halifelerinden olan Muhammed Nazmî Efenfi'nin Hediyyetü'l- İhvân adlı eseridir.[11]

Hediyyetü'l- İhvân Şeyh Abdülehad hakkında kaleme alınan ilk ve en kapsamlı eserdir. Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn'de Hediyyetü'l- İhvan kadar ayrıntıya girilmemesine karşın yine de şairin hayatının detaylı anlatıldığı görülür. Şairin doğumu, ailesi hakkında ayrıntılı bilgi, yaptığı işler, tarikata intisabı, vefatı, vefatına yazılan tarihler gibi ayrıntılı bilgiler mevcuttur. Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn'de değinildiği gibi bazı kaynaklarda da Sivasiyye kolu ile ilgili bağlantılarına değinilir.[12]

Diğer biyografilerle karşılaştıracak olursak onlara göre çok daha geniş bir şekilde kaleme alınmıştır. Diyebiliriz ki Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn devrindeki biyografilere bakıldığında önemli bir yere sahiptir.

2.4. Dil ve Üslup

Molla Mehmed Emîn Efendi, eserinin dibace kısmında belâgatli bir dil kullanmışken biyografileri daha açık bir şekilde kaleme almıştır. Bu da tezkirecilik geleneğinin bir göstergesidir.

Dibace kısmı ile biyografilerdeki anlatım farklılığına bakacak olursak:

Dibace'den bir bölüm:

"Ve âl u ashâb-ı ahyâr ve evlâd u ezvâc ve ashâr ve bi'l-hassa hulefâ-yı çâr-yâr ve bi'l-kâffe muhâcirin ü ensâr ve teb'a-ı ashâb-ı ebrâr ve etibbâ'-ı müctehidîn-i zevi'l-

[9] Osman-zâde H.V., (2011), *Sefine-i Evliya*, Haz. Ali Yılmaz- Prof. Dr. Mehmet Akkuş, İstanbul, Kitabevi Yayınları, C.3, s.485.
[10] Osman-zâde H.V., (2011), C.3, s.486.
[11] Baz, İ., (2004), *Abdülehad Nûrî-i Sivâsî'nin Hayatı, Eserleri Ve Tasavvufî Görüşleri*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, Ankara, s.15.
[12] Akkaya, H., (2003), *Abdülahad Nûrî ve Divanı*, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.51.

i'tibâr ve meşâyih-ı üli'l-ebsâr ve tâ-be-rûz-ı kıyâm 'ulemâ-yı âyendegân-ı bâlâ mikdâr üzerlerine dahi bi't-tab' nüzûl itsünler ki..." (15b)

Hâl tercümelerinden bir bölüm:

"Mâderleri Safâ Hatun dahi cedleri İsmâ'il Efendi'nin birâder-i ekberi Şeyh Abdülmecid Efendi'nin pederi şârih-i Molla Câmi Muharrem Efendi'nin kerîmesidir." (26b)

Görüldüğü gibi dibace bölümü daha ağdalı ve sanatlı bir dille kaleme alınmışken biyografiler daha sade bir şekildedir. Mehmed Emin Efendi iyi bir tahsil görmüştür. Bunu tezkiresindeki ifadelerinden, secili anlatımından anlamak mümkündür.

2.5. Nüsha Tavsifi

Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn
Türkçe/ Mensur/ Edebiyat
Prof. Dr. M. Fatih Köksal'ın
şahsî kütüphanesi

235x160 mm, iç ölçüler muhtelif. 49 varak, mavi karton ile kaplanmış çizgisiz defter rik'a hatla, sarı kâğıt üzerine siyah, mor mürekkep ve kurşun kalem ile yazılmıştır. Müellifi Molla Mehmed Emin Efendi'dir. Eser fihrist, dibâce, Ayasofya Câmii'nin zikri ve İstanbul selâtin camilerindeki 24 kürsü şeyhinin biyografisinden oluşmaktadır. 17b-18b arası boştur.

Baş: Hamd-i bî-hadd-i pâyân ve sipâs-ı firâvân ol Hâlık-ı 'arz u eflâk ve ol Fâtır-ı mâbenyn-i semek ve simâk olan…

Son: … meşihat-ı Ayasofya ile riyâset-i meşâyih-i selâtîn rütbesini ihrâz itmişidi seksenbeş senesi rebiü'l- evvelinde Câmi'-i Sultân Ahmed Hân'da mevlid-i hümâyûn…

SONUÇ

Biyografiler, edebiyat tarihimiz açısından önemli kaynaklardır. Çalışma konumuz Molla Mehmed Emin Efendi'nin Gülşen-i Meşâyıh-ı Selâtîn adlı eseridir.

Molla Mehmed Emin Efendi'nin hayatı ve eserleri hakkında ayrıntılı bir bilgi yoktur. Babası da alim olan Molla Mehmed Emin Efendi'nin nerelerde vaizlik ve kürsü şeyhliği yaptığı hakkındaki bilgilere çalışmamızda yer verilmiştir.

H.1000 (M. 1591/92) senesinden itibaren kendi zamanına kadar gelen selâtîn camii kürsü şeyhlerinin biyografilerini anlattığı tezkiresinde 24 biyografi bulunmaktadır. Eserin fihrist bölümünde 180 isim, 22 selâtîn camii adı geçmesine rağmen sadece Ayasofya Camii'nde kürsü şeyhliği yapmış olan isimlere yer verir. Bu isimler içinde şair olanlar da vardır ki eseri edebiyatımız açısından önemli kılan da budur.

Çalışmamızda bu bilgilerden yararlanılarak eser tanıtılmaya çalışılmıştır. Eser Osmanlı biyografi yazıcılığının unutulmuş bir örneğidir ve nüshanın tamamı tespit edilebildiğinde ortaya teferruatlı bir eser çıkması muhtemeldir.

Kaynakça

Akkaya, Hüseyin, (2003), *Abdülahad Nûrî ve Divanı*, İstanbul, Kitabevi Yayınları.

Baz, İbrahim, (2004), *Abdülehad Nûrî-i Sivâsî'nin Hayatı, Eserleri Ve Tasavvufî Görüşleri*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, Ankara.

Bursalı Mehmed Tâhir, (2000), *Osmanlı Müellifleri*, Haz. Mustafa Tatçı-Cemal Kurnaz, Ankara, Bizim Büro Yayınları.

http://www.mumsema.com/arap-islam-alimleri/192289-abdullah-eyyubi-hayati-hakkinda-bilgi.html (Erişim: 19.06.2012).

Köksal, M. Fatih, (2012), "Metin Neşrinin Ana Esasları", *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, Bahar 31, s.179-207.

Okuyucu, Cihan; Ahmet Kartal; M.Fatih Köksal, (2009), *Klâsik Dönem Osmanlı Nesri*, İstanbul, Kriter Yayınları.

Osman-zâde Hüseyin Vassaf, (2011), *Sefine-i Evliya*, Haz. Ali Yılmaz- Prof. Dr. Mehmet Akkuş, İstanbul, Kitabevi Yayınları.

Pakalın, M. Zeki, (2004), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, MEB Yayınları.

TEZKİRE-İ ŞÜKÛFECİYÂN
ÇİÇEKLE MÜSEMMÂ HAYAT HİKÂYELERİ

Zehra FİDAN

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Programı

ÖZET

Tasavvuf, edebiyat, sosyoloji, sanat tarihi, şehircilik, botanik gibi pek çok disiplinin ortak çalışma alanı kabul edilebilen bitki kültürüne dair en temel eserler, bugün yazma eser kütüphanelerindeki el yazmalarıdır. Bunların özelde çiçek, genelde bahçecilikle alakalı kısmını oluşturup şükûfenâme üst başlığında toplanan çiçek risaleleri ise çiçek ve çevresinde oluşan kültürün tarihî seyrini takip edebileceğimiz yegâne eserlerdir.

Klasik Türk edebiyatında da önemli bir yere sahip olan çiçekler, ancak bizzat kendileri için yazılmış çiçek metinleri (şükûfenâmeler) değerlendirildiğinde rengi, kokusu, şekli, ifade ettiği anlamlar ve özel isimleriyle gerçeklik kazanacaktır. Böylece Osmanlı edebiyatının hayatla ne kadar iç içe olduğunun bir göstergesi daha ortaya çıkarken, çiçeğin o dönem insanları için ne anlam ifade ettiği de anlaşılabilecektir.

Bu kapsamda bitki kültürüne değinilecek, çiçek mütehassıslarının biyografilerini içeren Tezkire-i Şükûfeciyân (Netâyicü'l-Ezhâr)'dan yola çıkılarak çiçeklere isim verme geleneği üstünde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bitkibilim, Klasik Türk Edebiyatı, şükûfenâme, Tezkire-i Şükûfeciyân

ABSTRACT

The plant culture, which can be assumed as a common working area of numerous disciplines such as Islamic Sufism, literature, sociology, art history, urbanism and botanic, has main monuments that are hand written and protected in such libraries. Flower papers that are collected and marked as şükûfenâme according to the type of flowers or gardening. These are the only documents that show the culture around flowers and the development in flower related areas.

The flowers, that take an important area in Classic Turkish Literature, will be understood clearly in terms of their colors, smells, shapes, meanings and special names if the texts (şükûfenâmeler) written specially for them are evaluated. As a result of this, it is clearly seen that the Literature of Ottoman is totally combined with life. Moreover, the importance of flower for that time period of people can also be understood.

By this content, the plant culture will be mentioned, naming a flower will be explained including the biographies Tezkire-i Şükûfeciyân (Netâyicü'l-Ezhâr).

Key words: Botanic, Classic Turkish Literature, şükûfenâme, Tezkire-i Şükûfeciyân

İnsan, ortaya koyduğu kalıcı eserlerle ebedîleşir ve bu eserler insanlık tarihi incelenirken başvurulan temel kaynakları teşkil etmektedir. İnsanın kendisiyle olan mücadelesi, aslında çevresiyle iletişiminin neticesidir. İnsanoğlunun nesneyle olan ilişkisi, en iyi şekilde mimaride kendini gösterir. İnsanlık tarihi medeniyet demekse, şehirler kurmanın yolu da tabiatı görebilmekten geçer.

Bitki, yüzyıllardır insan hayatının her safhasında yer edinmiş kültürel bir unsurdur. Ve tarihten edebiyata, ziraattan sanata, günlük yaşantıdan manevî dünyaya, tıptan sosyolojiye kadar pek çok alanda disiplinler arası çalışmalar gerektirir.

Türk yaşantısının da vazgeçilmezlerinden biri olan bitki, kutsallığını mitolojik devirlerden beri taşımaktadır. Günümüzde de varlığını sürdüren ağaca çaput bağlama geleneği Şamanizm kökenli ağaç kültlerindendir. Çınar, kavak, kayın, ardıç gibi ağaçlara olan ilgi, hayat ağacı tabiri, orman iyesi Türklerde orman ve ağaç kültünün en belirgin örneklerini oluşturur. "Ağaç dikmek sevaptır!" anlayışı Türklerin İslamiyet öncesinden getirdikleri geleneklerdendir.[1]

Türkün tabiata bakışı bahçe mimarisinde de kendini göstermiş ve Türk bahçeleri, Çin bahçeleriyle Müslüman bahçelerinin göçebe duyarlığı ile şekillendirilmiş birer sentezi halini almıştır.[2] Türk natüralist bahçesinin Avrupa bahçelerinden farklı olarak hiçbir zaman romantik heveslere kapılmadığını, sunî harabeler, grotesk ve egzotik inşaata muhtaç olmadığını belirten Sedat Hakkı Eldem; Türklerin doğaya karşı duydukları saygı ve sevginin neticesinde, kurdukları bahçelerde gösterdikleri itidal ve alçakgönüllülüğün 19. yüzyıl sonlarına kadar sürdüğünü belirtir.[3] Türk bahçe sanatı ve çiçekçiliği özellikle Lale Devri'nde (1718-1730) had safhaya ulaşmış, 12 yıllık bu süreçte 1000'den fazla tohum yetiştirilmiştir.

Çiçek Risaleleri

Sadece merak ve zevk olarak kalmayıp bir ilim telakki edilen bitki ve çiçek yetiştiriciliği hakkındaki en temel bilgileri çiçek risalelerinden edinmekteyiz. Çiçekle bütünleşmiş hayat hikayelerinin anlatıldığı bu eserlerde asıl kahraman çiçektir ve kişiler, sahip oldukları tohumların kalitesi ölçüsünde değerlidirler. Mutasavvıflardan tutun, bahçıvanlara, katip olanlardan tutun yeniçeri ağası olanlara kadar farklı uğraşı alanlarından gelip çiçek zevkinde buluşanların bir araya getirildiği bu eserler yazıldıkları dönemin sosyal, kültürel ve ziraî hayatından izler taşımaktadır. Kişilerin şahsî özelliklerine dair yeterli ölçüde bilgi edinmemize pek müsait olmayan bu eserler yetiştirilen çiçek tohumları, tohumların ıslahı, isimleri, yetiştiricileri ve çiçeklere isim verme geleneği hakkında pek çok bilgi içermektedir.[4]

Şükûfenâme üst başlığıyla bilinen çiçek risalelerinden kimi tek bir türü ele almış ve Karanfilnâme, Sümbülnâme şeklinde adlandırılmıştır. Kimi yazarlarının ismiyle tanınmış (Şükûfenâme-i Ali Çelebi, Fenni Çelebi Şükûfenâmesi) kimi özel adlarıyla (Netâyicü'l-Ezhâr, Mizânu'l-Ezhâr) anılmıştır. Çiçek ressamlığının da örneklerini teşkil eden bu risalelerin bir kısmı resimlidir (Şükûfenâme-i Musavver) ve türlerin fiziksel özelliklerini belirtir. Kimi de yetiştiricisi, tohumun tarihi, fiziksel özellikleri ve fiyatlarının belirtildiği tablolardan oluşan birer takvim (Takvîmü'l-Kibâr Min Mi'yâri'l-Ezhâr) niteliğindedir.

Kültüre ve tarihe duyarlı pek çok araştırmacı tarafından bilinip ele alınan, önemi vurgulanan bu eserlerin bütün olarak metin neşirleri yok denecek kadar azdır. Bu eserler

[1] Ögel, B., (2002), *Türk Mitolojisi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, C. 2, s.465-494
[2] Ayvazoğlu, B., (2006), *Güller Kitabı (Türk Çiçek Kültürü Üzerine Bir Deneme)*, İstanbul, 8. Basım, Kapı Yayınları, s.54
[3] Eldem, S.H., (1976), *Türk Bahçeleri*, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.341-342
[4] Fidan Z., (2011), *Netâyicü'l-Ezhâr (Tezkire-i Şükûfeciyân)* (Lisans Bitirme Çalışması), İstanbul, İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, , s.11

hakkında ilk ve en nitelikli bilgiye Cevad Rüştü'nün makalelerinde rastlamaktayız. Ayrıca Orhan Şaik Gökyay, Süheyl Ünver, Turhan Baytop, Münir Aktepe, Beşir Ayvazoğlu gibi kişilerin bu eserlerle ilgilendiklerini biliyoruz.[5]

Bir Çiçekçi Tezkiresi: Netâyicü'l-Ezhâr

Yıl H. 1100, Şehremini Câmii hatibi Muhammed bin Ahmed el-Ubeydî İstanbul bahçelerinde geçirdiği günlerini "bir müddet-i medîdedir ki şükûfe-perverlikde cehd-i cehîd idüp hâlâ beyne'n-nâs perverîş bulan ezhâr-ı gûn-â-gûn kimden zuhûr itdi ve kimlerin eseridir, tefahhus-ı tâm u sa'y u ihtimâm ile ekserine ittılâ'-ı tamâm hâsıl itdim." diye anlatarak ve boşa geçen ömrünü telafi eder düşüncesiyle bir şeyler kaleme almaya karar verir. Böylece ezhâriyânın isimleri ve eserlerini ihtiva eden bir risale yazacak ve bu ilme meyli olanlar bu risaleye bakıp seleflerine hayır dua edecekler ve -öyle ümit eder ki- kendisi de hayra vesile olduğu için mağfiret-i Gaffâr'a sezâ-vâr olacaktır.[6] Bu düşüncelerle bir çiçekçi tezkiresi hazırlar ve adını *Netâyicü'l-Ezhâr* koyar.

Kendisi hakkında detaylı bilgiye ulaşamadığımız Muhammed bin Ahmed el-Ubeydî/ Ubeydullah Efendi'nin görev yeri bazı kaynaklarda Cerrah Paşa Câmii olarak geçmektedir. Tezkire-i Şükûfeciyân metninde, kendi söylediklerinden *Revnâku'l-Ezhâr* isimli bir risalesi daha olduğunu anlıyoruz; ancak bu risalenin günümüze ulaşıp ulaşmadığı bilinmemektedir.

Hazırladığı çiçekçi tezkiresindeki şiir parçalarında *Ubeydî* mahlasını kullanan Ubeydullah Efendi, çiçeklere isim veren kişiler sıralandığında -tespit edebildiğimiz-96 çiçek ismiyle ilk sırada gelmektedir.

17. yüzyılın son on yılında (1689-1699) hazırlanıp *Tezkire-i Şükûfeciyân*[7] olarak bilinen *Netâyicü'l-Ezhâr* "hurûf-ı heca tertibiyle yapılmış ilk lugatçe-i ezhârımızdır."[8]

---

[5] Son yıllarda çiçek risalelerine olan ilgi artmış ve çeşitli makale ve kitaplarda bu metinlerden birkaçı yayımlanmıştır:

- **Mehmed Aşkî (Risâle-i Takvîm-i Lâle)**: Büyükkarcı-Yılmaz, F., (2000), "Risâle-i Takvîm-i Lâle", *Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları, Agâh Sırrı Levend Hatıra Sayısı III,* S.24/III, Harvard University, s.81-127
- **Udmî Efendi (Şükûfenâme)**: Polat, N.H., (2006), "Türk Çiçek Edebiyatından Bir Demet: Urfalı Udmî Efendi ve Şükûfenâmesi", *Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları, Orhan Okay Hatıra Sayısı, III,* S.30/ III, Harvard University, s.17-70
- **Ali Çelebi (Şükûfenâme) ve Abdullah Çelebi (Şükûfenâme)**:Koçak, A.,(2009), "Şükûfenâme Örnekleri", *Çiçeknâme*, Ankara, Gazi Kitabevi, s.117-157
- **Ali Çelebi (Şükûfenâme) ve Mehmed Aşkî (Takvîmü'l-Kibâr Min Mi'yâri'l-Ezhâr):**Özdemir, İ.-Sağlamçubukçu, S.A., (2012), *Lâlezâr (Şukûfenâme-i Ali Çelebi, Takvîmü'l-Kibâr Min Mi'yâri'l-Ezhâr),* İstanbul, Marmara Belediyeler Birliği Yayınları
- **Şükûfenâme-i Musavver**: Develi, H., (2007), *Çiçek Defteri- 18. Yüzyıl Osmanlı Kültüründen Bir Örnek*, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Merkezi, (Eser çeşitli çiçek resimleri ve şiirlerden oluşan bir mecmua niteliğindedir, içerisindeki resimler sebebiyle şükûfenâme türündeki eserlerle karıştırılmaktadır.)
- **Sümbülnâme**: Tansuğ, S.,(1988), *Türklerde Çiçek Sevgisi ve Sümbülnâme*, İstanbul, Ak Yayınları, (Eser şiir, resim ve hat sanatlarına ait örneklerden oluşan bir katalog niteliğindedir. Hıfzî, Salahî ve Çuhadar Hüseyin'in sümbül isimleri üzerine yazdığı şiirler ve Hattat Hacı İsmail ile Hattat Ali'nin sümbül resimlerini içermektedir.)

[6] Mehmed bin Ahmed el-Ubeydî, (H.1110), *Netâyicü'l-Ezhâr (Tezkire-i Şükûfeciyân)*, Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Tabiiyye 162, v.2a

[7] Orhan Şaik Gökyay makalelerinde eserden "Esâmi-i Şükûfe" şeklinde de bahsetmiştir. Bkz, Gökyay, O.Ş., (2002), "Divan Edebiyatında Çiçekler I-II" , *Güçlük Nerede? (Seçme Makaleler 3)*, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, s.55-90; Tezkire-i Şükûfeciyân ve Netâyicü'l-Ezhâr isimlerinin yanı sıra Cevad Rüştü bir

18. yüzyılın başına kadar gelen şükûfecilerin hal tercümelerinin verildiği eser Osmanlı bahçeciliğinin mazisi incelenirken başvurulması gereken tarihî kaynakların başında gelir.[9] Bu alanda yazılmış az sayıdaki eserden biri oluşu ve döneminin botanik ve ziraat dünyasının durumunu belirtmesi *Netâyicü'l-Ezhâr*'ın önemini ortaya koymaktadır. Eser yazıldığı dönemde gelişme evresinde olan tarih düşürme geleneğinin bir farklı cephesine, çiçeğe düşürülen tarihe ayna tutmuştur. Bugün bizlerin yetişemediği, çiçeğe isim verme geleneği; yüzyıllardır teşbih unsuru olarak kullanılan bu zarafet timsalinin ta kendisine şiir düzme alışkanlığı *Çiçeklerin Neticeleri* adı altında bu eserde saklıdır.[10]

Eserin mevcut nüshaları şu şekildedir:[11]

Nuruosmaniye Kütüphanesi, nu.4079

Nuruosmaniye Kütüphanesi, nu.3704

Ali Emiri Kütüphanesi, Tabiiyye, nu. 162

Kahire Üniversitesi Kütüphanesi, nu. 7749

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, TY, nu. 3923

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, TY, nu. 3704

Ziraat ve çiçek yetiştiriciliğiyle uğraşan, bu alanda nam salmış 97'si eserin yazılış tarihinden önce vefat etmiş, 105'i ise o tarihte hâlâ hayatta olan toplam 202 kişinin (2'si hanım) alfabetik sırayla hal tercümelerinin ve sahibi oldukları meyve ile çiçeklerin isimlerinin verildiği eserin sonuna sahibi bilinmeyen meyve ve çiçek isimlerinin bir listesi de eklenmiştir. Ayrıca eserde Sarı Abdullah Efendi'den bahsedilen kısımda Sultan İbrahim'in onu Çiçekçiler Başbuğu seçtiğini belirten H.1051 (M.1641) tarihli fermanın tam metni de yer almaktadır.

Çiçeğe İsim Verme Geleneği
(Berk Urur Seyr-i Çemende Resmi, Nûru'l-ezhâr Ola Anun İsmi)

Anadolu'nun binlerce yıl, sayısız uygarlığa ev sahipliği yapmasında biyolojik varlık zenginliğinin büyük etkisi olmuştur. Hitit, Helen, Roma ve Osmanlı dönemleri incelendiğinde kültür ve sanat eserlerinde bitki motiflerinin rolü yadsınamaz ölçüdedir. İnanca dair uygulamalarda, tanrı kültlerinde de bitkilerin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Anadolu kökenli tanrı ve tanrıçaların sembolleri, endemik türleri yine Anadolu'da bulunan bitkilerdir. Apollon'un gözde bitkileri sümbül ve bambulotu, Anadolulu tanrıça Hekate'nin siklamen, karahindiba ve meşe, tanrıça Selene'nin çançiçeği iken Kibele'ye özgü çiçek menekşedir."Anadolu'nun endemik bitkilerinin yine Anadolu'nun öz be öz yerli tanrı ve tanrıçalara özgülenmesi, bu toprağın özgün bitkilerinin yine bu toprağa özgü kültürün ortaya çıkışında rol oynadığını kanıtlar."[12]

---

makalesinde Tezkire-i Şükûfe-i Hayat ifadesini kullanmıştır. Bkz. Cevad Rüştü,(2001) *Türk Çiçek ve Ziraat Kültürü Üzerine Cevat Rüstü'den Bir Güldeste*, Haz. Nazım Hikmet Polat, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.170, dipnot 91

[8] Cevad Rüştü, (2001), s. 294

[9] Erdoğan, M., (1958), "Osmanlı Devri İstanbul Bahçeleri", *Vakıflar Dergisi*, Ankara, Vakıflar Genel Müdürlüğü, C.4, s.149-182

[10] Fidan, Z., (2011), s. 13

[11] Eserin nüsha ve içerik detayları için bkz. Ed. İhsanoğlu, E., (2006), *Osmanlı Tabiî ve Tatbikî Bilimler Literatürü Tarihi*, İstanbul, IRCICA,C.2, s.101-103; Karabulut, A. R.,- Karabulut, A. T., *Dünya Kütüphanelerinde Mevcut İslam Kültür Tarihi İle İlgili Eserler Ansiklopedisi,* Kayseri, Mektebe Yayınları, C. 4, s.2530; Gökyay, O.Ş., (2002), s.55-90; Cevad Rüştü, (2001), "Tezkire-i Şükûfeciyân", s.419-422; Özdemir, İ.- Sağlamçubukçu, S.A., (2012), s.33-35,39-40

[12] Torlak,H. vd., (2010), *Türkiye'nin Endemik Bitkileri*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, s.31

Endemik bitkilerimizin bilimsel adlandırmalarında Türkiye coğrafyası (Anadolu Gece Menekşesi, Türkiye Biblootu), bu coğrafya üzerinde hüküm sürmüş uygarlıklar (Kapadokya Civanperçemi, Kilikya Kardeleni), iller (Kırıkkale Çançiçeği), ilçeler (Milas Terslalesi), dağlar (Zigana Dağı Aslanpençesi), nehirler (Fırat Başıyünlüsü) , antik kentler, önder kişiler (Yunus Emre Sıracaotu) vb. etkili olmuştur.[13]

17. yüzyıl İstanbul'unda ise bitki yetiştiriciliği ve özelde çiçekçilik bir ilim olarak algılanıp toplumun her kesimi tarafından itibar görmüştür. Sultan İbrahim'in (1640-1648) Mesnevî şârihi Sarı Abdullah Efendi'yi Çiçekçiler Başbuğu seçtiğini ve IV. Mehmed devrinde (1648-1687) Meclis-i Şükûfe adıyla bir araştırma enstitüsünün kurulduğunu biliyoruz.[14] Bu çiçek meclisi döneminin önde gelen çiçek mütehassıslarından oluşur, çiçeklerin fiyatlarını belirleyip piyasaları düzenlerdi. İncelenmek üzere gönderilen çiçeklerin; renkleri, yaprakları, değerlendirilir, benzerleri arasındaki yeri tespit edilip kusurları belirtilirdi. "Çiçek kâseleri ve şişeleri arasında yapılan hararetli tartışmalar sonucunda, incelenen çiçeğin *'Baş Güzîde', 'Orta Güzîde'* ve *'Ser-fîrâz'* olduğuna karar verilirdi."[15] Bu durum çiçeklerin isimlendirilmesinde büyük rol oynamış, o zamana kadar görülmedik güzellikte çiçek yetiştirenler ödüllendirilmiştir.

Böyle bir kurumun varlığı; kiminin meslek kiminin zevk olarak ilgilendiği bahçecilik ve bitki yetiştiriciliğinin, patent uygulamasıyla belli normlar altındaki, bir ilim olarak algılandığının göstergesidir. Ve biz bugün yüzyıllardır süregelen ve toplumun bedîî zevkine dair izlerin en temel göstergelerinden biri olan bitki ve çiçek kültürünün verilerine çiçek kitapları vasıtasıyla ulaşmaktayız.

Has bahçelerde ve İstanbul sakinlerinin Eyüp ve Kağıthane'deki bahçelerinde büyük bir özenle yetiştirdikleri lale başta olmak üzere gül, nergis, karanfil, sümbül, zerrin, süsen, kehrüba, fulya gibi çiçekler ile limon, nar, armut, kızılcık gibi meyveli ağaçların isimlendirilmesinde *ezhâriyân* câmiası büyük ölçüde etkilidir. Tohum yetiştiricilerinin *sâhib-i tohum* olarak anıldığı câmiada herkes birbiriyle tohum alışverişinde bulunur, yetiştirdikleri çiçekler açıldığında birbirlerinin çiçeğine isim verir, verdikleri ismin kalıcılığını sağlamak için tarih düşürür, beyitler düzerler. İsimlendirmede çiçeğin rengi ve biçimsel özellikleri büyük ölçüde etkilidir. Birbirine benzeyenlere ilk tohuma atfen "*……müşâbihi"* şeklinde isim verilir. Aynı tohumdan büyüklü küçüklü çıkan çiçeklere *"kebîr"* ve *"sagîr"* şeklinde büyüklüklerine göre isim verilir.

Yetiştirilen çiçekler arasında lâlenin yeri başkadır ve denilebilir ki *Meclis-i Şükûfe'*nin kurulmasının yegâne müsebbibi laledir. Bir lalenin itibar görebilmesi için *"bel", "tîğ"* ve *"uç"* denilen kısımlarının belli özelliklerde olması gerekir. Eğer tîğlı lalenin uçları geri kıvrılıyorsa "*kırlangıç"*, kıvrılmıyorsa "*kabak"* tabiri uygun görülür.

Tezkire-i Şükûfeciyân metni yazarının İstanbul bahçelerinde yaptığı gözlemler ve bu işin erbabından edindiği bilgiler neticesinde 18. yüzyılın başına kadarki süreçte

[13] Torlak, H., (2010), s.20-26

[14] Meclis-i Şükûfe'ye dair bilgileri Mehmed Remzi Efendi'nin *Lâlezâr-ı Bâğ-ı Kadîm* 'inden edinmekteyiz. Detaylı bilgi için bkz. Cevad Rüştü, (2001), "Sultan Mehmed-i Râbi Devrinde Çiçek Encümen-i Dânişi", s.297-302; Ülkütaşır, M. Ş., (1968), "Çiçek Encümeni (Meclis-i Şükûfe), *Türk Kültürü Dergisi*, Ankara, Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü, S.74, s.160-163

[15] Ayvazoğlu, B., (2006), s.136

yetişen çiçeklerin isimleri, isim veriliş sebep ve hikayelerini içermektedir. Çiçek yetiştiricilerinin kısa biyografilerini de içeren metne göre:

- Kiminin ismi ve nâmı yetiştirdiği çiçeklerde yaşar: Ebussuud Beyazı, Han-zâde Kırlangıç, Sîm-i Behram Beğ, Bâki-zâde Süleymânîsi, Mahmûdî La'lîn, Hacı Yusuf Müntehâsı, Nev-'atâ-yı Ahmedî, Sâlih Nâziki, Ulvân Beyazı, Mihr-i Ali, Cihan-pesend-i Yusuf Ağa, Sagîr Muharrem Usta, Cüce Moru, Solak-zâde Beyazı, Hânumân-ı Hoca, Molla çelebi Lâlesi, Kürd Gürânî, Boşnak Süleymânîsi vb.
- Kiminin mesleği çiçeğinde yaşar: Büyük Papuççu, Çorbacı Beyazı, Halıcıoğlu Bozdoğanı, Debbağ Tirifili, Şeyh Sümbülü, Sorguççu Hindî, Kalafat-ı Kebir, Papuççu Alı, Kavukçu Kırmızısı vb.
- Kimi tohumun adı yetiştiricisinin bedîî zevkini gösterir ölçüdedir: Adîmü'n-nazîr, Âlem-ârâ, İbret-nümâ, Âteşîn Ruhsâr, Benâtu'n-na'ş, Behişt-ârâ-yı Mevlûdî, Câm-ı Cem, Cân-bahş, Cevâhir-kadeh, Cihân-sûz, Dâd-ı Hudâ, Dem-i Ahaveyn, Dil-firib, Dürr-i Meknûn, Ferhunde, Hoş-rübâ, Hûn-ı Şühedâ, Kavs-ı İlâhî, Kubbe-i Gevher-nigîn, Nûr-ı Çemen, Müsellem-i Âlem, Müstesnâ, Neyyir-i A'zâm, Rûhu'l-Kulûb, Rûy-ı Nigâr, Sadr-nişîn, Semen-sîmâ, Tuhfetü'l-Ezhâr, Şems-i Hâle-dâr, Zerrin-tâc vb.

Tezkireden Hikayeler

Galatalı Çorbacı Mehmed Ağa'nın iki zerrini, bir kehrübâsı, bir gülü ve birkaç Rûmî lalesi vardır, hepsi de Çorbacı ismiyle bilinir. Anlatılana göre *Çorbacı* namıyla bilinen zerrin[16] ilk çıktığında, 100 kuruş verip bu zerrini almak isteyenler olmuştur. Ancak Mehmed Ağa tohumunu satmamakta diretir ve ölümüne yakın zerrin ve lâleleri birkaç adet olduğunda tohumları kağıda sararak tek tek dostların kapısını çalar. Dikim vakti de gelmiştir zaten "isimleriyle zabt u yâd ve her bâr müşâhede ve müzâkere olundukda rûhunu du'â-yı hayr ile şâd itmek recâ ider."[17] Emin ellerde yetişen zerrin ardından yetiştirilenlerin *Çorbacı Müşabihi* olarak nam bulmasına bile vesile olur.

Sâlih Efendi'nin Akıbeti….

Çorbacı Mehmed Ağa gibi sonunu düşünüp tohumunu emin ellere bırakamamış bahtsızlar da vardır tıpkı Salih Efendi gibi…. Salih Efendi de zerrinine kendi adını verenlerdendir. Yetiştirdiği tohum:

Olupdur cümle halkın dil-pesendi
Didiler nâmına Sâlih Efendi[18]

[16] Ali Çelebi şükûfenâmesinde *Çorbacı* isimli zerrini " Bergleri ensiz bâdemî, kenârları irice seyrek destereli, meydânları dahi irice seyrek kıvırcık, kadehleri büyücek, 'arzı tûlından ziyadece, bedenleri irice terekli, kenarları dendânlu, içlerinde üçer dâne alçak ve üçer dâne dahi anlardan alçak habbeleri var. Ortalarında birer dâne kısa dalları var. Tohum evleri vasat ve uzunca." şeklinde tarif etmiş ve bir resmini vermiştir. Bkz. Ali Çelebi, (H.1078), *Şükûfenâme,* Nuruosmaniye Kütüphanesi, nu. 4076, v. 11a

[17] El-Ubeydî, (H.1110), v.13b-14a

[18] Ali Çelebi şükûfenâmesinde *Sâlih Efendi* isimli zerrini "Bergleri orta bâdemî, dipleri enlüce ve birbirine ulaşık, nısfından yukaru kenârları bir mikdâr iç yüzlerine iki tarafına bükilür, incelenür ve meydânları düz ve enseleri yeşillenür ve kadehi yüksek, diplerinde ağızları açık ve müselles ve içlerinde üçer dâne irice habbeleri var. Ortalarında dalları yok vasatu'l-levn sarılardandır. " şeklinde tarif etmiş ve bir resmini vermiştir. Bkz. Ali Çelebi, (H.1078), v.10a

beytiyle dillere dolanmıştır; fakat Sâlih Efendi'nin zerrininin akıbeti Çorbacı tohumları gibi olmaz. Vefat edince mezkûr zerrinin taliplileri bin bir niyaz ile Salih Efendi'nin varislerinden tohumları alırlar. Bahar geldiğinde her birinde farklı çiçek açar ve herkes kendisinde açanın gerçek *Sâlih Efendi* olduğunu iddia etmektedir. Artık ne Salih Efendi'ye hayır dua okuyan kalmıştır ne de asıl zerrini tespit edebilen çiçek erbabı….. Böylece Salih Efendi, kaybolan tohumuyla ve bu tohumun etrafında dönen olayla tezkireye girmeye hak kazanır. Onun bu hali gölgesini nasipsizliğinden alan ağacın fidan boyunu tabutunu süslemek için saklaması gibidir:

Sâyesin dervîş bî-berg ü nevadan devr iden
Saklasun ârâyiş-i tâbûta nahl-i kâmetin[19]

Telaşa mahal yok belki de tohum kaybolmamıştır. Yıllar sonra Sun'i-zâde Mehmed Ağa ve Mevludî Ali Çelebi'nin bahçesinde aynı zerrinin açtığı görülür. Bahçe sahipleri *Behişt-ârâ* ismini uygun görseler de -rivayetin sahihi nerden gelir bilinmez ama- gerçek *Salih Efendi* işte bu zerrinlerdir. [20]

Çiçekler ne zaman el değiştirdi de hanımların balkonlarda, pencerelerde gözdesi oldu bilinmez ama bu işin ilim sayıldığı o devirlerde adını sahibe-i tohum olarak deftere yazdıran iki hanımefendi de mevcut: Azîzî Hatun[21] ve Fatıma Hatun[22]. Azîzî Hatun yetiştirdiği zerrine kendi ismini verenlerden: *Azîzî Süleymânî*. Ayrıca *Sincâbî Kırlangıç*, *Gül-peyker*, *Cihân-gîr Müşabihi* isimli üç Rûmî lâlesinin sahibidir. Fâtıma Hatun ise *Ebr-nümâ*'yı Girid lâleleri arasına katan kişidir.

Metaınız çiçekse bahçeniz de ister istemez dükkanınız oluverir. *Akçeli* nam zerrinin isim hikayesi de işte böyle bir bahçe-dükkanda geçer. Söz konusu zerrin açtığında kibardan biri Kalenderhaneli Hacı Mustafa Efendi'nin bahçesinde seyre dalmıştır. Gezerken beğendiği bu çiçeğin dibine bir avuç çil akçe döker. Veda vakti geldiğinde bahçe sahibi *" Bizden hiçbir çiçek talep etmez misiniz?"* diye sorduğunda cevabı şu olur: *" Şu, dibinde akçeli bir çiçek var eğer lütfunuz olursa onu isteriz."* Bahçe sahibi koşar çiçeği bulur, yerinden söker ve bu zarif adama verir. O günden sonra işte bu çiçeğin adı *Akçeli* kalır.[23]

Hatrın gönlün geçer akçe olduğu devirlerden bahsediyoruz. Yetiştirdiği lale, zerrin ve *Gümüş Fincan*, *Tuğlu Alaca*, *Gül-gûnî, Güvez* isimlerindeki karanfilleriyle bilinen Karanfilî Mustafa Çelebi karanfillerinden birine *Nasûhî* ismini verir. Anlatılana göre Nasûh isminde bir berbere verdiği karanfil, onda açılıp beğeni bulunca çiçeğini berberden geri alır; ancak berberin hatrı kırılmasın diye de çiçeğe onun adını verir: *Nasûhî*[24]

Bir zerrine niçin *Külâh-ı Şerîf* ismi layık görülür, şekli külahı mı andırmaktadır yoksa üzerinde bir külah mı vardır? Kürd-zâde lakabıyla nam salmış Mîr Ahmed Çelebi yedi zerrin yetiştirmiştir. Zerrinlerden biri açtığında kar yağmaya başlar, çiçeğini korumaya çalışan Kürd-zâde'nin gözüne hemen oracıkta duran bir bostancı külahı ilişiverir ve aldığı gibi zerrinin üzerine geçirir. Bu durumu gören müellifimiz

[19] El-Ubeydî, (H.1110), v.29a
[20] El-Ubeydî, (H.1110), v.29b
[21] El-Ubeydî, (H.1110), v.39b
[22] El-Ubeydî, (H.1110), v. 40b
[23] El-Ubeydî, (H.1110), v. 41a
[24] El-Ubeydî, (H.1110), v. 42b

Ubeydullah Efendi oracıkta bir isim kondurur koruma altına alınmış bu zerrine: *Külâh-ı Şerîf*

İki Rûmî lâlesi ve isim konulmadık daha pek çok zerrini olan Kürd-zâde'nin H. 1109'da (M.1698) zuhur eden zerrinine ise Cemâlî Beğ *Hûrşîd* ismini verir ve müellifimiz de ta'miyeli bir tarih düşürür:

Zihî zerrîn-i bî-hemtâ didiler ismine Hûrşîd
Müsemmânın zuhurundan olupdur dâ'imâ Hûrşîd

Şeref bulup hamel burcunda dâ'im iftihâr eyler
Tenezzülden müberrâdır anunçün gâlibâ Hûrşîd

Meh-i bedri ziyâsıyla dem-â-dem pür neşât eyler
Sehâvetle, letâfetle 'alemdir gör dilâ Hûrşîd

Esed burcun şükûfi çün idüpdür kendüye mesken
Kabûl kılmadı târîhe burucun on birin Hûrşîd[25]

(Hûrşîd kelimesi ebced hesabında 1120'ye denk gelmektedir, beyitte haber verildiği üzere 11'i 1120'den çıkardığımızda çiçeğin zuhur tarihi olan 1109'u buluruz.)

Şükûfeciyân arasında hoş tartışmalara sebep olan çiçekler de yetişmiştir. Yıl H.1108 (1697) Baba Mustafa Ağa'nın bir mor lalesi zuhur eder, ismi de *Sadr-nişîn* konur. Ancak bazı kişiler kinaye ile *"Bu bizim laledir!"* demeye başlarlar, söylentiler Mustafa Ağa'nın kulağına gidince o da duruma uygun nükteli bir cevap verir:

Tohumumuzdan yine bir lâle-i kûçek
Kimi dir Bârek-Allah Kimi dir bizim çiçek

Sizin olsun bizim olsun nedir rağbet şükûfeye
Bize gerek hâtır içün didiler kon şu köşeye[26]

Çiçek, divan şiirinin teşbih unsurlarının başında gelir. Ayrıca çiçek isimleriyle rediflenmiş gazel ve kasideler, tabiat unsurlarının kişileştirildiği metinler, şairlerin divanlarına gizlenmiş özel çiçek isimleri genelde tabiat ve özelde çiçeğin başlı başına bir eser olarak edebiyatta yer aldığının göstergesidir. Çiçekler, ancak bizzat kendileri için yazılmış çiçek metinleri (şükûfenâmeler) değerlendirildiğinde rengi, kokusu, şekli, ifade ettiği anlamlar ve özel isimleriyle gerçeklik kazanacaktır. Böylece Osmanlı edebiyatının hayatla ne kadar iç içe olduğunun bir göstergesi daha ortaya çıkarken, çiçeğin o dönem insanları için ne anlam ifade ettiği de anlaşılabilecektir.

Kaynakça

Ali Çelebi, (H.1078), *Şükûfenâme,* Nuruosmaniye Kütüphanesi, nu. 4076

[25] El-Ubeydî, (H.1110), v. 46b
[26] El-Ubeydî, (H.1110), v.53a

Ayvazoğlu, Beşir, (2006), *Güller Kitabı (Türk Çiçek Kültürü Üzerine Bir Deneme)*, İstanbul, 8. Basım, Kapı Yayınları

Büyükkarcı-Yılmaz, Fatma, (2000), "Risâle-i Takvîm-i Lâle", *Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları, Agâh Sırrı Levend Hatıra Sayısı III,* S.24/III, Harvard University Ögel, Bahaeddin, (2002), *Türk Mitolojisi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, C. 2

Cevad Rüştü, (2001), *Türk Çiçek ve Ziraat Kültürü Üzerine Cevat Rüştü'den Bir Güldeste*, Haz. Nazım Hikmet Polat, İstanbul, Kitabevi Yayınları

Develi, Hayati, (2007), *Çiçek Defteri- 18. Yüzyıl Osmanlı Kültüründen Bir Örnek*, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Merkezi

Eldem, Sedad Hakkı, (1976), *Türk Bahçeleri*, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları

El-Ubeydî, Mehmed bin Ahmed, (H.1110), *Netâyicü'l-Ezhâr (Tezkire-i Şükûfeciyân)*, Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Tabiiyye, nu 162

Erdoğan, Muzaffer, (1958), "Osmanlı Devri İstanbul Bahçeleri", *Vakıflar Dergisi*, Ankara, Vakıflar Genel Müdürlüğü, C.4

(Ed.)İhsanoğlu, Ekmeleddin, (2006), *Osmanlı Tabiî ve Tatbikî Bilimler Literatürü Tarihi*, İstanbul, IRCICA, C.2

Fidan, Zehra, (2011), *Netâyicü'l-Ezhâr (Tezkire-i Şükûfeciyân*) (Lisans Bitirme Çalışması), İstanbul, İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi

Gökyay, Orhan Şaik, (2002), "Divan Edebiyatında Çiçekler I-II" , *Güçlük Nerede? (Seçme Makaleler 3)*, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları

Karabulut, Ali Rıza,- Karabulut, Ahmet Turan, *Dünya Kütüphanelerinde Mevcut İslam Kültür Tarihi İle İlgili Eserler Ansiklopedisi,* Kayseri, Mektebe Yayınları, C. 4

Koçak, Aynur, (2009), "Şükûfenâme Örnekleri", *Çiçeknâme*, Ankara, Gazi Kitabevi

Özdemir, İlyas.- Sağlamçubukçu, S.Atilla, (2012), *Lâlezâr (Şukûfenâme-i Ali Çelebi, Takvîmü'l-Kibâr Min Mi'yâri'l-Ezhâr),* İstanbul, Marmara Belediyeler Birliği Yayınları

Polat, Nazım Hikmet, (2006), "Türk Çiçek Edebiyatından Bir Demet: Urfalı Udmî Efendi ve Şükûfenâmesi", *Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları, Orhan Okay Hatıra Sayısı, III,* S.30/ III, Harvard University

Tansuğ, Sabiha, (1988), *Türklerde Çiçek Sevgisi ve Sümbülnâme*, İstanbul, Ak Yayınları

Torlak, Hasan- Vural, Mecit- Aytaç, Zeki, (2010), *Türkiye'nin Endemik Bitkileri*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı

Ülkütaşır, M. Şakir, (1968), "Çiçek Encümeni (Meclis-i Şükûfe), *Türk Kültürü Dergisi*, Ankara, Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü, S.74

ŞEYHÎ, AHMED PAŞA VE NECÂTİ BEY DÎVÂNLARINDA MÛSİKÎ ÂLETLERİ

Hasan Ali GÜNEŞ

Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Bu çalışmamızda 15. asrın önde gelen şairlerinden, aynı zamanda klasik şiirin üç kurucu ismi olarak anılan Şeyhî, Ahmed Paşa ve Necâti Bey dîvânlarında mûsiki âletlerini ve bu âletlerle ilgili yapılan teşbihleri belirlemeye çalıştık. Çalışmamızın bir diğer amacı ise iddia edildiğinin aksine dîvân şiirinin sosyal hayattan kopuk olmadığını, devrin geleneklerini, yaygın olarak kullanılan sazlarını ve müzik zevkini yansıttığını gösterebilmektir.

Anahtar kelimeler: Şeyhî, Ahmed Paşa, Necatî Bey, mûsikî, klasik şiir

ABSTRACT

In this study, we tried to determine the musical instruments and metaphors about these instruments in the divans of Sheikhi, Ahmed Pasha and Necati Bey who are the well known poets of the fifteenth century, and also known for being the founders of classical poetry. Another purpose of the study is to represent that the divan poetry is not disconnected from the social life as it is claimed, and it reflects the traditions, the musical instruments that are used commonly and the musical taste of the era.

Key Words: Sheikhi, Ahmed Pasha, Necati Bey, music, classical poetry

Tanzimat'tan bu yana hayattan kopuk; hayallerle, manasız tasvir ve teşbihlerle dolu olmakla itham edilen divan şiiri esasında hayata dönük ve hayatın tüm renklerini ihtiva eden bir şiir geleneğidir. Biz de bunu ispat edebilmek adına 15. Asrın önde gelen üç şairinin, Şeyhî, Ahmed Paşa ve Necâtî Bey, divanlarını inceleyerek musiki aletlerini ve bu aletlerin günlük hayattaki tespit etmeye çalıştık.

Şiir ve musiki birbirinden ayrılmaz, birbirini tamamlayan sanatlardır. Çok eski zamanlardan beri sözlü şiir geleneğine sahip olan Türkler, zaman ilerledikçe, yeni kültürler tanıdıkça, tanıştıkları kültürlerin hem şiir hem de musiki geleneğinden etkilenmiş, onlardan yeni şekiller, türler almış böylelikle sanat seviyeleri ve sanat zevkleri mükemmelliğe doğru emin adımlarla ilerlemiştir.

15. asırda Osmanlı coğrafyasında kopuz eşliğinde halk şiirleri okuyan yarı göçebe Türkmen ozanlarla birlikte; ney, çeng, ud, kanun, tanbur gibi sazlar eşliğinde Klasik Şiir veya Divan Şiiri olarak adlandırılan Arap-Fars kökenli şiirler söyleyen Türk şairler yetişmiştir. Osmanlı ülkesi, çeşitli milletlerin sanatlarının Türk zevkiyle elendikten sonra birbiriyle harmanlandığı bir sanat merkezi konumuna yükselmiştir. Tıpkı siyasi olarak kuruluştan yükselişe geçen Osmanlı Devleti gibi klasik şiirimiz de bu asırda köşe taşlarını oturtmuş ve şiirle musiki ayrılmaz bir bütün haline gelmiştir.

Taradığımız divanlarda ney, çeng, tanbur gibi sazların pek çok beyitte; erganûn, def, kopuz gibi sazların ise birkaç beyitte geçtiğini gördük. Bu sebeple çok sayıda beyitte yer alan sazların tamamını çalışmamıza dahil etmek yerine orijinal teşbihlere konu olanlarını seçtik.

Çalışmamızda tespit edebildiğimiz kadarıyla dönemin şiir ve mûsikî meclislerinde bulunan sazlar ve bu sazların edebi kullanımları şu şekildedir:

Ney (Nây)

Türk Mûsikîsi'nin en bilinen nefesli sazı. "Ney" Farsça "nây" kelimesinin muhaffefidir ve "kamış" demektir. Araplar mizmar derler fakat bu kelime başka sazları da karşılar. Ney Batı'da tipik bir Türk sazı olarak tanınmış ve "Turkish Flute= Türk Flütü" denmiştir. Kökeni çok eskidir ve Sümerce'de bir nefesli saza verilen "nâ"dan türediği ileri sürülmüştür. Ney çalana nâyzen, neyzen veya nâyî denir. Ney sarı ve budaklı bir çeşit kamıştan yapılır. Bu kamış Türkiye'nin belli yerlerinde de mevcuttur. Ney'in delikleri kızgın demirle veya hususi şekilde yapılmış keski ile dairevî açılır. Biri altta olmak üzere yedi deliklidir. Her iki elin parmakları bu delikler üstüne gelir. Ağza alınıp üflenen kısmına baş-pâre denilir. Başpâreler fildişi, abanoz veya daha az değerli maddelerden yapılır. Murassâ neyler de vardı. Kamışın boğumlarına çatlamaması için gümüş veya bakır tel de sarılabilir. Ortaçağ'da ehemmiyet kazanan ney bir çeşit kutsal saz olmuş ve çok itibar kazanmıştır. Mesnevi "Bişnev ez-ney…=Dinle neyden…" diye başlar. Ney sadece tasavvuf musikisinde değil, askeri musiki hariç dindışı musikide de en önemli nefesli saz haline gelmiş ve diğer nefesli sazları adeta silip süpürmüştür. Ney çok hisli ve tesirli biz sazdır. Saz heyetinde sesi daima yükselir ve diğer sazlarca bastırılamaz. Onun için hatası hemen göze çarpan bir sazdır. Dâvûd, şâh, mansûr, kızneyi gibi çeşitleri farklı kalınlık ve uzunluktadır. Küçüldükçe sesi tizleşir, kalın seslilerin çalınması daha fazla hüner işidir ve geniş nefes ister.[1]



Rivayete göre Peygamberimiz İlahi aşk sırrını Hz. Ali'ye anlatır. Bu sırrın altında ezilen Hz. Ali Medine dışında kör bir kuyuya bu sırrı söyler. Kuyu coşup taşmış ve her yeri suyla doldurmuştur. Suyun etrafında yetişen kamışları gören bir çoban onlardan birini kesip muhtelif yerlerden delerek üflemeye başlar. Çıkan ses kalplere coşku ve heyecan verip İlahi sırrı anlatır olmuştur. Peygamberimiz tesadüfen bu çobanın ney sesini işitince durumu anlar. O günden sonra ney bir ilham kaynağı olmuştur.[2]

Ney'in Şişle Delinmesi:

Deldi dilimi nây gibi hasret-i ihvân

Büktü belimi çeng gibi fürkat-i ahbâb (Ahmed Paşa, Kıt'a 44/3/s.306)

Kardeşlerimin hasreti gönlümü ney deler gibi deldi, dostlarımın ayrılığı belimi çeng gibi büktü.

Yukarıda neyin yapılışına temas ettiğimiz neyin kızgın şişle delinmesi ilk mısrada teşbih yoluyla kullanılmıştır. Şair, kardeşlerinin hasretinin, yüreğini kızgın şişle deler gibi acıttığını anlatmıştır.

---

[1] Öztuna, Y., *(2006), Türk Musikisi,Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü,Ankara Orient Yay.,* C. II s. 113–115

[2] Pala, İ., (2010), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, 19. Baskı,İstanbul, Kapı Yay., , s.358

Ney'in şişle delinmesi Necâtî Bey'de şu şekilde görülür:

Beni ölüm okuna uğradıb durur gamzen
Delindi nây gibi sorma hâlini ciğerin (Necâtî Bey, G.319/3)

Sevgilinin süzgün bakışları, aşığın göğsüne ok gibi saplanıp ciğerini deler.

Nâya dedim nâr elinden halka feryâd eyleme
Dinmesin zârılıgı anun ki tutmadı nefes (Ahmed Paşa, G.126/6)

Neye, halka ateşten feryat eyleme dedim. Nefesini(sözümü) tutmadı bu yüzden inlemesi durmasın.

Yine bu beyitte kamışın kızgın şişle delinerek, yürek yakan nağmeler üfleyen ney haline gelmesi anlatılmış. Neyin çıkardığı hazin sesin, kızgın şişle dağlanması yüzünden çektiği acıdan olduğu anlatılmıştır.

Ney'in Boğumlarına Tel Sarılması:

Çün kemer bağladık hevâ yoluna
Olalım nâya hem-nefes n'idelim (Ahmed Paşa, G.196/6)

Ney ile hem-nefes olalım (ney gibi inleyelim),çünkü hevâ yoluna kemer bağladık, elden başka bir şey gelmez.

Şair neyin hava (hevâ) giren boğumlarına sarılan gümüş veya bakır teller gibi hevâ (nefis) yoluna kemer bağladığını bu yüzden ney ile hem-nefes olmaktan başka çaresinin olmadığını söylüyor. Yukarıda yapımına temas etttiğimiz neyin boğumlarına tel sarılmasına işaret ediyor. Ayrıca pek çok tarikatta, tarikata kabul edilme emaresi olarak dervişe şeyh tarafından kemer bağlanır[3]. Şair bu ritüele de işaret etmiştir.

Necâti Bey'de neye tel sarılma hadisesine şu şekilde rastlanır:

Dağılmasın diye zülfü sınık gönlümü sardıkça
Necâti ney gibi dahi ziyâde oldu efgânın (Necâtî Bey, G.325/7)

Necâti! Sevgilinin saçı, senin kırık kalbinin parçaları dağılmasın diye kalbini sardıkça inlemelerin ney gibi daha ziyade oldu.

Şair, sevgilinin saçlarının parça parça olmuş gönlünü bir arada tutacağını ve gönlünün iniltisini arttıracağını ifade ediyor. Ayrıca çatlamaması için neyin boğumlarına tel sarılmasına da telmih yapılmıştır.

Kılıçlar zemini meyistân eder
Sünüler hevâyi neyistân eder (Ahmed Paşa, s.29)

Kılıçlar yeri meyistan eder; süngü ve mızraklar havayı neyistan eder.

Bir savaş portresini andıran bu beyitte şair, o günün en yaygın savaş aletleri olan kılıcın döktüğü kanlarla zemine şarabı andıran kırmızı renk verdiğini, binlerce askerin ellerindeki mızrağın ise havayı sazlığa yani neyistana çevirdiğine işaret etmiş.

Çün oldun vâkıf ahvâle sen efgân eyle ben nâle
Gel ey ney bezm-i mihnetde ikimiz edelim bir dem (Necâti Beg, G. 367/2)

Şair bu beyitte neyin İlahi aşk sırrına vakıf olmasına telmihle, neyin kendisiyle birlikte inleyip figan etmesini talep etmektedir.

Tanbûr

"Klasik Türk Mûsikîsi'nin en bilinen sazı. Sümerlerde zamanımızdan 4.000 yıl kadar önce kullanılan ilkel mızraplı saz "pan-tur"un, tanburun atası olduğu şüphesizdir.

[3] Gölpınarlı, A., (2004), Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri,İstanbul,İnkılap Yay., s.181



Tanbur İran ve Eski Arap musikilerinde revaç kazanmıştır; fakat Türkler geliştirerek bugünkü şekline getirmişlerdir. Türk tanburu daha büyük olduğu için Araplar buna "tunbûrü'l- kebîri't- Türkî" (büyük Türk tanbûru) demişlerdir. Saz bütün devirlerde Türk Musikisi'nin sazı olmuştur. XVII. Asır ortalarında Evliyâ Çelebî yalnız İstanbul^da 500 kadar profesyonel tanburî olduğunu kaydeder. Tanbur, mızrablı sazların en güzeli ve zarifidir ve Türk Musikisi'nin sembolü olmuştur. Tanburî Cemil Bey bu sazı keman, kemençe veya viyolonsel yayı ile de çalmıştır. Bu metot çok eskiden de kullanıldığı halde çıkan sesin zayıf olması ve bazı parçaları çalmanın zorluğu sebebiyle pek tercih edilmemiştir."[4]

"Tanburun mızrabı kaplumbağa kabuğundan yapılırdı, mızrap muhtelif uzunlukta olabilirdi. Tekne denilen gövdesi çok yumuşak, ince ve beyaz tahtadan yapılır ve cila vurulmaz. Teknenin arkası ince tahtadan olup 16–18 dilim halinde kahverengi-koyu sarı cila şeritleriyle cilalıdır. Mandallar kahverengi cilalı olup, 7cm uzunluğunda ve başları küçüktür. Sapın sonuna doğru bir bağ sapı keser ve ondan sonraki 21–22 cm. uzunluğundaki kısma, mandallar raptedilir."[5]

Cevr eliyle burdu gûşun Ahmed'in tanbûr-vâr
Şol boyu dil-keş sanem kim Zöhre-i uşşâkdır (AP., G.81/5/s.157)

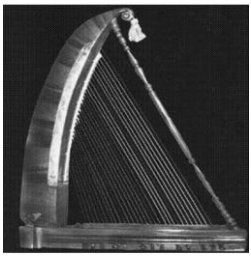
Âşıkların Zühre'si, put gibi güzel sevgili Ahmed'in kulağını eziyet ederek tanburun telini büker gibi büktü.

Zühre yani Venüs Güneş'in çalgıcısıdır. Bu beyitte sevgili Zühre'ye benzetilerek sevgilinin bir müzisyenin çalgısını akort etmesi gibi âşığın kulağını çekip canını acıttığı söyleniyor.

Aynı hayale Necâtî Bey'de şöyle rastlıyoruz:

Şöyle burdu kulağın dehr Necâtî'nin kim
İnlese Zöhre'ye dek nağme-i tanbûr varır (N.B., G.161/6/s.223)

Dünya, Necati'nin kulağını öyle büktü ki Necati inlese sesi Zühre'ye kadar tanbur sesi gibi gider.



Çeng

Türk Musikisi'nde vaktiyle kullanılmış fakat bugün terk edilmiş bir sazdır. Harp'in ilkel şeklidir. Kökeni Sümerler'e kadar gider. İslam âleminde biraz geliştirilerek büyük rağbetle kullanılmıştır. Eski Arap, İran ve Türk Musikileri'nde başlıca sazlardan olmuştur. Çeng yay şeklinde yani eğri biçimdedir. Parmakla ve daha çok kânûnda olduğu gibi parmağa geçirilen mızrapla çalınır ve iki el de kullanılır.[6]

Çeng oluptur kâmetim zârilig eyler her kılım
Zöhreye âheng eder göklerde efgânım benim (Ahmed Paşa, G. 187/2/s.209)

(Aşk acısıyla) boyum çeng gibi büküldü, her kılım titrer; figanım, inlemelerim göklerde Zühre'ye uyar.

Çengin eğri, kamburumsu yapısı aşk derdiyle süklüm püklüm olan âşığın haline benzetilir.

---

[4] Öztuna, Y., *(2006),*C.II, s.369-371
[5] Öztuna, Y., *(2006),* C.II, s. 371
[6] Öztuna, Y., *(2006),* C.I, s. 206

Çenge uysun mutrîb-i meh-rûy-i hûb-âvâza din
Kim severler ol cuvânı k'iktidâ-yi pîr ede (Ahmed Paşa, G. 283/9/s.256)

O hoş sesli, ay yüzlü çalgıcıya söyleyin çenge uysun ki yaşlıya uyup onu takip eden genci severler.

Bu beyitte çeng, yaşlılıktan beli bükülmüş bir ihtiyara teşbih edilmiş dolayısıyla bir açık istiare mevcuttur. Beytin bir başka anlamı da " Hoş sesli, ay yüzlü mutribe söyleyin ki çengle ahenk içinde çalsın!" olabilir.

Şair, aşk sırrının gizli kalamayacağını çünkü sözlerinin şiir meclislerinde çeng ve ud eşliğinde okunduğunu anlatır:

Râzın nihân ola mı ki Necâtî sözlerin
Meclisler içre okunur uş çeng ü ûd ile (N.B., G.445/5/s.348)

Şeyhî, bir içki meclisi tertib ederek çeng çalma vazifesini Zühre'ye verir.

Yâ meclis-i şarâbtır ay anda câm-ı Cem
Pervîn tabakta nukl düzer Zühre sâz-ı çeng (Şeyhî Divanı, Mus. 4/3/s.87)

Sevgilinin kaşları içki meclisi, Ay orada Cem'in kadehi, Ülker yıldızı tabakta meze sunmakta, Zühre de çeng çalmaktadır.

Ûd

"Mızraplı bir çalgıdır. Arap Musikisi'inde gözde bir sazdı ve hala öyledir. İspanya'nın Araplar tarafından fethiyle İspanya'ya oradan da tüm Avrupa'ya yayılıp XVIII. Asra kadar gözde bir saz olmuştur. Ûd büyük gövdeli; maun, ceviz veya gürgenden 19 veya 21 çember şeklinde tahtadan yapılır ve gövdenin içi boştur. Kısa ve kalın bir sap bu gövdeye bağlıdır, 6 çift teli vardır. Üç kalın tel üzerine sîm sarılmış ipek, üç ince tel ise kiriştir. Türk zevkine pek uygun bir saz olmadığı için asırlar boyu Türkler tarafından rağbet görmemiştir."[7]

Bu savt-ı tarab-nak ile işidüben anı
Ûdun bırakır Bârbüd ü çengi Nigîsâ (Ahmed Paşa, K. 37/23/s.106)

Bu öyle şevkli bir ses ki işitseler Barbüd ûdunu, Nigîsâ ise çengini çalmayı bırakırdı.

Bu beyitte İran hükümdarı Hüsrev'in meşhur çalgıcıları Barbüd ve Nigisâ'ya telmih vardır.

Ahmed Paşa, aşk derdiyle inlemesini Ûd'un içli nağmelerine benzetir.



Ûd gibi inlesem feryâdım işitir velî
Ben ne için efgân ettiğim bilir mi bilmezem (A.P., G.219/3/s.224)

Ud gibi inlesem feryadımı sevgili işitir ama benim ne için feryat edip inlediğimi bilir mi bilmem.

Necâtî Bey, aşk udunun mızrabı olan bülbülün tatlı dilinin bile kendi aşkını terennüm etmekten aciz olduğunu ifade eder.

Mızrâb-ı ûd-ı şevk iken bülbülün dili
Aşkım Zebur'unu okuyamaz dili çalar (N.B., G.133/3/s.210)

Bülbülün dili, aşk udunun mızrabı olduğu halde benim aşkımın Zebur'unu okuyamaz, sürçer.

---

[7]Öztuna, Y., *(2006),* C.II, s. 458

Bu beyitle şair, Zebur kelimesiyle zihnimizde güzel ilahileri ve bu ilahileri okuyan en güzel ve gür sese sahip insanı, Hz. Dâvûd'u canlandırır.

Şeyhi, Ay ve Güneş'in, sevgilinin âşıkları olduğunu ve onun aşkıyla döndüklerini, Zühre'nin de sevgilinin huzuruna girebilmek için ûd edindiğini ifade eder:

Hevâdârındır ay u gün dönerler şevk-i mihrinden
Hevesdir bezmine zühre anunçün ûd edinmişdir. (Şeyhî D., G.28/4/s.124)

Kopuz



"Türklerin en az 15 asırdan beri kullandıkları ünlü bir mızraplı çalgı. Bugün Anadolu'da yerini bağlama çeşidinden benzer sazlara bırakmış olmakla beraber, Orta Asya ve Sibirya Türkleri arasında hala kullanılmaktadır." Kopuzun çeşitli ülkelerde çeşitli şekilleri vardır. Özbek kopuzu at kılından 2 telli, Anadolu kopuzu 3 telli, ozan kopuzu ise 5 tellidir. Kopuz asırlarca halk şairlerinin vazgeçilmez sazı olmuştur.[8]

Ahmed Paşa; ney'i aşk derdine, çeng'i işkence edilmek üzere asıldığı çengele, ve kopuz'u da aşkını ifadeye bir yardımcı olarak tasavvur etmektedir.

Ben demezdim ki hevâ yoluna ser-bâz gelem
Ney-i aşkınla gamın çengine dem-saz gelem
Deridim aşk kopuzun uşadam vâz gelem
Vay gönül vay bu gönül vay gönül ey vay gönül
(Ahmed Paşa, G.173/12/s.202)[9]

Def



"Türk Mûsikîsi'nde bir usûl vurma âleti. Kasnak şeklinde ele alınacak kadar küçük bir davul olan def'in çeşitli şekilleri eski kavimlerde mevcuttur (Eski Mısır, Fenike, Eski Yunan). Fakat antik deflerde zil olup olmadığı malûm değildir. Eski İrân (Sâsânî) ve Eski Arab mûsikîlerinde de def vardır."[10]

"Def bir kasnağın yalnız bir tarafına geçirilmiş ince bir deri ile, biraz enli olan 40 cm çapında kasnağın yanlarına geçirilmiş birkaç (umumiyetle 8) çift zilden ibarettir. Def'in zilleri irice, fakat çok incedir. Kasnak, parmak ve tırnaklarla "fiskelenmek" suretiyle vurulur ve her vuruşta ziller tını yapar."[11]

Şeyhî'de seher vakti güneş, altın bir defe benzetilmiş:

Çalar seher def-i zerrîn-subh kavvâlı
Aceb mi eylese her zerre raks u cevlânı (Şeyhî, K. 14/ 33/s.68)

Ahmed Paşa, " Gönül gamın çengine yüzünü def gibi dönerse artık ona ney gibi her nefeste inleyip ağlamak yakışır." der:

Dil ki tutmaya gamın çengine def gibi yüzün
Ney gibi her dem işi nâle vü efgân yaraşır (A.P., G.45/4/s.140)

Necâtî Bey, üzüntü ve hayıflanma ile sinesini dövmesini defle usul vurulmasına

[8] Öztuna, Y., *(2006),* C.I s. 462
[9] Ahmed Paşa'nın ünlü murabbasına ait olduğunu bildiğimiz bu mısralar, divanın kaynakçada gösterilen baskısında gazel kısmında basılıdır. Biz de eserlerin imla ve dizgisine sadık kaldık.
[10] Öztuna, Y., *(2006),* C.I s.219
[11] Öztuna, Y., *(2006),* C.I, s.219

benzetmiş.

Kaddüm bükülüp çenge döner sînem olur def
Agyâr ile ol yâr kaçan kim ide sohbet (N.B., G.35/6/s.166)

Org (Erganûn)



En büyük ve mükemmel musikî aleti. Çeşitli yaylı ve nefesli sazların (flüt, klarnet,fagot vs.) seslerini veren binlerce borudan müşekkildir. Piyano gibi- fakat birkaç sıra- tuşlar vardır; ayrıca yine piyanonun pedalları gibi fakat çok sayıda pedalı da vardır. Bilhassa Hıristiyan kilise mûsikîsi aleti olmakla meşhurdur. Hemen her kilisede bir org bulunur. Osmanlı toprakları üzerinde de pek çok kilise olduğu için Osmanlılar daima org dinleyebilmişlerdir.[12]

Org'un, Osmanlılarda "erganûn" olarak isimlendirildiğini Necâtî Bey'in şu beytinde görebiliriz:

Dâim Necâtî nâleye âheng eder gönül
Tâ erganûn-ı âh ile efgâna yanayın (N.B., G.380/7/s.320)

Kânûn



"Dikdörtgen şeklindedir; yalnız sol ucu kıvrık ve uzanmıştır. Bu şekilde tahta bir tabla üzerinde teller vardır. Bu tabla kucağa alınır, işaret parmaklarındaki dipsiz yüksüğe tutturulmuş mızrabla çalınır. 8 grupta 72 barsaktan yapılmış teli vardır."[13]

Nâhid nevâsından eder bezmini magni
Mutriblerin alsa ele kânûn ile şeş-tâ (A.P., K.11/25/s. 43)

Çalgıcıların ellerine kanun ve 6 telli tanbur alsalar, Venüs de sesiyle bu meclisin şarkıcısı olur.

Venüs, diğer adlarıyla Zühre (Zöhre), Nâhid veya Çobanyıldızı, Yunan mitolojisine göre aşk ve müzik tanrıçası Afrodit'tir ve Güneş'in çalgıcısıdır. Doğu mitolojisinde ise Zühre, Hârût ve Mârût adlı meleklerden göğe yükselmenin yolunu öğrenip oraya çıkan çok güzel bir kadındır.[14]

Rebâb



Çok yaygın telli ve yaylı saz. Mızrabla çalınan şekilleri de mevcuttur. Kemençe ve kemanın atalarından sayılmaktadır. Aslı, kemençe gibi 3 tellidir fakat 2 hatta tek telli ilkel şekilleri bile vardır. Eski İran musikisinden, eski Arap musikisine geçip oradan da bütün Yakın Doğu ve Akdeniz bölgesine yayıldığı sanılmaktadır. Türkiye'de bugün çok az çalan kalmıştır.[15]

---

[12] Öztuna, Y., *(2006),* C.II s. 157
[13] Öztuna, Y., *(2006),* C.I s.431
[14] Pala, İ., (2010), s.494

Şeyhî, vefasız sevgilisine çeng, ney, rebâb ve içkiden oluşan meclise gelmediği için sitem eder:

K'ey bî-vefâ kanı benim ile karâr u ahd
Ol ıyş u nûş u lezzet ü çeng ney ü rebâb (K.12/9/s.60)

SONUÇ

Yukarıda verilen beyitlerde görüldüğü gibi şairler ve dolayısıyla da toplum, şiir ve musikiyle iç içe yaşamış, neyin hazin sesini, tanburun iniltilerini, çengin coşkusunu kendi ruh dünyasıyla bağdaştırmış ve onunla özdeşleştirmiştir. Şairler ruh hallerini daha iyi betimleyebilmek için şiirlerinde çeşitli sazlara, müzik bilgisine ve dönemin geleneklerine yer vermişlerdir. Böylece şairler, klasik şiirin sınırlarının dışına çıkmadan hem lirizmi, hem musikiyi, hem dönemin âdetlerini şiirlerinde başarıyla yansıtarak bizlere ustalığın ne demek olduğunu göstermişlerdir.

İncelediğimiz divanlardan yola çıkarak tanbur, ney ve çeng'in dönemin gözde sazları olduğunu söylemenin mümkün olacağı kanaatindeyiz. Erganûn, def, rebâb gibi sazlarınsa, en azından edebî mahfillerde, daha arka planda olduğu sonucuna ulaşmamız mümkündür.

Şairler ney'i ayrılıkla inleyen ve aşk acısıyla göğsü kızgın şişlerle dağlanan aşığa teşbih ederken; çeng'i yine aşk derdiyle boyu bükülmüş, kamburu çıkmış aşığa benzetir veya Zühre ile yani Şems'in çalgıcısı ile birlikte anarlar. Tanbur, ud ve rebâb yüreklerin bam teline dokunan sesleriyle şiirlere konu olurken ayrıca tanbur'un akort edilmesi, insanları özellikle çocukları, azarlamak için onların kulaklarını çekmeye, def'e vurulan fiskeler ise âşıkların sinelerini dövmelerine benzetilmiştir.

Verdiğimiz örneklerle ispat etmeye çalıştığımız üzere, divan şiiri iddia edildiği gibi hayattan kopuk, kendisine ait hayal dünyasının dışına çıkmayan taklitten öteye geçemeyen bir şiir değildir. Şairin, içinde yaşadığı toplumun gelenek ve inanışlarına, günlük hayatına, insan ilişkilerine kayıtsız kalması düşünülemez bir durumdur. Biz de bu çalışmamızda divan şiirinin müzikle olan ilgisinden yola çıkarak o dönemin revaçta olan sazlarını, bu sazların halkın ve sanatçının gözündeki yerini göstermeye çalıştık. İnanıyoruz ki bu gibi çalışmalar kendi kültürümüzü, geçmişten gelen gelenek ve inançlarımızı, o dönem insanının his ve fikir dünyasını anlayıp onları yeniden yorumlamamıza yardımcı olacaktır.

Kaynakça

GÖLPINARLI, Abdülbâkî, (2004), *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*, İstanbul, İnkılap Yay.

İSEN, Mustafa; Kurnaz, Cemal, (1990), *Şeyhî Divanı*, Ankara, Akçağ Yay.

ÖZTUNA, Yılmaz, (*2006*), *Türk Musikisi, Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü, Ankara,* Orient Yay.

PALA, İskender, (2010), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Kapı Yay

TARLAN, Ali Nihad, (1992), *Ahmed Paşa Divanı*, Ankara, Akçağ Yay.

TARLAN, Ali Nihad, (1992), *Necatî Beg Divanı*, Ankara, Akçağ Yay.

[15] Öztuna, Y., *(2006),* C.I s.220

KÖSTENDİLLİ ŞEYH SÜLEYMAN EFENDİ'NİN NAKŞİ AKKİRMANİ'NİN MİRACİYESİNE YAPMIŞ OLDUĞU BİR ŞERH

İlker HAYAT

İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Bu çalışmamızda öncelikle ismi geçen şair ve şarih ile ilgili bilgiler verilmiş ve eserlerinden bahsedilmiştir. Ardından Köstendilli Şeyh Süleyman Efendi'nin Nakşi Akkirmani'nin Miraciyesine yapmış olduğu bir şerhin, Kandilli Rasathanesi El Yazmaları kısmında bulunan bir nüshasına dayanarak şerhin aidiyeti konusunda bazı değerlendirmeler yapılmıştır. Bu değerlendirmeler yapılırken hem metnin içeriği üzerinde durulmuş hem de şerh metodu hakkında bilgiler verilmiştir. Bu çalışmayla birlikte var olan şerh genişletilmiş ve şerhin Köstendilli Süleyman Şeyhi'ye ait olduğu görüşü somut bilgilerle beraber hüç kazanmıştır.

Nakşi Ali Akkirmani

Öncelikle metnimize konu olan şiirin sahibi Nakşi Ali Akkirmani'den bahsedersek, Osmanlı Müellifleri adlı eserde Divriği'de doğduğu belirtilmektedir[1]. Nakşi'nin asıl adı Ali olmakla birlikte hakkında yeterince bilgi yoktur. Var olan bilgiler onun İstanbul'a gelip Halvetiye'nin Ramazaniyye koluna intisab ettikten sonra Koca Mustafa Paşa Dergahında manevi eğitimini tamamlamış olduğunu göstermektedir. Bu eğitiminin ardından şeyhi Murad Efendi 'nin Kırım'a gitmesi üzerine irşad vazifesiyle, bugün Ukrayna sınırları içinde bulunan Akkirman'a gönderilmiştir. Vefatına kadar Sultan Bayezid' in Akkirman Kalesi içinde yaptırdığı tekkede şeyhlik yapmış ve buraya defnedilmiştir. Hakkında yeterince bilgi sahibi olmadığımız Nakşi Akkirmani 'nin hem divanının sonunda kim tarafından düşüldüğü belli olmayan tarih beyitinin hem de Safai Tezkiresi'nde geçen tarihin işaret ettiğine göre vefatı 1065/1655' tir.[2]

Kendisi bir Halveti olmasına rağmen ne sebeple Nakşi mahlasını kullandığı ve kim tarafından verildiği bilinmemektedir. Bunun yanında gerek Akkirman'da medfun olmasından gerekse burada irşad faaliyetlerinde bulunmasından dolayı kendisine Akkirmani de denmiştir.[3]

---

[1] Bursalı Mehmet Tahir, (1331), *Osmanlı Müellifleri,* İstanbul, Matbaa-i Amire, c.1, s.171.

[2] Atik, H., (2003), *Nakşi Ali Akkirmani Divanı,* Ankara, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.1.

[3] Atik, H., (2003), s. 1.

Köprülü tarafından da Yunus Emre takipçileri arasında zikredilen Nakşi açık ve sade bir dille eserlerini kaleme almıştır.[4] Nakşi her şeyden evvel bir mutasavvıftır ve bu bağlamda eserleri tasavvufi ve didaktir eserlerdir. O, eserlerinde bir sanat gayesinden çok müridlerini eğitme amacı gütmüştür. Bu yaklaşımı kendisinden sonra gelen pek çok şair tarafından şiirlerine şerhler yapılmasına imkan sağlamış böylece şerh geleneği içinde şiirleri en çok şerh edilen şairler arasına girmeyi başarmıştır.[5]

Süleyman Şeyhi

Köstendilli Süleyman Şeyhi 'nin hayatı hakkında edindiğimiz bilgiler Nakşi'ye göre daha geniş ve tutarlıdır. Bunun en önemli nedeni Şeyhi'nin eserlerinde yer yer kendi hayatıyla ilgili bilgiler vermesidir.. Osmanlı Devleti'nin Rumeli bölgesinde Köstendil şehrinin mahalli idaresinde söz sahibi olmuş bir aileden olan Süleyman Şeyhi h. 1163 /m. 1750 yılı ortalarında doğmuştur. Doğum tarihini Bahr'da şöyle bildirmiştir '' Hicret-i Nebeviyye'nin 1163 tarihi evasıtında dünyaya gelüb… ''. Eserlerinde yer yer verdiği tarikata giriş yılı ve yaşı ile ilgili bilgiler de bu tarihi doğrular niteliktedir.[6]

Eserlerinde çocukluğu ile ilgili bir malumat yoktur fakat henüz 2 yaşında iken babasını kaybettiği bilinmektedir. Bundan sonra 17 yaşında olan ağabeyi Çelebi İbrahim'in himayesine girmiştir.[7] İlk eğitimini Köstendil' de aldığı bilinmekle birlikte Bursalı Mehmet Tahir yüksek tahsil için İstanbul'a gelmiş olduğunu bildirmektedir.[8] Fakat bununla ilgili eserlerinde bir bilgiye rastlanılmamaktadır. Kitaplarında öğrenim hayatıyla ilgili olarak ; Köstendil meşayihinden müderris Şeyh Mustafa Efendi'den Arapça öğrendiği ve el-Fütühatü'l Mekkiyye'yi okuduğundan ibarettir. Ne zaman ve kiminle evlendiğine dair eserlerinde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat biri erkek biri kız olmak üzere iki evladı vardır. [9]

Ailesinden gelen hem tasavvuf hem de devlet vazifesi geleneğini kendisi de sürdürmüş, ayanlık ve mütesellimlik yapmıştır. Ölüm tarihi hakkında çeşitli görüşler vardır fakat bunların doğruluğu henüz ıspatlanamamıştır.

Genç yaşta kendisini tasavvufi bir çevrede bulmuş, bu çevrede yetişmiş ve şeyh olarak hayatını sürdürmüş olan Süleyman Şeyhi devrinin genel karakterine paralel olarak orijinal şiirleri ile şöhret bulmuş kuvvetli bir şair değildir. Kendinden önce mutasavvıf şairlerin yaptığı gibi tasavvufi konuları işleyen şiirler yazmıştır. O, kuvvetli bir şair olmamakla beraber tasavvuf muhtevalı divan şiirinin bütün unsurlarını şiirine tatbik etmiştir. Mutasavvıf bir şair olan Şeyhi tasavvuf sahasındaki motif ve mazmunları teşbih ve istiareleri, mesel ve kıssaları oldukça iyi bildiğini divanına baktığımızda anlayabiliyoruz. Böylece şairliğinden ziyade nesirciliği ile tanınmış olan Köstendilli Süleyman Şeyhi 'nin bu alana oldukça hakim bir şahsiyet olduğunu söylemek mümkün olmakta ve yaptığı şerhlerin değerini arttırmaktadır. Eserlerinin muhtevası incelendiğinde görülmektedir ki O bir tasavvuf eğiticisi ve öğreticisidir.

İlginçtir ki 20 civarında eseri olan bu velud şahsiyet, şair olarak kendi yaşadığı dönemde yazılmış olan şuara tezkirelerinde yer almadığı gibi (Silahdar, Nuhbetü'l-asar,

[4] Köprülü, F., (1981), *İlk Mutasavvıflar,* Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s.346.
[5] Atik, H., (2003), s.6
[6] Yılmaz, A., (1989), *Köstendilli Süleyman Şeyhi,* Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 35.
[7] Yılmaz, A., (1989), s.57.
[8] Tahir, M., (1331), s.88.
[9] Yılmaz, A., (1989), s.64.

Şefkat) ölümünden sonra yazılmış tezkirelerde de adı geçmemektedir. Sadece çok sonraları yazılmış olan Tuhfe-i Naili de hakkında kısaca bilgi verilmektedir.

Vasfi Mahir Kocatürk her ikisinde de bir çok şairden örnekler aldığı halde Divan Şiiri Antolojosinde,[10] Tekke Şiiri Antolojisinde Şeyh Süleyman Efendi ' den örnek vermemiş Türk Edebiyat Tarihinde onu anlatmamıştır.[11] Ahmet Hamdi Tanpınar 19. Asır Türk Edebiyatı Tairihi'nde manzum ve mensur pek çok eser veren isim zikretmesine karşın Şeyhi'den bahsetmemektedir.

Böyle verimli ve bir çoğu kendi telifi olan eserlerine rağmen Şeyhi'nin edebiyat tarihi kaynaklarında yer alamamasının yegane sebebi olarak Osmanlı Devletinin ilim, edebiyat ve fikir merkesinden uzak; üstelik siyasi bakımdan pek de önemli sayılmayan bir beldesinde bulunmasıdır. Zaten edebiyat tarihi kaynaklarına bakıldığında ''Köstendilli'' ismiyle anılan isim sayısı oldukça azdır ve bunlarla ilgili de kısa kısa bilgiler verilmiştir.

Köstendilli Süleyman Şeyhi 'nin hayatı, eserleri ve edebi kişiliği ile ilgili yapılmış ilk ve en kapsamlı çalışma olan Ali Yılmaz 'ın Köstendilli Süleyman Şeyhi adlı eserinde, Şeyhi 'nin eserlerini sıraladıktan sonra ele geçmeyen eserleri adı altında bir liste vermiştir. Bu ele geçmeyen eserlerin varlığı ise tıpkı hayatında olduğu gibi birinci ağızdan öğrenilmiş, Mektubat ve Bahr ' da kendisinin ifade ettiğine ve diğer kaynaklarda geçtiğine göre Niyazi Mısri ve Nakşi Akkirmani 'nin bazı gazellerini ve beyitlerini şerh etmiştir.[12]

Mısri ve Nakşi 'nin gazellerine yapılmış olduğu söylenen bu şerhlerin henüz bulunamamış olduğu hem Ömür Ceylan'ın Tasavvufi Şiir Şerhleri adlı eserinde''Taksim Atatürk Ktp. Osman Ergin 283 numarada kayıtlı ta'lik mecmuanın 78a-92b varakları arasında bulunan bu eser, 23'er satırlı 15 varak içerisinde üçü Nakşi biri ise Şeyhi mahlaslı şairlere ait dört gazelin şerhini ihtiva etmektedir. Şarihi mechuldür.''[13] şeklinde hem de Nakşi Akkirmani'nin hayatı ve eserleri hakkında çalışma yapmış olan Hikmet Atik tarafından bildirilmiştir. Fakat Ömür Ceylan Atatürk Kitaplığı, Osman Ergin bölümü 283 numarada kayıtlı talik mecmuanın 78a-92b varakları arasında biri Şeyhi 3 ü Nakşi'ye ait olan 4 gazelin şerhini ihtiva ettiğini belirtmiştir. Bu şerhlerin aidiyeti konusunda temkinli yaklaşmış ve bunların Süleyman Şeyhi'ye ait olabilme ihtimalini dile getirmiştir.[14] Varlığı bilinen bu şerh gerek metod gerekse üslubu bakımından Süleyman Şeyhi'ye yakın olsa da bunu gösterecek somut bir bilgi yoktur.

Bu çalışmamızda; Kandilli Rasathanesi El Yazmaları, Türkçe El Yazmaları içinde bulunan 410 numarada kayıtlı talik mecmuanın 36b-41a varakları arasında Nakşi'nin miraca bir kul yönüyle bakışını anlatan şiirin şerhi tespit edilmiştir.[15] Atatürk Kitaplığı, Osman Ergin bölümü 283 numarada kayıtlı mecmuanın içinde bulunan aynı şiirin şerhinin bir nüshası olan bu şerhte diğer nüshanın aksine, şerhin aidiyeti konusunda somut bilgiler bulunmaktadır. Güfte-i Nakşi başlığı altında şiirin tamamı verildikten sonra '' Şerh-i Şeyhi eş-Şeyh Süleyman Efendi'' ibaresi verilerek şiirin ilk beyitinden

[10] Kocatürk, M., (1954), *Divan Şiiri Antolojisi* İstanbul, Varlık Yayınları ,s.1-144.
[11] Kocatürk, M., (1968), *Tekke Şiiri Antolojisi,* Ankara, Edebiyat Yayınevi, s.381-561.
[12] Yılmaz, A., (1989), s. 280.
[13] Ceylan, Ö., (2000), *Tasavvufî Şiir Şerhleri,* İstanbul, Kitabevi Yayınları, s.57.
[14] Ceylan, Ö., (2000), s. 58.
[15] Kut, G., (2007), *Kandilli Rasathanesi El Yazmaları 1: Türkçe Yazmalar,* İstanbul, Boğaziçi Yayınları, s.557.

itibaren şerhe başlanmıştır. Osman Ergin'de bulunan nüsha ile benzerlik ve ayrılıkları bulunmasının yanında bu yeni nüshada yer yer daha geniş bilgiler sunulmuş ve şerhin genişlediği görülmüştür. Şerhin hemen sonunda ''Takmadım kendimi zencire meded / Gitmedi dilde olan tire meded'' matlaı ile yer alan şiirin, Mustafa Kundakçı tarafından hazırlanan; Süleyman Şeyhi Efendi'nin Divanı'nın Tenkitli Metni[16] adlı çalışmasında yer alması, başta yer alan '' Şerh-i Şeyhi eş-Şeyh Süleyman Efendi'' ibaresini destekleyen bir bilgi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Metnin üslub özelliklerine ve şerh metoduna baktığımızda

1- İşlediği konuları anlatırken önce ne olduğunu belirtmekte ve tarif edilmesi gereken bir mesele ise onu tarif etmekte

2- Bu bazen ''ve'' bağlacıyla uzun cümleler halinde karşımıza çıkmaktadır.

3- Şerhi yaparken ayet ve hadislerden iktibaslar yapmış bunu yaparken de Arapça metin olarak orjinalini kullanmıştır.

4- Düşüncesini açıklarken konuyla ilgili olarak yeri geldikçe beyitler söylemiştir

5- Mevlana'nın mesnevisinden ve diğer büyük mutasavvıfların eserlerinden iktibaslar yapmış ve düşüncesine dayanak oluşturmuştur

6- Akıcı ve anlaşılır bir üslub kullanarak soyut kavramları kimi misallerle daha anlaşılır ve somut hale getirmiştir

Kime ait olduğu hususunda kesin bilgilere sahip olamadığımız Osman Ergin'deki şerhlerin içinde mirac ile ilgili olan bu şiire yapılan şerhin- bu bilgilerden yola çıkarak - Süleyman Şeyhi'ye ait olabileceği hususunda görüşler güç kazanmıştır. Kandilli Nüshasının hemen başında yer alan ifade ve sonda bulunan şiir somut veriler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında tespit edilen bu nüsha hem metnin genişlemesini sağlamış hem de şiirin daha detaylı izahını vererek anlaşılmasını kolaylaştırmıştır.

Kaynakça

Atik, Hikmet, (2003), *Nakşi Ali Akkirmani Divanı,* Ankara, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Bursalı Mehmet Tahir, (1331), *Osmanlı Müellifleri,* İstanbul, Matbaa-i Amire

Ceylan, Ömür, (2000), *Tasavvufi Şiir Şerhleri,* İstanbul, Kitabevi Yayınları

Kandilli Rasathanesi El Yazmaları, Türkçe El Yazmaları içinde bulunan 410 numarada kayıtlı 36b-41a

Kocatürk, Vasfi Mahir, (1968), *Tekke Şiiri Antolojisi,* Ankara, Edebiyat Yayınevi

Kocatürk, Vasfi Mahir, (1954), *Divan Şiiri Antolojisi* İstanbul, Varlık Yayınları

Köprülü, Fuat, (1981), *İlk Mutasavvıflar,* Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları

Kundakçı, Mustafa, (2003), *Köstendilli Süleyman Şeyhi Efendi'nin Divanı'nın Tenkitli Metni,* Sakarya, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kut, Günay, (2007), *Kandilli Rasathanesi El Yazmaları 1: Türkçe Yazmalar,* İstanbul, Boğaziçi Yayınları

Taksim Atatürk Ktp. Osman Ergin 283 numarada kayıtlı 78a-92b.

Yılmaz, Ali, (1989), *Köstendilli Süleyman Şeyhi,* Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

[16] Kundakçı, M., (2003), *Köstendilli Süleyman Şeyhi Efendi'nin Divanı'nın Tenkitli Metni,* Sakarya, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.144.

REİS-İ ŞÂİRÂNLAR VE VEKÂLETNÂME KASİDELERİ

Dilek IŞIKHAN

İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

18.yy, yenilik arayışı içerisindeki şairlerin, Dîvân Edebiyatı'nın gelenekselleşen yapısı üzerinde meydana getirdikleri değişime tanıklık eden bir yüzyıl olmuştur. Nitekim düşürdüğü bir tarih ile ''Reis-i Şâirân'' seçilen ve bu yolda çağdaşlarını eleştirmeye başlayan Osman-zâde Tâib, adını dönem şairleri arasına yazdırmayı başarmıştır.

Bu çalışmada Osman-zâde Tâib ile tesis edilen Reis-i Şairânlık kurumu, Tâib'den sonra tarafından vekâlet edildiği üzere Seyyid Vehbî ve Sünbülzâde Vehbî'nin bu kurumu devam ettirme çabası, dönemin genel özellikleri ile vekâletnâme kasideleri üzerinden incelenecektir.

ABSTRACT

18th century was the century which witnessed the change in the traditional divan literature by the poets who was in search of an innovation. As a matter of fact, Osmanzade Taib who was chosen "Reis-i Şâirân" by making history and started to criticize his contemporaries, succeeded to be one of the great poets of the era. In this study, the institution of being " Reis-i Şâirân" which was founded by Osmanzade Taib is going to be examined along with Seyyid Vehib and Sunbulzade Vehbi's efforts to maintain the institution, the characteristics of the era, and the proxy eulogies.

GİRİŞ

Ardında sosyal ve siyasal bir yapı barındıran 18. yüzyıl, önceki dönemlerden farklı olarak pek çok alanda çözülüş gösteren ve kendisinden bir kaç yıl sonra başlayacak olan dağılma dönemine zemin hazırlayan bir yüzyıl olmuştur.

Avrupa, rönesanstan itibaren dünya dengesini değiştirecek bilimsel çalışmalara ağırlık vermeye ve gücünü diğer ülkelere hissettirmeye başlamışken Osmanlı'nın dış cephesinde, art arda alınan mağlubiyetler; iç cephesinde ise isyanlar baş göstermiş ve bu meseleler, huzur ortamı sağlamaya çalışan devletin bünyesini bir hayli yıprattığı gibi Avrupa çapında meydana gelen gelişmelerden de uzak kalmasına neden olmuştur.Nitekim birbirini izleyen bu siyasi ve askeri başarısızlıklar, yıllarca zaferleri ve savaş stratejileriyle ön planda olan Osmanlı için ilk olarak Batı'nın askeri ve teknik yapısını örnek alma mecburiyetini doğurmuştur.İçerideki bu karışıklık neticesinde yapılan yeni düzenlemeler ile uzunca bir süre aranan huzur ortamına kısa süreli de olsa

kavuşulmuş; II.Mustafa'nın yerine III.Ahmet'in gelmesi, Damad İbrahim Paşa'nın sadrazam olması ve Pasarofça Antlaşması'nın imzalanması ile de yüzyıla adını veren Lâle Devri resmen başlamıştır.

On iki yıl sürecek olan bu dönemde, siyasi ortama bir barış havası hakim olsa da yarınının tahayyülünden kaçan ve sonunu kendi eliyle hazırlayan saray çevresi, günlerinin çoğunu zevk ve sefa içerisinde geçirmiş, israf konusunda adeta birbirleri ile yarışmışlardır. Fakat vakitlerini eğlence ile geçirdikleri gibi kültürel olaylara karşı da kayıtsız kalmamış, hatta siyasi yapıyı bir adım geride bırakarak edebiyatta, musikide, mimaride kısacası sosyal yapıda önemli faaliyetlerde bulunmuşlardır. Damad İbrahim Paşa tarafından dış ülkelerde elçiliklerin açılması ve buralara "sefirlerin tayin edilmesi"[1], İbrahim Müteferrika'nın katkılarıyla matbaanın kurulması, yine Damad İbrahim Paşa tarafından ilk entellektüel teşebbüs olan tercüme heyetinin oluşturulması bu faaliyetlerin yalnızca bir kaçı iken; İstanbul'un çehresini değiştiren görkemli sahilsaraylar, köşkler, su kanalları, çeşmeler inşaa edilip büyük bahçelerin tanzim edilmesi adeta Lâle Devri'ne temel teşkil etmiş fakat inşaa edilen bu saraylar ve meclislerin vazgeçilmezi büyük bahçeler, birkaç yıl sonra kanlı bir şekilde bitecek olan bu devrin de son görgü tanıkları olmuştur.

Halkın sıkıntılarla boğuştuğu bu dönemde devlet erkanının çözüm üretmekten ziyade kendi zevk ve sefası peşine düşmesi çevrelerince hoş karşılanmamış, bununla birlikte git gide büyüyen huzursuz bir kitlenin oluşmasına neden olmuş ve bir bahar vaktini andıran on iki yıllık Lâle Devri, Patrona Halil İsyanı ile yerini güze bırakmıştır.

Resi-i Şâirânlık Kurumu

Farklılaşma çabası ve onun beraberinde getirdiği değişim rüzgarı hemen hemen her alanda kendisini hissettirirken şüphesiz bu rüzgardan en çok etkilenen,"düşünce hayatındaki çeşitliliği" [2] ve bunun dönem eserlerine tesiri ile edebiyat çevresi olmuştur.Özellikle son klasik dönem olarak adlandırılan bu devrede şair kadrosu genişlemiş, nicelikçe artış gösteren fakat nitelikçe değer kaybeden eserler meydana getirilmiştir.Keza "tanzir edilen eserlerin sayıca fazlalığı münasebetiyle nazire edebiyatı görünümü veren bu yüzyılda, onun dahi içinin boşalmaya ve taklit seviyesinde kalmaya başladığı" [3] gözlemlenirken Divan edebiyatının değişmez gözüyle bakılan ve temel yapı taşlarından biri sayılan şekil özellikleri dahi yenilik arayışlarının kurbanı olmuştur.Tüm bu değişim ve yeniliklerin yaşandığı sırada yüzyılın şair mevcudiyetindeki artış, başta Osman-zâde Tâib olmak üzere bir kısım şairin, şair ile müteşairi ayırt etmeleri ve haklarında hüküm vermeleri ile Reis-i Şairânlık müessesesinin teşkiline zemin hazırlamıştır.

Devrinde, III.Ahmed'in dünyaya gelen oğlu İbrahim için düşürdüğü bir tarih

[1] Yirmisekiz Çelebi Mehmed'in XVIII. yüzyılda kaleme aldığı Fransa sefaret-nâmesi çok önemlidir. Tarihi ve edebi kıymeti olan söz konusu sefraet-nâmede Çelebi Mehmed, Fransa'da gördüğü yenilikleri tetkik etmiş ve tüm ayrıntılarıyla kaleme almıştır. Nitekim bu sefaret-nâme sonrasında başta matbaa olmak üzere bir çok yenilik hareketi görülmüştür. (Açа, M., Gökalp, H., Kocakaplan, İ., *Başlangıçtan günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi,* İstanbul: Kriter Yayınları, 2009)

[2] Klasik Üslup, Hikemî Üslup, Bedii Üslup ve Mahallî üslup, hemen hemen belirli yüzyıllarda gelişme göstermiş fikir akımları olmakla birlikte dönem sanatkarlarına ve eserlerine tesir ederek karma bir yapının teşkiline zemin hazırlamış düşünce sistemleridir.(Halman, T., Horata, O., Kaplan, M., *Edebiyatı Tarihi*, Cilt 2, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2006)

[3] Halman, T. S.; Horata, O.; Kaplan M., (2006), "Şiir", *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt 2, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,s.455

sayesinde Reis-i Şâirân seçilen Osman-zâde Tâib, bundan sonra şâirlik ülkesinin kendisine teslim edildiğini ifade ederek, bu yolda çağdaşlarını eleştirmek üzere bir Vekâletnâme Kasidesi hazırlamış ve burada kendisinden sonra bu kurumu devam ettirmek üzere Seyyid Vehbî'yi vekil bıraktığını beyân etmiştir.Seyyid Vehbî de Tâib'in beyânı üzerine kurumu devralmış ve o da yazmış olduğu Vek1âletnâme Kasidesi'nde devrin şairlerini eleştirmeye devam etmiş, ardından da şairleri derecelendirmek üzere Nedim'i, onun da son hükmü vermesi için Selim Efendi'yi vekil bırakmasını tavsiye etmiştir[4].Fakat Nedim'in ömrü, bu görevi yerine getirmeye vefa etmediğinden, Selim'in ise edebiyat dünyasında varlık gösterememesinden ötürü devrin son Reis-i Şâirân'ı Sünbülzâde Vehbî seçilmiş ve o da geleneği devam ettirmek üzere kaleme aldığı Sühan Kasidesi ile dönem şairlerini isim vermeden eleştirmeye devam etmiştir.

Reis-i Şâirânlar

Osman-zâde Tâib Efendi

Babası Divân-ı Hümâyun kâtiplerinden Osman Efendi olduğu için Osman-zâde denilen asıl adı ise Ahmet olan Osman-zâde Tâib,devrin ilk Reis-i Şâirânı seçilmiştir.[5]Döneminde iyi bir eğitim gören ve yazdığı manzumeler ile tarihi,biyografik eserlerden dolayı III.Ahmet'in takdirini kazanan şair, Damad İbrahim Paşa'nın da koruyup kolladığı sanatkârlardan biri olmuştur.Nüktedanlığı ve hazırcevaplılığının yanı sıra sivri dilliliği ve hicivciliği çoğu zaman başına dert açmış; fakat edebiyat dünyasında anılmasını sağlayan en önemli etken de onun bu meziyetleri olmuştur.Sevdiği insanları överken, sevmedikleri Tâ'ib'in eleştiri oklarına maruz kalmış ve şüphesiz bu oklardan nasibini en çok alan da Nedim olmuştur.Osman-zâde Tâ'ib'in, devrin şairleri hakkındaki düşüncelerini beyânı için kaleme aldığı Vekâletnâme Kasidesi'nde, 18. yy denilince anılan ilk isimlerden biri olan Nedim'e yer vermemiş olması, aralarında sürekli atışmalarından mütevellit bir husumet olduğu düşüncesini, özellikle Nedim'in " ortalıkta kaz biçimdeki şarap sürahisi gibi dolaştığını "[6] ifade eden şu beyiti ile akla getirmiştir:

Tâibâ bezm içre geh sen neşve-rîz-i câm iken

Geh Mulakkab-zâde dolaşdı bat-ı sahbâ gibi

Tâ'ib dilinin kurbanı olan bir şairdir.Hatta müretteb bir divanı olduğu bilinmesine rağmen henüz ulaşılamamış olması bu vasfı yüzünden döneminde çok fazla rağbet görmediğini göstermiştir.Nitekim önceleri Hamdi olan mahlasını, bir daha kimseyi hicvetmemek üzere tövbe edip Tâib ile değiştirmesi de tabiatına engel teşkil etmemiş, " Kahire'ye gittiğinde Mısır valisi için söylediği bir tariz sebebiyle zehirletilerek öldürülmüştür"[7].

Kendisinden sonra Vekâletname'sinde ifade ettiği üzere kurumun başına Seyyid Vehbî geçmiştir.

Seyyid Vehbî

Asıl adı Hüseyin olan ve önce Hüsâmî sonra Neylî'nin etkisiyle Vehbî mahlasını kullanan şair, Seyyid unvânını da anne cihetinden ecdâdı seyyidlerden sayıldığı için almıştır.[8]İstanbul'da doğmuş, iyi bir medrese öğrenimi görmüş, müderrislik ve kadılık

[4] Horata, O.,(2009), *Has Bahçede Hazan Vakti,*Ankara: Akçağ Yayınları,s.122

[5] Mengi, M,(2007), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*,Ankara: Akçağ Yayınları, s.235

[6] Yatman, M., (1989), *Osman-zâde Tâib Divânı'ndan Seçmeler,* Kültür Bakanlığı Yayınları, s.6

[7] İbrahim, S.; Sadavi, S., (1987), *Osman-zâde Taib Ahmet Hayatı, Eseri ve Edebi Kişiliği*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü),s.92

[8] Banarlı, N. S., (1971), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi,*İstanbul:MEB Yayınları,s.750

yapmış,nihayet bu meslekte mevleviyete kadar yükselmiştir.

Çevresindekilerce sevilen ve saygı gösterilen şair, tasavvuf yönüyle ön planda olmasına rağmen mutasavvıf gibi davranmamış ama yeri geldiğinde eserlerinde ondan yararlanmasını bilmiştir.Oldukça üretkendir.Onun için: "Bir saatte bin hayale girişebilen ve bir günde bin beyit şiire muktedir "[9] ifadesi kullanılmıştır. Çevresindekilerce sevildiği kadar saray ve çevresine yakın durmayı tercih ettiğinden III.Ahmet'ten ve Damad İbrahim Paşa'dan da itibar görmüş bir kişiliktir.Gazelde Nâbî'yi, kasidede Nef'î'yi örnek aldığını;

Gazelde Nâbî-i mu'ciz-beyân andururam
Kasîdede reviş-i Nef'i-i füsun-sâzı
(Divan,s.137)

beyitiyle ifade etmiştir.Tanınmış pek çok divan şairine nazireler söylemiş, Tâib'in aksine Nedim'in adını sıkça anarak adeta ona yapılan haksızlığı telafi etmek istemiştir.Bu sebepten kaleme almış olduğu Vekâletnâme Kasidesi'nin başında Nedim'i kendisine vekil göstermiş, onun da son hükmü vermek için defterini Selim Efendi'ye bırakmasını tavsiye etmiştir.

Müvellâ eyledüm ben de Nedîm-i nükte-perdâzı
Eğer boğmazsa mevc-i ıstılâha sakk-ı 'irfânı
O da defter idüp erbâb-ı isti'dâdı bi'l-cümle
Bakup âsârına bilsün 'ayâr-ı şi'r-gûyânı
Selim-i fâzıl ol 'allâme-i her fenne 'arz itsün
Ana vâ-beste olsun herkesün âherle rüchânı
(Divan,s.39)

Nedim

Lâle Devri ve onun muhayyel eğlence meclisleri söz konusu edildiği zaman anılması elzem isimlerden biri şüphesiz Nedim'dir.Yaşadığı dönem ile bütünleşen şair,İyi bir tahsil sürecinden geçmiş,devrin ilimlerine hâkim olmuş ve erken yaşta yüksek mertebeye erişmiştir.İsmi ile müsemma bir üslubun yaratıcısı ve mahallileşmenin güçlü bir temsilcisi olduğu gibi:

" Ma'lûmdur benüm sühanum mahlas istemez "

diyecek kadar da iddialı ve özgüven sahibi bir kişiliktir.Keza ömrünün kısalığı malum olurcasına dünyadan kâm almak için yaşamış ve yazmış olan Nedim, her ne kadar Osman-zâde Tâib tarafından,devrine yeni bir duyuş tarzı bahşetmiş ve kendisinden sonra bir çok şairi etkilemiş olmasına rağmen görmezden gelinse de, " Tâib'e cevaben yazmış olduğu rubaide " [10], görmezden gelinmenin kendisi için bir önem arz etmediğini ifade etmiş ve adeta bunu ispat ederek ardında şahsına münhasır pek çok eser bırakmıştır.

Selim Efendi

18.yy'nin tanınmış bir âlimi ve hat sanatkârı olan Selim Efendi, İstanbul'da doğmuş, devrin önemli dillerinin tahsilini almış, müderrislik ve kadılık yapmış, fetvâ emîri olmuş ve III.Ahmet tarafından saray hocalığına seçilmiş şairlerdendir.[11] Döneminde adı çokça

[9] Dikmen, H., (1991), *Seyyid Vehbî* ***ve*** *Divanının Karşılaştırmalı Metni* **(**Basılmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, C. I, Ankara.

[10] Zâhirde gerçi cümleden ednâyız
Erbâ-ı nazar yanında lîk a'layız
Saymazsa hisâba nola ahbâb bizi
Biz cümle-i şâîranda müstesnâyız

[11] Banarlı, N. S.,(2001), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* ,İstanbul:MEB Yayınları,s:751

anılmış fakat edebiyat dünyasında varlık gösterememiş olmasından ötürü kendisine verilen görevi yerine getirememiştir.Bu sebepten kurumun başına devrin son reis-i şairânı olarak Sünbülzâde Vehbî'nin getirilmesi uygun görülmüştür.

Sünbülzade Vehbî

III.Ahmed ile II.Mahmud arasındaki dönemde yaklaşık sekiz padişah görmüş olan Sünbülzade Vehbî, hemen hemen üstadların kaybolmaya başladığı bir dönemde ortaya çıkmış ve boşluğu doldurmaya çalışmıştır.[12]

Sünbülzâdeler lâkabıyla tanınan meşhur bir aileye mensup bulunan şairin Vehbî mahlası, Vehbî-i evvel diye tanınan Seyyid Vehbi'den yadirgârdır.Her ne kadar şiirin ayaklar altına alındığı bir dönemde kendisine şair demekten utandığını ifade etse de yazdığı şiirler "Ziya Paşa tarafından "kokusuz gül"e benzetilmiş" [13] ve estetik mefhumundan yoksun görülmüştür.Fakat Farsça ve Arapça'ya lugatlerini yazacak kadar olan hâkimiyeti de kendisi bu yüzyılda devrin bilgin şâirlerinden addedildiğini göstermiştir.

Dünya hayatına, zevk ve sefaya düşkünlüğü[14] ile İstanbul'u, İstanbul'un güzellerini ve onun eğlence meclislerini şiirlerinde tasvir etmesi[15], Nedim'den etkilendiğini ortaya koymuştur.

Şair, kendisine devletçe tahsis edilen görevlerde çalışmış fakat; Tâib'in sivri dilliliğinden çektiği gibi Vehbî'nin de ahlaken dürüst olmadığı iddiaları başının sık sık derde girmesine, kimi zaman azledilmesine hatta hakkında idam kararının çıkmasına sebep olmuştur.İdamdan "Tannane"adlı kasidesini yazıp dostlarının vesilesiyle padişaha yollamış ve hakkındaki kararın yeniden gözden geçirilip affedilmesi ile kurtulmuştur.Seksen yaşına geldiğinde ise nikris hastalığına yakalanan şair,onu sıklıkla hicvetmesine rağmen tarih düşürmedeki ustalığı ile Surûri'den ölümüne de bir tarih düşürmesini istemiştir.Bunu fırsat bilen Surûri ise ona: "İmr'ül-Kays ile haşr olsun İlâhî Vehbî"

demiş,Vehbî'yi o an içinde bile kâfirlikle itham etmişse de şair:

-"Ziyanı yok, İmr'ül-Kays da az adam değildi."

cevabını vermiştir. Keza şair, bu vak'adan beş yıl sonra 1224'te vefat etmiştir.

Vekaletnâme Kasideleri

Kaside, "niyet etmek,yaklaşmak, kastetmek,yönelmek" anlamlarında kasada kökünden gelen Arapça bir kelimedir.[16] Genellikle devlet büyüklerini övmek yahut yermek amaçlı yazılan kasidelerin vasfı şüphesiz bunlarla sınırlı değildir.Kasideler, yazılmış olduğu dönem hakkında bizlere bilgi verirken, sosyal hayattan yansımaları,-kimi zaman mübalağa seviyesinde olsa da - adına yazılmış olan şahsiyetlerin karakter yapıları, şairin dili ve üslubu hakkında ipuçları veren önemli belgeler niteliğindedir. Nitekim Vekâletname Kasideleri de bu gözle incelendiğinde, hem yazılmış olduğu yüzyılı hem de o dönemde yaşamış olan şairlerinin genel tahlillerini sunduğundan

---

[12] Beyzadeoğlu, S., (2000), *Sünbülzâde Vehbî*, İstanbul:Şûle Yayıları,s.27

[13] Ziya Paşa'nın "Harâbat" adlı eserinde şu ifade kullanılmıştır:

Söyler sözü ilm kuvvetiyle

Benzer kokusuz güle cebelde

[14] Dilber sevüp şarâb içüp cünbiş itmede

Yokdur riyâsı Vehbî-i âlûde-meşrebün

[15] Bizim İstanbul'un bûstânlarından bir en ednâsın

Değişmem merkad-i Sa'dî'deki a'lâ gülistâna

[16] İsen, M., Horata, O., Macit , M., (2009), *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı,* Ankara: Grafiker Yayınları,s.208

edebiyat çevresi için ne kadar ehemmiyet taşıdığını kanıtlamaktadır.

Bu yüzyılda, başından itibaren ifade edildiği üzere asli olarak kurumda görev alan ve kaside yazan üç şair bulunmaktadır. Bu şairler ve sahip oldukları kasidelerin genel özellikleri şu şekildedir:

Şair	Kaside	Beyit Sayısı
Osman-zâde Tâ'ib	Vekâletnâme	54
Seyyid Vehbî	Vekâletnâme	170
Sünbülzâde Vehbî	Sühan	126

Osman-zâde Tâib

Kasidenin Ahenk Unsurları

Vezin: Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün

Redif: -ı, -î ; Kafiye: -ân, -an (Tam.K.)

Söz Sanatları:

Güzîde tâc-dârân-ı felek-mesend ki âlîdir

Uluvv-i rutbede keyvândan kem-pâye derbanı (Mübalağa,13.B)

Nice tanzîr olur İskender ü Dârâ'ya dârâtı

Ki anlardan füzundur haşmet-i erkân-ı dîvânı (Tenâsüp-Telmih, 16.B)

Bu cünbiş var iken rahş-ı sabâ-seyr-i tabîatde

Geçersem çok mudur tayy-ı tarîk itmekde akrânı (Teşbih, 29.B)

-Kasidenin Muhtevası

Tâib'in kasidesini; kendisini, padişah ile sadrazamı,sevdiği şairleri övdüğü kısım ile şiirden anlamayanlardan yakındığı kısım olmak üzere dört bölüme ayırabiliriz

1.Kısım: Şairlik ülkesi bana emanettir.

Kasidenin giriş bölümünde; artık şairlik ve nükte ülkesinin bizzat padişah yazısı ile kendisine teslim edildiğini ve bu lutfa daha önce kimsenin erişemediğini ifade eden Osman-zâde Tâib, padişah nezdinde ayrı bir yeri olduğunu ve diğer şairlerden üstün addedildiğini düşünür.Zira bundan sonra herkes onun fermanına boyun eğecektir.

Aceb mi ba'd-ez-in teshîr idersem mülk-i irfânı

Ki oldu sözlerim şâyân-ı istihsân-ı Sultânî

Bu lutfu görmedi nazm-âverân-ı zümre-i eslâf

Bu rütbe iltifâta olmadı kimse erzânî (1-3.B)

Benim ehliyyetim hatt-ı humâyun ile sâbitdir

Müsellemdir yed-i te'yîdimi mülk-i suhandânî

Benim şimden gerû mahkûm-ı fermân-ı mutâ'ımdır

Gerek erkân-ı tedrîsi gerek küttâb-ı dîvânî (30-31.B)

2.Kısım: Padişahım yücelikte zuhal yıldızından yüksektir, sadrazamı cömertlik peşinde koşan bir hayırseverdir.

Kasidenin ikinci kısmında padişaha ve sadrazama övgüler vardır. Zira III.Ahmed,Osmanlılar ülkesine irfan katan,cihana hükmeden,yedi iklimi kendine itaat ettiren,adaleti ile haksızlığa ve zulme karşı duran bir padişahtır.

O şâhenşah müvellâ eyledi ahd-i şerîfinde

Zamîme kişver-i Osmaniyân'a mülk-i irfânı

Hudâvend-i cıhân-dâver muti'i şer'i Peygamber
Mut'a-ı heft kişver kâr-fermâ-yı cihân-bânî
Sütûde-menkabet Hân Ahmed ol sultân-ı gâzî kim
İder Zât-ı humâyûniyle fahr evreng-i Osmânî (9-11.B)

Dünyayı cennete çeviren ve halkını rahat ettiren, şanı yüce sadrazam Damad İbrahim Paşa gibi işini bilen biri, daha önce dünyaya gelmemiştir

Mekârim-pîşe hayr-endîşe İbrâhim Pâşâ'dır
Ki dehre gelmemiştir böyle kâr-âgâh hakkânî
Behişt-âsâ makarr-ı emn ü rahat eyledi halka
Cıhân olmuş iken sûret-nümâ-yı haşr-ı insânî(22-23.B)

3.Kısım: O şairler ki gözümün nurudur.

Burada Raşid, Vehbi, Neylî, Kâmî, Asım, Salim, Şehrî, Lem'î, İzzet Bey, Sa'di, Şirvani gibi şairin değer verdiği şairlerin ismi zikredilmiş kimisinin şiirini eleştirmenin, Hakani'nin bile haddi olmadığını ifade etmiştir.

Velîkin hüsrev-i mülk-i ma'ânî Râsid ü Vehbî
Birisi nûr-ı çeşmimdir birisi cânımın cânı
Dahi perverde-i devlet-serâ-yı pâdişâhî kim
Değil teftîşini şâmil müfâd-ı emr-i Hâkânî(32-33.B)

Nazım,nesir ve marifette eşi olmayan müderrislerden biri olarak Asım'ın ismini verirken; şairlik vasfını en çok yakıştığı iki isim olarak da Neyli ve Kâmî'yi düşünmüştür.

Velî ben bildiğim şâir fakat Neylî vü Kâmî'dir
Hatâdır gayre itmem şâiriyyet ile bühtânı
Müderrislerde ancak Âsım-ı hoş-gû müsellemdir
Ki nazm u pesr ü fazl u ma'rifetde yokdur akrânı (37-38.B.)

Divan Katibindeki şairlerin ünlüleri; Raşit, Salim, Şehrî, Lem'î, ve Rahîmî'dir. Eğer Sa'di de onlara uyup şiir yazsaydı, Acem'de şiirleri şarkı olurdu.

Reşid ü Sâlim ü Şehrî vü Lem'î vü Rahîmî'dir
Be-nâm-ı şâirân-ı zümre-i küttâb-ı dîvânî
Eğer pey-rev olup Sa'di dahi peyveste eş'ârın
Acemde şarkı itmekde eger şarkı eğer ma'nî (40-41.B)

4.Kısım: Şiirden anlamayan şairlikten dem vurmasın.

Son kısım olarak tasnif edilen bu bölümde şair, şiirin bir anlık hevesle yazılamayacağını ifade ederken bu tarzda yazan ve mahlas ehli olmayan şairlerden de bahsetmenin gereksiz olduğunu dile getirmiştir.

Belâ bunda biraz etfal-i endeksâl vardır kim
Dahi üstâddan görmüş değillerken Gülistân'ı
Önüne geçmek içün daima merdân-ı meydânın
Kemâl-i şevk ile teşmir iderler sâk u dâmânı(43-44.B)

Kaside, vekâlet beyiti ve dua kısmı ile son bulmuştur.

Vekîlimdir benim Vehbî-yi mu'ciz-dem beyân itsün
Sunûf-ı tâze-gûyânı gürûh-ı yâve-destânı
'Ayârın herkesin ta'rif idüp ol bildirir haddin
Virür mânend-i Ta'rîfat-ı Seyyid başka unvânı (51-52)

Ben kalbimin saflığı ile duaların en güzelini, cihan şahına ve onun şanlı vezirine edeyim: Allah, duamızı rütbelerin en güzelinin yakını kılsın.

Hulûs-ı kalb ile ben eyleyem pirâye-i evrâd

Duâ-yı devlet-i şâh-ı cihân-ı sadr-ı zîşânı
Heman Bârî karîn-i rütbe-i hüsn-i kabûl itsün
Ki demsâz-ı du'âdır kudsiyân-ı arş-ı Rahmânî (53-54)
Seyyid Vehbî

Kasidenin Ahenk Unsurları

Vezin: Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün
Redif: -ı / -î Kafiye:- ân / -an (Tam K.)
Söz Sanatları:
Heman nûr-ı mücessemdür musavver rûh-ı 'âlemdür
Müşâhid sırr-ı a'zamdur müşahhas feyz-i Sübhâni (Aliterasyon,15.B)
Buhûr-ı Meryem i gülzâr-ı hilkatde dem-i 'İsâ
Tuyûr-ı hoş-nevâsı kudsiyân-ı 'arş-ı Rahmânî (Telmih, 21.B)
Kef-i dür-pâş u kilk-i feyz-bahşa vü dil-i pâki
Sehâ deryâsı himmet nâv-dânıdur kerem kânı
Kerem kânı didüm bi'llâh tab'ına hatâ itdüm
Ki evler bahşiş-i nâçizi müflis kân-ı 'ummânı (İade, 64-65.B)

Kasidenin Muhtevası

Seyyid Vehbî'nin kasidesini genel hatları ile padişahın ve sadrazamın övüldüğü, şairlerin eleştirisinin yapıldığı ve Vehbî'nin talebini dile getirdiği bölüm olmak üzere üç kısımda inceleyebiliriz.

1.Kısım: Padişahım tahtında daim olsun, sadrazamının alemde kıymeti bilinsin.

Ne Cem'in ne Hüsrev'in sağlayabildiği adalete vâkıf olan Osmanlı mülkü ve padişahı, dilerim Allah'tan ebediyete nâil olur. O, Hz Ömer adaletine mensup olan,yüce yaratılışlı öyle bir padişahtır ki, meydana çıksa görkemiyle zemini titretir.

Ebed-peyvend ide Allah mülk-i Âl-i 'Osmânı
Kıla dâ'im serir-i saltanatda şâh-ı devrânı (1.B)
O şeh-beyt-i 'adâlet zib-bahş-i nazm-ı devlet kim
Ne Cem itdi ne Hüsrev itdügi tertib-i dîvânı (2.B)
Zemini ditredür çıksa şikâra sadme-i rahşı
Hirâs-ı satvetinden teb tutar şir-i neyistânı (9.B)

Bu muhitte onu övmenin sınırı yoktur.Keza hayır bahşeden hükümdarımın dünyaya ait sıfatlarını bir bir saysam, hakkında hikayeler yaysam yine de azdır.Allah hakkı için onu methetmek farzdır.

Cehân-ı ma'delet iklim-i himmet 'âlem-i devlet
Muhit-i mahmidet kim vasfınun yok hadd ü pâyânı (29.B)
O sadr-ı muhterem hümâyun-fâl-i ferruh-baht ü mihr-ikbâl
Hudâ hakkı-çün olmak farzdur anun senâ-hânı (50.B)
Nola hünkâruma ta'zimen olsam menkabet-güster
İdüp medhi ile tezyil-i evsâf-ı cehan-bâni (51B)

Vehbî,bu kısımdan itibaren padişahla beraber sadrazamı da övmeye başlamıştır.

Kâbe hakkı için İbrahim Paşa'nın asillikte eşi benzeri yoktur. Cömertliği ve hayırseverliğinin yanı sıra güvenliği ve emniyeti sağlamış,sözün / şiirin rağbet gördüğü bir dönemde maarif tek bir inci görse, talibi olmuştur.

Semâhat-kiş hayr-endîş İbrahim Paşa kim
Be-hakk-ı Ka'be vü zemzem keremde yokdur akrânı (57.B)
Ki olmışdur sühan devrinde hem-seng-i dür-i yektâ

Haridârı olurdı her kimün var ise 'irfânı (80.B)

2.Kısım: Kimisi daha kendisi çocukken akranlarına ahkam keser kimisi ise rütbeleri gereği bilgisiz addedilemeyecek seviyede olmalarına rağmen kendilerini hicveder.

Nice çöğür şairi, çalıp çırparak elde ettiği mazmunlarla sözü ve nükteyi yerinde kullananların makamına göz koymuştur.

Çalup almaca mazmun satmanın bâzârı germ olmış

Çöğür şâ'irleri tutmış makâm-ı nükte-sencânı (86.B)

Kimi yeni yetmeler daha kendileri çocukken, etrafındakilere üstünlük tasladıkları gibi şiiri de çocuk oyuncağına çevirir, .kimileri de kendisini Firdevsî ile kıyaslayıp münasebetsizce şehname ünvanına layık görür.

Biraz oğlan uşak bâzî-i tıflan eylemiş nazmı

İdüp çûbin semend-i hâme ile 'arz-ı cevlânî (93.B)

Tutar Tıflî'ye râcih kendüsin zu'm ile olmışken

Henüz üstâd önine diz çöker bir mekteb oğlanı (94.B)

Kimisi kendüsin Firdevsi-i Tûsî kıyâs eyler

Virür zu'm ile haltıyyâtına Şeh-nâme 'ünvânı (99.B)

Şair, bu kısımdan itibaren kasidesinde Adlî, Vaslî, Senâyî, Sâlim, Kâmî, Neylî, İshak Efendi, Râşid Efendi, Âtıf, Nâhifî, Kelîm, 'İffetî, Ymnî, 'Âsım Seyyid, Câzim, Molla Necib, Samî, Şehrî 'Urfi Sâ'di, Edîb, Fâ'iz, Feyzî, Fevzî Vâsıf, Mâcid ve Tırsî gibi isimlere yer verilmiştir.

Eğer söz ikliminin valisinin kim olduğu bilinseydi Adlî ve Vaslî'yi baş ilan ederdim.

Eğer vâli-i iklim-i sühan kimdür bilinseydi

Veli başı iderdim 'Adli vü Vaslî-i sekbânı (101.B)

Nice Çin porselenin Kütahya fincanı olarak nitelendirilmesi gibi, yazıktır ki Senâyi'ye istediği övgü reva görülmez, kadri bilinmez.

Senâ ister Senâyî kimse şânına revâ görmez

Nice fağfûr kadrin bula Kütahiyye fincânı(117.B)

Eğer kamil Kâmi ve faziletli Neyli şairleri gözetirlerse, sözün ustaları olan bilgi sahipleri ile bilgisizleri ayırt edebilirler.

Meğer Kâmî-i kâmil Neyli-i fâzıl ola nâzır

Edibân-ı sühandan ideler temyîz nâ-dânı (120.B)

Bana kalsa İshak Efendi'yi bu alana hakem eylerim ki kendini bilmezi terbiye edip ona haddini bildirsin.

Bana kalsa ben eylerdüm hakem İshak Efendi'yi

Ki haddin bildirür te'dîb idüp hod nâ-şinâsânı (121.B)

Sufiyane uslüde pek çok şiiriyle Yunus'dan etkilendiğini gösteren Nahîfî, bilgisi ve ahlaken güzelliği ile şiir ve inşasındaki irfan onu aratmamıştır.

Nahîfî kim ilâhiyyât-ı Yûnus'dan mü'esserdür

Usûi sûfiyânda beste eş'âr-ı firâvânı (124.B)

Kelim, İffetî, Yümnî, 'Âsım Seyyid, Câzim, ölçülü konuşmaları ile asrın ve cihanın yeni yetişen şairleridir.

Kelîm ü 'İffetî Yümnî vü 'Âsım Seyyid ü Câzim

Sühan-sencânıdur 'asrun cehânun tâze-gûyânı (130.B)

Kimisi kendisini 'Urfi ile bir addeder. Oysaki hiç Köroğlu türküsüyle Sâdî'nin Gülistân'ı bir olur mu?

Kimi hem-çeşm-i 'Urfî add ider kendin velî bilmez

Köroğlı türküsiyle neydügin Sâ'dî Gülistânı (137.B)

Edîb, Fâ'iz, Feyzî, Fevzî Vâsıf, Mâcid, akranlarından ayrı (imtiyazlı) olarak nazmın heveslileri oldular.

Edîb ü Fâ'iz ü Feyzî vü Fevzî Vâsıf u Mâcid

Heves-kârân-ı nazmun oldılar mümtâz-ı akrânî (138.B)

3.Kısım: Talihi tersine dönmüş ben Vehbi kulunun da bir ricası vardır.

Artık hazırcevaplılığımın getirdiği bunca günah yeter, bundan sonra ağzım zemzem suyuyla yıkansın, Kâbe'nin yüzünü görebilmek için içimdeki hasret son bulsun isterim.

Dehânum zemzem-i tevbeyle itmek istersem şüste

Yeter bu ter-zebânî tâ-be -key âlûde-dâmânî

Cemâl-i Kâ'be'ye var şol kadar hasret derûnumda

Hayâl-i merdüm oldı dîdeme müjgan mugaylânı. (162-163.B)

Sadi gibi nice kimsesizlerin gayretle, harab olan haneleri yapılmış, hatırları olmuşken; bana da dinimin beş şartını yerine getirmek üzere izin verilirse yeter.

Nice Sa'dî gibi bî-keslerün mi'mâr-ı himmetle

Yapıldı hâtırı ma'mûr oldı beyt-i vîrânı

Benüm de kasr-ı penc-erkân-ı dînüm itmege ma'mûe

Yeter izn-i hümâyun olursa nice fermânı (166-167.B)

Kasidenin sonu bir dua ile tamamlanmıştır.

Devletin devamı için kalbimin saflığı ile Hakkın dergahına yüz sürüp dua eyledim: dünyada övülmeye layık olan Ka'be ve zemzem hakkı için, Allah, mahşere kadar daim kılsın şerefli Sultanı.

Hulûs-ı kalb ile dergâh-ı Hakka yüz sürüp bi'illâh

Devâm-ı devletün-çün böyle eylerdüm senâ-hânî

Be-hakk-ı zemzem ü Ka'be be-câh-ı mefhar-i 'âlem

İlâhi tâ-be-mahşer dâ'im it sultân-ı zî-şânı (170.B)

Sünbülzâde Vehbî

Kasidenin Ahenk Unsurları

Veizn: Fâ'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün

Redif: -yı sühan Kafiye: -a / -â (Yarım K.)

Söz Sanatları:

Hızr u İskender'i sir-âb ede cûy-ı nazmı

Eylese âb-ı hayâta bedel icrâ-yı sühan (Tenasüp, 6.Beyit)

Telh olur sohbet-i Şirin ile Ferhâd'a dahi

Ba'd-ez-in tâze vü ter olsa da helvâ-yı sühan (Telmih- 52.Beyit)

Buved ü mîşeved ü başed ü âmed şud ile

Fârisî oldu sanar yapdığı saçma-yı sühan (Tariz, 80.Beyit)

Kasidenin Muhtevası

Sünbülzâde Vehbî; kendi ifadesiyle,kasidesini, şairleri terbiye etmek ve şair ile şiirin nasıl olması gerektiğini öğretmek amaçlı kaleme almıştır.Vehbî, kasidesinin giriş kısmından itibaren şairin nasıl olması gerektiği hakkındaki fikirlerini paylaşır.

Ona göre şair; Hz.İsa gibi can verici özelliği ile şiire can vermeli, tabiatı bir ayna gibi parlak olmalı ve de güzel söz söyleyebilmelidir.

Dem-i İsa gibi enfâs-ı hayât-efzâsı

Ede bir nutk-ı revân-bahş ile ihyâ-yı sühan(5.B)

Tab'ı âyine-i işrâk ola tâ kim andan

Mantıku't-tayr okuya tûti vü bebgâ-yı sühan(8.B)

Şair olan, şiirin anlamında gizlenen nükteyi anlamalı, Farsça ve Arapça bilmeli, vezinle yazabilmeli, kinaye, mecaz ve istiareye vâkıf olmalı, yoksa cahilden şair olmaz.

Evvelâ 'ilm-i ma'nide mahâret lâzım
Bilmege nükte-i serbeste-i ma'nâ-yı sühan (26.B)
İsti'ârat u kinâyât u hakikatle mecâz
Dâ'ima olmadadır cârî-i mecrâ-yı sühan(27.B)
Fârisi vü Arabî'den iki şehbâl ister
Tâki pervâz-ı bülend eyleye 'Ankâ-yı sühan (30.B)

Bu kısma kadar şairin nasıl olması gerektiği hakkında bilgi veren Sünbülzâde, bundan sonra mevcut bulunan şairlerin şairliklerini eleştirmeye başlar.

Kötü mahlas kullanan ve şiir söyleyemeyen şairler, şiiri rezil etti; kafiye ile yazmaya çalışanlar Aşık Ömer'in yoluna yöneldi, az bulunan bir inciye benzeyen şiir, Gevheri güftesine döndü.

Bir alay şâ'ir-i nâ-muntazam-ı bed-mahlas
Nazm-ı rüsvâyi ile eyledi rüsvâ-yı sühan (35.B)
İktifâ eylediler meslek-i Âşık Ömer'e
Aşk u şevk ile niçe kâfiye-cüyâ-yı sühan (37.B)
Gevherî güftesine döndü bugünlerde meded
Güher-i nâdire-i lü'lü-i lâlâ-yı sühan(38.B)

Her seferinde gazelim var diyerek aşındırdıkları kapılar, dilenci kapısı haline geldi. Şairle dilenci arasında fark kalmadı. Şiiri imsakiye sayfası eyleyip,ramazanda hediye diye halka dağıtır oldular. O güzel sözler, ellerinde o kadar hırpalanıp rezil oldu ki artık biz de şairiz demeye utanır olduk.

Kalmadı şâ'ir ile farkı heman cerrârın
Müntic-i cerr ü sü'âl oldu kazâya-yı sühan(63.B)
Taldılar bâb-ı kibâra gazelim var diyerek
Oldu sâ'il kapısı dergeh-i vâlâ-yı sühan(64.B)
Eyleyip şi'ri varak-pâre-i imsâkiyye
Ramazanda tagıdır halka hedâyâ-yı sühan(69.B)
Şâ'iriz biz deyü söylemege 'âr ederiz
Oldu rüsva bu kadar sûret-i zibâ-yı sühan(71.B)

Burada Sünbülzâde, kullandıkları kelimeler ve ifadeler doğrultusunda Acemlerden olduğunu söyleyen şairlere ayrıca sitem eder.

Sözün en güzeli Isfahan'da söylenirken, tüm şiiri Fars lehçesine üzerine inşa ettiğini ! söyleyenler, kullandığı iki kelime ve yaptığı saçmalık ile kendisini Farsi addeder. Keza yolu Acemistan'dan geçmeyenler kuru laf ile sözün hayal sınırlarına varamazlar.

'Acem âhundu gibi ba'zısı da bes ki deyü
Lafz-ı hâyideyi tûti-i şeker-hâ-yı sühan(78.B)
Buved ü mişeved ü başed ü amed şud ile
Fârisî oldu sanar yapdığı saçma-yı sühan(79.B)
Zann eder bağladığı nazmı şikeste beste
Isfahan'da okunur beste-i ra'nâ-yı sühan(81.B)
Kuru laf ile sözün cûy-ı hayâl eyleyemez
İçmeyenler 'Acemistân'a varıp çay-ı sühan(84.B)

Şairleri eleştirmeyi bitirdikten sonra Vehbi, kasidenin sonlarına doğru Sâbit, Bâkî,

Nef'î, Örfi, Hâfız,Sa'di gibi birkaç şairin adını zikreder.

Kaldırım taşlarının altında bile birer şair var diyen Sâbit, o deliklerden neler çıktı bir de şimdi görse.

Kaldırım taşları altında birer şâ'ir var
Deyü taş urmuş idi Sâbit-i dânâ-yı sühan (94.B)
Şimdi görseydi neler çıkdı o menfezlerden
Kaldırımlarda gezer bir sürü puyâ-yı sühan(95.B)

Fahriye bölümüne gelindiğinde ise şair kendisini, söz ile yeni tanışanların kendisini örnek almasını, Bakî'nin dahi şöhretini duyduğunu söylemiştir.

Nev-sühanlar bana taklid ile yazsın sühanı
Ki benim her sühanım nüsha-i kübrâ-yı sühan (96.B)
İşidip şöhretimi mülk-i bekâda Bâki
Anlamış kalmadığın ana bekâyâ-yı sühan

Kaside; " Söz sahipleri şiirlerinde seni yüceltsinler." şeklindeki dua ile son bulur.

Sadr-ı rif'atde heman devlet ile sag olasın
Olsun erbâb-ı sühan mahmidet-ârâ-yı sühan(126.B)

Sonuç itibariyle 18 yy nin vesikası niteliğindeki bu kasidelerden seçtiğimiz beyitler ile incelemeye çalıştığımız dönem, yüzyılın genel özellikleri ile bu yüzyılda hüküm sürmüş şairlerin sanat anlayışlarını ifade etmekle beraber bizlere yenilik ve farkındalık arayışları uğruna şairlerin geldiği noktayı gerek türlerde meydana getirdikleri değişim ile gerekse birbirleri hakkında verdikleri hükümler ile göstermiştir.

Kaynakça

Banarlı, N.Sami, (1971), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi,* İstanbul,MEB Yayınları

Beyzadeoğlu, Süreyya, (2000), *Sünbülzâde Vehbî*, İstanbul, Şûle Yayıları

Dikmen, Hamit, (1991), *Seyyid Vehbî ve Divanının Karşılaştırmalı Metni***,** (Basılmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, C. I, Ankara)

Halman, S.Talat; Horata, Osman; Kaplan, Mehmet, (2006), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt 2, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları

Horata, Osman, (2009), *Has Bahçede Hazan Vakti,* Ankara, Akçağ Yayınları

İbrahim, Salih; Sadavi, Salih, (1987), *Osman-zâde Taib Ahmet Hayatı, Eseri ve Edebi Kişiliği*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)

İsen, Mustafa; Horata, Osman; Macit, Muhsin, (2009), *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara, Grafiker Yayınları

Mengi, Mine, (2007), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, Akçağ Yayınları

Yatman, Mustafa, (1989), *Osman-zâde Tâib Divânı'ndan Seçmeler,* Ankara,Kültür Bakanlığı Yayınları

SÜNBÜL-ZÂDE VEHBÎ DÎVÂNINDA RENK SEMBOLİZMİ

Meltem KARA

İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Nesneleri tanıma, tanıtma ve bildirmede insanların kullandığı en belirleyici unsurlardan biri olan renklerin, ifade biçimleri içinde en çok resim ve şiirde özgün bir kullanım alanı bulduğu söylenebilir. Şiirlerde gerek insan ve tabiatla ilgili tasvirler gerekse duygu ve düşünceler yansıtılırken renkler; sahip olduğu anlamlar ile geniş bir ifade sahası açar; şiire, özellikle estetik değer ve çağrışım zenginlikleri ile çeşitli yönlerden katkılarda bulunur. Şairlerin tabiatı algılayıp ifade edişte en önemli araçlarından biri olan renkler; şairlerin kâinata bakış açılarını yansıtmanın yanında, iç dünyalarına ışık tutma görevini de üstlenmişlerdir. Bu çalışmada devrinin Sultânüşşuarâsı ünvanına sahip olan Sünbül-zâde Vehbî'nin Dîvân'ı renk açısından gözden geçirilecek, şairin renkleri nasıl kullandığı, renkleri algılayışı ve renk adlarının şiirlerine nasıl bir tat kattığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

ABSTRACT

Colour, which is one the most decisive elements in recognition, introduction and announcement the objects, may be said that it has an original area of usage mostly in painting and poetry. Colours enable a wide of expression field with the meanings while both figurations related to human and nature, and feelings, emotions are reflected, also colours contribute to poetry by various aspects especially with its aesthetic value and connotation richness. Colour, which is one of the most important instruments for poems to perceive and express the nature, both reflect poems' approach to the universe and enlighten their inner worlds. In this study, the Divan by Sünbül-zade Vehbi whose title was Sultanüşşuara of his term will be revised in terms of colour, and how the poem used, perceived the colours, and how the colour names affected his poems will be tried to be determined.

Renkler tarihin en eski dönemlerinden bu yana insanlığın dikkatini çekmiş, varlıkları tarif, tasnif ve niteleme hususlarında en az şekil kadar önemli olmuşlardır. "*Çağdaş bilimin açıklamalarına göre renk, elektromanyetik dalgalardan oluşmaktadır. Renk, "ışığın kendi öz yapısına ve nesneler üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki" dir. Renk fiziksel bir oluşumdur ve ışık ile birlikte var olur. Renk önemli bir sanat ve tasarım elemanı olmakla beraber, sembolik bir değere de sahiptir."*[1]

Bununla beraber, zaman içinde renklerin sadece dış dünya ile ilgili olmadığı, insanın tabiatı üzerinde de çok önemli etkileri olduğu keşfedilmiştir. İnsanoğlu duygu ve düşüncelerini ifade ederken, tabiatı baştanbaşa kuşatan renk tecellilerine de başvurmaya başlamıştır.

[1] Mazlum, Ö., (2011), "Rengin Kültürel Çağrışımları", Kütahya, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S:31, s.128.

Renklerin, bilimsel yönden insanın iç dünyasına olan etkilerinin yanı sıra; gelenekte ve tasavvufta da birtakım renklerin, belli hal ve makamları simgelediği bilinmektedir. *"Tasavvufta renk ve renksizlik deyimleri çokça kullanılır. Ezrak(mavi), asfer(sarı), ahmer(kırmızı), esved(siyah), ahdar(yeşil), ebyaz(beyaz), bilâlevn(renksizlik): Bu yedi renk, yedi nurun rengidir."*[2] *"Halvetîlerde nefsinmertebelerine ait renkler nur olarak adlandırılır ve şu şekilde belirlenmiştir: Emare mavi, levvame sarı, mülhime kırmızı, mutmaine siyah, raziye yeşil, marziye beyaz, kâmile yahut safiye renksizlik yahut bütün renkler. İnsanda bulunan altı latife ve renkleri ise; ''kalp kırmızı, ruh sarı, sır beyaz, hafî siyah, ahfa yeşil, nefs gri"şeklinde tespit edilmiştir.*[3]

Şüphesiz, belli durumları simgelemek için öne sürülen renklerle ilgili makul bazı izahlar söz konusudur. Sözgelimi İsmail Hakkı Bursevî kendi izahında yeşil, beyaz, kırmızı, siyah gibi renklerin tasavvufi anlayışta kullanımını, bir başka deyişle tasavvuftaki renk simgeciliğini ayrıntılarıyla ortaya koymaktadır (Ayrıntılı bilgi için bk. Ceylan 2000: 260)

Renkler, görsel sanatlara olduğu gibi edebiyata da estetik değer katar ve çağrışım zenginlikleri ile çeşitli yönlerden katkılarda bulunur. Edebi eserlerde gerek insan ve tabiatla ilgili tasvirlerde, gerekse duygu ve düşünceler yansıtılırken renklerin sahip olduğu anlamlar geniş bir ifade sahası açar. İfade biçimleri içinde renklerin en çok resim ve şiirde özgün bir kullanım alanı bulduğu söylenebilir. Şiir için renk, en az musiki kadar önemlidir. Kendisi aynı zamanda ressam olan, şair Bedri Rahmi Eyüboğlu; *"Şiiri şekil bulmuş resim, resmi şekillenmiş şiir."*[4] olarak değerlendirmiştir. Eyüboğlu'nun resim tarifi, şiirle resim sanatının nasıl bir bütünü ifade ettiğini ortaya koyar;*"Resim nedir? Resim, ışığa kavuşan her şeyi büyük bir aşk ile incelemek ve bu aşkı renkler ve çizgiler aracılığı ile insanlara aşılamak sanatıdır. İçerisinde bir ışık, bir güneş tadı olmayan resim bir nakış şaheseri olabilir, fakat resim olamaz."*[5]diyen şair, resimde şiir ve ışıkbütünlüğünü aradığı gibi, şiirinde de resim ve ışık güzelliğini aramaktadır.

Şair, renklerle dünyayı nasıl algıladığını gösterir. *"Renkli bir cisim beyaz veya çeşitli ışıklar altında, nasıl çeşitli renklerde görülebiliyorsa, şair gözü ile görülen eşya da cisimler de öyle renk değiştirebiliyor. Bu renk değiştirme şairin o andaki duyuşuna, düşünüşüne, hatta mizacına uyuyor. Görüş bir kişiden ötekine göre değişebildiği gibi, aynı kişinin fizyolojik ya da psişik durumuna göre de değişebiliyor. Bir yerimiz ağrıdığı, ıstırap duyduğumuz vakit, eskiden bizim için neşeli bir dekor olan yerler kedere bürünüveriyor, gözlerimiz neşe veren renkler yerine, kederli renkler görüyor. Fransız filozofu Guyau bu görüşü: "Manzara birruh halidir." diye ifade ediyor."*[6]Neticede renklerin, şairin hissiyatını ve ruh dünyasını anlamamızda önemli payı olduğu anlaşılıyor.

Renklerin, özellikle klasik şiirimizde belirgin bir hâkimiyeti vardır. Divan şairleri, tabiat ve sevgilitasvirlerinde yedi rengin hemen her tonunu kullanarak özgün tablolar yaratmışlardır. Bu çalışmada, XIX. asra girerken edebiyatımızın en büyük şöhreti,

[2] Yıldırım, A., (2006), "Renk Simgeciliği ve Şeyh Gâlib'in Üç Rengi", *Milli Folklor Dergis*i, S:72, s.134.
[3] Eren, A., (2008), "Bâkî Divanında Kırmızı Renk", Erzurum, A.Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S: 37, s.33.
[4] Durmuş, M.,(2001), "Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirlerinde Işık ve Renk Unsuru", Ankara, *Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi*, C:14, S:1, s.239.
[5] Durmuş, M.,(2001), s.240.
[6] Bingöl, N., (1973), "Haşim'in Şiirinde Renkler", Ankara, *Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi*, C:5, S:1, s.55.

çağdaşlarının eserleri için; *"Cümle indinde muteber ve birer yadigâr-ı makbul ve bergüzar-ı müftehir"*[7]olduğunu haber verdikleri Sünbül-zâde Vehbî'nin divanındaki şiirleri ele alarak, şairin renkleri kullanım tarzını tespit edip sunmaya çalıştık. Elbette bazı şairler bazı renkleri daha fazla işler şiirlerinde, kimileri ise aynı rengi çok daha az kullanır. Bu farklılık şairlerin yaşadıkları çağın özellikleriyle ilgilidir.Yaptığımız inceleme sonucu Sünbül-zâde Vehbî Divanı'nda renklerin, sembolik ifadeleri anlatmada büyük bir önem taşıdığını söyleyebiliriz.

Siyah: Renkleri, kullanım sıklığına göre değerlendirdiğimizde şairin en fazla siyah rengi tercih ettiğini görüyoruz. Renklerin ifade ettiği anlamlar, insandan insana, toplumdan topluma değişmektedir. *"Afrika'da yaşayan zenciler için kara renk, iyi ruhu, ak ise, kötü ruhu simgeler. Kara renk, Avrupalı için kötülük, yas anlatır. Çin ve Japonlar için de kara ve ak renkler, yas ve kötülüğün habercisidir. Yeşil renk, Avrupalı için kıskançlığı, umudu anlatırken, Asyalı için sevinç ve mutluluk kaynağıdır. Sarı renk, Avrupalı için korkaklığı, kıskançlığı, alçaklığı sembolize ederken Asyalı için, temiz ve pak sözcükleriyle anlamdaş olarakkullanılır."*[8]*"Renklerin anlamı göçler, hayat şartlarının değişmesi ve etkilenmeler gibi sebeplerle değişebilir. Beyaz, Türk kültüründe yas rengi iken batıdan etkilenme sonucu masumiyet simgesi hâline gelmiştir. Romalı seçkinlerin rengi olan mor, bu gün feminist gurupların bir simgesi olmuştur."*[9]Bununla birlikte, bu konuda kültür ve medeniyet ekseninde genel bir bakış açısı da oluşmuştur.Bilindiği gibi siyah; matem, keder, yas… rengidir. Divan şiirinde ise siyah renk, aşığın gönlünü tarumar eden sevgilinin tasvirinde sıklıkla kullanılır. Aynı şekilde Sünbül-zâde Vehbî divanında da siyah renk pek çok terkip ve tamlama ile karşımıza çıkar.[10]Bu terkip ve tamlamalardanen fazla kullandığı **baht**ile ilgili olanlardır.[11] Şair, siyah rengi, pek çok şairimiz gibi olumsuzluk içeren durumları ifade etmek için kullanmıştır. Halk arasında yazı, kader, talih olarak da kullanılan baht, olumsuz durumlarda simsiyah yas rengine bürünüverir.Şair de, özellikle sevgiliye kavuşamamasından dolayı kendini şanssız görmekte, bahtının karalığından dert yanmaktadır. Burada şair, hayatındaki tüm mutsuzluklarını, kederlerini olumsuzluk ifade eden siyah renkle sembolize etmiş, kendi ifadesiyle bu durumdan biraz da şikâyet etmiştir:

"Biraz baḫt-ı siyāhımdan şikāyet eylerim ammā
Uzatmam kākül-i dilber gibi ḥāl-i perîşānı." (s.101)

Kullanım sıklığına göre şair, kara bahtından sonra en çok sevgilinin saçlarının siyahlığından dem vurmuştur.[12] Şair, bu beyitlerde siyahı doğrudansaçın rengini niteleyenbir unsur olarak kullanmıştır. Siyah rengin buradaki işlevi, saçın rengini nitelemenin yanında, aslında yine olumsuzdur. Aşığı perişan eyleyen sevgilinin siyah zülüfleri, perçemleri kimi beyitte yılana, kimi beyitte aşığın gönlüne dolanıp kendine

[7] Yöntem, A.C., (1946), "Sünbül-zâde Vehbî",İstanbul, *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C:1, S:2, s.81.
[8] Rayman, H., "Nevrûz ve Türk Kültüründe Renkler", *Milli Folklor Dergisi*, Sayı:53, s.11.
[9] Eren, A.,(2008), "Bâkî Divanında Kırmızı Renk", Erzurum, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S:37, s.32.
[10] Çalışmadaki tüm örnekler, Sünbül-zâde Vehbî'nin divanından verilmiştir.
[11] **Siyeh-baht** (s. 137, 240, 384, 417, 428), **siyâh-baht** (s. 278), **baht-ı siyeh** (s. 268, 298, 422, 433, 534), **baht-ı siyâh** (s. 101, 304, 409, 523) gibi ifadelerle kötü talih anlamına vurgu yapılmıştır.
[12] **Zülf-i siyeh** (s. 240, 361, 435, 471, 506), **zülf-i siyâh** (s. 465, 482, 493, 512, 532), **siyeh perçem** (s. 101, 457, 491), **siyeh-kâkül** (s. 375)

bağlayan kara bir ipe, kiminde ise sevgilinin yüzünü örten, gizleyen bir örtüye benzetilir. Şair, kendini yaralayan, üzen bu saçların da elbette yine siyahlığına dikkat çekmiştir.

Sünbül-zâde Vehbî, çoğu divan şairimiz gibi divanında siyah renkle ilgili, sevgilinin gözlerinin siyahlığına dikkati çektiği **çeşm-i siyeh** (s.432,436), **çeşm-i siyâh** (s.430,459,508) gibi tamlamalar kullanmıştır. Şair, sevgilinin gözlerini iki kadeh şaraba benzeterek, gözlerinin mest ediciliğine, baştan çıkarıcılığına dikkat çekmiştir. Aynı zamanda şair, siyah rengin eş anlamlısı olan **kara** kelimesine de mecazi ifadeler kullanırken başvurmuştur. **Kara sevda** (s.473,514), **kara yüz** (s.127,560).Genellikle kara rengi Türkçede, olumsuzluk ifade eden durumlarda kullanılır. "*Türkçedeki kara ruhlu, içi kara, gönlü kararmış, gözü kararmış gibi ifadeler, insanın karakter ve hissiyatındaki olumsuz durumları dillendirmek üzere kullanılmaktadır. Bu şekilde, doğruluk yolunda olmayan, kötü amel olarak adlandırılan işlerin kara ile tanıtıldığı görülmektedir. Türkçede kara, ruh ve öz karalığı olarak da geçmektedir."*[13]

Çeşitli isim ve sıfat tamlamalarında anlatımın güçlendirilmesinde yine siyah renk dekor olarak tercih edilmiştir.[14] Siyah rengin kullanıldığı, bizce dikkate değer bir diğer ifade ise **nûr-ı siyeh** (siyah nur, s.242) tamlamasıdır. Çağrışım yönünden son derece zengin olan bu tamlama çok özel ve çeşitli anlamlara sahiptir. *"İran sahasında ortaya çıktığı kabul edilen ve aynı zamanda tasavvufî bir anlamda yüklenen nûr-ı siyah, güzelin alnına düşen siyah kâküldür.Güzelin alnına, yüzüne inen bir siyah örtü olarak telakki edilen kâkül, aynı zamanda nuranilik vasfıyla da donanmıştır."*[15]

"Leyle-i rūze görünmezdi müreccaḥ rūza
Olmasa nūr-ı siyeh perde-i ẓulmetde nihan." (s.242)

Ahmet Talât Onay'a göre; "*nûr-ı siyah kadir gecesine dair bir inanışla ilgili bir kelimedir. İnanışa göre kadir gecesi, mü'minlere siyah nur görünürmüş."*[16]Bu tamlama Miraç gecesi ve "Nûr-ı Muhammedi" ile ilgili bir tamlama olup, doğrudan Miraç hadisesini telmih eden bir anlam taşımaktadır. Nûr-ı siyâh, Hüsn ü Aşk'tan söz eden çalışmalarda kalbin ortasında bulunduğu varsayılan nokta-i süveydâ ile aynı anlama gelen bir kavram olarak nitelenmiştir.[17]Ayrıca bazı kaynaklarda bu tamlama "Bilâl-i Habeşî" olarak da geçmektedir.

Altın rengi: Sünbül-zâde Vehbî'nin divanında, renkler yelpazesinde kullanılış sıklığına göre ikinci sırayı altın rengi işgal ediyor. Bu renk, belki zenginlik ve şaşaa işareti altının rengi olduğu için eskiden beri kudretin, gücün sembolü olmuştur.

[13] Toker, İ., (2009), "Renk Simgeciliği ve Din", Ankara, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 50:2, s.104.

[14] **Siyeh-rû:** Kara yüz (s. 77, 522), **rû-siyâh:** Siyah yüzlü (s. 50, 116, 268, 413), **rûbâh-ı siyeh:** Kara tuzak (s. 101), **mâr-ı siyeh:** Siyah yılan (s. 114, 468, 512), **bahr-ı siyeh:** Karadeniz (s. 124, 345), **hatt-ı siyeh:** Siyah yazı (s. 465, 499, 519), **siyeh-pûş:** Siyah örtü (s. 237, 382), **gisû-yı siyeh:** Omuza dökülen siyah saçlar (s. 222, 403), **ebr-i siyâh:** Siyah bulut (s. 208, 420, 450), **hâl-i siyâh:** Kara ben (s. 112, 408, 409, 495), **hâk-i siyeh:** Kara toprak (s. 225), **rahne-i seng-i siyeh:** Kâbe'nin duvarında bulunan siyah taş (s. 309), **siyeh müjgân:** Kirpiğin siyahlığı (s. 436), **siyeh-mest:** Fazla sarhoş (s. 237, 275, 417, 431, 521), **siyeh-kemhâ:** Siyah ipek kumaş (s. 520), **siyeh semmûr:** Siyah samur kürk (s. 438).

[15] Yıldırım, A.,(2007), "Siyâh-bahâr" Tamlamasının Bir Üslûp Özelliği Olarak Divan Şiirinde Yer Alması", *İlmi Araştırmalar Dil ve Edebiyat İncelemeleri Dergisi*, S:23, s.141.

[16] Onay, A. T., (1996), *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, Ankara, MEB Yayınları, s.294.

[17] Altun, K., (2000), "Hüsn ü Aşk'ta Gece Nûr-ı Siyahtan Aydınlığa", İstanbul, *İlmi Araştırmalar*, S.10, s.10-11.

Özellikle Osmanlı döneminde altının ayrı bir yeri vardır. Bilindiği gibi Osmanlı saray süslemelerinde altın en fazla kullanılan madendir, bu şekilde imparatorluk adeta gövde gösterisi yapmış, refah seviyesini gözler önüne sermiştir. Elbette böyle bir ortamda divan şairleri de kalemlerinin gücünü ortaya koyarken en ihtişamlı beyitlerini yine en kıymetli madenler, taşlarla süsleyerek okuyanların gözlerini, ruhlarını kamaştırmışlardır. Aynı zamanda bu kıymetli madenler, şairlerin de ruhlarında parlak ışıltılar yaratmış, şairdeki büyüklük ve gurur hissini tatmin etmişlerdir.

Divanda altın rengi, Arapça altın anlamına gelen **zer**(s.226,252,253,375,399)**, zerrîn**(63,99,133,134,154,155,156,157,214,294,432,450)**, zeheb**(s.183)kelimeleri ile oluşturulançok çeşitli terkip ve tamlama ile kullanılmaktadır.[18]

Altın rengi, beyitlerin bütününe bakıldığında genellikle rengi ve parlaklığı nedeniyle şairde güneşi, altın rengi sırmalarla işlenmiş değerli kıyafetleri çağrıştırmıştır. Şair güneşi kimi zaman altından bir kadeheyahut yine altından yapılmış bir kâseye benzetmiştir. Sünbül-zâde Vehbî pek çok beytini gümüş nüanslarının, altın sarısının ahenkli cümbüşü içinde yaratmıştır. Zer kelimesi de en çok **zer ü sîm:** Altın ve gümüş (s.141), **sîm ü zer:** Gümüş ile altın (s.162,164,231,266,378,449) şeklinde gümüş anlamına gelen sîm kelimesi ile birlikte kullanılmıştır. Altın rengi, altının maddi değerinden dolayı her dönem gücün, kudretin, paranın simgesi olmuştur.

"Vāʿiẓ ṣadaḳāt ile ṣatar ḳaṣr-ı cinānı
Fehm eyle ki cennet daḫi sîm ü zere muḥtāc" (s.378)

Bu beyitte şair, altına gümüşe tamah eden ve hatta bunlara göre fetva verip kazanç elde eden vaizi eleştirmiş, düşünün ki cennete girmenin yolu bile altından, gümüşten geçiyor, demiştir. Bir başka beyitte ise şair kendi tavrını ortaya koymuş:

"Ālemde merd odur ki zer ü zîver istemez
Birdir yanında aṭlas-ı gerdūn palās ile" (s.517)

Gerçekten mert olan insanın altın ve altından süsler istemeyeceğini, onun nazarında en kıymetli atlas kumaşlar ile keçenin bir olacağını belirtmiştir. Ayrıca:

"Kemāl erbābı kesr-i ḳadr ile bî-i'tibār olmaz
Zer-i ḫāliṣ şikeste olsa da nāḳış-'ayār olmaz" (s.427)

beytinde de, altın ile kemâl erbabını, olgun insanı aynı derecede değerlendirmiş ve her ikisinin de hakettiği kıymeti görmediği takdirde değerlerinden bir şey eksilmeyeceğini, o denli kıymetli olduklarını belirtmiştir.

Şair, kıymetli gördüğü her şeyi altın rengiyle boyamış, altın ışıklarla parıldayan bir dünya yaratmıştır. Kılıcını koyduğu kabzasından kalemliğine, sevdiğinin zülüflerinden

[18]**Zerrîn kabâ:** Altın renkli elbise (s. 211, 230, 489), **zerrîn-nâvdân:** (s. 257), **zerrîn-kadeh:** Altın kadeh, nergis çiçeği (s. 133, 156, 214, 432, 450), **zerrîn-kemer:** Altın kemer (s. 154, 155), **zerrîn-efser-i zâtü'l-burûc:** (s. 251), **Yusuf-ı zerrîn-resen:** (s. 397), **cedvel-i zerrîn:** Altın kanal (s. 229), **şemse-i zerrîn:** Güneş şeklindeki altın rengi süsleme (s. 209), **çûb-ı zerrîn:** (s. 252), **kâle-i zer-dûz:** Sırmalı kumaş dikici (s. 98, 111, 296), **kâle-i zer-beft:** Sırmalı kumaş (s. 290), **zer-i hurşîd:** Altın rengi güneş (s. 133, 338), **zer-i şemse:** Altın işleme, süs (s. 120, 123), **şemse-i zer-kâr:** Altın süsleme yapan (s. 261), **cevher ü zer:** Altın cevheri (s. 232), **gıpta-i zer:** Altına, altın rengine imrenme (s. 234), **gül-mîh-i zer:** (s. 252), **câm-ı zer-nişân:** Altın işlemeli kadeh (s. 255), **devât-ı zer-nişân:** Altın işlemeli divit (s. 333), **zer-i hâlis:** Saf altın (s. 427, 442), **zer ü zîver:** Süs altın (s. 396, 514), **zer-kâse-i mihr:**Altın kase gibi güneş (s. 105), **zer-mîh:** (s. 100, 199, 250), **nesc-i zer-kâri:** (s. 272), **nâvdân-ı zer:** (s. 254, 333), **kâğıd-ı zer:** (s. 555), **tâc-ı zer-i neşât:** (s. 447), **kâkül-i zer-târ:** (s. 530), **hayâl-i turra-i zer-târ:** (s. 439), **halka-i zer-târ-ı zülf:**Altın gibi tel tel zülüf halkası(s. 397), **zer-hall:** (s. 341). Yine altın anlamına gelen zeheb kelimesi ise yalnızca bir yerde **hubb-i zeheb:** (s. 183)

bahçesindeki güle hemen pek çok şeyi altın rengiyle ifade etmiştir. Altın rengi şair için, kıymetli olanın simgesidir.

Gümüş rengi: Sünbül-zâde Vehbî divanında yaptığımız yolculukta, üçüncü olarak en fazla gümüş rengi karşımıza çıkmaktadır. Farsça "gümüş" anlamına gelen **sîm** (s.394,434) kelimesi mecaz olarak "beyaz" demektir. Bunun yanında, yine bu kelimeden yapılan **sîmîn:** Gümüş gibi, gümüşe benzer (s.99) anlamındaki sıfat mısralarda çeşitli tamlamalarla çokça yer almaktadır. Bu rengi şair, özellikle sevgilinin bedenini tasvir ederken sıkça kullanmıştır.[19] Gümüş rengi, özellikle parlaklığı, şeffaflığı ve ayrıca zarafeti yönünden sevgilinin bedenine sıfat olarak verilmiştir. Şair, sevgilinin ay gibi parlak tenini ancak gümüş rengiyle sembolize ederek ifade etmiştir. Bu benzetmeyi pek çok divan şairi kullanmıştır. Sevgili, bembeyaz teniyle şairin muhayyilesinde gümüş gibi ışıldamakta ve böylece yine gümüş gibi berrak bedeniyle şairin beyitlerinde arz-ı endâm etmektedir. Şair, kendi ifadesiyle de:

"Vaṣf-ı ber-i sîmîni içün yazdığım ebyāt
Tā öyle ṣafā vermede kim ezbere muḥtāc" (s.378)

diyerek, sevgilinin bedeninin parlaklığını, güzelliğini dile getirdiği beyitlerinin, okuyanlara dahi büyük keyif verdiğini, onun gümüş kadar güzel bedeninin vasıflarının beyitleri de bir o kadar güzelleştirdiğini vurgulamaktadır. Sünbül-zâde Vehbî, bu rengi en çok sevgilinin bedenini tasvir etmek için kullanmıştır.

Şair, bunların dışında çoğu beyitte altın ve gümüş gibi madenlerin rengini beraber kullanmayı tercih etmiştir. **Sîm ü zer:** Gümüş ile altın (s. 162,164,231,266,378,449), **zer ü sîm:** Altın ve gümüş (s.141). Bu tamlamanın geçtiği çoğu beyitte sîm yani gümüş rengi ay'a benzetilmiş, zer rengi sebebiyle güneşi, sîm ise yine rengi ve parlaklığı sebebiyle ay'ı simgelemiştir. Güneş ve ay, dünyanın altın ve gümüşten iki kandili olarak tasavvur edilmiştir. Ayrıca divanda yine gümüş renginin verildiği **sîm-i mâh:** Gümüş gibi parlayan ay (s. 313),ifadesi kullanılarak sîm rengi ile, parlaklığı, beyazlığı ve ulaşılmazlığı ile çoğu zaman sevgilinin yüzüne benzetilen Ay sembolize edilmiştir.

Bunların dışında elbette altın renginde olduğu gibi gümüşün de maddi değer taşıdığı beyitler vardır. Gümüş rengi ile kastedilen, simgelenen unsurlardan biri de akçe, para olmuştur.

"Hemān tenhāda ḳor bulduḳça zāhid ḳoynuna yoḫsa
Elinde ṭutmaġa meclisde etmez sîm ü zerden ḥaẕ" (449)

Şairin, zâhid tipini eleştirdiği bu beyitte, gösteriş için ibadet eden, dünya malına tamah etmiyormuş gibi görünen zâhid'in, kimselerin görmediği zamanlarda gizlice altın ve gümüşleri koynuna attığını, paraya itibar etmiyormuş gibi görünse de gerçekte altına gümüşe pek düşkün olduğunu ifade etmektedir. Bu ve buna benzer diğer beyitlerde sîm, parayı, gümüşün maddi değerini sembolize etmektedir.

Gümüş rengi, bunların dışında kimi zaman şeffaflığı yönünden gözyaşının, **sîm-i eşk:** Gümüş gözyaşı (s. 519), kimi zaman ise şarap kadehinin **tâs-ı sîmîn:** Gümüş tas, kadeh (s. 331) sıfatı olarak kullanılmıştır.

[19]**Sîmîn-ten:** Gümüş tenli (s. 441, 442), **sîm-ten:** Gümüş ten (s. 460, 556), **ten-i sîmîn:** Teni gümüşe benzeyen (s. 436, 498), **ber-i sîmîn:** Vücudu gümüş kadar parlak (s. 378, 398, 431, 558), **sîmîn-ber:** Gümüş vücutlu (s. 553, 556), **gerden-i sîmîn:** Gümüş gibi parlak, beyaz gerdan, boyun (s. 167), **sîm-endâm:** Gümüş vücutlu beden (s. 254, 551), **sîmîn beden:** Gümüş gibi beyaz beden (s. 254), **sîm-gerden:** Beyaz gerdan, boyun (s. 490), **sine-i sîm:** Gümüş gibi beyaz göğüs (s. 531), **meh-i sîmîn-beri:** Ay gibi, gümüş gibi parlak vücutlu (s. 164), **sîm-ber:** Gümüş vücut (s. 374), **şûh-ı sîm-keş:** Gümüş gibi güzel (s. 379)

Ayrıca bu renk daha pek çok beyitte farklı tamlamalar ile yine özellikle rengi, maddi değeri ve yapısı sebebiyle şairde benzer nesneleri çağrıştırmış ve şiirde madeni bir malzeme olarak kullanılmıştır.[20]

Kırmızı: Sünbül-zâde Vehbî'nin divanında siyah, altın ve gümüş renklerinden sonra en çok kullandığı renk kırmızıdır. Bilindiği gibi bu renk, insan üzerindeki etkileri, sahip olduğu estetik değer ve çağrışım zenginliği ile renkler içinde çok önemli bir yere sahiptir ve divan şiirinde en çok kullanılan renklerdendir.*"Büyük Alman yazan Goethe boyalar alanındaki renklerin duygusal manevi değerlerini aktardığı zaman, bunların ruhi hayata ve sanat diline yaptığı etkisini de göstermiştir, işte bu boyalar al, kırmızı renk Goethe'ye göre olgunluk ve gençlik meziyetini tahrir etmektedir. H. Valensi'ye göre al rengi kuvvet ve dinamizm tabediyor."*[21]*"Söylerler ki Wagner ancak kırmızı bir dekoriçinde kompozisyonlarını yapabilirmiş. Yakup Kadri'nin romanlarında çizilen dekorlarda çoğu zaman kırmızı ve nüansları hakimdir."*[22]Divan şairi, romantik şairlerin çok sevdiği bu kesif ve dikkat çekici rengi, sevgilinin yanak ve dudağı, aşığın kanlı yara ve kanlı gözyaşı, gül ve lale gibi kırmızı renkli motiflerle sıklıkla şiirine alır. Kırmızı renk, divanda en çok **al** haliyle karşımıza çıkar. **Kırmızı** ve **al**'ın yanında yine kırmızı anlamına gelen **kızıl**, Arapça**ahmer, hamrâ** veFarsça **sürh** kelimeleri de çeşitli terkip ve tamlamalar ile şairin kaleminden dökülür.Bazen de şair, tek beyitte aynı rengin birkaç halini birden kullanarak sanatını konuşturur.

Beyitlerin bütününe baktığımızda **al** renk, sevgilinin yüzündeki tazeliği, gençliği ve utangaçlıktan, mahcubiyetten doğan pembeliği simgelemektedir. Ayrıca, sevgilinin yüzünün güle, laleye benzetilmesinde al renk bir araç olarak kullanılmıştır. **Al** (s.439) rengi beyitlerde en fazla **rûy-ı âl:** Kırmızı yüz (s.181,190,219,222,258,366,472,515) şeklinde yüzün sıfatı olarak kullanılmıştır. Şair, yine sevgilinin yanaklarını tasvir ederken **ruh-ı al:** Kırmızı yanak (s.301,451) tamlamasını kullanmıştır. Bazen sevgilinin gül yanaklarını anlatmaya yalnız al kelimesi yetmemiş, **al al** (s.474,530) şeklindeki ikileme ile tasvir edebilmiştir. Al yanak gençliğin, tazeliğin, sevgilinin güllerden de hoş olan kokusunun simgesi olmuştur beyitlerde. Ancak bazen bu güzel, al yanaklar aldatıcı da olabilir şairin ifadesine göre:

"Aldanma ruḫ-ı aline ol pîre-zeniñ kim
Meşşāṭası İblîs gibi mel'anet-ārā" (s.301)

Bu beyitte şair, yaşlı kadının al yanaklarına aldanma, şeytan onu adeta bir gelini süsler gibi süslü göstermiştir diyerek, dünyanın aldatıcılığına vurgu yapmış, al rengi de yine taze, güzel yanağı ifade etmek için kullanmıştır.

Bunların dışında al yine sıfat olarak pek çok beyitte ifade edilmiştir.[23]

Diğer tamlamalara gelince; **ahmer, sürh, kızıl ve hamrâ** kelimeleri ile yine bol miktarda terkip ve tamlama kullanılmıştır.[24]Burada ahmer ile ilgili en dikkat çekici

[20]**Levha-i sîmîn:** Gümüş levha (s. 252), **sîm-âb:** Gümüş su (s. 377), **sîm-i hâlis:** Saf gümüş (s. 442), **sîm-âb-ı dil:** Gönlün berrak suyu (s. 456), **kûh-ı sîmîn:** Gümüş dağ (s. 472), **ma'den-i sîm-âb-veş:** Gümüş maden suyu gibi (s. 162), **sîm-i ma'nâ:** parlak anlam (s. 284), **sîm-i hâm:** Ham gümüş(s. 234), **sa'id-i sîmîn:** Gümüş gibi kol (s. 543) ve **fâ'i-sîm:** Arap alfabesindeki "fe" harfi (s. 551)

[21] Mahmut, N., (), *Karacaoğlan'ın Şiirinde Sanat Olarak Renkler*, Romanya, s.182.

[22] Bingöl, N.,(1973) "Haşim'in Şiirinde Renkler", Ankara, *Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi*, C:5, S:1., s.56.

[23]**Al eteklik** (s. 95), **kâğıd-ı al:** Kırmızı kâğıt (s. 234), **câme-i al:** Kırmızı kumaş (s. 167), **dül-bend-i al:** Kırmızı tülbent (s. 435), **al ü şal:** Kırmızı şal (s. 384), **al-hâre:** Kırmızı kumaş (s. 532)

tamlama kibrit-i ahmer'dir. Kibrit-i ahmer, simyâ ilminde toprağı altın yapmaya yarayan müessir bir maddedir. Tasavvufi anlamda ise, mürşid'i, mürşid'in doğru yola sevk eden nazarını sembolize eder,

"Bir zerd-rū faḳîre nigāh etse luṭf ile
Yād eylemez vücūh ile kibrît-i aḥmeri" (s.225)

Bu beyitte de kibrit-i ahmer, mürşid'i sembolize etmektedir. Mürşid, bir kez lütuf nazarıyla bu yüzü hastalıktan sararmış fakire baksa, o doğru yola yönelecek ve artık eski hiçbir çehreyi hatırlamayıp, gafletten uyanacaktır.

Sürh kelimesi beyitlerde, genellikle gerçek anlamında kullanılmış, yani kırmızı renkteki bir çiçekten bahsederken ifade edilmiştir. Özellikle gül-yanak ilişkisi kurulurken gül sürh kelimesi ile yanak ise al kelimesi ile sembolize edilmiştir.

Kızıl renkte ise özellikle kızılbaş ve Kızılelma ifadeleri dikkati çeker. Şair beyitlerinde İran'dan ve Farisilerden bahsederken, günümüzde de kullanılan kızılbaş kelimesini kullanmış ve zamanında savaşlarda kızıl renkte kullandıkları külahlar nedeniyle bu isimle anılan alevileri kastetmiştir.

"Ḳızılbaş olduġu ġāyetde rūşen
Ḫorāsān mülkünü etmişdi mesken"

Şair, bu beyitte kızılbaş olduğu bilinen biri hakkında, Horasan bölgesinde yaşadığını ifade ediyor. Burada rengin toplumdaki ayırt edici, niteleyici unsur özelliğini görmekteyiz. Cisimleri, insanları ve daha pek çok şeyi renkler aracılığıyla kategorize ederiz. Burada da bir milletin kıyafetlerinden kaynaklanan ve daha sonra o milletin sembolü, hatta adı haline gelmiş bir simgesel ifade görmekteyiz.

Kızılelma ise, "*Türklerin cihan hâkimiyeti idealinin bir sembolü olarak görülmüş, özellikle Osmanlı döneminde, devletin alması gereken yol, varması gereken yer şeklinde algılanmıştır. Kızılelma, Osmanlının hiç bitmeyen fetih özlemidir, bir dünya hâkimiyeti ülküsüdür."*[25] Şairin dizelerinde de aynen bu anlamda kullanılmış, şair kilitlendiği büyük hedefi ifade ederken bu simgeyi kullanmıştır.

"Sîb ġabġablısın almalı diye ġāziler
Ḳızılelma'ya ḳadar azm eder Allāh yekdir" (s. 122)

Şair, sevgilinin elmaya benzer pembe güzel gerdanını almak için, gazilerin her yeri Allah izin verirse fethedeceklerini, kızılelma'ya kadar ulaşacaklarını belirtmiştir. Kızılelma, Türklerin ulaşmak istedikleri son nokta, varacakları en büyük hedeftir.

Son olarak da yine kırmızı rengi ifade eden Arapça **hamrâ** kelimesine değinelim.Hamrâ, şarap ve kıymetli bir taş olan yakut taşını nitelemiştir. Ancak şair, beyitlerin çoğunda bâde-i hamrâ ifadesiyle şarabın rengini nitelemiştir.

Yeşil: Yeşil renk, baharın, canlılığın ve pozitif düşüncenin rengidir. Tabiatta ağaçların ve bitkilerin sembolüdür, doğanın en yaygın rengi olarak tazelik ve sükûnetin simgesidir. İslamiyette kutsal bir renk olan yeşil renk, aynı zamanda din, iman ve ebediyetin simgesidir. İslam dininde bu renk üzerinde çokça durulmuştur, bu sebeple

---

[24]**Ahmer-i kanî:** Kırmızı kan (s. 99, 153, 536), **kibrit-i ahmer:** Kırmızı kükürt (s. 76, 225, 232), **gül-i ahmer:** Kırmızı gül (s. 239, 275), **verd-i ahmer:** Kırmızı gül (s. 366), **nûş-ı mey-i ahmer:** Kırmızı şarap içen (s. 515), **sürh** (s. 219, 376), **gül-i sürh:** Kırmızı gül (s. 240), **sürhî-i haclet:** Utanmadan doğan kırmızılık (s. 510), **beyza-i sürh:** Kırmızı beyaz (s. 530), **kızılbaş:** (s. 77, 106, 557), **Kızılelma:** (s. 112, 122, 124, 131, 463) ve bakır madeninin sıfatı olarak **kızıl** (s. 528), **bâde-i hamrâ:** Kırmızı şarap (s. 418), **yâkût-ı hamrâ:** Kırmızı yakut taşı (s. 207),

[25] Harmancı, A., (2010), "Yeni Türk Edebiyatında Kızılelma", *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Volume 5/3,s.1471.

renk manevi bir anlam kazanmış ve Müslüman Türklerin hayatında ayrı bir yer işgal etmiştir. Yeşil; doğayı, cenneti çağrıştıran dinlendirici, sessiz ve huzur verici bir renktir. Yeşil renk divan şiirimizde de sıkça başvurulan bir renktir. Özellikle doğa tasvirlerinin, cennet tasvirlerinin vazgeçilmez rengidir. Sünbül-zâde Vehbî de şiirlerinde bu rengi kullanmış, muhayyilesindeki manzara resimlerini yeşil renkle boyamıştır.

Şair, sadece bir yerde **yeşil** (s.237) kelimesini kullanmış, diğer beyitlerinde ise Farsça yeşil anlamına gelen **sebz**(s.215, 532)ve Arapça **ahdar**(s.240)kelimelerini tercih etmiştir.[26]

Sünbül-zâde Vehbî, yeşil rengi özellikle doğa tasvirlerinde kullanmış, çimenleri yeryüzüne giydirilmiş yeşil renkli elbise gibi tasavvur etmiştir. Beyitlerde yeşil renk, baharı, tazeliği, nevrûz'u ve taze bir çiçek gibi serpilip güzelleşen sevgiliyi çağrıştırmaktadır.

"Cūşiş-i sebze ile yemyeşil olduḳça çemen
Görünür mevc-i siyāh-ı yem-i aḥḍar sünbül" (s.237)

Baharın neşesi ve coşkunluğu ile çimenler yeşillendikçe, çiçekler açmaya başladıkça, açılan sümbüller yeşil bir denizdeki sıra sıra dalgaları andırmaya başlamıştır. Şairin, yeşil rengin geçtiği tüm beyitlerinde büyük bir bahar coşkusu vardır, yeryüzü yeşile bürünmüş, Hızır gökten inmiş açılan çiçekleri temaşa etmektedir. Öyle ki:

"*Sîr-āb-ı reşḥa-i himemi olsa Ḫıżr eger*
Eylerdi bāġ-ı ʿömrünü nev-ʿayş-ı aḥḍarı" (s.225)

beyitinde de dediği gibi şairin, Hızır peygamber âb-ı hayat suyundan kanmış olmasa ömrünü yalnız bu ilkbaharda geçirmeyi dilerdi.

Beyaz: Bazı renklerin ifade ettiği anlamlar toplumdan topluma değişsede, beyaz renk genellikle insan psikolojisinde temizlik, saflık, masumiyet ve barış sembolüdür, huzurlu ve sorunsuz bir ruh halini ifade eder. Sünbül-zâde Vehbî divanında beyaz rengin, diğer birçok renge göre daha az tercih edildiğini görüyoruz. Şair bu rengi **beyaz** kelimesinin dışında **sefîd, ak** gibi kelimelerle ifade etmiştir ve renk anlamının yanında, temizlik ve berraklığı ifade ederken bu renge başvurmuştur. Beyaz rengi iki yerde; **hil'at-ı beyâz:** Beyaz elbise, kaftan (s.223) ve **beyâz-ı gerden:** Beyaz gerdan, boyun (s.360) şeklinde kullanılmıştır. Sefîd kelimesi ile de çeşitli tamlamalar oluşturulmuştur:[27] Beyaz renk, beyitlerden yola çıktığımızda şairin çağrışım dünyasında saflık, temizlikten ziyade ihtiyarlığı, yaşlılığı sembolize eder. Aşağıdaki beyitte:

"Rū-siyāh-ı cürm isem de işte bu rîş-i sefîd
Sāḥa-i ʿafv-ı Ḫudā'da Vehbiyā cārūb olur" (s.413)

şair, günahlarından dolayı yüzü kararmış bir ihtiyar olsa da, Allah'ın kullarını affedeceği hesap meydanında, ak sakallarıyla yerleri süpürecektir. Burada kullanılan ak

[26]**Ayş-ı ahdar:** Yeşil yaşam, hayat (s. 225, 234), **mevc-i siyâh-ı yem-i ahdar:** Yeşil denizdeki siyah dalga (s. 237), **berg-i sebz:** Yeşil yaprak (s. 213, 237), **sebz-kabâ:** Yeşil elbise (s. 359, 369), **kabâ-yı sebz:** Yeşil elbise (s. 152, 431, 438), **kâle-i sebz:** Yeşil kumaş (s. 181), **hat-ı sebz:** (s. 240, 282), **hatt-ı sebz:** (s. 234, 392), **sebz-i hatt:** (s. 148, 152, 512), **cûşiş-i sebze:** Bahar coşkunluğu (s. 237), **sebze-i pâ-mâl:** Ayak altında çiğnenen yeşillik (s. 267), **sebze-i bigâne:** (s. 185, 240), **sebze-i kemter:** Aşağıda, ayak altında bulunan yeşillik (s. 239), **ser- sebz-i devâm:** (s. 229), **ser- sebz ü şâd-âb:** (s. 171), **serv-i bülend-i sebz-i ser:** (s. 155), **bîsât-ı gül-zemîn-i sebz:** (s. 133).

[27]**Millet-i sefîd:** Ak, temiz millet (s. 223), **berrâk u sefîd:** Ak ve berrak (s. 268), **gül-i sefîd:** Beyaz gül (s. 392), **rîş-i sefîd:** Ak sakal (s. 413, 476), **Bahr-ı sefîd:** Akdeniz (s. 547).

kelimesi, sakalın sıfatı olması dolayısıyla yaşlılığı simgeler. Aynı şekilde bir başka beyitte:

"Mey-i gül-gūn içermiş bir siyeh perçemli dilberle
Ne dersin şeyḫ efendiye utanmaz aḳ ṣaḳalından" (s.491)

şair yine ak sakal ile ihtiyarlıktan dem vurmuş, bir siyah saçlı güzelle gül şarabı içen ihtiyar şeyh efendiden bahsederek, yaşından da utanmadığını ifade etmiştir. Yani ak renk burada yaşın ilerlemişliğini simgelemektedir.

Ak renk, bir beyitte mücerred bir ifade olarak **yüz aklığı:** Manevi temizlik,aklık (s.124) şeklinde ve son bir beyitte de **ak abâ:** Beyaz elbise, zahidler için riyâ elbisesi (s.438) şeklinde sıfat olarak kullanılmıştır.

"*Siyeh destār şarmış aḳ ʿabā giymiş yine zāhid*
Bu esbāb-ı riyāyı şekl-i taḳvāya yaḳışdırmış" (s.438)

Zahid, siyah sarık sarıp beyaz aba giymiş, bu riya, gösteriş kıyafetlerini takva ehlinin kıyafetlerine benzetmiş ve öyle göstermiştir. Beyitte geçen ak aba, dervişlik, şeyhlik makamını da simgelemektedir. Aynı zamanda riyakâr zahidin, içiyle dış görünüşündeki zıtlığı da göstermesi bakımından önemlidir. Dıştan beyaz giyse de, riyakârlığı sebebiyle içi, kalbi kararmıştır onun. Ancak burada beyaz rengin saflık ve masumiyet işlevini de görmekteyiz. Zahid, insanları kandırmak için giydiği şeyh kıyafetinde beyaz rengi tercih ederek, manevi anlamda temiz olduğunun mesajını vermiştir.

Sarı: "*Altının rengini, merkezin hâkimiyetini ve gücü ifade eden sarı, tarihte Türklerin sıkça kullandığı renklerden biri olmuştur. Öyle ki Türk sarısına "Altın Sarısı" denilmiştir. Buna karşılık sarı, Türk kültüründe aynı zamanda felaketin, kötülüğün, hastalığın, yabancılığın, düşmanlığın ve nefretin de simgesi olmuştur."*[28]Sarı renk, edebiyatta ise hüznün, hastalığın, ayrılığın, pişmanlığın rengi olarakkullanılmıştır. Sünbül-zâde Vehbî de şiirlerinde sarıyı daha çok yüzün sıfatı olarak, Farsça **zerd:** (s.295,460) kelimesiyle yüzün tasvirinde kullanmıştır. Genellikle de sarı yüz, şairin zihninde ayrılığın hüznüyle, gamdan kederden sararan bir çehre olarak oluşmuştur. [29]Şairin kendi ifadesiyle, yüzünü sarartan sevgilisinin hasretidir:

"Rūyumu zerd eden ayva gülünüñ ḥasretidir
Dāġ-dār etdi dili lāle-ʿiẕārım Nu'mān" (s.295)

Beyitten de anlaşılacağı üzere şair için sarı renk, hasretten sararıp solan yüzün simgesidir. Çünkü şairin yüzünü sarartan sevgilinin hasretidir, lale yanaklı sevgilinin hasreti gönlünü dağlamış, kan içinde bırakmıştır.

"Zerd olup gitmededir çehresi altun gibi
Naḳd-i cān vermege bir sîm-ten ister āşıḳ" (s.460)

Bu beyitte de şair, sararan yüzün rengini altına benzetmiştir. Aşık, sevgilisinin hasretinden dolayı sararıp solmakta, günden güne zayıf düşmektedir, artık canını vermek için gümüş gibi parlak, beyaz tenli sevgiliyi istemektedir. Burada vermediğimiz

[28] Küçük, S., (Yaz-2010), "Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı", Ankara, *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S:54, s.187.

[29]**Zerd-rû:** Sarı yüz, çehre (s. 183, 211, 225, 232), **rûy-ı zerd:** Sarı, solgun yüz (s. 234), **zerdî-i çehre:** Sararmış yüz, çehre (s. 524) **çehresin zerd-nümâ:** Sararmış yüzünü gösteren (s. 522), **zerd ü nizâr:** Sararıp zayıflamak (s. 360)

diğer beyitlerde de şair, sarı rengi aynı sembolik değeriyle kullanmış ve sarı rengi hasretten sararan çehre olarak simgelemiştir.

Mavi: Gökyüzü, deniz ve aynı zamanda sonsuzluk ve huzurun sembolü olan mavi renk, az da olsa Sünbül-zâde Vehbî divanında gökyüzünü simgelemek için yerini almıştır. Mavi, divanda Farsça **kebûd** olarak kullanılmıştır. Yer aldığı tamlamalar; **dûd-ı kebûd:** Gökyüzünün dumanı (s.130,160), **çarh-ı kebûd:** Mavi gök (s.534) ve **çiçekli-i kebûd:** Mavi çiçekler (s.236) şeklindedir. Mavi rengin kullanıldığı beyitlerin tümüne baktığımızda dikkati, bu rengin mutlaka ateşli silahlardan olan toplar ile geçiyor olmasıdır. Şair, zihnindeki fotoğraf karesini beyitlerde şöyle tasvir etmektedir:

"*Pîçiş-i dūd-ı kebūd-ı ṭopuñu şanar gören*
Ol bulutdur kim çeker cevv-i semāya ejderi" (s.160)

Gökyüzünde, patlayan ateşli topun kıvrım kıvrım dalgalanan dumanını görenler, bulutların semaya ejder çektiğini, gökyüzünde ejderlerin olduğunu sanır. Şair, mavi rengi kullandığı diğer beyitlerinde de çoğunlukla aynı sahneden bahsetmiş, mavi rengi hep top ateşinin dumanının gökyüzüne çıkma sahnesinde ve topun patlaması esnasındaki görüntüsünde kullanmıştır. Mavi renk, şairin çağrışım dünyasında ateşli silahların, topların patlamasında çıkan rengi sembolize etmektedir. Bunun dışında:

"Süzüp çeşm-i kebūd-ı fitne-engîz-i siyeh-mestin
Aḳın ṣaldı diyār-ı ṣabrıma bir āfet-i Çerkes" (s.431)

beyitinde Sünbül-zâde Vehbî, maviyi göz rengi olarak kullanmış, mavi gözlerini süzerek kendisini mest eden, aşk sarhoşu eden Çerkez güzelinin, sabır diyarına akın ettiğini, saldırdığını ifade etmektedir. Yani mavi gözlü güzel, aşıkta sabır bırakmamıştır. Mavi renk diğerlerinden farklı olarak bu beyitte göz rengini niteleyen bir unsur olarak kullanılmıştır.

Sonuç

Renkler, toplum hayatında insanlar için farklılıkların ve benzerliklerin ortak yansımaları gibidir. Bu makalede Sünbül-zâde Vehbî'nin seçip beğendiği renkleri sunmaya çalıştık. Sünbül-zâde Vehbî, şiirlerinde renkleri en bilindik şekliyle, yani sıfat olarak, daha çok tasvir yapmak için kullanmıştır. Kullanım sıklığına göre siyah, altın rengi, gümüş rengi, kırmızı, yeşil, beyaz, sarı ve mavi renkleri, onun şiirine musiki ahengi vermiştir. Bu renkler şiirlerde, hem gerçek anlamlarıyla hem mecazi anlamlarıyla kullanılmışlardır. Sünbül-zâde Vehbi'nin sırasıyla en çok siyah ve altın rengini kullanması, yaşadığı dönemin bir yansıması gibidir. Yaşadığı yüzyılda devletin ve kurumların çürümesiyle oluşan karamsarlık "Siyah" renkte, her halükârda korunmaya çalışılan imparatorluk özgüveni ve teşrifat detayları ise "Altın Rengi"nde tecessüm edip, şairin ruhunda akis bulmuştur. Yine bu renklerden sonra en çok gümüş gibi kıymetli bir madenin kullanılması da dönemin maddi özelliklerindendir. Bilindiği gibi imparatorluğun en güçlü dönemlerinden birinde yapılan Topkapı Sarayının ziyaret odası son derece mütevaziyken, çöküş döneminde inşa edilen Dolmabahçe Sarayı'nın ziyaret odası neredeyse altınla işlenmiş denilecek kadar gösterişlidir. Zannımızca bu tezat özgüvenle alâkalıdır. Son derece kudretli olan devlet, yabancı ülkelerden gelen elçileri gayet mütevazi odalarda kabul etmiş, bu şekilde belki onlara ancak bu kadar değer verdiklerinin mesajını vermiş, belki de kendilerine duydukları özgüveni yansıtmışlardır. Ancak devletin çöküşte olduğu dönemde inşa edilen Dolmabahçe Sarayı'na baktığımızda konuklar devletin o dönemdeki bütçesine göre çok da şaşaalı aydınlık parıl

parıl işlemelerle bezenmiş bir odada ağırlanmışlardır. Bu durum kimilerince israf olarak yorumlansa da, bizce devletin, konuklarına gövde gösterisi yapma çabasından ibarettir, gösterişli altın işlemelerle içi boş bir özgüven yaratma hissiyatıdır. Bu sebeple şair de içinde bulunduğu yüzyıl şartlarında beyitlerinde yaşadığı karamsarlığı siyahla yansıtırken bir yandan da altın ve gümüş renkleri ile de imparatorluk özgüvenin korumaya çalışmıştır.

Bunun dışında divan şiirimizde en çok kullanılan renklerden olan kırmızı çeşitli sembolik değerlerle kullanılmıştır. Pek çok divan şairi gibi Sünbül-z3ade'nin de kırmızı rengi, sevgiliyi tasvir ederken özellikle yanak ve dudağı için kullandığını görmekteyiz. Ayrıca yine kızıl rengin geçtiği kızılbaş ifadesi, renklerin sembolik işlevini ortaya koymak için güzel bir örnektir. Bir kesimin giydiği kıyafetten, başlarına taktığı bir çeşit kırmızı sarıktan dolayı, zaman içerisinde kızıl renk bu milleti sembolize eden bir unsur haline gelmiş ve hatta kırmızı renk bu milletin adı haline gelmiştir.

Daha sonra sırasıyla yeşil, beyaz, sarı ve mavi renkleri kullanılmıştır. Bu renkler, diğer renklere bakıldığında oran olarak daha azdır. Yeşil renk hemen hemen geçtiği tüm beyitlerde doğayı sembolize eden anlamıyla kullanılmış, bahar sevincini simgelemiş ve baharın müjdecisi olmuştur.

Beyaz renk, masumluğu, temizliği sembolize ederken; beyitlerde tam tersi olarak zahiren beyaz olan, masum görünen şeylerin, gerçekte olumsuz olabileceğinin mesajını vermiş, bu rengin uyandırdığı hislerden dolayı, insanları aldatıcı özelliğini vurgulamıştır.

Sarı renk ise, güneşi, altını vs. renginden dolayı simgelese de çoğu beyitte ayrılığı, hasreti, ayrılık acısı çeken aşığın yüzünü simgelemiştir. Sarı, solgun bir yüz, hastalığı da sembolize eder. Şair de beyitlerde çoğu zaman sarı rengi bu olumsuz durumları ifade etmek için kullanmıştır.

Son olarak mavi renk, şairin zihninde daha çok ateşli topların patlayıp dumanların gökyüzüne çıktığı esnada görünen manzara olarak anlam bulmuştur. Mavi renk denildiğinde Sünbül-zâde'nin zihninde böyle bir fotoğraf belirmekte ve mavi renk tam da bu sahneyi çağrıştırmaktadır. Bu anlamın dışında mavi renk, divan edebiyatımızda pek de makbul sayılmayan göz rengi olarak kullanılmıştır. Bilindiği gibi divan şiirimizde çeşm denildiğinde akla siyah renk gelir ve şairlerimiz sevgililerini tasvir ederken hep kara gözlerini vurgularlar, ancak burada mavi renk Çerkes bir güzelin gözlerini tasvir ederken de kullanılmış, bu şekilde bazı kalıplarında dışına çıkılmıştır.

Kaynakça

Altun, K., (2000), "Hüsn ü Aşk'ta Gece Nûr-ı Siyahtan Aydınlığa", İstanbul, İlmi Araştırmalar, S.10.

Bingöl, N., (1973) "Haşim'in Şiirinde Renkler", Ankara, Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi, C:5, S:1.

Ceylan, Ömür, (2000), "Tasavvufi Şiir Şerhleri", İstanbul, Kapı Yayınları.

Durmuş, M., "Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirlerinde Işık ve Renk Unsuru", Ankara, Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi, C:14, S:1.

Eren, A., (2008), "Bâkî Divanında Kırmızı Renk", Erzurum, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Sayı 37.

Harmancı, A., (2010), "Yeni Türk Edebiyatında Kızılelma", Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/3.

Küçük, S., (2010), "Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı", Ankara, Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, S:54.

Mahmut, N., "Karacaoğlan'ın Şiirinde Sanat Olarak Renkler", Romanya, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi.

Mazlum, Ö., (2011), "Rengin Kültürel Çağrışımları", Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S:31.

Onay, A. T., (1996), "Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar", Ankara, MEB Yayınları.

Rayman, H., "Nevrûz ve Türk Kültüründe Renkler", Milli Folklor Dergisi, Sayı:53.

Toker, İ., (2009), "Renk Simgeciliği ve Din", Ankara, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 50:

Yenikale, Ahmet, (2011), "Sünbül-zâde Vehbî Dîvânı", Kahramanmaraş, Ukde Yay.

Yıldırım, A., (2006), "Renk Simgeciliği ve Şeyh Gâlib'in Üç Rengi", Milli Folklor Dergisi, S:72.

Yıldırım, A.,(2007), "Siyâh-bahâr" Tamlamasının Bir Üslûp Özelliği Olarak Divan Şiirinde Yer Alması", İlmi Araştırmalar Dil ve Edebiyat İncelemeleri Dergisi, S:23.

Yöntem,A. C.,(1946),"Sünbül-zâdeVehbî",İstanbul, İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C:1, S:2.

VEHBÎ SÛRNÂMESİ'NDE CAMBAZLIK

Esra KILIÇ

İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Sûrnâme Osmanlı padişahlarının erkek çocuklarının sünnet düğünleri, kızlarının veya kız kardeşlerinin evlenmeleri münasebetiyle yapılan şenlikleri anlatan manzum ve mensur eserlerin ortak adıdır. Kendi başına edebi bir tür olan bu eserlerin en şöhretlisi Vehbî Sûrnâmesi'dir. Nitekim eserin yalnızca İstanbul kütüphanelerinde yirmiden fazla nüshası bulunmaktadır. Sultan III. Ahmet'in şehzadelerinin on beş gün süren sünnet düğününü anlatan eser Türk kültür tarihi açısından oldukça önemlidir.

Bu çalışmada kültür tarihimizin en güzide örneklerinden Vehbî Sûrnâmesi'nde *cambazlık* ele alınacak ve çeşitli akrobasi, denge ve benzeri gösteriler yapan cambazlar üzerinde durulacaktır.

ABSTRACT

Surname is the literary genre that is written for the circumcision feasts of the wedding ceremonies of the sons/daughters and sisters of Ottoman Sultans. The most important sample of this literary genre is the Surname of Vehbi. In fact, there are more than twenty examples of it at only Istanbul libraries. The book which tells the circumcision ceremony of the sons of Sultan Ahmet 3 which continues more than fifteen days is significant for Turkish historical culture.

This study will focus on cultural history and a variety of the most eminent examples of acrobatics, balance and similar demonstrations performed at the Surname of Vehbi.

1. GİRİŞ

Osmanlıların saltanat zamanlarında sarayda yapılan debdebeli düğün, sünnet ve evlenme törenlerinin israf ve gösterişe boğulması bu törenler hakkında çeşitli eserlerin yazılmasına neden olmuştur.[1] Sûr düğün demektir; nâme kitap manasınadır. Sûrnâme, Osmanlı padişahlarının erkek çocuklarının sünnet düğünleri, kızlarının veya kız kardeşlerinin evlenmeleri münasebetiyle yapılan şenlikleri anlatan manzum ve mensur eserlerin ortak adıdır. Ayrıca sûrnâmeler yazıldıkları dönemin sosyal hayatını yansıtmaları bakımından tarihimizde oldukça önemli bir yere sahiptir.

III. Ahmet'in şehzadeleri Süleyman, Mustafa, Mehmed ve Bayezid'in 1132/1720'de yapılan sünnet düğününü anlatan *Vehbi Surnamesi*, bu merasime ışık tutmuş, gelecek kuşakların da okuyup görmesini sağlamıştır. Osmanlı tarihinde müstesna bir yere sahip olan bu dönem, tarihimizde ''Lale Devri'' olarak anılmaktadır. Bir görüşe göre Lale Devri bu görkemli sünnet düğünü ile başlamıştır ki bu ayrıcalık da düğünü üstün kılmaktadır.

[1] Pala, İ., (2004), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Kapı Yayınları, s. 409.

Sûrnâmeler, oyunlar ve gösteriler bakımından oldukça zengindir. Aynı zamanda yazıldıkları dönemin eğlence anlayışını yansıtarak zihnimizde şekillenmesine yardımcı olmaktadır.

Osmanlı döneminde hünerler gösterilen oyunlar ve gösteriler çok çeşitliydi. Bu gösterileri sunan kimseler özel yeteneklere sahip idi ve gösterilerini yapmak üzere şenlik ve düğünlere davet ediliyorlardı. Söz konusu düğün töreninde zevk ve eğlenceye dair canlarıyla oynayarak maharetlerini sergileyen, hayret uyandıran gösterileriyle padişahın, şehzadelerin ve hazır bulunanların dikkatini çeken *cambaz*ların şüphesiz ayrı bir yeri vardır. Cambazlar şaşırtıcı oyunlarıyla kendilerini tehlikeye atıyor, izleyenlere heyecanlı anlar yaşatıyor, onları eğlendiriyorlardı. Biz bu çalışmamızda Vehbî Sûrnâmesi dahilinde cambazların gösterilerinden ve ayrıca divan edebiyatı genelinde aynı konuya işaret eden örnekler vererek bu dalda eğlencelere değinmeyi amaçladık.

2. SEYYİD VEHBÎ VE SÛRNÂMESİ

2. 1. Seyyid Vehbî

XVIII. yüzyıl divan edebiyatı şairlerindendir. Asıl adı Hüseyin olup 1674 yılında İstanbul'da doğmuştur. Başlangıçta Hüsâmî mahlasını kullanmış ancak hocası Mirzazâde Ahmet Neylî'nin tavsiyesi ile Vehbî mahlasını almıştır. *Vehbî*, Allah vergisi manasınadır. Peygamber soyundan geldiği için Seyyid Vehbî diye anılmıştır. Sünbülzâde Vehbî ile karıştırılmaması adına Vehbî-i Evvel yahut Vehbî-i Kadîm diye de anılmıştır. Babası, devrin bilginlerinden İmamzâde Mehmet Efendi'nin kethudâsı Hacı Ahmet Efendi olup anne tarafından sülalesi Hasan Hüsamettin Efendi'ye ulaşır ki ilk mahlasının sırrı buradan gelir.

Seyyid Vehbî, iyi bir mederese tahsili görmüş, müderrislik ve kadılık görevlerinde bulunmuştur. Sultan III. Ahmet ve devrin ekabiri için şiirler yazmış, III. Ahmed'in ve Damat İbrahim Paşa'nın himayesini görmüştür.

''1720'de kaleme aldığı Sûrnâme'sine mükafat olarak ikinci defa fethinde Tebriz'e kadı tayin edildi. Ardından Kayseri, Manisa ve Halep mevleviyetlerinde bulundu. Halep'ten ayrılırken hacca gitti (1147/1735). Dönüşünde hastalandı ve İstanbul Aksaray'daki evinde vefat etti. Cerrahpaşa'da Cambaziye Mescidi haziresine defnedildi.''[2]

Lale Devri'nin önemli şairlerinden olan Vehbî, çağdaşı Nedim ile mukayese edildiğinde, şiir dili ve şiire getirdiği yeni soluk bakımından Nedim'in divan edebiyatında daha etkili olduğu aşikardır. Vehbî gazelde Nedim'in, kasidede Nef'î'nin etkisinde kalmıştır. ''Vehbî'ye bir taraftan Nabî tarzını devam ettiren öte yandan da Nedim tarzı söyleyişin zevkine varmış bir şair gözüyle bakılmalıdır.''[3]

III. Ahmet tarafından *Re'îs-i Şâ'irân* olarak gösterilen Osmanzâde Tâib, Vehbî'yi vekili seçmiş; vekaletnâmeyi de yine Vehbî'nin kendisi yazmıştır. Ayrıca Osmanzâde Tâib, şairi ''Mana Ülkesi Sultanı'' sıfatıyla medhetmiştir. Devrin mühim tezkireleri de onun şairlik kabiliyetinden övgüyle bahseder; ancak, Vehbî'nin devrindeki şöhretinin ilerleyen yıllarda aynı oranda devam ettiğini söyleyemeyiz. Bununla birlikte şairin

[2] Dikmen, H., (2009), "Seyyid Vehbî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.37, s. 74.
[3] Arslan, M., (2009), *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri-3 Vehbi Surnamesi (Surname-i Hümayun)*, İstanbul, Sarayburnu Kitaplığı, s. 10.

mükemmel bir dil ve üslupla kaleme aldığı mensur Sûrnâmesi süslü nesrin takdire şayan örneklerindendir.

Anlatılan hikayeye göre; Necib mahlasıyla şiirler yazan III. Ahmet, Topkapı Sarayı önünde kendi adına bir çeşme yaptırmış ve tarih düşmek amacıyla *''Besmeleyle iç suyu Han Ahmed'e eyle dua''* mısrasını yazmıştır. Ancak mısra ebced hesabıyla asıl tarihten dört sayı eksik çıkmıştır. Bunun üzerine Vehbî, mısranın başına *''aç''* kelimesini ilave ederek tarihi tamamlamış ve padişahın takdirini kazanmıştır. Padişah için kaleme aldığı kasidesi bu tarih mısrası ile birlikte ''kadim Türk sanatının en güzel örneği olan bir yazıyla bu çeşmenin yan duvarlarında mavi zemin üzerine altın harflerle yazılmış''[4] ve ebedileşmiştir.

Divan sahibi şairin kendisine asıl şöhreti kazandıran eseri, üzerinde büyük bir özen ve titizlikle çalıştığı *Sûrnâme*sidir. Bundan başka devrin sadrazamı Damat İbrahim Paşa'nın emriyle kaleme aldığı *Risâle-i Sulhiyye* adlı eseri mevcuttur. Kaynaklar, Lale Devri'nde İbrahim Paşa'nın kurduğu tercüme heyetinde Vehbî'nin de olduğunu işaret eder. Zira *Hadîs-i Erbâ'în Tercümesi* adlı eseri meydana getirmiştir. Bunların yanı sıra Kafzâde Fâ'izî tarafından başlanan *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisine devam edip tamamladığı söylenir. Ayrıca Seyyid Vehbî, Safayî'nin Tezkire'sine uzun bir takriz yazmıştır.

2. 2. Sûrnâme

Vehbî ''düğün kitabı yazarlığını açılan yarışma sonunda kazanmış olarak bu işe girişmiş ve geceli gündüzlü on beş gün süren, seyretmesi bile yorucu düğün şenliklerini başından sonuna kadar izlemiş; her şeyi görmeye çalışarak, her yapılanı yakından inceleyip seyircileri hayrete düşüren mekanik donanımlı kimi yapıların işleyiş düzenlerini bile öğrenip tanıtmaya çaba göstererek, kendi deyişiyle kalem elde, hokka belde oradan oraya koşuşturup durmuştur.''[5]

Sûrnâme-i Vehbî, III. Ahmed'in (salt. yıl. 1703-1737) şehzadeleri Süleyman, Mustafa, Mehmed ve Bayezid'in sünnet düğünlerini; Sultan II. Mustafa'nın (salt. yıl. 1695-1703) kızları Ayşe Sultan ile Ağrıboz Muhafızı İbrahim Paşa ve Emetullah Sultan ile Sirke Osman Paşa'nın 1720 yılında yapılan evlenme düğünlerini konu edinmektedir.[6] 15 gün süren düğün için hazırlıklar iki ay öncesinden başlamıştır. Düğün ise 1132/1720'de Zilkade ayının 15. günü/18 Eylül 1720 Çarşambasında başlamıştır. ''Sünnetin yapılma zamanı, ilkbahar veya sonbahar mevsimleridir.''[7]

Sûrnâme-i Vehbî, emsalleri arasında özel bir yere sahiptir. Eser Lale Devri'ne denk gelmekle birlikte İstanbul'u tanıtmakta, devrin yaşayışı, örf ve adetleri ve eğlenceleri hakkında bilgi vermektedir. ''Günümüzde en fazla nüshası olan *Sûrnâme* olması açısından da önem taşıyor.''[8] Eser, mensur olup yer yer mısra, beyit ve kıt'a ile zenginleştirilmiştir.

Bu kıymetli eserin sadece İstanbul'daki kütüphanelerde yirmiden fazla nüshası olup Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nin III. Ahmed bölümündeki 3593 numarada kayıtlı nüshada, Levnî tarafından çizilen 137 minyatür mevcuttur. Levnî, devrin önemli

[4] Gibb, E. J. W., (1999), Tercüme: Ali Çavuşoğlu, *Osmanlı Şiir Tarihi III-V*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 342.
[5] Tulum, M., (2008), *Surname Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, s. 12.
[6] Arslan, M., (1999), *Türk Edebiyatında Manzum Sûrnâmeler*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, s. 54.
[7] Abdülaziz Bey, (1995), *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri 1*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 39.
[8] Arslan, M., (1999), s. 54.

ressamı olup bu ihtişamlı şölene katılmış ve gördüklerini resimlemiştir. Biz de çalışmamızı Levnî'nin konumuzla alakalı minyatürleriyle destekledik.

3. CÂN-BÂZLAR

Canbaz, canıyla oynayan manasınadır. Osmanlı döneminde düğün ve şenlikler için cambazların ayrı bir önemi vardı. Cambazlar, çeşitli akrobasi ve denge hareketleriyle izleyenleri kendilerine hayran bırakıyor; eğlendirici gösterileriyle insanların sevincine sevinç katıyordu. ''Bunları üç gruba ayırmak gerekir. İki yüksek direk arasına kurulmuş olan ipler veya teller üzerinde ellerinde terazi denen denge aletleriyle gösteriler yapanlara *ip cambazları*; yerde taklalar atarak gösteri yapanlara *perendebâzlar*; beş metre uzunluğunda iki uzun sopa kullanarak ve bu sopaların uygun bir yerine yapılan çıkıntıya ayaklarını koyup düşmeden yürüyerek gösteri yapanlara da *paçlebâz* adı veriliyordu.''[9]

''Vaktiyle İstanbul'da ip üstünde çeşitli marifetler sergileyen canbazlar da vardı. Bu sanatta pek ileri gitmiş olanlar, sûr-ı hümâyunlarda, bayram günleri ve yaza rastlayan Ramazan'larda belli yerlere ip kurarak hünerlerini gösterirlerdi. Hepsi Dersaadet'te toplu halde Koca Mustafa Paşa Camii civarında bulunan Canbaziyye Mahallesi denen yerde oturur, mahalle içindeki meydana ip kurar, birbirlerine hüner öğretirlerdi.''[10]

Türkler, cambazlık alanında oldukça ilerlemiş, şöhreti ülke sınırlarını aşan cambazlar yetiştirmiştir. Ayrıca eklemek gerekir ki şenliklerde sadece yerli cambazlar değil başka ülkelerden gelen cambazlar da oyunlarını sergiliyordu. Bunlar genellikle Mısır'dan davet ediliyordu. Vehbî Sûrnâmesi'nin konusu III. Ahmed şenliğinde de karşımıza çıkacak olan Hacı Şahin ve yardımcısı Hacı Mehmet Mısır Valisi Ali Paşa tarafından gönderilmiştir.

4. CANLARIYLA OYNAYAN KAHRAMANLARIN SERÜVENLERİ

''Kuşaklı tunikler ya da pantalonları içine sokulmuş gömlekler giyen canbazların başında kırmızı takkeler vardır. Canbazlar çeşitli akrobasi, denge ve benzeri gösteriler yaparlar. En dikkat çeken iki canbaz Hacı Şahin ile yardımcısı Hacı Mehmet, Mısır Valisi'nin sultana hediyesiydi.''[11] Hacı Şahin ve Hacı Mehmet gösterileriyle beğeni toplamış ve kendilerine hil'at giydirilmiştir. Hil'at kelimesi, Arabî olup padişah yahut veziri tarafından beğenilen, takdir edilen kimselere giydirilen kaftan manasınadır ki oldukça değerlidir.

Mensur Sûrnâme'de yer yer beyitler bulunmaktadır. Bunlar arasında cambazlarla ilgili olanları da vardır:

''Resen-bâzân-ı aşkın kıl hazer feryâd u âhından
Ki anlar hep dem-i hengâme-i gamda Hudâ derler''[12]

Beyte göre: Cambazlar adından da anlaşılacağı üzere canıyla oynar ve çoğu zaman canlarını tehlikeye atan gösterilerde bulunurlar. İşte nasıl ki cambaz sıkıntılı bir hale düştüğünde feryat edip çığlık atıyorsa, imdat diliyorsa aşk cambazları da keder bastığı

[9] Arslan, M., (2009), s. 98.
[10] Abdülaziz Bey, (1995), *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri 2*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 394.
[11] Atıl, E., (1999), *Levni ve Surname Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, İstanbul, Koçbank, s. 97.
[12] Tulum, M., (2008), s. 545.

vakitlerde Allah derler. Öyleyse cambaza teşbih edilen aşıkların çektiği acılar ciddiye alınmalıdır.

Bir başka beyitte şair henüz ham olan gönlüne sesleniyor: Bu aşk dükkanı senin yerin değil; ki buranın ip cambazı canını hiçe sayarak can kılıcı ile oynar.

''Senin yerin değil ey dil bu kâr-hâne-i aşk
Ki tîg-ı cân ile oynar bunun resen-bâzı''[13]

Cambazlar, kalyonlarda kurulu yüksekçe ip üzerinde birçok oyun yaparak izleyenleri hayretler içerisinde bırakıyordu:

''İp üzre ber-hevâ kalyonlar itdi çün resen-bâzân
Nice bâzîçedir kim hayretde kaldı bende vü âzâd''[14]

İp cambazları ip üzerinde denge sağlamak amacıyla terazi denen uzun bir sırık kullanırlar. Bazen gerek teraziyle gerek terazi yardımı olmaksızın pek çok hüner gösteriyorlardı. Bazen de Vehbî Sûrnâmesi'nde geçtiği gibi iki kılıcı denge değneği yerine ellerinde tuttukları da olurdu:

''Ve iki şimşîr-i âteşîn-yalmânı mîzâna bedel der-dest edip mîzân elinde iken terâzû ile yürüyen yâdigâr-ı u'cûbe-kisvet menzil ile kılıç kaftân götüren berîd-i beşâret gibi rîsmân üzere hatve-senc-i müsâraat olup ve iki kâr-hâne sütûnu miyânında ''ecel beşiği'' ta'bir olunan habl-i süst-peyvend üzerinde bî-meded-i mîzân püşt üzere yatıp gâh eli ile tutup gâh ayağından asılıp rîsmânı tedrîc ile havâlandırıp şol kadar hiddetle salındı ki temâşâsından âsûde-nşînân-ı mihâd-ı arz olan etfâl-i mevâlîd-i selâsenin benizleri çalındı. Ve şol mertebe bî-bâk arkası üzere yatıp âsâyiş eyledi ki seyr edenler, ''Ecel beşiği kendiye râhat döşeği oldu.'' Kıyâs eyleyip hakkâ ki cân-ı ile oynayıp cânbâzlık ma'nâsını halka beyân eyledi.''[15]

Görüldüğü gibi cambaz, canıyla oynamak pahasına cambazlığın ne demek olduğunu halka beyan eyledi. Öyle ki, iki direk ortasında ecel beşiği diye tabir edilen gevşek bağlanmış ip üzerinde gah eliyle tutup gah ayağıyla asılıp ipi havalandırarak hızla sallanması üzerine seyredenlerin benizleri attı. Ve ipte korkusuzca arkası üzere yatıp rahat ettiğini, huzurlu olduğunu görenler *''Ecel beşiği kendisine rahat döşeği oldu.''* demekten kendilerini alamadılar.

Cambazların ip üzerinde terazi ile gösteri yapmaları divan edebiyatı genelinde dikkat çeken niteliklerinden olup beyitlerde anılmıştır. Nevizâde Atayî Divanı'ndan:

''Saçun selâsil-i havf ile ey büt-i tannâz
Resende şimdi terâzû ile yürür cân-bâz'' (B. 27)[16]

Yine aynı hususa dikkat çekmek amacıyla Şeyhülislam Yahya'dan bir beyit vermeyi uygun bulduk:

''Etdirir aşkın dile zülfünle ebrûnu hayâl
Pehlevândır kim terâzûyile cânbâz ögredir'' (G. 95/4)[17]

Yukarıda geçen ecel beşiği ise bir cambazlık terimidir. ''Eski belgelerde çeşitli canbazlık terimleri buluyoruz. Bunlar arasında ecel beşiği, şahin uçurması, karga

[13] Tulum, M., (2008), s. 555.
[14] Arslan, M., (2009), s.244.
[15] Tulum, M., (2008), s. 555.
[16] Beyit numarası Saadet Karaköse'nin Nevî-zâde Atâyî Dîvânı Kısmi Tahlil-Metin adlı yayımlanmamış doktora tezinden alınmıştır.
[17] Ertem, R., (1995), *Şeyhülislâm Yahyâ Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 71.

sekmesi, pertav gibi terimler vardır.''[18] Vehbî Sûrnâmesi'nden şahin uçurması teriminin geçtiği bir bölüm:

''Hattâ resen-bâza best ü küşâd-ı müjgân-ı temâşâ-yı şehenşâhî gûyâ bâl-i pervâz olup ''şâhîn uçurması'' ta'bîr olunur bâzî-i mu'tenâlarına âgâz ve perçemini rîsmâna bend edip evc-i müntehâ-yı menzilden hazîz-i mübtedâ-yı kârgâhına değin süzülüp hâlet-nümâ-yı cünbiş-i şeh-bâl-i şeh-bâz oldu.''[19]

Bir başka cambazlık teriminin geçtiği bu bölümde ise; ip cambazına, padişahın onu seyrederken kirpiğinin bitişip açılması sanki uçmasını mümkün kılan kanat olup cambaz şahin uçurması diye anılan dikkatli olması gereken bir oyuna girişti. Ve perçemini ipe bağlayıp bulunduğu en uç noktadan başladığı an alçak noktaya yani yere kadar süzülüp iri ve beyaz bir doğan kuşunun tüyünün kımıldanışına benzer bir görünüş sergiledi. Ayrıca belirtmek gerekir ki burada geçen şeh-bâz Farisî olup doğan kuşu anlamına gelmekle birlikte mecazi olarak çevik ve becerikli; yiğit, şanlı ve kahraman adam manasınadır ki bu sıfatları, canından geçerek böylesine tehlikeli gösteriyi gerçekleştiren cambaz için kullanmak da yerinde olacaktır.

Cambazların üzerinde türlü oyunlar sergilediği ip ile Sırat arasında ilgi kurulmuştur. Sırat kelimesi Arabî olup yol manasınadır. ''Cehennemin üzerinde kurulu olan kıldan ince, kılıçtan keskin bilinen köprü.''[20] Vehbî Sûrnâmesi'nden:

''Mûydan ince kılıçtan keskin

Cisr-i Sırât'tan nümûne olan rîsmân üzere mızrâb-ı târ-ı santûr gibi hatve-perdâz ve her bir sâkına bi't-tûli ve'l-arz birer şimşîr-i ser-tîz ilsâk edip menzile bî-bâk ü bî-pervâ âmed ü reft hünerler arz eder…''[21]

Sırat çok dar ve geçilmesi güç bir köprüdür ki ip cambazı da tıpkı ip gibi ince sanatını sıratı andıran ip üzerinde; ''*Vaiz sıratı, ip üzerinde görünen cambaz gibi Allah'ın adını anarak geçirir*'' diye mırıldana mırıldana icra eder. Nasıl ki Sırat'ı geçemeyen mümin derecesine ulaşamaz ise ipi geçemeyen de cambaz vasfına erişemez.

Bununla birlikte cambazın ip üzerinde gezinirken her bir baldırına dikine ve enlemesine birer kılıç bitiştirip korkusuzca ve pervasızca hünerler gösterdiğinden bahsediliyor. Mücadelenin ve zaferin simgesi kılıç Osmanlı döneminde sanata-şiire girdiği gibi cambazlık gösterilerinde de mühim bir yer teşkil ediyor. Cambazlıkta görsel şöleni sağladığı gibi en tehlikeli oyunlarda da yer alıyor. Bu dalda en önemli gösterilerden biri de cambazın bacaklarına kılıçlar bağlayarak ip üzerinde gezinmesidir ve 1720 şenliğinde de bunun güzel bir örneği sergilenmiştir.

Aşağıda vermiş olduğumuz Gelibolulu Âlî'ye ait beyitte yine ip cambazlarının ayağına kılıç bağlaması anılmıştır:

''Rîsmânı dûd-ı âhumdur degül yer yer şihâb
Baglamış pâyına cânbâz-ı felek şemşîrler'' (G. 92/3)[22]

Yer yer görünenler parlak yıldız değil ah dumanımın ipidir. Felek cambazı ayağına kılıçlar bağlamış.

17. Yüzyıl şairlerinden Şeyhülislam Yahya da bir beytinde bu noktaya dikkat çekmiştir:

[18] And, M., (2000), *40 Gün 40 Gece Osmanlı Düğünleri Şenlikleri Geçit Alayları*, İstanbul, Toprakbank, s. 148.
[19] Tulum, M., (2008), s. 554-555.
[20] Pala, İ., (2004), s. 403.
[21] Tulum, M., (2008), s. 554.
[22] Altun, K., (1999), *Gelibolulu Mustafa Âli Divânı (Vâridâtü'l Enîkâ)*, Niğde, Özlem Kitabevi, s. 250.

''Zülfünde gönül gamzen ile eglenir ey mâh
Cânbâz gibi tîg ile oynar resen üzre'' (G. 308/3)[23]

Ey ay yüzlü sevgili, gönül, zülfünde iken süzgün, işveli yan bakışınla eğlenir. (Gönül sanki) İp üstündeki cambaz gibi kılıç ile oynar.

Şenlikte cambaz çırağı çocuklar da gösteri yaparak izleyenleri eğlendirmiştir. Zira bu bir sünnet düğünü olup şehzadelerin dikkatini yine kendileri gibi çocuk olan hünerli göstericilerin çekmesi şaşılası bir durum değildir:

''Bade'hû resen-bâzların şâgirdlerinden bir duhter-i heşt-sâle her uzvunu bir tarafa imâle ile eşkâl-i hayvânın ekserine müşâkil olarak hayret-efzâ parende-bâzlıklar eyledi.''[24]

Eski Türk şenliklerinde ayaklarını bağladıkları uzun sırıklar ile yürüyen, raks eden ve türlü beceriler gösteren cambazlara paçlebaz deniyordu. Bu kadar uzun sırıklar üzerinde yürümek ayrı bir hünerdi. Şüphesiz paçlebaz görüntüsüyle dahi küçük büyük herkesin dikkatini çekiyor, ilgisini topluyordu. Konumuzla bağıntılı olarak Vehbî Sûrnâmesi'nden bir bölüm:

''Üstâdı on zirâ' mikdârı iki sırığın bâlâsına karîb mevziine mevtî-i kadem olacak mertebe şerek-i na'l kadar bir haşeb-pâre vaz' etmekle üzerine basıp ve sırığın ucunu der-bagal eyleyip kıyâm u pertâb ve batî vü serî hırâm u şitâb ettikçe temâşâ-yı şevkine pîrân-ı fersûde-tâb etfâl-i ney-süvâr-ı heveskâra hem-rikâb oldu.''[25]

Cambazlardan Hacı Şahin'in gösterisinden bahsederken ''*Celâ Amr mine't-tavk*'' Arap atasözü anılarak *darb-ı mesel* yapılmıştır:

''Hâcî Şâhîn kebûter-i Mısrî gibi perende-bâzlık ve cilve-sâzlık ederek yevm-i sâbıkta icrâ ettiği bâzîçelerini tekrârdan sonra rüfekâsından birine halka-i la'net gibi belâ-yı ser ettiği çenberden geçip mevc-i pür-tâbı baştan aşmağla cümleye mâ-fevk ve mazhar-ı mesel-i ''Celâ Amr mine't-tavk'' oldu.''[26]

5. SONUÇ

''Günümüzde sirklerde seyredilen çeşitli seyirlik oyunların hemen hepsi Osmanlı şenliklerinde de gösteriliyordu. Hüner gösterenler her biri bir türde ustalaşmışlardı, sanatlarının da belirli adları vardı. Evliya Çelebi bunların bir listesini veriyor. Evliya Çelebi canbazları bunlardan ayrı tutmuştu, bunun belki bir nedeninin, Türklerin bu alanda çok gelişmiş sanatçılar yetiştirmiş olması olarak açıklanabilir.''[27] Türklerin ip cambazlığında bir hayli ileri seviyede olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte Vehbî Sûrnâmesi'nde karşılaştığımız üzere Osmanlı şenlik ve düğünlerinde başka ülkelerden de cambazlar geliyordu. Gerek perendebazlar gerek paçlebazlar gerekse resenbazlar kendilerine ayrılan meydanda akla durgunluk veren gösterileri ile izleyenleri hayretler içerisinde bırakıyor, eğlendirici gösterileri ile sevince sevinç katıyorlardı. Bunlar arasında en çok ip cambazlığının ön plana çıktığı fark ediliyor. Zaman zaman Sıratı andıran kıldan ince kılıçtan keskin ip birçok serüvene sahne oluyor.

[23] Ertem, R., (1995), s. 178.
[24] Tulum, M., (2008), s. 522.
[25] Tulum, M., (2008), s. 522.
[26] Tulum, M., (2008), s. 545.
[27] And, M., (2000), s. 138.

Bu kültüre ait metinlerin bir bütünün parçası olduğunu vurgulamak amacıyla Sûrnâme dışındaki bazı beyitleri de verip incelemeye çalıştık. Verdiğimiz beyitlerde gördük ki cambazların nitelikleri tasvir edilmiştir.

Emsalleri arasında müstesna bir yere sahip olan Vehbî Sûrnâmesi, Osmanlı dönemindeki eğlence yaşamı açısından bize kaynaklık etmiştir.

Kaynakça

Abdülaziz Bey, (1995), *Osmanlı Adet Merasim ve Tabirleri 1*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Abdülaziz Bey, (1995), *Osmanlı Adet Merasim ve Tabirleri 2*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Altun, Kudret, (1999), *Gelibolulu Mustafa Âli Divânı (Vâridâtü'l Enîkâ)*, Niğde, Özlem Kitabevi.

And, Metin, (2000), *40 Gün 40 Gece Osmanlı Düğünleri Şenlikleri Geçit Alayları*, İstanbul, Toprakbank.

Arslan, Mehmet, (2009), *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri-3 Vehbi Surnamesi (Surname-i Hümayun)*, İstanbul, Sarayburnu Kitaplığı.

Arslan, Mehmet, (1999), *Türk Edebiyatında Manzum Sûrnâmeler (Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri*), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Atıl, Esin, (1999), *Levni ve Surname Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, İstanbul, Koçbank.

Dikmen, Hamit, (2009), "Seyyid Vehbî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 37.

Ertem, Rekin, (1995), *Şeyhülislâm Yahyâ Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Gibb, E. J. Wilkinson, (1999), Tercüme: Ali Çavuşoğlu, *Osmanlı Şiir Tarihi III-V*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Karaköse, Saadet, (1994), *Nevî-zâde Atâyî Dîvânı Kısmi Tahlil-Metin* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi SBE, Malatya.

Pala, İskender, (2004), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Kapı Yayınları.

Tulum, Mertol, (2008), *Surname Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

.

KLASİK TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARINDA ANTİK YUNAN KAYNAKLARININ ÖNEMİNE DAİR

Halil İlteriş KUTLU

Başkent Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği

Özet

Klasik Türk Edebiyatı'nın felsefi temellerinin araştırılmaları çoğu zaman Arap ve Fars kaynakları ile sınırlanmış; Platoncu ve Aristocu anlayış ikinci planda kalmıştır. Bu çalışmada, Arap ve Fars kaynaklarının yanı sıra, özellikle Platoncu ve Aristocu anlayışı yansıtan Antik Yunan kaynaklarının da göz önünde bulundurulması gerektiğine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Klasik Türk Edebiyatı gerek felsefi gerek metodolojik açıdan tasavvuf temelinde oluşan bir edebiyattır. Tasavvuf felsefesinin pek çok yetkin ve incelikli örneğini sergileyen Klasik Türk Edebiyatı'nı tasavvuf felsefesinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Tasavvuf bir İslam felsefesidir ve her ne kadar İslami bir formatta sistemleşmiş olsa da kaynağını sadece *Kur'an-ı Kerim*'den almaz. IX. yüzyıl'da El-Cahiz ve Farabi ile kadim Grek eserlerinden yapılan çeviriler vesilesiyle felsefe, estetik ve retorik üzerinde Grek teorileri İslam felsefesinin içine işlemeye başlamıştır. Tasavvufun "deruni" manada Ortadoğu Havas Edebiyatında görülmeye başlaması ise Grek tercümelerinden yaklaşık iki yüz sene sonraya; XI. ve XII. yüzyıllara dek gelmektedir. Bu durumda söz konusu olan aradaki iki yüz yıllık süre dikkatleri üzerine çekmektedir. Zira bu zaman dilimi, bir felsefi nazariyenin edebiyata işlemesi için yeterli bir süre olarak görünmektedir. Ayrıca XII. yüzyıl'da İbn-Arabi, özellikle varlık ontolojisi açısından Platon mistisizminin İslami versiyonu olan Vahdet-i Vücut anlayışı ile bu kaynaşmayı iyice pekiştirir. Zaten Farabi, İbn-Sina ve İbn-i Arabi'nin hocası İbn-Rüşd de felsefi fikirlerini Evren-İnsan-Tanrı birliği kapsamında Aristocu anlayış çerçevesinde oluşturmuş İslam filozoflarıdır. Dolayısıyla tasavvuf dediğimiz bu felsefi nazariyenin bir ayağı "resmi İslam'da" olsa da, diğer bir ayağı antik Yunan felsefesinden güç almaktadır. Bu nedenle Klasik Türk edebiyatı araştırmalarında kadim Grek kaynaklarının değerlendirmesi hem felsefi kaynakları açısından hem de metinlerinin çözümlenmesinde önemli katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Edebiyat, Platon, Yunan Felsefesi

Abstract

Studies on the philosophical foundations of Classical Turkish Literature have generally been limited to Arabic and Persian sources and Platonic and Aristotelian understandings have remained in the background. In this study, it has been attempted to draw attention to the need to consider especially Antique Greek sources reflecting Platonic and Aristotelian understandings besides Arabic and Persian sources. Classical Turkish Literature is a literature based on Sufism in both philosophical and methodological terms. It is not possible to consider Classical Turkish Literature, which demonstrates many competent and elaborate samples of Sufism, from Sufism. Sufism is an Islamic philosophy and irrespective of how it has been systemized in an Islamic format, it has not only taken its source from the *Koran*. By means of the translations of ancient Greek works in the 9th century and Al-Jahiz and Al-Farabi, Greek theories on philosophy, aesthetics, and rhetoric started to become part of Islamic philosophy. The appearance of Sufism in a spiritual sense in the literature of the educated class of the Middle East corresponds to the 11th and 12th centuries, approximately two hundred years after the Greek translations. In such a case, the two hundred year period in between, draws attention to itself. This is because; this two hundred year period is a period that is sufficient for a philosophical theory to be embedded within literature. Furthermore, in the 12th century Ibn-Arabi has reinforced this fusion with the

Vahdet-i Vücut (Unity of Existence), which is the Islamic version of Platonic mysticism in terms of especially existential ontology. Al-Farabi, Ibn-Sina and İbn-i Arabi's mentor, İbn-Rushd are Islamic philosophers, who have composed their philosophical ideas within the framework of the Aristotelian understanding under the scope of the unity of the Universe-Man-God. Thus, though one half of this philosophical theory called Sufism is in "formal Islam", its other half gets its strength from antique Greek philosophy. Therefore, utilizing ancient Greek sources in Classical Turkish Literature research shall have significant contributions in terms of both philosophical sources and the analysis of literary texts.

Key Words: Classical Literature, Platon, Ancient Greek philosophy

Giriş

Klasik Türk Edebiyatı, asıl gelişimini 11. ve 12. asırlarda göstermeye başlayan Klasik Oryantal edebiyatın bir şubesidir. Dolayısıyla Klasik Doğu Edebiyatı üzerine yapılan araştırmalar aynı zaman Türk sahası edebiyatı da kapsamaktadır. Bu çalışma, üzerinde fazla durulmayan, anca satır aralarında bazı edebiyat çevrelerince dillendirilen Klasik Doğu edebiyatı ile Antik Yunan felsefesinden büyük ölçüde faydalanan İslam Felsefesi arasındaki rabıtanın irdelenmesine yönelik felsefî yönü daha ağırlıklı olan betimsel nitelikte bir çalışmadır. Ayrıca çalışmanın amacı, söz konu olan mesele üzerinde özel iddialarda bulunmak değil, bu konu hakkında yapılan çalışmalardan hareketle bir takım sonuçlara ulaşmaktır.

Edebiyat ile felsefe her ne kadar farklı disiplinler olsa da her ikisinin de birer zihinsel faaliyet ürünü olması ve düşünce temeline dayanması, bu iki disiplini birbirinden ayrı düşünmeyi olanaksız kılmaktadır. Bu rabıta sadece Modern Türk Edebiyatı araştırmaları için değil kadim edebiyat anlayışları için de pekâlâ geçerlidir. Zira Klasik Doğu edebiyatının da zihinsel boyutta dayandığı bir felsefi temel vardır. En önemlisi; İslamî dönemde gelişen Klasik Edebiyata önemli ölçüde kaynaklık eden bu felsefî gelenek, bünyesinde İslam'ın haricinde oldukça geniş bir kültür yelpazesi barındırmaktadır. Söz konusu felsefî geleneğin Klasik edebiyat anlayışına ne şekilde etki ettiğine incelemeden önce bu felsefi geleneği tanımak daha uygun olacaktır.

İslam Felsefesi Nedir

İslam Felsefesi Orta Çağ felsefesinin önemli ve özgün bir geleneğidir. Avrupa coğrafyası din ile felsefe arasındaki ortak bağın kurulduğu Apolojetik Patristik felsefenin ardından "Karanlık Çağ"a girdiği sırada bilginin yeni katılımlarla zenginleşmesine yönelik önemli katkılar sağlamış olan İslam felsefesi, bu anlamda antik felsefe ile 12. Asır sonrası Skolastik Hristiyan felsefesi arasında köprü görevi görmüştür.[1] İslam felsefesi yekpare bir felsefe geleneğini ifade etmemektedir. Bünyesinde çok çeşitli felsefe akımları ve alternatif felsefe tasavvurları bulunmaktadır. Bu akım ve tasavvurların başında da çalışmanın asıl konusunu oluşturan Yunan tarzı telakki ve nazariyeler gelmektedir.

İslam Felsefesi metodolojik bir takım farklar neticesinde iki temel anlayış üzerine kurulmuştur. Bunlardan birisi Meşşaî felsefe, bir diğeri ise tasavvufî felsefedir. Meşşaî felsefe, hareket noktası olarak Yunan felsefesini almıştır. 9.asırdan 12.asra kadar temsil edilen bu anlayış Grekçe *philosophia*nın karşılığı olarak *felasifeyi* ifade eder. *Felasife* İslam coğrafyasında bir nevi Batılı anlamda rasyonel felsefeye karşılık gelmektedir.[2] Tasavvufî felsefe ise kendisine temel ilke olarak mistik bilgiyi almış ve *hikmet* olarak karşılık görmüştür. Fakat bu haliyle bile tasavvufi felsefenin özellikle varlık, eşya, evren

[1] Cevizci, A., 2011, *Felsefe Tarihi*, İstanbul, Say Yayınları, s. 223
[2] Cevizci, A., (2011), s. 223

kavramları üzerine olan yaklaşımlarında Grek felsefesinin izleri görülmektedir. Yunan tarzı felsefe İslam felsefesinin gelişiminde çok büyük ve önemli bir rol oynamıştır. Yunan felsefesi hem Tasavvufî felsefenin (*hikmet)* hem de Meşşai felsefenin(*felasife*) adeta ilkesel temellerini atmıştır. Fakat bu şekliyle İslam filozofları Yunan düşüncelerini olduğu gibi kabul etmemiş onu İslamî nazariyelere özgü düşün, problem ve konulara uyacak şekilde dönüştürüp geliştirmiştir.[3]

İslam Felsefesinin Kaynakları

Klasik Doğu Edebiyatının köklü bir felsefe geleneğinden beslenmiş olması, o felsefe geleneğinin kaynaklarının tespitini zorunlu kılmaktadır. İslam Felsefesi her ne kadar hususi ismini "İslam"dan almış olsa da felsefi temellerini çok farklı kültür ve düşün hayatına dayandırmıştır. Çünkü İslam Felsefesi coğrafi anlamda Asya'nın merkezinde, kültürel açıdan da Doğu ve Batı Felsefelerinin kesiştiği merkezde gelişmiştir. Dolayısıyla bünyesinde oldukça çeşitli düşün sistemleri bulunmaktadır. Bu doğrultuda Kur'ân, Hadis, Kelam, Antik Yunan Felsefesi, İran Felsefesi, Hint Felsefesi, Kadim Arap kültürü, Mısır Kültürü, Hint coğrafyasından gelen Brahman ve Buda kültürü, İran'dan gelen Maniheist ve Zerdüşt felsefe İslam Felsefesini bünyesinde güçlü bir sentez oluşturmuşlardır. Bu kaynaklar arasında en önemli yer tabiî ki Kur'ân'a aittir. Kuran felsefi düşüncenin temelini oluşturan ilahi ilke, nihai gerçeklik, Tanrı'nın varlığı ve sıfatları, varlığın kaynağı, evrenin yaradılışı ve düzeni gibi konuları işlemesi sebebiyle İslam filozoflarının hareket noktası durumundadır. Kur'ân'ın hemen hemen tüm dini eserlerde olduğu gibi dışsal (*zâhir*) ve içsel (*bâtın*) olmak üzere iki boyutu vardır. Dışsal boyut *şeriatı* içsel boyut ise *hakikati* temsil eder. Şeriat sosyal ve beşeri koşullarda söz konusu olurken hakikat ise vahiy ile felsefe arasındaki ilişkinin anlaşılmasında çok önemli rol oynamaktadır.[4] İslam filozofları bu sebeple Kur'ân'ın *bâtın* yani hakikat kısmıyla meşgul olmuşlar ve felsefi sistemlerini bunun üzerine inşa etmişlerdir. Bu yöntem aynı zamanda tasavvufta mağfiret adıyla bilinen bilgi anlayışını da doğurmuş olup hakikat, *felâsife* ile *hikmeti* böylece ortak bir paydada buluşturmuştur. Hatta şunu da söyleyebiliriz ki tasavvufu bir İslam felsefesi haline getiren en önemli etken de işte bu *hakikat* arayışıdır. Hakikat Kuran'ın özünü, içsel gerçekliğini oluşturur; işte bu nitelik, hakikate gerek felâsifede gerekse hikmette Kuran'a yönelik hermeneutik inceleme imkânı vermiştir.[5] İslam Felsefesinin asıl üzerinde duracağımız bir diğer önemli kaynağı Yunan Felsefesidir. Hem Meşşaî felsefe hem de Tasavvufî felsefe için çok büyük önem taşıyan bu kaynak İslam kültür çevrelerine, karşı karşıya kaldıkları felsefi problemlerin çözümünde temel ilkeleri temin etme imkânı vermiştir. İslam kültürünün Grek felsefesiyle veya daha genel bir tabir ile Helenizm ile tanışması 8. asra dek uzanmaktadır. Grek felsefesinin İslam düşün hayatına yerleşmesi çok hızlı olmuştur. Hatta Hıristiyanların uzun bir müddet Yunan felsefesinin sadece Platonik unsurlarını tanımalarına nazaran İslam camiası Grek felsefesinin tüm unsurlarını ithal etmiş, kendi kültür değerlerine katmışlardır.[6] Bu aşamada sadece idealist düzeydeki Platon ve Plotinos değil Pythagoras'ı, Aristoteles'i ve hatta Grek felsefesinin atomcu ve

[3] Cevizci, A., (2011), S.228
[4] Cevizci, A., (2011), s.228
[5] Cevizci, A., (2011), s.228
[6] Cevizci, A., (2011), s. 229

materyalist kanadını da almışlardır.[7] Tabi bu durum resmi İslam çevrelerinde ciddi bir muhalefete maruz kalmıştır.

Yunan Felsefesi İslam kültürüne özellikle Aristo'nun evren-insan-tanrı birliği düşüncesi, Platon'un idea fikri ve Yeni Plâtoncuların Tanrının kontrolü altındaki maddenin yine Tanrıdan oluş ve bozuluş dünyasına iniş ve dünyadan Tanrıya doğru gidiş hareketi gibi kuramlar ile girmiştir. Bu kuramlar Meşşaî felsefe kadar Tasavvufî felsefeyi de etkilemiş ve Klasik Oryantal edebiyatın bünyesinde baş göstermeye başlamıştır. Klasik Doğu edebiyatının felsefe ile olan rabıtası tam da bu noktadadır.

İslam Felsefesi için önem arz eden bir diğer kaynak İndo-Aryânî kültürdür. İran ve Hindistan'dan gelen Zend-Avesta ve Veda gibi dinle karışık felsefi eserler, yeni gelişmekte olan İslam düşüncesinin bünyesine girmiş ve İslam Felsefesinin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. İslam dininin doğduğu ve ilk yayıldığı bölgeler olan Arap ve Fars coğrafyaları İslam ile tanıştıktan sonra kadim kültürlerini hepten terk etmemişler aksine tanıştıkları bu yeni din ile eski inanç ve kültürlerini yoğurmuşlar, folklorik bir sentez oluşturmuşlardır. Söz konusu olan bu İndo-Aryanî gelenek, İslam kültür çevresine Ruzbeh b. Dâduyâ (İbn Mukaffa) tarafından Pehlevî dilinden yaptığı çevirilerle sokulmuştur.[8] İbn Mukaffâ'nın bu çabası, Grek tarzı felsefenin yoğun katkısıyla gelişen felsefi birikimin de içerisinde bulunduğu yabancı getirileri bir Arap hümanizmi içerisinde işleyen El-Cahiz'in *âdâb* ekolü ile birleşmiş ve böylece doğu coğrafyasında müstakil bir edebiyatın vücuda gelmesi için çok önemli bir aşama kaydedilmiştir.[9] Dolayısıyla Klasik Doğu Edebiyatının, farklı kültürlerin katılımıyla bir sentez haline bürünmüş olan muhtevasının önemli bir bölümünün İbn Mukaffâ ve El-Câhiz tarafından temellendirildiğini söylemek yanlış bir tespit olmayacaktır.

İslam Felsefesinin Tarihi Gelişimi

İslam Felsefesi milattan sonra 9. asırda ilkçağ felsefe yapıtlarının Arapçaya çevrilmesi ile gelişmiştir. Bazı kaynaklara göre bu geleneğin ilk temsilcisi Ebu'l Abbas İranşehrî'dir fakat eserleri kendisinden sonraki nesillere ulaşmadığı için bu temayülün Meşşaî (Aristocu) cihette kurucusu El-Kindî (801-866) olarak gösterilir. Aristocu felsefe El-Kindî'nin ardından bazı otoriteler tarafından İslam felsefesinin asıl kurucusu olarak sayılan Farabî ile sağlam temeller üzerine oturtulmuştur. Ardından İslam düşüncesini derinden etkileyecek görüşleriyle İbn Sînâ, yine Aristocu gelenek dâhilinde varlık ve öz kavramlarını işlemiştir. Gelişen bu Meşşaî geleneğin yanında milattan sonra 8. asırdan sonra Hermetik felsefe de kendisine gelişme alanı bulmuş ve Aristocu mantıktan uzaklaşıp Stoacı mantığa yaklaşan filozoflar yetiştirmiştir. Ebu Yakup es-Sicistânî, Ebu Hatim er-Râzî bu akımın önemli isimlerindendir. 8.ve 9. asırlardan itibaren İslam felsefesi içerisinde büyük gelişme gösteren bu Yunan tarzı düşün hareketine tepkiler de baş göstermiştir. Bu tepki hareketlerinin bir kısmı sistematik ve teorik iken bir kısmı da tamamen İslam inancına dayalıdır. 11.ve 12. asırlarda Gazâlî ve Fahreddin er-Râzî Meşşaî felsefeyi inanç merkezli eleştiren İslam düşünürlerinin başında gelmektedir. Yine bu dönemde İslam Felsefesinin yükselişinde Endülüs büyük bir düşünce merkezidir. Özellikle Meşşaî tarz bu coğrafyada İbn Bacce, İbn Tufeyl ve en son İbn Rüşd ile doruğa ulaşmış ve nihayet İbn Arabî ile Meşşaî felsefeden ayrı bir

[7] Cevizci, A., (2011), s.229
[8] İnalcık, H., (2011), *Has-Bağçede 'Ayş u Tarab-Nedimler, Şairler, Mutripler*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.234
[9] İnalcık, H., (2011), s.235

disiplin olarak gelişim gösteren tasavvuf, felsefi bir öğreti haline gelmiştir. Bu dönemlerde görülen bir diğer önemli gelişme Sühreverdî'nin felâsife ve hikmetin iki önemli dayanağı olan Yunan felsefesi ile Fars hikmetlerini İslam düşüncesi merkezinde buluşturmasıdır. Bu teşebbüsün tarihi daha geniş olarak kültürel kapsamda aslında 12. asırdan çok daha öncelere 9.asırlara kadar gitmektedir. Arap bilim adamı El-Câhiz'in etik, kültür ve beceriler alanında geliştirdiği *âdâb* adıyla bilinen eğitimsel ekol ile Arap, İran, Hint ve özellikle klasik Yunan tarzı düşün ve kültür unsurları yoğrulmuş ve bu haliyle seçkinlere yönelik sadece felsefi temelde düşünce sistemi olarak değil, davranış kurallarını da kapsayan bir kılavuz haline gelmiştir. İslam felsefesi tarihi gelişimi içerisinde üç döneme ayrılmaktadır. Birincisi Kindî, Râzî, Farâbî, İbn Sînâ ve Gazâli ile gelişen *Doğu'da Felsefî Dönem*, ikincisi Mağrip coğrafyasında İbn Bacce, İbn Tufeyl ve İbn Rüşd ile gelişen *Batı'da Felsefî Dönem* ve üçüncüsü de Sühreverdi ve İbn Arabî ile zirveye olaşan *Tasavvufî ve İşrâkî Felsefe Dönemidir.*

Yunan Kültürünün Doğu Edebiyatındaki Görünümleri

Klasik Doğu edebiyatını felsefeden ayrı ele almak mümkün değildir. Bu noktada felsefe ile edebiyat arasındaki rabıtaya ayrıntılı olarak değinmek gerekir. Yukarıda Yunan felsefesinin İslam felsefesi üzerindeki etki alanından bahsedilmiştir. Grek düşün sistemi İslam felsefi hayatı içerisinde her ne kadar Meşşaî felsefe dâhilinde ağırlık kazandığı söylense de tasavvufi felsefenin de Yunan tarzı düşünce sisteminden etkilendiği açıktır. Özellikle yukarıda da bahsedildiği gibi varlık, tanrı, evren eksenindeki konularda tasavvufi felsefenin Yunan kültüründen büyük ölçüde etkilendiği rahatlıkla söylenebilir. Tasavvuf, İslam hayatında 8.asırda baş göstermeye başlamıştır fakat ilk tohumları 7. asırda Hz. Muhammed zamanında *zühd* hayatını seçen Müslümanlarca atılmıştır. İlk aşamada sadece dünyevi nimetlerden uzaklaşma çabası olarak karşımıza çıkan *zühd* hayatı, 8.ve 9. asırlarda başta Yunan felsefesi olmak üzere ithal edilmeye başlanan yabancı düşünce geleneklerinin katkılarıyla felsefi bir sistem haline gelmiş, İbn Arâbî ile de felsefî boyutun en olgun haline kavuşmuştur.

Tasavvufî felsefenin en önemli özelliklerinden biri resmi İslam'dan farklı olarak *hâlık* ile *mahlūk* ayrımını adeta ortadan kaldırmış olmasıdır. Bu mesele resmi İslam ile tasavvufi felsefe arasındaki ihtilafın merkezini oluşturmaktadır. Bu sebeple pek çok İslam bilgini bu tarz düşünceleri benimseyen mutasavvıfı İslam'a karşı olmakla suçlamıştır. Tasavvufî felsefenin bu tartışmalı öğretisinin kaynağına baktığımızda, karşımıza Yunan felsefesi çıkmaktadır. Özellikle Aristo'nun bütüncül, tutarlı ve uyumlu bir insan anlayışı ve bu doğrultuda insan, evren, Tanrıyı uyumlu bir bütün halinde algılama çabası, tasavvufi felsefedeki *vahdet* anlayışı için büyük bir dayanak noktası olmuştur. Ayrıca Platon'un "*idealar varlıkların içerisindedir*" tespiti üzerine inşa ettiği idealar kuramı da tasavvufi felsefenin (özellikle İbn Arabi'nin Vahdet-i vücut kuramının) temelini oluşturan ontolojik anlayışlar içerisinde görülmektedir. Aristo ve Platon'un varlık ve evren üzerine olan bu görüşleri İslam filozofları tarafından ilgiyle izlenmiş ve İslam kültür çevresine adapte edilmiştir. Aristoteles ve Platon'un haricinde başka felsefi akımlar da tasavvufi felsefenin gelişimine katkı sağlamıştır. Örneğin Neoplatonizmin en büyük temsilcilerinden olan Plotinus'un, Spinoza'nın 17. asırda evrenin bütününü Tanrı olarak algıladığı ve Tanrı'nın, evrenin haricinde müstakil bir varlığı olmadığı görüşünü savunduğu *tümtanrıcı* panteist felsefesine ve Tanrı'nın konumlandırılışında pan-teizimden farklılıklar arzeden, ilk devindirici olan Tanrı'nın evren ve tüm varlıkları özünden yarattığı ve evrenin bilincine mutlak ve değişmez bir

varlık olarak egemen olduğu inancına dayanan *kamusaltanrıcı* pan-enteist felsefeye ilham kaynağı olmakla birlikte iyiliğin, uluhiyetin ve varlığın *bir* den südûr ettiğini savunduğu *monist* felsefesi, Tasavvufî felsefenin Tanrı-evren ilişkisine dayalı yaklaşımlarını derinden etkilemiştir. Buna en güzel örnek İbn Arabî'nin *Vahdet-i vücut* anlayışıdır. İbn Arâbî ideal birlik noktasında (vahdet) *zât/vücūt*, *halık /mahluk* ve *hayır /şer* gibi ayrımların olmadığını savunmuştur. Ayrıca onun, âlemin gölge, aslın Tanrı olduğu ve Tanrı'nın âlemdeki (evren) her zerrede tecelli ettiği görüşü akıllara Platon'un *idea* kuramı da getirmektedir. Tasavvufun artık bir sistem haline bürünmeye başladığı dönemlerde Hallac-ı Mansur, Beyazıt Bistâmî ve Tirmîzî gibi mutasavvıflarda görülen Tanrı ile birleşme eksenli *hululiyyet* fikirleri ve buna bağlı olarak gelişen mutlak öze, hakikate, varlığa vs. yakınlık bahsi üzerinden yine bu üç ismin mutabık kaldığı, velîliğin nebîlikten daha makbul olması, dolayısıyla da Hz. İsa'nın, mutlak varlıktan ya da özden ilhamı doğrudan, herhangi bir aracı olmaksızın almasından ötürü son peygamber Hz. Muhammet'e nazaran daha üstün bir makama sahip olduğu gibi marjinal nazariyeler, ayrıca kainatın topyekun mutlak birlik içerisinde döngü halinde devretmesi temeline dayanan hareket kuramları da Yunan felsefesinin Tanrı-evren-insan birliği noktasındaki bütüncül varlık anlayışını gündeme taşımaktadır. Gerçekten de tasavvufi felsefenin omurgasını oluşturan bu ontolojik kuramlar resmi İslam'da karşılığı olmayan soyut yaklaşımlardır. Kur'ân'ın ortaya koyduğu temel varlık kavramı *hâlık* ile *mahlūk* üzerine kuruludur. *Hâlık* olan Tanrı, yarattıklarına kendisine kulluk etmesi yönünde telkinde bulunur ve onları *mahlūk* olarak muhatap alır. Yani varlığa yönelik birleşim ve vahdet kuramları resmi İslam'da olmayan yaklaşımlardır. Böyle bir manzara karşısında da Tasavvufî felsefenin devamlı terennüm ettiği Tanrı-evren-insan birliğine yönelik görüşlerin Kur'ân kaynaklı olmayıp Antik Yunan'dan ithal edildiği düşünülmektedir. Tasavvuf böylelikle felsefi gelişimini tamamlayarak Doğu edebiyatının derinliklerine nüfuz etmeye başlamış hatta bu derinliği oluşturan birinci derecede etken durumuna gelmiştir.

Tasavvuf, Doğu edebiyatının muhtevasını oluşturan en önemli unsurdur. Klasik Edebiyatın muhtevasındaki en temel varlık ise *insan*dır. *İnsan* unsuru edebi gelenek içerisinde *vahdet* ile *kesret* arasındaki felsefi zıtlığın somutlaşmış halidir. Klasik edebiyat anlayışında insan suretine dayalı mazmunların hemen hemen hepsinin vahdet/kesret ikiliğine yönelik gönderimleri vardır. Göz, saç, ağız, yanak, kaş, kirpik gibi surete dair mazmunlar vahdete olduğu gibi kesrete de gönderimlerde bulunur fakat asıl temayül vahdete yöneliktir. İnsan suretine ait tüm bu unsurlar hangi şairin hayal dünyasından çıkarsa çıksın bir tek güzelliğin tasviridir. Şairin yukarıdaki surete dair kullanımlarla beraber fiziki özelliklerini de çizdiği bu emsalsiz güzel, hangi asrın, hangi değişik coğrafyanın şairi olursa olsun, her birinin hayatına fiziki yapıca ne kadar farklı sevgililer girmiş de olsa hepsinde tüm bu sevgililer aynı hususiyetleri alarak tek bir güzel imajına dökülmüşlerdir. Klasik Oryantal şiirin buna bağlı olarak göz önünde bulundurulması gerek önemli bir özelliği tek beyitte, yerine göre Allah, peygamber, zamanın padişahı, kendisine değer verilen büyük bir insana kadar herkese ve her meşrebe kadar genişleyebilen bir sevgili yelpazesini aynı anda oluşturabilmesidir. Bu suretle insanı konu edinen her beyitte insanın Tanrı'dan bir parça olduğu gerçeği gizlidir.[10] Klasik şiirdeki vahdete yönelik olan bu temayülün dikkatle incelenmesi

[10] Şentürk, A., (2006), "Klasik Şiir Estetiği", *Türk Edebiyatı Tarihi*, c.1, ed. Talat Sait Halman, vd., Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 381

gerekir. Zira Klasik Oryantal edebiyatta dini bir muhtevaya sahip olmayan şiirlerde bile genel üslup hep birliğe, tekliğe yönelik olmuştur. Bu *tekliğe* olan meyil, tanrıya özgü teolojik *bir*lik değil, felsefeye özgü ontolojik *bir*liktir. Bu meselenin İslam felsefesi ile yakından ilişkisi vardır. Eğer tasavvuf İslam felsefesinin bünyesinde değerlendiriliyorsa söz konusu olan tasavvufi felsefenin, bünyesinde geniş yer bulduğu Klasik edebiyata dair araştırmaların da yukarıda değinilen meseleler kapsamında gündeme alınması gerekmektedir.

Doğu edebiyatında Yunan kültürünün mazmunlar üzerindeki etkisine dair incelenmesi gereken diğer önemli nokta mitolojik unsurlardır. Oryantal şiirdeki mazmun olarak kullanılan ve Fars kültürüne ait olduğu düşünülen pek çok mitolojik unsur asıl itibariyle Yunan kaynaklıdır. Bu durum Klasik Doğu Edebiyatındaki mazmunlar üzerine yapılan araştırmalarda göz ardı edilen bir diğer önemli hususdur.[11] Günümüz edebiyat çevrelerinde, Doğu edebiyatındaki mitolojik unsurlar üzerine yapılmış araştırmalar her ne kadar bu unsurların Fars kaynaklı olduğunu söylese de durumun pek de öyle olmadığı fikri tartışılmaya başlanmıştır. Kesin bir sonuca varılmamakla birlikte edebi eserlerde derinlere inildiğinde örneğin; Cemşid'in Dionysos'a, *ayin-i Cem*'in ise Dionysos törenlerine karşılık geldiği, savaşın ve erkeklerin sembolü olan *Merih*'in aslında savaş tanrısı Ares'e tekabül ettiği, yine kozmik âlemin eflâkından bilgiçliği ve bereketiyle bilinen *Müşteri'nin (Hürmüs)* Zeus kaynaklı olduğu fikirleri yüksek sesle söylenmeye başlamıştır.[12] Dolayısıyla Yunan kültürünün sadece felsefede değil, mitologyada da Klasik Doğu edebiyatının temellerinin atılmasında büyük rol oynadığı fikri doğmuştur.

Şiiri oluşturan iki ana unsur *söz* ve *mânâ*dır. Buraya kadar olan incelemeler Klasik Doğu edebiyatının *mana* kanadı üzerine yoğunlaşmıştır. Fakat yapılan bir takım araştırmalar *söz* bakımından da Klasik edebiyatın Yunan ve Latin etkisi altında geliştiğine dair bilgiler vermektedir. *Sözün* de iki temel unsuru vardır; *ilm-i bedî'* ve *ilm-i beyân*. *Bedî'* bizde *belagat'a*, Avrupa'da ise *retorik'e* karşılık gelirken, *beyân* ise edebi sanatların tahlili üzerine yoğunlaşmıştır. Bu kavramlar Arap coğrafyasında gelişmiş ve nihayet hicri 3.asırda bizatihi sanat haline gelmiştir. *Bedî'* "yeni" anlamındadır ve retorik cinaslar, tezatlar yaparak Arap şiirinin geleneksel yapısını bozan da Abbasi şairi Ebu Temmâm'dır. Bu kişi Arap şiirine bedî' sanatlarını sokmuş ve şiir artık sanattan ibaret bir hale bürünmüştür.[13] Bedî'in orijinalitesi ise tartışılan bir meseledir. Çağdaş Mısır âlimlerinden Taha Hüseyin *Min hadîsi'ş-şi'r ve'nesr* adlı eserinde bedî' ilminin bilhassa Aristo'nun eserleri esas alınarak Yunanlılardan geldiğini iddia etmiş ve edebiyat camiasında pek çok tepkiyle karşılaşmıştır. Bununla birlikte Şarkiyat çalışmaları ile ün sahibi olmuş Alman bilim adamı Hellmut Ritter *Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi* adlı eserinde Yunalıların sanat listesi ile Arapların meşhur sanatlar listesini mukayese ettiğini ve Avrupa'nın Latince terimleri ile Arapların terimleri arasında hiçbir farkın olmadığını belirtmiştir. Dönemin Arap şairlerinin önemli bir kısmının Rum kölelerden oluştuğunu düşünürsek Arapların bu bedî' unsurlarının Yunanlılardan aldıklarına dair iddialar güçlenmektedir. Klasik Doğu edebiyatının

[11] Özgül, K., (2006), "Klasik Sonrası Dönem (1800-1860) Şark Ekspresi'yle Garb'a Sefer", *Türk Edebiyatı Tarihi*,c.2, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 641
[12] Özgül, K., (2006), s.641
[13] Ritter, H., (2011), *Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 139

temellerinin Arap coğrafyasında atılmış olması bu meselenin Türk ve Fars edebiyatlarını da kapsayacak bir hale bürünmesini kaçınılmaz kılmaktadır.

Yunan kültürü ile Klasik Doğu edebiyatı arasındaki ilişki doğrultusunda üzerinde şimdiye kadar pek durulmamış bir konuya da değinilmesi gerekmektedir. Klasik edebiyat coğrafi olarak Ortadoğu'da doğup gelişmiştir fakat bu noktada felsefede zirveye ulaşmış Endülüs ve Mağrip coğrafyalarında gelişen edebiyatın da Klasik Doğu edebiyatına olan katkısı göz ardı edilmemelidir. İbn Haldun ünlü *Mukaddime'*sinin son bölümü olan altıncı fasılda Arap dili ve sanatı üzerine tespitlerde bulunmuş, özellikle de Endülüs şiiri üzerine ayrıca değinmiştir. Endülüs şiirinin temel iki türü *muvaşşaha* ve *zecell*dir. *Muvaşşaha,* beyitlerle yazılan bir çeşit müstezat olarak tanzim edilmiş olup, muhtevası da gazel ve methiyeden oluşan şiirlerdir. İspanya yarımadasında ilk defa 9. asırda Mukaddem b. Muafa Kabrî tarafından icat edilen *muvaşşaha* türü, şiiri güzelliğin son sınırlarına kadar ulaştırmış ve yüksek zümre arasında yayılma imkânı bulmuştur. Bu türün en önemli ismi Ubâdetü'l-Kazzâz'dır. *Zecell* ise ilk örneklerini 10. asırda vermesine rağmen en olgun halinin 12. asırda İbn Kuzman tarafından yazılan, avam kültürüne ait şiirlerdir.[14] Burada *muvaşşaha* ve *zecellerin* önemi; evvela Endülüs'te, sonra da Mağrip'te ortaya çıkarak oradan Doğu İslam ülkelerine doğru yayılan bir edebiyat cereyanı yaratmış olmalarıdır. Prof. Süleyman Uludağ, hazırladığı *İbn Haldun Mukaddime*'sinde düştüğü bir dipnotta, *muvaşşaha* ve *zecellerin* hem söz hem de mânâ açısından Yunan ve Latin kültüründen etkilenmiş olabilecekleri ihtimali üzerinde durmaktadır. Çünkü Endülüs coğrafyası 8. ve 9. asırlarda, bilhassa felsefede Yunan unsurlarını çokça işlemiş olan filozofların adeta kültür merkezi haline gelmiştir. Bu sebeple özellikle Endülüs ve Mağrip'in havas edebiyatlarındaki en yaygın tür olan *muvaşşahaların* Klasik Doğu edebiyatının söz ve mana gelişimine ne denli katkı sağlamış olabileceği hususu Klasik edebiyat araştırmalarında göz ardı edilmemelidir.

Sonuç

Yapılan incelemeler gösteriyor ki farklı düşünce sistemlerinden beslenmiş olan İslam Felsefesi, Klasik Doğu Edebiyatı'nın en önemli kaynaklarındandır. İslam felsefesini besleyen unsurların başında da Antik Yunan felsefesi gelmektedir. Dolayısıyla Yunan felsefesinin, İslam felsefesi aracılığıyla Klasik Oryantal Edebiyat'ın derinliklerinde hissedilmesi pekâlâ mümkündür. Ayrıca felsefî boyutun haricinde, edebi anlayışın omurgasını oluşturan söz ve mânâ kavramlarının oluşumunda da var olduğu düşünülen bu kültürel etkileşim, Klasik Edebiyat geleneğinde temel olarak üç şekilde görülmektedir. Bunlardan birincisi; Tasavvufî felsefenin etkisinde gelişerek *varlığı* Tanrı-evren-insan birliği kapsamında konumlandıran mistik anlayıştır ki bu mistik temayül Klasik edebiyat için büyük önem arz etmektedir. İkincisi; topyekûn olmasa bile kısmen felsefî etkiden uzak olarak gelişen mitolojiye dayalı *mazmun* oluşumudur. Üçüncüsü ise; halen şiirin iki temel unsurundan biri olmakla birlikte halen daha edebiyat muhitlerince tartışılan *söz'*ün oluşumunda görülmektedir. Bu noktada Yunan etkisinin bilhassa retorik üzerine yoğunlaştığı fikri üzerinde durulmaktadır. Ayrıca Klasik Doğu şiirinin söz ve mânâ yönünden gelişiminde Endülüs ve Mağrip Edebiyatlarının etkisinin göz ardı edilmemesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Tüm bunlara bağlı olarak Klasik Doğu Edebiyatı, dolayısıyla da onun bir şubesi durumundaki Klasik Türk Edebiyatı alanında gerek felsefî, gerek retorik, gerekse şiir

[14] Uludağ, S., (2011), *Mukaddime, İbn Haldun*, İstanbul, c.2 Dergay Yayınları, s. 1080

bilgisi üzerine yapılacak araştırmalarda daha geniş kapsamlı kaynak taramasına ihtiyaç duyulduğunu söylemek mümkündür. Bu konuda özellikle Antik Yunan kaynakları, Klasik edebiyat araştırmalarında büyük önem arz etmektedir.

Kaynakça

Cevizci, Ahmet, (2011), *Felsefe Tarihi*, İstanbul, Say Yayınları.

Cevizci, Ahmet, (2011), *Felsefe Tarihi*,,İstanbul, Say Yayınları.

Şentürk, Ahmet Atilla, (2006), "Klasik Şiir Estetiği", *Türk Edebiyatı Tarihi*, c.1, ed. Talat Sait Halman, vd., Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

İnalcık, Halil (2011), *Has-Bağçede 'Ayş u Tarab-Nedimler, Şairler, Mutripler*, İstanbul, Türkiye İşBankası Yayınları.

Özgül, Kayahan (2006), "Klasik Sonrası Dönem (1800-1860) Şark Ekspresi'yle Garb'a Sefer", *Türk Edebiyatı Tarihi*, c.2, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Ritter, Hellmut, (2011), *Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Uludağ, Süleyman, (2011), *Mukaddime, İbn Haldun*, İstanbul, c.2 Dergay Yayınları.

XVI ƏSR AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATININ İNKİŞAFINDA FÜZULİ SƏNƏTİNİN ROLU

Aynura MAHMUDOVA

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu Orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı şöbəsi

Özet

Azerbaycan edebiyatının gelişiminde Fuzuli sanatının rolü yüzyıllardır belirli şekilde kendi varlığını hep göstermiştir. Şairin yaşadığı XVI. yüzyıldan başlayarak bu güne kadar Azerbaycan edebiyatında Fuzuli tesiri bulunmaktadır. XVI. yüzyıldan sonra Azerbaycan edebiyatının şekillenmesinde Fuzuli sanatı bir örnek olmuş, her devirde farklı, değişik formda varlığını göstermiş, edebiyatımızı yönlendirmiştir.

Azerbaycan edebiyatında Fuzuli edebi mektebine ait olan şairler Fuzuli sanatından farklı şekilde ve farklı amaçla beslenmişlerdir. Muhtelif devirlerde bir çok şairin şair gibi yetişmesinde ve gelişmesinde Fuzuli sanatının ne gibi bir tesiri, rolü olduğunu araştırmak gerekir. Fuzuli sanatından beslenmenin ve ona müracaatın aşağıdakı formlarını tesbit edebiliriz:

Fuzuli ile rekabet;
Fuzuli ile diyalog;
Fuzuli'ye özenmek;
Fuzuli'yi inkar ve b.

Sebepler farklı olsa da sonuçda her şair Fuzuliden bir şeyler öğrenmiş, Fuzuli sanatını yoka sayamamıştır. Bildirimizde XVI. yüzyılda Azerbaycan edebiyatının gelişiminde Fuzuli sanatının rolünü araştıracağız. Şairin yaşadığı çağda Azerbaycan edebiyatında Fuzuli sanatının tesiri ile yaranmış, bu mecrada gelişmiş bir edebiyatın oluşumu Fuzuli sanatının önemini bir daha ortaya koymuş oluyor.

Anahtar kelimeler: Azerbaycan edebiyatı, Fuzuli, tesir, nazire

Summary

The role of Fuzuli showed their visual presence in the development of Azerbaijan literature for centuries. Starting from the sixteenth century, when the poet lived and worked, until the present day there are Fuzuli influence in the Azerbaijan literature. Fuzuli`s works has become the standard in the formation of Azerbaijan literature and in every stage guided our literature in different ways, in different forms and contents.

Forms of treatment to the creation of Fuzuli in Azerbaijan literature are unique colors. At the bottom are some of these forms:

Rivalry with Fuzuli;
Dialogue with Fuzuli;
Imitation to Fuzuli;
Denial of Fuzuli etc.

Purposes, causes all the poets who wrote under the influence of Fuzuli were different, but all they have learned from Fuzuli and could not remain indifferent to the work of the great poet. In our report we research the role of Fuzuli and his works in the development of Azerbaijan literature of the sixteenth century. The emergence of literature created by the influence of Fuzuli`s works in Azerbaijan literature, in an age when the poet himself lived and worked, argue the great importance of Fuzuli for Azerbaijan literature.

Keywords: Azerbaijan literature, Fuzuli, Influence, Nazire

Mübaliğəsiz demək olar ki, XVI əsrdən sonrakı Azərbaycan ədəbiyyatının formalaşmasında Füzuli yaradacılığı məhək daşı olmuş, hər dövrdə fərqli, spesifik şəkildə öz varlığını göstərmiş, ədəbiyyatı yönləndirmişdir. Bu günə qədər də Azərbaycan ədəbiyyatında Füzuli təsiri davam etməkdə, Füzuli ənənələri yaşamaqdadır. Müxtəlif dövrlərdə yaşamış, fərqli görüşlərə sahib olan ayrı-ayrı şairlərin yaradıcılığına əsaslanaraq, XVI əsrdən sonrakı Azərbaycan ədəbiyyatının formalaşmasında və ədəbiyyatın yönləndirilməsində Füzuli yaradıcılığının rolu məsələsinin elmi tədqiqata cəlb edilməsi nəinki füzulişünaslıq elmi, həmçinin Azərbaycan ədəbiyyat tarixi üçün çox əhəmiyyətli nəticələrin əldə edilməsini təmin edəcəkdir.

Azərbaycan ədəbiyyatının formalaşmasında Füzuli yaradıcılığının rolu dedikdə, həqiqətdə biz Azərbaycan ədəbiyyatında Füzuli ədəbi məktəbinin hüdudlarını təyin etməyə cəhd göstərmiş oluruq. Füzuli ədəbi məktəbinin təşəkkül və formalaşma proseslərinin öz əksini tapdığı Füzuli ədəbi məktəbinin erkən mərhələlərindən danışdıqda isə XVI-XVIII əsrləri əhatə edən bir dövrü nəzərdə tuturuq. XVI əsrdə təşəkkül etməyə başlayan Füzuli ədəbi məktəbi təşəkkül dövründən başlayaraq XIX əsr də daxil olmaqla üç mərhələ keçmişdir.

1. Təşəkkül
2. Yüksəliş
3. Sabitləşmə

XVI əsrdə təşəkkül etməyə başlayan Füzuli ədəbi məktəbi XIX əsrə qədər özünün yüksəliş dövrünü yaşayıb. Ayrı-ayrılıqda bu mərhələlərə diqqət yetirsək, onların əhatə etdiyi dövr və Füzuli yaradıcılığına münasibətlə sıx əlaqədə mövcud olduğunu görə bilərik. Füzuli oğlu Fəzlidən başlayaraq Füzuli ədəbi məktəbi təşəkkül edir. Bu ədəbi məktəbin nümayəndələri fərqli coğrafiyalarda, Füzulinin yaşadığı Bağdada yaxın və uzaq məsafələrdə, aralarında bəzən əsrlərlə zaman fərqi olaraq yaşayıb-yaratmışlar. XVII-XVIII əsrlərdə yaşamış və Füzuli yolunda irəliləmiş Füzuli ədəbi məktəbinin nümayəndələri yaradıcılıqlarında Füzulini təqlid etməmişlər, Füzulini yaradıcı, sənətkar, ustad kimi qəbul edərək, dəyərli əsərlər meydana gətirmişlər. Bu səbəbə görə bu dövrü Füzuli ədəbi məktəbinin yüksəliş dövrü kimi qiymətləndiririk. Bu dövr Qövsi Təbrizi, Saib Təbrizi, Məsihi, M.V.Vidadi və b. sənətkarların yaradıcılığı ilə əlamətdardır. Bu əsrlərdə özünün yüksəliş dövrünü keçirən Füzuli ədəbi məktəbi növbəti mərhələsinə qədəm qoymağa hazır idi. Artıq bu ədəbi məktəbin sabitləşmiş, möhürləşmiş bir üslubu, sonradan Azərbaycan ədəbiyyatı tarixini qiymətləndirən araşdırmaçıların tədqiqatlarında söyləyəcəyi kimi, füzuliyanə bir tərzi öz təsdiqini tapmışdı. XVI-XVIII əsrlərdə təşəkkül və yüksəliş mərhələlərini yaşayan Füzuli ədəbi məktəbinin bu dövrünü «Qızıl dövr» kimi qiymətləndirə bilərik.

Füzuli ədəbi məktəbi möhkəm zəmin üstündə bərqərar olmuş, özünə qədərki ədəbiyyat Füzuli yaradıcılığında əhəmiyyətli rol oynamışdır. İslami Şərq ədəbiyyatının zəngin ənənələrindən bəhrələndiyi üçün öncə Füzulinin yaradıcılığında, sonralar Füzuli ədəbi məktəbi nümayəndələrinin yaradıcılığında davam edən ənənəyə yenilikçi münasibət, ənənəni kor-koranə yaşatmaq deyil, onu cilalamaq, ona öz naxışını, öz möhrünü vurmaq cəhdi olmuşdur. Qeyd etməliyik ki, həm Füzulidə, həm də onun ədəbi məktəbinin birinci dərəcəli nümayəndələrində bu cəhd baş tutmuşdur. Füzuli ədəbi məktəbinin varlığı bir baxımdan bu zəngin ənənəyə münasibətə də borcludur.

Bir şairdə davamlı və mütəmadi bir təsir görüldüyü üçün onu bu və ya başqa ədəbi məktəbə aid edirlər. Baxmayaraq ki, hər şairə neçə-neçə şairin təsiri vardır, bu təsirlər

arasında biri daha güclü səslənir, o biriləri kölgədə qoyur. Füzuli ədəbi məktəbi nümayəndələri də dövrünün və özündən əvvəlki ədəbiyyatın təsirinə məruz qalmışsa da, bütün bu təsirlər, nüfuzlar arasında Füzuli təsiri daha güclü, tutucu olmuşdur ki, şairləri Füzuli ədəbi məktəbi yolunda saxlaya bilmişdir. Bununla da Füzuli yaradıcılığı Azərbaycan ədəbiyyatının formalaşmasına təsirini göstərmişdir.

Füzuli yaradıcılığının Azərbaycan ədəbiyyatının formalaşmasında, inkişafında mühüm və əvəzsiz rol oynamağa başlaması XVI əsrə təsadüf edir. «XVI yüzilliyin poeziya göylərində bir günəş kimi parlayan Füzulinin poetik kəşfləri, bədii-fəlsəfi deyimləri, lirik və epik yaradıcılığı bir sehr və möcüzə kimi xələflərini məftun etmişdi. Füzulidən öyrənməyən sənətkar ilkin yaradıcılıq çağlarında şeir-sənət göylərində qanad çala bilməzdi. Füzuli şairlərə qol-qanad verir, onları eşq və gözəllik dünyasına səsləyirdi».[1] Füzuli ilə həməsr şairlərin yaradıcılığında, eləcə də XVI əsrin II yarısında fərqli coğrafiyalarda yaşamış, Azərbaycan türkcəsində şeirlər yazmış şairlərin böyük əksəriyyətinin əsərlərində Füzuli ədəbi məktəbinin ənənələrini davam etdirdiklərini müşahidə edirik. XVI-XVIII əsrlər Füzuli ədəbi məktəbinin bu dövr Azərbaycan ədəbiyyatının formalaşmasındakı rolunu müxtəlif aspektlərdən dəyərləndirmək mümkündür. Burada tarixi, coğrafi, linqvistik və s. amillərə görə təsnifat aparmaq olar. Geniş coğrafiyada tanınan Füzuli yaradıcılığının XVI-XVIII əsrlərdə özünün təşəkkül və formalaşma dövrünü keçirdiyini qeyd etmişdik. Bu baxımdan biz XVI-XVIII əsrlər Füzuli ədəbi məktəbinin Azərbaycan ədəbiyyatının formalaşmasındakı rolundan bəhs edərkən bölgünü tarixilik prinsiplərinə əsaslanaraq, hər dövrün xüsusiyyətlərini ayrıca dəyərləndirərək aparmağa çalışmışıq. XVI-XVIII əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatının formalaşmasında Füzuli yaradıcılığının rolunu üç istiqamətdə araşdırmaq mümkündür:

1. İdeya, düşüncə, ilham mənbəyi kimi ruh, emosiya, hissi çalar baxımından;
2. Formal, vizual, texnika baxımından;
3. Sənət məktəbi olaraq həm ideya, həm də texnika baxımından;

İdeya baxımdan Füzuli sənətini izləyənlər əsərlərində Füzulinin dünyagörüşü, hissi, emosiyaları ilə yaxınlığı nümayiş etdirənlərdir. Ruhi vəziyyətin məzmunundakı, əhval-ruhiyyənin təsvir tərzindəki, fərdi-subyektiv münasibətdəki bənzərlik Füzuli və onun davamçılarının əsərlərini birləşdirən xassələrdəndir. Burada ideya-bədii funksiya vahid sistem təsiri bağışlayır.

Formal baxımdan Füzuli ədəbi məktəbini davam etdirən şairlərin əsərlərində Füzuli yaradıcılığı ilə formal-struktur əlamətlərdə eynilik, tipoloji paralellər mövcuddur. Burada sırf şəkli xüsusiyyətlərə əsaslanaraq Füzuli yaradıcılığının təsirini təsbit etmək mümkündür. Əlbəttə, müəyyən dərəcədə mövzu və məzmun yaxınlığı da bəzən özünü büruzə verir. Lakin formal əlamətlərin qabarıqlığı, bir sıra hallarda yalnız formal əlamətlərdəki yaxınlığın varlığı texnika, ədəbi sənətlərə müraciət baxımından Füzuli ədəbi məktəbinin bu şairlərin yaradıcılığında, bilavasitə XVI-XVIII əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatının formalaşmasındakı rolundan bəhs etməyimizə imkan verir.

Özünəqədərki ədəbiyyatın ənənələrindən yerində və lazımınca istifadə edilməsi bir şairin yüksəlişini şərtləndirən amillərdəndir. Həmin şairin zirvədə qalması və təsir göstərmə gücünün davamlılığı bu ümumi əməkdən – ənənədən və onu yaradıcılığında əridə bilən şairin, sənətkarın individual qabiliyyətindən asılıdır. Füzuli ədəbi məktəbinin

[1] Səfərli, Ə., (1992), *Məsihi*, Bakı, Gənclik, s. 190.

nümayəndələri Füzuli ənənələrinə əsaslanaraq öz qabiliyyətləri və istedadları miqdarında Azərbaycan ədəbiyyatının formalaşmasına xidmət etmişlər.

Füzuli ədəbi məktəbini formal istiqamətdə davam etdirən şairlərin yaradıcılığında sırf şəkli əlamətlər, kəlmə, cümlə eyniliyi, assosiativ paralellər, tipoloji sxem və modelin bənzərliyi göz önündədir. Belə tipoloji paralellərin mövcudluğu hələ Füzuli təsirinin varlığından xəbər vermir. Burada təsadüfi bənzərlik, ənənə daxilindəki yaxınlıq bu xairici əlamətlərə əsaslanan bənzərliyə səbəbiyyət verə bilər. Lakin konkret bir əsər daxilində Füzulinin konkret bir əsərindən qaynaqlanan bənzərlik və eyniliklərin davamlılığı, çoxluğu formal əlamətlərdə özünü büruzə verən müəyyən təsirin varlığının göstəricisidir.

Bu şəkildə olan bənzərliklər, formal cəhətdən Füzuli mətnləri ilə yaxınlıq Füzuli ədəbi məktəbinin bütün nümayəndələrinin yaradıcılığı arasında mövcuddur. Bu ədəbi məktəbin bütün nümayəndələrinin yaradıcılığında Füzuli sənəti ilə həmahəng səsləşən, eyni havanı yaradan ünsürlər vardır. Füzuli təriqini izləyənlər ilk olaraq onun tərzini mənimsəmişlər.

Füzuli məktəbinin nümayəndələri ona yazdıqları nəzirələrlə dahi şairin yaradıcılığını həm ideya, həm forma baxımdan təqib etmişlər. Digər əsərlərdə «Füzulidən bir duz» olduğu qənaətinə gəliriksə, nəzirələrdə konkret şəkildə Füzuli təsirinin sənədləşdiyini söyləmək imkanımız vardır. Bu əsərlər Füzulinin Azərbaycan ədəbiyyatının formalaşması və inkişafında oynadığı rolun çox az bir qismi, lakin əyani şahidləridir.

XVI əsr Bağdad şairlərinin əksəriyyəti Füzuli sənətinin vurğunu və davamçısı olmuşdur. Bu dövr Bağdad mühtinin yetirdiyi şairlərdən olan Ruhi Bağdadinin Füzuli sənətinə aşinalığı onun əsərlərindən məlumdur. Yaradıcılığında Füzuli sənətini yaşadan, əsərlərində başdan-başa Füzulinin təsirini hiss etdirən Ruhi Bağdadini bütün bu bənzərlik və yaxındığa rəğmən təqlidçi şair hesab etmək fikrindən uzağıq. Bəlkə elə Ruhinin əsərlərində olan Füzulinin bu müqəddəs ruhu onun yaradığılığının epiqonçuluqdan kənar qalmasını təmin etmişdir. Çünki Füzuliyə bu qədər yaxın olmaqla onun kölgəsinə çevrilməmək çox müşkül məsələ kimi görünür. «Ruhinin elə əsərləri var ki, oxuduqda yalnız və yalnız Füzuli anılır, Füzuli şeiri, şeiriyyəti xatırlanır. Bu, bir və ya bir neçə şeirə nəzirə və ya təxmis yazmaqdan müsbət mənada daha irəlidir, üstündür. Füzulinin, onun ədəbi məktəbinin davamçıları çox-çoxdur, saysız-hesabsızdır. Lakin Ruhi Bağdadi qədər bütün yaradıcılığı ilə Füzuliyə yaxın ikinci bir sənətkara təsadüf etməksə çətin ki, mümkün ola».[2]

Ruhi Bağdadi «Divan»ının ilk qəzəli Füzulinin «Türkcə Divan»ının ilk qəzəlinin təsiri iə yazılmışdır.

Qəd ənarəl-eşqə-lil-üşşaqi minhacəl hüda!
Saliki-rahi-həqiqət eşqə eylər iqtida.

Bu qəzələ Ruhi Bağdadi Füzuli qəzəli ilə müqayisədə uduzan, lakin ayrılıqda götürdükdə layiqli bir qəzəllə cavab yazmışdır.

[2] Musabəyli, A., (2011), *Bağdadda yaranan Azərbaycan ədəbiyyatı və Ruhi Bağdadi Divanı: əlyazma qaynaqları üzərində araşdırmalar, müqayisəli mətnin transfonoliterasiyası,* Bakı, Elm və Təhsil, Ic, s. 152.

Qəd bəda min əksi-kasil-eşqi-ənvaril-hüda,
Düşdü ol ənvarə məzhər arifi-sirri-xuda.

Ruhi Bağdadi yaradıcılığında Füzuli təsirinindən geniş şəkildə «Bağdadda yaranan Azərbaycan ədəbiyyatı və Ruhi Bağdadi divanı» adlı sanballı tədqiqat əsərində bəhs edən A.Musabəyli haqlı olaraq belə nəticəyə gəlir ki, Ruhi Füzulinin az qala hər bir şeirindən ilham almışdır.[3] Odur ki, Ruhi Bağdadi yaradıcılığında həm forma, həm məzmun baxımından Füzuli sənətinin davamını, Füzuli məktəbini görmək mümkündür.

Füzulinin üslubunda fərdi-subyektiv başlanğıc ön plana keçir. Şair lirik qəhrəmanın daxili-mənəvi vəziyyətindən çıxış edir, onun ruhi-psixoloji portretini açır, aşiqin xarakterini, əhval-ruhiyyəsini özünə məxsus bir tərzdə təsvir edir. Bizim lirik qəhrəman haqqında təsəvvürümüz onun dilindən eşitdiklərimizdən, yəni onun öz sevgisi yolunda çəkdiyi iztirab, həsrət, ruhi-emosional vəziyyətinin, hiss etdiyi halın təsvirindən ibarətdir. Füzuli qəzəllərində bu dərin dramatizmi şərtləndirən xüsusiyyətlərdən biri də onun istifadə etdiyi forma-struktur əlamətləridir. Füzulinin bu tərzini onun ədəbi məktəbini davam etdirən sənətkarlara da şamil etmək olar. Onlar da Füzuli kimi ruhi-emosional vəziyyətlərin təsvirində lirik qəhrəmanın daxili aləminin vəziyyətindən çıxış edir, tərənnümdə buna əsaslanırlar. Səmimiyyətindənmidir, həssaslığındanmıdır, sənətkarlığındanmıdır, Füzuli yaradıcılığında lirik qəhrəmanın, aşiqin daxili-mənəvi vəziyyətinin təsviri, şairin bu kontekstdən çıxış etməsi daha inandırıcı, daha yanıqlı səslənir.

XVI əsrin II yarısında yaşamış və şeir yaradıcılığında Füzuli təsirinin görüldüyü şairlərdən Sadiq bəy Əfşar daha çox şairliyi ilə deyil, yazdığı təzkirəsi ilə tanınır. Bu dövr şairlərinin Nəvaidən təsirlənərək cığatay dili elementlərinin də yer aldığı şeir nümunələri yaratmaları onların Füzuli təsirindən kənar qala biləcəklərini şərtləndirmir. Sadiq bəy Əfşarın da şeir yaradıcılığında Nəvaidən təsirləndiyi məlumdur. Lakin Sadiqinin Füzuli təsirilə yazdığı əsərlər onun əsrinin təmayülünə çevrilmiş Füzüli ənənəsindən də bəhrələndiyini göstərir.

Füzulinin 7 beytlik bir qəzəlinə Sadiqi 5 beytlik bir nəzirə yazmışdır. Qəzəl bütünlüklə Füzuli qafiyələri və mövzusu, bəzən də ifadələri, bənzətmələri ilə yazılmışdır.

Füzuli:
Rəhm et, ey şəh, məni-dərviş çəkən ahlərə
Ki, gəda ahi əsər eylər olur şahlərə.

Sadiqi:
Göz yaşım vermə nəmi-ahi-səhərgahlara,
Yanar əflak könüldən çəkilən ahlara.

Füzuli:
Qaşların tağinə versəm dili-suzan, nə əcəb,
Rəsmdir asıla qəndil nəzərgahlərə.

[3] Musabəyli, A., (2011), s. 150.

Sadiqi:
Qoyma xali gözümi şəmi-rüxin əksindən,
Qoysalar eyb degül şəm nəzərgahlara.

Hər iki beyt məna yükünə görə dəyərlidir. Füzuli beyti qədər Sadiqinin də bənzər məzmunlu, lakin fərqli olan, Füzulinin bu beytinə layiqli rəqib çıxan bir beytlə qarşılaşırıq. Füzuli ədəbi məktəbi nümayənlərəinin bir çoxunun yaradıcılığında Füzuli şeirini izləyərkən onun qədər dəyərli ola bilən az əsərlə qarşılaşırıq. Bu əsərlər öz dövründə, bu şairə görə seçkin əsər sayıla bilsə də, Füzuli şeiri ilə rəqabətdə uduzmuşlar. Lakin bəzi hallarda Füzuli şeiri ilə rəqabət apara biləcək nümunələrlə də rastlaşırıq.

Füzuli:
Maili-sərv, qədin vəslinə yetməz, nişə kim,
Bəxt şayəstə degil himməti kutahlərə.

Sadiqi:
Qeyr dutdu ətəgün saidini öpmək üçün,
Dövlət əl verməsə yeg himməti kutahlara.

Füzuli:
Saqiyi-bəzmi-cünun nərgisi-məstindir kim,
Içirir badeyi-qəflət dili-agahlərə.

Sadiqi:
Dərdi-dil xublara hajəti-izhar degül,
Ərzi-hal eyləmə sən səngi-dil agahlara.

Füzuli:
Ey Füzuli, vərə' əhli rəhi-məscid tutmuş,
Sən rəhi-meykədə tut, uyma bu gümrahlərə.

Sadiqi:
Sadiqi, söyləmə zöhhada qədəh keyfini sən,
Rəhi-meyxanəni göstərmə bu gümrahlara.

Şeirlərini Azərbaycan türkcəsində və farsca yazmış, XVI əsrin ortalarında Təbrizdə doğulmuş Rəhmətinin Azərbaycan MEA Əlyazmalar İnstitutunda saxlanılan «Divan»ının yeganə əlyazma nüsxəsində fars dilində olan şeirləri ilə yanaşı Azərbaycan dilində 25 qəzəl və rübaisi də vardır. Bu qəzəllər Rəhmətinin Füzuli ədəbi məktəbinə aid olduğunu müəyyən etməyimiz üçün kifayət edir.

Füzuli:
Kə'bə ehraminə zahid, dedilər, bel bağladı,
Eylədim təhqiq, onun bağlandığı zünnar imiş.

Rəhməti:
Rişteyi-zülfün zahid tari-təsbih eylədi,
Tari-təsbihi-ibadət rişteyi-zünnar imiş.

Füzulinin 7 beytlik «Eylərəm» rədifli bir qəzəlinə Rəhmətinin 5 beytlik nəzirəsi diqqətimizi çəkdi. Bu qəzəl Füzuli ifadələrinin eyni rədif, qafiyələrlə işlədildiyi və yaxın məzmunun meydana çıxdığı maraqlı bir əsərdir. Füzulinin tanınmış qəzəllərindən biri olan bu qəzəl yanında Rəhmətinin qəzəli sönük qalır.

Füzuli:
Bilmişəm bulman vüsalın, leyk bir ümmid ilə
Gah-gah öz xatiri-naşadımı şad eylərəm.

Rəhməti:
İtlər ilən sübhədək hər gecə fəryad eylərəm,
Xatiri-naşadimi bu növ ilə şad eyləyəm.

Füzuli:
Ney kimi, hər dəm ki, bəzmi-vəslini yad eylərəm,
Ta nəfəs vardır quru cismimdə, fəryad eylərəm.

Rəhməti:
İtləri yadımğa ta düşcək qaranqu gecələr,
Yaxa yırtıb, baş açıb ölüncə fəryad eylərəm.

Füzuli:
Ruzi-hicrandır, sevin, ey mürği-ruhim kim, bu gün
Bu qəfəsdən mən səni, əlbəttə, azad eylərəm.

Rəhməti:
Dəsti-qeyrət zəxmi-mühlik urdi canə, ey könül,
Ölürəm qəmdən səni, qəm çəkmə, azad eylərəm.

Rəhməti qəzəlinin ilk üç beytində Füzuli qəzəlinin qafiyəsini eynilə, digər iki beytində isə həmqafiyə sözlərlə ifadə etmişdir.

Füzuli təsiri ilə yazılmış əsərlərə, nəzirələrə əsaslanaraq deyə bilərik ki, Füzulinin bir sıra əsəri daha çox tənzir edilən əsərlər sırasındadır. Buna misal olaraq şairin görgəc, bilir, içər, mana rədifli və b. qəzəllərini göstərmək mümkündür. Bu, həmin şeirin populyarlığı, tənzir edən şairin ədəbi zövqü, rəqabət və başqa amillərlə bağlı olmuşdur. Həmçinin konkret şeirə nə qədər çox nəzirə, cavab yazılmışsa və Füzuli mətninin potensial olaraq tükənmək təhlükəsinin olduğu düşüncəsinin yaranmasına şərait yaranırsa, burada onu izləyən şairlərə özünə məxsusluq, digər tənzir edən şairlərdən üstünlük nümayiş etdirmək imkanı da mövcuddur.

Füzuli ədəbi məktəbi nümayəndələrinin Füzuli təsiri ilə yazılmış əsərlərinə əsaslanaraq deyə bilərik ki, onların heç biri Füzuli mətninə ekvivalent, yaxud rəqib ola bilməmişdir. Füzuli ədəbi məktəbi nümayəndələrinin bu əsərləri ilə Füzuli əsərləri

arasında kompozisiya, həcm, bədii vasitələr və s. məsələlərdə fərqlər mövcud olsa da, onların hamısını vahid bir ideyada birləşdirən Füzuli tərzində, Füzuli təbiətində yazmağa çalışmalarıdır. Bu əsərlərin və şairlərin meyarı Füzulidir, Füzuli sənətidir.

XVI-XVIII əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı Füzuli təsiri ilə də həmçinin əlamətdar olmuşdur. Bu dövr Füzuli ədəbi məktəbi özünün təşəkkül və formalaşması prosesini keçirir. Füzuli davamçılarından Füzuli ədəbi məktəbinin seçilən nümayəndəsi adlanmağa layiq olanlar da, ən yaxşı halda, onun sənət prinsiplərini əldə rəhbər tutaraq yaradıcılıqlarına tətbiq edənlər olmuşdur. Füzulinin sənətində üzə çıxan cəsarəti bəzən onun davamçılarını qorxutmuşdur. Füzuli davamçıları ustadları kimi mübaliğədə, müqayisədə irəli gedə bilməmişlər. Füzuli bu sahədə özünə rəqib və hədd bilməmiş, ən ağlasığmaz mübaliğəsində, müqayisəsində belə real zəmindən, öz polad məntiqindən ayrılmamışdır. Füzuli davamçıları bu sahədə ustaddan geri qalmış, Füzuli sənəti onların yaradıcılığında sönük bir əks kimi yer almışdır. Füzuli ədəbi məktəbini davam etdirənlər Füzulinin üslubunu, düşüncələrini, fəlsəfəsini davam, inkişaf, təqlid etməyə, ötüb keçməyə çalışmış, bəzən müvəffəq də olmuşlar.

Özündən sonrakı ədəbiyyatı yönəldən, dil, üslub baxımdan təsirindən çıxmağa qoymayan bir sehrə sahib olan Füzuli yaradıcılığı sənətdə özünə məxsusluğu, yenilikçiliyi, dildə sadəliyi, seçkinliyi təbliğ etdi. Fikrimizcə, Füzuli ədəbi məktəb yarada biləcək bir dühaya sahib olmasaydı, onun yaradıcılığı interpretasiya imkanlarının çoxluğuna görə seçilməsəydi, bu ədəbi məktəb meydana gəlməzdi. Məhəmməd Süleyman oğlunu biz tanıdığımız şair Füzuli edən bir xassə vardır. Güman ki, bədii yaradıcılqda hər hansı düstura sığmayan ilahi vergi, dahilik deyilən xassə budur. Lakin bununla yanaşı, Azərbaycanda Füzuli ədəbi məktəbinin yaranması tarixi bir zərurətdən doğmuşdu. XVI əsrdə öz əvvəlki qüdrətini itirməyə başlayan Azərbaycan Səfəvilər dövlətinin tarixi fonunda Azərbaycan türkcəsində səmimi, yanıqlı, həzin bir poeziyanın ilhamvericilik funksiyasını öz üzərinə götürməsi mədəni birliyin, «Füzuli ədəbi məktəbi» adlandırılan, həqiqətdə isə Azərbaycan ədəbi məktəbi olan bir sənətkarlıq məktəbinin təşəkkül tapmasını, inkişaf etməsini təmin etmişdir.

Qaynaqça

Füzuli, M, (2005), *Əsərləri*, Bakı, Şərq-Qərb, Altı cilddə, I cild.

Musabəyli, A, (2011), *Bağdadda yaranan Azərbaycan ədəbiyyatı və Ruhi Bağdadi Divanı: əlyazma qaynaqları üzərində araşdırmalar, müqayisəli mətnin transfonoliterasiyası*, Bakı, Elm və Təhsil, İki cilddə, I cild.

Sadiq, Ə. (2010), *Şeirləri*, Bakı, Nurlan.

Səfərli, Ə, (1992), *Məsihi*, Bakı, Gənclik.

Rəhməti, (2005), *Azərbaycan klassik ədəbiyyatından seçmələr. XIII-XVI əsrlər Azərbaycan şeiri*, Bakı, Şərq-Qərb, Üç cilddə, II cild.

ŞAİRİN ADI YOK…
-KLÂSİK TÜRK EDEBİYATINDA MAHLAS KULLANMAYAN ŞAİRLER-

Serpil MUTLU

Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı

ÖZET

Mahlas alma geleneği, Klâsik Türk edebiyatı çerçevesinde eser veren şairlerimizin olmazsa olmazlarındandır. Bu edebiyata mensup olan şairlerin pek azı, şiirlerinde kendi adlarını mahlas olarak kullanırken büyük çoğunluğu çeşitli sebeplerle edinmiş oldukları takma adları yani mahlasları kullanmışlardır. Bununla birlikte, edebiyatımızda başta Kadı Burhaneddin ve İbni Kemal olmak üzere, şiirlerinde mahlas kullanmamış şairlerimizin de olduğu bilinmektedir. Her ne sebeple olursa olsun mahlas kullanmamak, gelenek çerçevesinde makul ve sıradan bir hadise değildir. Şairlerin şiirlerinde mahlas kullanmamaları, şiirlerin tespitinde güçlük çıkardığı gibi zaman zaman türlü karışıklıklara ve yanlış bilgilenmelere de yol açmaktadır.

Bu bildiride, erişebildiğimiz bütün şuarâ tezkirelerinin taranması sonucunda tespit ettiğimiz mahlas kullanmamış Divan şairlerini tanıtmak, ulaşılabildiği kadarıyla mahlas kullanmama sebeplerini ortaya koymak, böylece araştırmacılara da yararlı olacağını düşündüğümüz bir derleme ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk Edebiyatı, mahlas geleneği, tahallüs, mahlassız şairler.

ABSTRACT

The tradition of acquisiton of pen name is essential of our poet's who had given works with in the frame work of Classical Turkish literature. While insignificant of these poems who were connected to this literature used their names in their poets, the large majority of them used their pen names which they obtain with various reasons. At the same time, especially Kadı Burhaneddin and İbni Kemal, it has been known that there was poems who didn't us pen name in their poets. For whatever reason it might be, not to use the pen name is not the event that is conceivable and ordinary. Poets not to use pen name in their poems cause both disorders and misinforms time to time and rasing difficulties at poem's stabilization.

In this study, in a consequence of resiving all of the tezkires of poets which we could attain, it has been purposed that to introduse Divan poets who had not used pen name, as far as it has been reached, to reveal the reasons of their not using pen name, and thus, to reveal a collection which we think that they are useful for researchers.

Key Words: Classical Turks Literature, the tradition of pen name, to use the pen name, the poets who doesn't have pen name.

GİRİŞ

Köken itibarıyla, Arapça خ - ل - ص kök harflerinden oluşan mahlas kelimesi, sözlüklerde "halâs olunacak, kurtulacak yer" olarak tanımlanmıştır. Dilimizde bu kelime bu anlamından ziyade bir edebî terim olarak kullanılmıştır. Kâmûs-ı Türkî'de mahlas şu şekilde ifade edilir: "*1. Fârisî ve Türkçe eş'ârda şairin şiirde ittihâz ettiği*

isim ki gazelin nihâyetinde zikri âdet olmuştur. 2. Herkesin ismine ilâveten zammolunan ikinci isim ki bir sıfattan ibârettir."[1]; Ferit Devellioğlu'nda ise "*1. Bir kimsenin ikinci adı. 2. Eskiden şairlerin şiirlerinde kullandıkları ad.*"[2]

Arapça anlamı itibariyle halâs olunacak, kurtulacak, sığınılacak yer anlamlarına gelen bu kelimeyi, şair şiirde kendi isminden, ismiyle birlikte kendi şiirdeki sorumluluğundan da kurtulmuş olmak maksadıyla kullanmış olabilir.

Gerek Klâsik Türk edebiyatında gerekse Türk Halk edebiyatında mahlas kullanmak, geleneğe bağlı bir kaidedir. "Şairler mahlaslarını meslekleri, memleketleri veya diğer mensubiyetleri, aileleri, ruhî veya fizikî yapıları ve daha birçok farklı sebeplerle seçmişlerdir. Kimileri ise mahlaslarını kendileri seçmemiş, onlara mahlaslarını şeyhleri, şiirdeki üstatları yahut hocaları vermiştir."[3]

Divan edebiyatında mahlaslar şairlere, mahlas-nâme denilen manzumelerle verilirdi. Bunlardan Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Nef'î için; Şeyhülislam Yahyâ'nın yeğeni Rızâyî Mehmed Çelebi için yazdıkları mahlas-nâmeler ilk akla gelenlerdir.

Şairin mahlas almasına *tahallüs* denir. Şairlerin pek çoğu, hemen hemen bütün şiirlerinde mahlasını kullanır. Şöhretini de bununla sağlar. Öyle ki şairin mahlası zamanla asıl adını unutturur. Örneğin Fuzûlî'nin asıl adı Mehmed, Nef'î'nin Ömer'dir. Bu örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür.[4]

Doğan Kaya'nın belirttiği üzere, şairlerin mahlas kullanma geleneği çok eskilere dayanmaktadır. Nitekim İslamiyet'ten önceki Arap şiirine ait örneklerde bu geleneğin var olduğu görülür. Türk Ansiklopedisi'nde yer alan ifadeye göre, mahlas kullanma geleneği Araplardan İranlılara, onlardan Türklere geçmiştir.[5]

Kaya aynı zamanda mahlasın İslamiyet'ten önceki Türk şairlerinin de mahlas kullanmış olabileceklerini söyler. Buna örnek olarak ise Reşit Rahmeti Arat'ın Eski Türk Şiiri adlı eserinde bazı şairlerin dini manzumelerinin son bölümlerinde adlarını zikrettiklerinden bahseder.

Klâsik Türk edebiyatında mahlas alma geleneği, İran tesiri ve Şeyhî ile başlamış ve bu edebiyat hayatta kaldığı müddetçe de devam etmiştir.[6] Şüphesiz mahlas alma geleneği Klâsik Türk edebiyatı çerçevesinde eser veren şairlerimizin olmazsa olmazlarındandır. Şiire başlarken iyi bir mahlas seçmek, şairliğin şartlarından biridir. Çünkü şairin kendisi için bir mahlas seçerken, sanatının inceliklerini ve hünerini ortaya koyması gerekir. Mahlas seçmek, sadece bir kelimeyi kendine şairlik adı olarak almak değildir. Şairin mahlası şiirlerini, şiirleri de mahlasını temsil edebilmelidir.[7] Divan şairleri, şairliğe adım atmaya başlarken, kendi esas adı yerine, kendini edebiyat dünyasına tanıtacak başka bir isim seçmişlerdir. Mahlaslar rastgele seçilmemiş, seçilen mahlasta şairin karakterini veya önde gelen bir eğilimini ya da gönlünde yaşattığı bir vasfı aksettirmesine dikkat edilmiştir.[8] Ömer Faruk Akün'ün tasnifine göre şairlerin mahlas alma sebepleri şu şekildedir:

1. Psikolojik bir durum ve tutumu aksettirenler: Fevrî, Huzûrî, Gamî, Neşâtî,

---

[1] Şemseddin Sami, (2007), *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul, Çağrı Yayınları, s. 1210.
[2] Devellioğlu, F., (2007), *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi, s. 567.
[3] Köksal, M. F., (2005), *"Yanıltıcı Mahlaslar yahut İbn-i Kemal'in Ettikleri"*, Türk Edebiyatı S. 376, s. 376.
[4] Kaya, D., (2007), *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 454.
[5] Kaya, D., (2007), s. 455.
[6] İsen, M., (1997), *Ötelerden Bir Ses*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 195.
[7] Yıldırım, A., (2006), *Divan Edebiyatında Mahlas ve Mahlas-nâmeler*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 107.
[8] Akün, Ö. F., (1994), "Divan Edebiyatı", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, IX: 395-396, s.394.

Zârî, Sükûnî...

2. Kazanılmış bir meziyeti, alışkanlık haline gelmiş bir davranışı bildirenler: Bezmî, Mahremî, Hemdemî, Ülfetî, Duayî, Şükrî, Kabûlî, Gayretî, Ümîdî...

3. Üstünlük iddiası olanlar: Ulvî, İzzetî, Bülendî, Kebîrî, Hâkânî, Ferîdî...

4. Kendilerini cennete yaraşır ilâhi makama yakın bulanlar: Adnî, Firdevsî, Riyâzî, İlâhî, Ledünnî, Kurbî, Yakînî...

5. Tabiattan alınanlar: Bahrî, Âbî, Fezâyî, Şemsî, Mihrî, Ahterî, Ra'dî, Andelîbî, Kebûterî...

6. Mahviyet, kendini hor görme, bir düşkünlük hali, bir hayat arızası veya talihsizlik bildirenler: Gubârî, Hâkî, Za'îfî, Sâilî, Fakîrî, Garîbî, Cüdâyî, Aczî, Mahvî, Helâkî, Cefâyî, Günâhî, Özrî...

7. Bir kavram etrafında toplananlar: Bedîî, Beyânî, Fehmî, Fikrî, Lisânî, Nutkî, İlmî, Fünûnî...

8. İntisap edilen bir şahsiyetten veya babanın meslek ve payesinden gelenler: Askerî, Ca'ferî, Destârî, Gülşenî, Mekkî, Mîrî, Mu'îdî...

9. Doğrudan doğruya meslekleriyle hüner sahibi oldukları iş ve sanatlardan alınanlar: Kâtibî, Nakşî, Şehdî, Huffî...

10. Sadece isim yapısında olanlar: Nedîm, Selîm, Sâlim, Âsım...

11. Yer adlarından alınanlar: Rûmî, Gülşehrî, Niksârî…[9]

Bunlarla beraber, bazı şairler de şiirlerinde kendi isimlerini mahlas olarak kullanmışlardır.

Tüm bunların yanında, Divan şairleri içinde kendine bir mahlas almamış, başka bir deyişle şiirlerinde -kimilerinin bazı şiirleri müstesna- herhangi bir mahlas kullanmamış "mahlastan ârî" şairler de vardır.[10] Her ne sebeple olursa olsun mahlas kullanmamak, gelenek çerçevesinde makul ve sıradan bir hadise değildir. Şairlerin şiirlerinde mahlas kullanmamaları, şiirlerin tespitinde güçlük çıkardığı gibi zaman zaman türlü karışıklıklara ve yanlış bilgilenmelere de yol açmaktadır.

Çalışmamızda, erişebildiğimiz tüm şair tezkirelerinin taranması sonucunda, şiirlerinde mahlas kullanmamış olan Divan şairlerini tespit etmeye çalıştık. Şiirlerinde kendi adını mahlas olarak kullanmış olan şairlerimizi ise çalışmamız haricinde tuttuk. Bu "tahallüsten âzâde" şairlerimizin biyografilerinden veya tezkirelerde yer alan şiirlerden, tespit edebildiğimiz kadarıyla, şiirlerinde mahlas kullanmama sebeplerini ortaya koymaya çalıştık.

[9] Kurtoğlu, O., (2006), *"Divan Şiirinde Mahlas Değiştiren ve Birden Fazla Mahlas Kullanan Şairler"*, Bilig, S. 38: 71-91, s.72.

[10] Köksal, M. F., (2005), s. 300.

I. Şiirlerinde Mahlas Kullanmayan Şairler[11]

I. 1. Kadı Burhaneddin

Şiirlerini bî-mahlas kaleme almış, bilinen en eski Divan şairimiz olup aynı zamanda mahlassız Divan şairlerinin en meşhurlarındandır.

Osmanlı kaynaklarında Kadı Burhaneddin'in edebî kişiliğiyle ilgili yeterli bilgi yoktur. Mevcut bilgiler de umumiyetle Arap Vekâyi-nâmelerine dayanmaktadır. Edebî kişiliği hakkında geniş bilgi yoksa da onun Arapça ve Farsça şiirler yazdığını Arap tarihçisi Aynî'den öğreniyoruz.

Osmanlı tezkirecileri Kadı Burhaneddin hakkında hiçbir bilgi vermezler.

İlk olarak 1985'te Rus müsteşriki P. Melioranski "Obrivki iz divana Achmeda Burhan eddina Sirasskogo "Voctocnyja Zametki" adlı eserinde Kadı'nın 20 rubai ve 12 tuyuğunu Rusça'ya çevirmiştir. Şairimiz hakkında ikinci ve önemli tanıtma yazısı ve onun edebî hayatı üzerine oldukça faydalı bilgiler Gibb'in "A History of Ottoman Poetry", I, adlı eserinde bulunmaktadır. Gibb bu eserle şairi Batı dünyasına tanıtmış, onun lirik vasfı üzerinde durmuştur.[12]

XIV. Yüzyılda, Kayseri'de dünyaya gelen Kadı Burhaneddin'in asıl adı Burhaneddin Ahmed'dir. Hayatı ile ilgili bilgilerin edebiyat tarihi kaynaklarından değil, sadece tarihi kaynaklarda bulunan Kadı Burhaneddin, 13. yüzyılda Dehhânî ile başlayan profan edebiyatın 15. yy şairlerine kaynaklık edecek kudrette bir temsilcisidir.[13]

Kendine has bir lirizme sahip âşıkâne şiirler yazmıştır. Şiirlerindeki tabiilik bakımından Fuzûlî'ye, renk, pırıltı ve samimiyet bakımından da Bâkî'ye yakınlık gösterir.[14]

Arapça ve Farsçayı iyi bilen, üç dilde şiirler yazmış olan Kadı Burhâneddin, Arapça eserlerle birlikte Türkçe bir de divan bırakmıştır. Bu divandaki şiirleri, devrin tasavvufî duygularında boğulmaktan ziyade, lâ-dînî bir nitelik taşımaktadır. Divanda 1500 kadar gazel, 20 rubâî, 119 tuyuğ ve birkaç müfred vardır. Divan her sayfası 16 satır olmak üzere 608 sayfa tutmaktadır. Şiirlerinin sıralanmasında alfabe sırası gözetmemiş ve mahlas da kullanmamıştır.[15]

Kadı Burhaneddin Divanı'nın tek bir nüshası bilinmektedir. Bu nüsha Selçuk nesrinin mütekâmil bir şekli ile tamamen harekeli olarak yazılmış, fevkalade bir itina ile tezhip edilmiş ve ciltlenmiştir. Bu yegâne nüsha XIX. asrın ikinci yarısında İngiltere'nin

[11] Bu çalışmada yararlanılan tezkireler:
Latifî, (2000), *Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratü'n-nuzamâ*, (Haz. Rıdvan Canım), AKM Yay., Ankara; Âşık Çelebi, (2010*), Meşâirü'ş-şu'arâ*, (Haz. Filiz Kılıç), Suna ve İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, (2009), *Tezkiretü'ş-şu'arâ II*, (Haz. Aysun Sungurhan Eyduran), AKM Yay., Ankara; Solmaz, Süleyman, (2005), *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâsı (İnceleme-Metin)*, AKM Yay., Ankara; Beyânî Mustafa Bin Cârullah, (2008), *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, (Haz. Aysun Sungurhan Eyduran), AKM Yay., Ankara; İsen, Mustafa, (1994), *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, AKM Yay., Ankara; Erdem, Sadık, (1994), *Râmiz ve Âdâb-ı Zurafâsı*, AKM Yay., Ankara; Esrar Dede, (2000), *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*, (Haz. İlhan Genç), AKM Yay., Ankara; Mehmed Tevfik, (1874), *Kâfile-i Şu'arâ*, İstanbul; Karakaya, Burcu, (2009), *Vakâiy'ü'l-Fuzalâ'nın Tezkire Kısmı*, Mezuniyet Tezi (Danışman: Doç. Dr. M. Fatih Köksal), Kırşehir.

[12] Alparslan, A., (1977), *Kadı Burhaneddin Divanından Seçmeler*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. XXVIII.

[13] Köksal, M. F., (1998), *Kayserili Divan Şairleri*, Kayseri, Geçit Yayınları, s.23.

[14] Köksal, M. F., (1998), s. 27.

[15] Bala, M., (1997), "Kadı Burhaneddin", *MEB İslam Ansiklopedisi*, Eskişehir, C. 6: 46-48, s.48.

İstanbul sefareti kâtiplerinden biri tarafından ele geçirilmiş ve 1890'da British Museum'a satılmıştır.[16]

Kadı Burhaneddin Divânı, alfabetik olmayıp, gazeller rastgele yazılmıştır. Ayrıca şair şiirlerinde adını veya mahlasını kullanmamıştır. Bilindiği üzere şairin adı Ahmed, künyesi Ebu'l-Abbas, şöhreti Kadı Burhaneddin'dir.[17]

Kadı Burhaneddin, kendi adını (Ahmed) mahlas olarak kullandığı bir manzumesi dışında, şiirlerinde mahlas kullanmamıştır.[18]

I. 2. Çamçak Mehmed Çelebi

Kadı Burhaneddin'den sonra, şiirlerinde mahlas kullanmadığını tespit ettiğimiz ikinci şair, Çamçak Mehmed Çelebi'dir.

Çamçak Mehmed Çelebi hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Şaire ait divanın bilinen tek nüshası olup, bu nüsha İstanbul Üniversitesi T 759/3'te kayıtlıdır. Milli Kütüphane D 411'de ise nüshanın mikrofilmi bulunmaktadır.

Divanındaki şiirlerinde mahlas bulunmadığı için, Klâsik Türk edebiyatında mahlas kullanmayan şairler içerisine Çamçak Mehmed Çelebi'yi de dahil edebiliriz.

I. 3. Hasan Çelebi

Şiirlerinde mahlas kullanmadığını tespit ettiğimiz üçüncü şair, Hasan Çelebi'dir.

Latîfî'nin belirttiğine göre Hasan Çelebi, şiirlerinde kendine herhangi bir mahlas edinmemiş ayrıca şiirlerini de bir araya toplayıp bir divan tertip etmemiştir. Mahlastan ârî bu şiirler, şairin adaşı Hasan Ahî'ye isnat edilmiştir.[19]

I. 4. Şâver (Şâvur)

Muayyen mahlası olmayan şairlerimizden biri de, Âşık Çelebi tezkiresinde anılan Şâver'dir.

Meşairü'ş-şu'arâ'da anlatıldığına göre şair Sultan Bayezid zamanında bilginlerin zariflerinden ve rindlerin güzel söz söyleyenlerindendir. Kastamonu şehrinde bilgin, fende ve müzikte yeni buluşlar yapma konusunda emek sarf etmiş bir kişidir. Devlet erkanının zarifleriyle yakınlık kurmuş ve kasabalardaki bazı medreselerde müderrislik yapmıştır.[20]

I. 5. Abdül'l-vehhâb

"Tahallüsten âzâde" olduğunu iki farklı tezkireciden öğrendiğimiz Abdü'l-vehhâb'ı Hasan Çelebi şairi şu şekilde anlatır: Bursalıdır. İsli Abdi adıyla bilinir. Kayd-ı mahlastan âzâde ve belâgat ile dolu şiiri mahlas izinden sâde olan şairlerden olduğu zikredilir. Merhum Kâdirî Efendi'den mülâzım olup, Bursa'da yirmi akçe ile Hamza

---

[16] Bala, M., (1997), s.48.

[17] Alparslan, A., (1977), s. XXXI-LII.

[18] Akün, Ö. F., (1994), s. 396.

[19] "*Geliboludandur. Mevâlî zümresinden Aşcı-zâde Hasan Çelebi dimekle ma'lûm u ma'rûfdur. Beyne'l-mevâlî letâfet-i tab' ile mevsûftur. Bu devrde Bursa kadısı iken fevt oldı. Esmâ-yı emsâlde mezîd-i fazîlet ile ma'lûm u mu'ayyen ve eş'ârı hüsni hayli muhayyel ü müstahsendür. Tab'ı pâkinde hayli letâfet ü selâkat ve şi'ir-i şîrîninde sanâyi' ü selâset vardur. Ammâ tedvîn-i şi'r idüp tahallus ta'yîn itmedükleri haysîyyetden ba'zı eş'ârın Hasan Ahî'ye isnâd iderler ve tarz-ı şi'rde mahlas olmayup hem-tarz oldukları bâ'isden agleb-i eş'ârın Ahî'nündür dirler*. (Latîfî, (2000)*, Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratü'n-nuzamâ*, (Haz. Rıdvan Canım), Ankara, AKM Yay. s. 228)"

20 "*Sultan Bayezid asrında zurafâ-yı danişmendân ve bülegâ-yı rindândandır. Kastamonu vilayetinde bir ehl-i dâniş ve fenn-i edvârda vü 'ilm ü mûsikârda muhteri'-reviş ü verziş kimesne imiş. Zurafâ-yı erkân-ı devletle mûnîs ve ba'zı medâris-i kasabâtda müderris olmuşdur.* (Âşık Çelebi, (2010), *Meşâirü'ş-Şu'arâ*, (Haz. Filiz Kılıç), İstanbul, Suna ve İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, s. 1411-1412)"

Bey müderrisi olmuştu. Sonunda Kâdirî Efendi'nin adı geçen şaire meyli ve isteği olup, görülen bir lütuf ve merhameti olmaksızın merhum şeyhülislam Ebu's-su'ûd Efendi'den İstanbul kadısı iken, daha sonra fakirliğe sabır ve takat olmaksızın, kaderine rıza göstermiştir. Yetmiş akçeyle Menemen kadısı olup Bursa'da selâtin vakıflarının muhasebesini görüp, teftiş ederken 943'de vefat etmiştir.[21]

Abdü'l-vehhâb'dan bahseden ikinci tezkirecimiz ise Beyânî'dir. Hemen hemen Hasan Çelebi ile yanı şeylerden söz eden Beyâni, mahlasdan ârî bu şairimizi belirtirken şairin yeniliklere meyilli olduğunu da ifade etmiştir.[22]

I. 6. İbn-i Kemâl

Kadı Burhaneddin'den sonra, şiirlerini mahlas kullanmadan yazan şairlerimizin biri de İbni Kemâl ve Kemal Paşaoğlu olarak da anılan ünlü Osmanlı şeyhülislâmı Kemal Paşazâde'dir.[23]

Asıl adı Şemseddin Ahmed olan, Şehzade Bayezid'e (II. Bayezid) lalalık yapan büyükbabası Kemal Paşa'ya nisbetle Kemal Paşazâde, Kemal Paşaoğlu veya İbn-i Kemal diye anılan şair, 1469'da dünyaya gelmiştir. Kur'ân-ı Kerîm'i ezberledikten sonra, Amasya ulemâsından Arap Dili ve Edebiyatı, mantık ve Farsça öğrenimi gören Şemseddin Ahmed önce askerî sınıfa girdi ve altı bölük sipahisi olarak II. Bayezid'in seferlerine katıldı. İlk olarak Anadolu Kazaskeri Müeyyed-zâde Abdurrahman'ın desteğiyle 30 akçe yevmiyeli Edirne'deki Ali Bey Medresesi müderrisliğine tayin edildi. Daha sonra 921'de (1515) Edirne kadılığına, 14 Şaban 922'de (12 Eylül 1516) Anadolu kazaskerliğine getirildi. Nihayet Zenbilli Ali Efendi'nin yerine Şaban 932'de (Mayıs 1526) şeyhülislâmlığa getirildi. Bu makamda iken 2 Şevval 940 (16 Nisan 1534) tarihinde vefat etti.[24]

Kemal Paşazâde, hadis, tefsir, fıkıh gibi dinî ilimler başta olmak üzere tarih, edebiyat, felsefe, dil ve tıp alanlarında eser vermiş çok yönlü bir âlimdir. Devlet adamı ve âlim kişiliğinin yanında önemli bir şairdir.[25]

Kemal Paşazâde, şiiri hikmetli söz olarak görür ve bir fayda sağlamasını ister. Aşka ve hikemî konulara daha çok önem verir, tasavvufî yorumdan uzak beyitler üzerinde yoğunlaşır. Bu özellik Kemal Paşazâde'nin günlük hayata ve devrine ışık tutan

---

[21] "*Kesret-i 'amâ'ir ü hazâ'ir-i selâtîn-i mâlikü'r-rikâb ile felekkıbâb ve letâfet-i hevâ vü 'uzûbet-i âb ile makbûl u memdûh-ı şeyh ü şâbb olan Burusa-i mahrûsadandur. İsli 'Abdî dimekle meşhûrdur. Kayd-ı tahallusdan âzâde ve şi'r-i belâgat-şi'ârı nakş-ı mahlasdan sâde olan şu'arâdan ma'dûd u mezkûrdur. Merhûm Kâdirî Efendiden mülâzım olup Burusa'da yigirmi akçe ile Hamza Beg müderrisi olmış idi. Kadirî Efendinün mezbûra nihâyetde meyl ü ragbeti olup manzûr-ı 'ayn-ı kemâl-i 'inâyet ü re'feti olmagın merhûm şeyhü'l-islâm müfti'lenâm Ebu's-su'ûd Efendiden İstanbul kâdîsi iken şefâ'at idüp* hidmet-i niyâbetini *alıvirüp ol hidmete ki mahz-ı mahdûmiyyet ü 'ayn-ı sa'âdetdür nâ'il olup ol makûle 'âlim ü fâzılun nâ'ibi olmak devletine vâsıl olmış idi. Ba'dehû fakr u fâka ile bî-sabr u tâkat olmagın cânib-i kazâya rızâ virmişdür. Yitmiş akçeyle Menemen kâdîsi olup Burusa'da evkâf-ı selâtîn muhâsebesin görüp teftîş iderken defter-i 'ömri dürilüp rûznâme-i a'mâlin beyâz u tashîh ve muhâsebe-i müfretâtı tamâm tenkîh itmedin cenâb-ı kerîm-i vehhâba hisâb içün şitâb itdi. Ve ke'en-zâlik sene selâs ve erba'în ve tis'ami'e* (Kınalı-zâde Hasan Çelebi (2009), *Tezkiretü'ş-şu'arâ II*, (Haz. Aysun Sungurhan Eyduran), Ankara, AKM Yay. s. 33-36)."

[22] "*Mahrûsa-i Burusadandur. İsli Abdî dimekle ma'rûfdur. Kendüye mahlas ihtiyâr itmeyüp eş'ârı bî-mahlas olan şu'arâdandur. Yigirmi akçe müderris ba'dehû yetmiş akçe kâdî olmışdur. Mâ-mülki mebzûl etvârı makbûl cevânâne mâ'il mahbûb dostlıkda kâmil idi. Tatar Memî nâm bir dil-ber-i gamzekâr sabr u karârın yagma vü târmâr itmişdi. Lâmi'î Çelebi ile muhâcâtı olup Lâmi'îyi garîb hicv itmişdür* (Beyânî Mustafa Bin Cârullah, (2008), *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, (Haz. Aysun Sungurhan Eyduran), Ankara, AKM Yay. s. 115-116)

[23] Köksal, M. F., (2005), s. 377.

[24] Saraç, Y., (2002), "Kemal Paşa-zâde Edebî Şahsiyeti", TDV İslam Ansiklopedisi, C.25, s. 244.

[25] Saraç, Y., (2002), s. 244.

beyitlerinde de görülür. Dili sade, ifade yapısı sağlamdır. Şiirlerinde atasözlerini ve deyimleri sıkça kullanmış, aynı zamanda cinas sanatını başarılı bir şekilde uygulamıştır. Özellikle kasidelerinde yaşadığı dönemi canlandıran imajlara önem vermiş, yer yer orijinal anlatımlar yakalamıştır.[26]

Ahdî Çelebi, Gülşen-i Şuarâ'nın İbn-i Kemal maddesinde şairin mahlas kullanmadığını ifade eder.[27]

Şeyhülislâmın mahlas kullanmaması, şiirlerinin başkalarına mal edilmesine yol açmıştır. Prof. Dr. M. Fatih Köksal'ın "Yanıltıcı Mahlaslar yahut İbn-i Kemal'in Ettikleri" adlı makalesinde belirttiği üzere, bu yanılgılar yeni de değildir. Söz gelimi Mecma'u'n-nezâ'ir'in Viyana nüshasının müstensihi, şiirde mahlas bulamaması üzerine şiirde geçen "harîfî" ifâdesini mahlas zannederek, şiire "Nazîre-i Harifî" başlığını koymuştur. Bundan başka İbn-i Kemal'in divanında da bulunan iki şiiri, içerisinde geçen "hayâli" kelimesinden ötürü Hayâlî'ye isnâd edilmiştir.[28]

I. 7. Ahmed Çelebi

Şiirlerini mahlas kullanmadan yazan şairlerimizden biri de 16. yy. şairlerinden Ahmed Çelebi'dir. Ahmed Çelebi'nin şiirlerinde mahlas kullanmamış olduğunu ise Ahdî'den öğreniyoruz.

Ahdî, Gülşen-i Şuarâ'da Ahmed Çelebi için şunları söyler: İstanbul'dandır. Saray'da sipahi oğlanıdır. Lâkin uzun müddet padişahlar padişahı Kânûnî Sultan Süleyman'ın has kilerinde yüksek kâtiplik yapmıştır. Yüce mertebelere lâyık bir kişidir. Muhasebe ilminde eşsiz, inşâ üslûbunda hoşa gider sözleri vardır. Her ne kadar şair, diğer şairler gibi mahlas edinmemiş de olsa, yine de o bülbül misali nükteler söyleyen şairin nazmı mânâ gülistanında gül gibi, gonca ağızlı, hoş kokulu ve yâsemin göğüslülerin niteliklerini nazmetmiştir.[29]

Ahdî, Ahmed Çelebi'nin mahlas kullanmamasının herhangi bir sebebini belirtmemiştir. Ancak tezkirecinin üzerinde önemle durduğu nokta, Ahmed Çelebi'nin mahlas kullanmamış olmasına rağmen, nazım ve inşâsının çok sevildiğidir. Ahdî, Ahmed Çelebi biyografisinin sonunda şairin Farsça yazdığı iki beytini örnek olarak eserine alır.

I. 8. Mustafa Çelebi

Şiirlerinde mahlas kullanmayan Divan şairlerinden biri de Mustafa Çelebi'dir. Mustafa Çelebi'nin "mahlassızlığı kendine mahlas ediniş"ini ise Gelibolulu Mustafa Âlî'den öğreniyoruz:

Piriştinelidir. Uzun zaman Hâkânî defterhânesinde kâtiplik etmiştir. Emanet ve doğrulukla şöhret bulmayarak, 960 (M. 1552/ 1553) senesi esnasında o zümreye

---

[26] Saraç, Y., (2002), s. 244-245.

[27] *"Lâkin şu'arâ-yı şeker-güftâr gibi mahlas ihtiyâr itmemişler egerçi gazeliyyâtın tertîb-i dîvân üzre sebt itmişdür. (*Solmaz, S, (2005), *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı (İnceleme-Metin),* AKM Yay., Ankara, s. 115-116*)."*

[28] Köksal, M. F., (2005), s. 377.

[29] "*İstanbul'dandur. Dergâh-ı mu'allâda sipâhî oglanıdur. Lakin müddet-i medîd ve 'ahd-i ba'îddür ki pâdişâh-ı Süleymân-mekân ve şehenşâh-ı Hâlîl-h˘ân hazretlerinün kilâr-ı hâsında kâtib-i a'lâ nasb olunmışdur. Nefsinde sezâ-vâr-ı merâtib-i 'ulyâ kimesnedür. 'İlm-i muhâsebede bî-nazîr ve esâlib-i inşâda sözleri dil-pesend ü dil-pezîr. Egerçi sâir şu'arâ gibi mahlas ihtiyâr itmemiş feemmâ ol bülbül-i nükte-dânînün gülistân-ı ma'ânîde gül gibi nazmı vasf-ı semen-berân-ı hoş-bû ve gonce-dehânân-ı dil-cû vâkı' olmışdur.*(Solmaz, S., (2005), s. 130-131.)"

defterdar olmuş idi. Mahlassızlığı kendisine mahlas addedip, Mihr ü Vefâ kıssasını nazmetmiştir. Bazı beyitleri zikredilmiştir. Hâlâ meşhur değildir. [30]

Gelibolulu Âlî'den öğrendiğimiz kadarıyla, Mustafa Çelebi ve Âlî, Mihr ü Vefâ mesnevisini aynı vezni kullanarak, birbirinden habersiz bir şekilde nazmetmişlerdir.

I. 9. Ahmed (Karamanî-zâde)

Şiirlerinde mahlas kullanmayan Divan şairlerimizden bir diğeri ise Râmiz'in Âdâb-ı Zürafâ'sında belirtildiği üzere, Karamanî-zâde adıyla meşhur olan Ahmed'dir.

Âdâb-ı Zürafâ'da şair şöyle tanıtılır: Mahlas kaydından soyunmuş Celvetiyye tarikatının büyük şeyhlerinden Karamani-zâde adıyla meşhur bir şeyhdir. Uzun müddet Ensârî kapısı dâhilinde Emir Buhârî zaviyesinde irşad makamının postnişini ve yaşları yetmiş seneden ziyade iken, 1149 (M. 1736/ 1737) senesinin sonunda Ebu Şeybet'il-Hudrî radıallâhu anh'ın himayedaşı olmakla mutlu olmuşlardır. Zikredilen şeyh ahlâklı ve ârif gönüllü, şirin görünüşlü bir zât idi. Tasavvufâne şiirleri ve âşıkâne sözleri vardır.[31]

I. 10. Hazret-i Agazâde Muhammed Dede

Kendisine bir mahlas seçmeyip, bî-nâm u nişânlıkla şöhret olan şairlerimizden biri de Mevlevî Dedesi, Agazâde Muhammed Dede'dir.

Bir mahlasının olmadığını, Esrar Dede'nin Tezkire-i Şuarâ-yı Mevleviyye'sinden öğrendiğimiz Agazâde, tezkirede şöyle anlatılır:

Kendisine mahlas seçmeyip, isimsizlikle meşhur olan şairlerdendir. Azledilmiş Yeniçeri ağalarından birinin oğlu ve Bostan Efendi Hazretleri'nden ders almış ve hâlen Gelibolu'da Mevleviliğin yerlerinden biri olan dergah, kendilerine binâ olmuştur. Beşiktaş dergahı dahi, övülmüş sıfatlarına ikram olarak yapılmıştır. Kendileri İstanbul'a davet edildikten ve de iki ay süresince sadrnişin olduktan sonra, Şeyhî Zeyli'nde etraflıca açıklandığı üzere, bir gün zamansız bir gemiye binip, Gelibolu'ya doğru yola çıktı. Yola çıkan yelken açıcılara ve gemi kaptanlarına, acele etmelerini söyleyerek, alışık oldukları vatan yönünde, garip gecenin sabahında İstanbul'dan ayrıldı. 1063 (M. 1652/ 1653) senesinde vefat etmiştir. Kabri Gelibolu'dadır.[32]

---

[30] "*Pirištinelidür. Nice rūzgār defter-hāne-i Hakanīde kitābet idüp emānet ü istikāmetle şöhret bulmaġın sene sittīn ve tis'amie esnalarında ol zümreye defterdār olmış idi. Bī-mahlaslıġı kendüye mahlas 'add idüp Mihr ü Vefā kıssasını nazm eylemişdür* (İsen, M., (1994), *Künhü'l-ahbârın Tezkire Kısmı*, AKM Yay., Ankara, s. 275)"

[31] "*Kayd-ı mahlasdan ârî meşâyih-i Celvetiyye kibârından Karamani-zâde dinmekle şehîr-i celîlü'l-mikdâr bir şeyh-i mahmedet-semîr idi. Müddet-i medîde Ensârî kapusı dâhilinde Emîr Buhârî zâvîyesinde mekâm-ı irşâd ve sinn-i şerîfleri yetmiş sâlden izdiyâd iken bin yüz kırk dokuz senesi hudûdunda 'azîm-i vahşet-âbâd ve hem-sâye-i Ebî Şeybeti'l-Hudrî razıya'llahü 'anh olmagla dil-şad olmuşlar idi. Şeyh-i mezbûr ahlak-ı hâmîde ile meşhûr 'ârif-dil bir zât-ı şîrîn şemâ'il idi. Tasavvufâne eş'ârı ve 'âşıkâne güftârı vardır.* (Erdem, S, (1994), *Râmiz ve Âdâb-ı Zurafâsı*, AKM Yay., Ankara, s. 27-28)"

[32] "*İhtiyâr-ı mahlas buyurmayup bî-nâm u nişânlıkla şöhret-şi'âr olan şu'arâ-yı nâm-dârdandur. Maskatü'r-re'sleri Gelibolı olup Aga-yı Yeñiçeriyân mâ'zullerinden birinüñ meyve-i dıraht-ı âmâli ve nev-bâve-i bâğ-ı sinn ü sâli olup istilâ-yı cezebât-ı mütevâliye ile dâmen-keş-i 'avâyık-ı sûriyye ve Bostan Efendi Hazretlerinüñ sebebistân-ı hakîkatlerinden nevâle-gîr-i irşâd ve el'an Gelibolı'da cilvegâh-i Mevleviyye olan dergâh zât-ı sütûde sıfatlarına ikrâmen ihdâs olınup kendüleri İstanbul'a da'vet ve iki mâh mikdârı sadr-nîşîn-i meşîhât oldukdan soñra Şeyhî Zeyli'nde tafsîl oldugı üzre bir gün nâbehengâm bir sefîneye süvâr olup ba'de'l-'ışa' Gelibolı'ya togrı bâd-bân-ı güşâ-yı'azîmet ve mellâhân-ı sefîneye ta'cil buyurarark şitâbân-ı cânib-i vatan-ı me'lûfları oldukları leyle-i garîbenüñ sabâhında İstanbul'da fitne-i 'azîme zuhûrı cümle-i kerâmetlerinden oldıgı mestûrdur. Ve dahi subh u mesâ ifâde-i ders-i hakâyık-ı Mesnevî ile hâk-bûsân-ı dergâh-ı hayât-penâhların 'ilel-i rezî'e-i nefsâniyye ve maraz-ı deniyye-i cismâniyyeden işfâ ve ihlâsda kâ'im-makâm-ı Mesîha-ı câvidân ve sâkî-i Huzır-kadem-i âb-ı hayvân-ı 'ilm ü'irfân olup hattâ cild-i evvel-i Mesnevî-i Mevlevî'de menkûl olan Şâh u Kenîzek kıssasına olan ta'lik-ı latîf ve tedkîk-i 'ârîfleri li-'ecli't-teberrük*

I. 11. Ahmed (Kaytas-zâde)

Şiirlerinde mahlas kullanmayan şairlerimizden biri de, Kâfile-i Şuarâ'dan tespit edebildiğimiz Kaytas-zâde adıyla meşhur olan Ahmed'dir.[33]

Kafile-i Şuarâ'da şair hakkında şunlar söylenir: Kaytas-zâde adıyla bilinir. Önce yayabaşı, sonra arpaemini ve şehremini ve Rumeli tımar defterdârı ve Diyarbakır mal defterdârı olup, devlete ait mal tahsilinde emeği ve gayreti görülmüş olup kendisine sancak beyliği verilmişti. Ancak kendisi meşguliyetten elini eteğini çekip, Ortaköy'de yaptırdığı evinde, sohbet ve fazilet sahibi dostlarıyla, vakit geçirerek 992 (M. 1584/1585) senesinde vefat etmiştir.[34] Tevfik şairin şiirlerine örnek olarak dört beyiti aktardıktan sonra şu beyite yer vermiştir:

Hırmen-i dünyayı geşt itdüm serâser hâsılı
Arayup bir dâne mahlas bulamadım kendüme

Bu şairimizi, tahallüsten âzâde şairlerimiz içerisine bu beytine nazaran dâhil edebiliriz. Ancak burada şunu söylemek isteriz ki, metindeki مخلص kelimesini muhlis gibi de anlamak mümkündür.

Kafile-i Şuarâ müellifi, şairin mahlas kullanmama sebebi hakkında her hangi bir şey söylemese de şair bunu şiirinde dile getirmiştir. Yukarıda yazdığımız son beyitte şair, "Dünya harmanını baştan sona gezdim ancak arayıp kendime bir mahlas bulamadım." demiştir. Bu beyitten, şairin kendine bir mahlas aradığını, lâkin belki de hiçbir mahlası kendine uygun görmediği için nihayette mahlassızlıkta karar kıldığını çıkarabiliriz.

Ayrıca olukça sanatlı olan bu beyitte "geşt" kelimesi "tarla" anlamında "kişt", "kendüm", buğday anlamında "gendüm" de okunacak şekilde tevriyeli kullanılmış; bu mânâda her iki kelimeyle birlikte"hâsıl", "dâne", "hırmen" kelimeleriyle de güzel bir iham-ı tenasüp örneği sergilemiştir.

Tekrar ifade edecek olursak hem mahlas, hem muhlis okunmaya uygun bu kelimede, şairin muradının her ikisi de olduğu düşüncesindeyiz.

I. 12. Musâhib Mustafa Paşa

Tespit edebildiğimiz kadarıyla şiirlerinde mahlas kullanmayan, sonuncu şair Musâhib Mustafa Paşa'dır. Vakâyi'ül-Fuzâlâ'nın tezkire kısmında şair için şunlar söylenmektedir:

Eserlerinde mahlastan ârî Türkçe şiirleri olan Musâhib Mustafa Paşa Bolu Kasabası'nda doğmuştur. 1073 Zilhicce'sinde (M. Temmuz/ Ağustos 1663) has odaya nakl olunup, 1074 Muharrem'inde (M. Ağustos/Eylül 1663) musâhiplik ünvânıyla refi'ü'n-nişân oldular. 1077 Safer'inde (M. Ağustos 1666) Rikâb-ı Hümâyun'da musâhip olmak üzere ikinci vezirlik inâyet buyrulup vezir oldukları zaman Şeyh Feyzî Hasan Efendi şu tarihi düşmüştür:

"Vezîr-i kâm bîn oldı Musâhip Mustafa Paşa"[1077]

---

visâhu's-sadr-i menkabe-i şerîfleri kılındı (Esrar Dede, (2000), *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*, (Haz. İlhan Genç), AKM Yay., Ankara, s. 165)"

[33] Kafile-i Şuarâ'yı yayına hazırlayanlardan değerli hocamız Doç. Dr. Fatma Sabiha Kutlar Oğuz'a bu bilgiyi bizimle paylaştıkları için teşekkür ederiz.

[34] "*Kaytas-zâde dimekle ma'rûf u meşhûrdur. İbtidâ yayabaşı soñra arpa emîni ve şehr emîni ve Rumili tımar defterdârı ve Diyarbekir mal defterdârı olup tahsîl-i mâl-ı mîrîde sa'î ve gayreti meşhûd olmagınsancak begliği virilmişdi.Lâkin kendüsi meşâgilden destgeş ferâgat vü ihtiyâr uzlet idüp Ortaköy'de binâ eylediği Kâşâne-i fürûht âşiyânelerinde sohbet ve ülfet-i sâhib-fazîlet ile imrâr-ı vakt iderek 992 senesi müteveccih-i semt-i âhiret olmuşdur.* (Mehmed Tevfik, (1874), *Kâfile-i Şuarâ*, İstanbul, s. 40)"

Musahiplik ve vezirlik görevlerinden sonra Hatîce Sultan hazretleri ile evlenip yüksek mertebe sahibi olmuştu. 1095 Muharrem'inde (M. Aralık/ Ocak 1683/1684) Silahdâr Mustafa Paşa yerine mansıb kaptanlığına layık görülüp, 1096 Muharrem'inde (M. Aralık/Ocak 1684/1685) Mora adasının istihlası için ordu kumandanı olup, aynı yılın Şevval'inde (M. Ağustos/ Eylül 1685) Bokaz Hisarı'na muhafız olarak atandı. Bu durumda günler geçerken, 1096'da (M. 1685) ahirete intikal etti.[35]

SONUÇ

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Klâsik Türk edebiyatında şairliğin şartlarının en önde gelenlerinden biri olan mahlasın, sebep her ne olursa olsun kullanılmaması gelenek çerçevesinde makul ve sıradan bir hadise değildir.

Çalışmamızda erişebildiğimiz tüm şuarâ tezkirelerinin taranması sonucunda, şiirlerinde mahlas kullanmamış olan sırasıyla Kadı Burhaneddin, Çamçak Mehmed Çelebi, Hasan Çelebi, Şâver, Abdü'l-vehhab, Ahmed Çelebi, İbn-i Kemal, Mustafa Çelebi, Ahmed (Karamani-zâde), Agazâde Muhammed Dede, Ahmed (Kaytas-zâde), Musahib Mustafa Paşa olmak üzere toplam 12 şair tespit edebildik. Şiirlerinde mahlas kullanmamış olan bu şairlerimizi bir araya getirerek araştırmacılara yararlı olacağını düşündüğümüz bir derleme ortaya çıkarmaya çalıştık.

Kaynaklarda, şiirlerinde mahlas kullanmamış olan şairlerin, neden mahlas kullanmadıklarına dair bir bilgi bulunmaması önemli bir eksikliktir. Kanaatimize göre, mahlas geleneği çerçevesinde şiir yazan şairlerimize nazaran çok az sayıda bulunan bu şairlerin şiirlerinde mahlas kullanmamaları tevazudan ileri gelmektedir. Ancak bu durum yukarıda sıraladığımız tüm şairler için geçerli olmayabilir.

Çalışmamızın alanımıza katkı sağlamasını temenni ediyoruz.

[35] "*Musâhib Mustafâ Paşa'dur. Bolı kasabasında şehristân-ı 'ademden mülk-i vücûda nâzil ve 'âlem-i vücûda kesb-i kemâl içün bâd-peymâ-yı menâzil olup Harem-i Hâss-ı Sultânî'ye vâsıl ve yoliyle hazîne otasına dâhil olmış idi. Biñ yetmiş üç zi'l-hiccesinde hâs otaya nakl olınup yetmiş dört muharreminde musâhiblik 'unvânıyla refî'ü'n-nişân ve müşârün 'ileyh bi'l-benân oldılar. Yetmiş yedi saferinde Rikâb-ı Hümâyûn'da musâhib olmak üzre ikinci vüzerât ihsân ü 'inâyet buyurılup taşra çıkduklarında vâlid-i câmi'ü'l-hurûf Şeyh Feyzî Hasan Efendi bu târîhi dimişdi. Mısrâ'*

Vezîr-i kâm-bîn oldı Musâhib Mustafâ Paşa

*Seksen dört şa'bânında Rikâb-ı Hümâyûn kâ'imakâmlıkıyla memnûn kılınup seksen altı rebî'ü'l-âhirinde duhter-i sa'd-ahter-i şehr-yârî Hadîce Sultân Hazretleri tezvîc buyurılup mu'âheret-i hürevânî ile ser-efrâz olmışlar idi. Toksan beş muharreminde Silahdâr Mustafâ Paşa yerine mansıb kapudânı erzânî görilüp toksan altı muharreminde Mora cezîresi istihlâsı-y–içün ser-'asker olup sene-i mezbûre şevvâlinde Bokaz Hisârı'na muhâfız ta'yîn olınmışlar idi. Bu hâl üzre gü ârende-i eyyâm iken sene-i mezkûre i'l-ka'desinde intikâl ve 'âlem-i 'ukbâya irtihâl eyledi. Vezîr-i mezbûr 'ilm ü ma'ârif ile meşhûr 'âlî-himmet bir meknî-menkabet idi. Âsârlarından mahlasdan 'ârî Türkî eş'âr-i berâkat-şi'ârları vardur. (*Karakaya, B., (2009), *Vakâyi'ü'l-Fuzalâ'nın Tezkire Kısmı*, Mezuniyet Tezi (Danışman: Doç. Dr. M. Fatih Köksal), Kırşehir, *s. 168-169).*"

Kaynakça

Akün, Ö. F, (1994), "Divan Edebiyatı", *TDV İslam Ansiklopedisi*, IX: 395-396, İstanbul.

Alparslan, A, (1977), *Kadı Burhaneddin Divanından Seçmeler*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Âşık Çelebi, (2010), *Meşâirü'ş-Şu'arâ*, (Haz. Filiz Kılıç), İstanbul, Suna ve İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.

Bala, M, (1997), "Kadı Burhaneddin", *MEB İslam Ansiklopedisi*, Eskişehir, C. 6: 46-48.

Beyânî Mustafa Bin Cârullah, (2008), *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, (Haz. Aysun Sungurhan Eyduran), Ankara, AKM Yay.

Devellioğlu, F, (2007), *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara, Aydın Kitabevi.

Erdem, S, (1994), *Râmiz ve Âdâb-ı Zurafâsı*, Ankara, AKM Yay.

Esrar Dede (2000), *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*, (Haz. İlhan Genç), Ankara, AKM Yay.

İsen, M, (1994), *Künhü'l-ahbârın Tezkire Kısmı*, Ankara, AKM Yay.

İsen, M, (1997), *Ötelerden Bir Ses*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Karakaya, B, (2009), *Vakâyi'ü'l-Fuzalâ'nın Tezkire Kısmı*, Mezuniyet Tezi (Danışman: Doç. Dr. M. Fatih Köksal), Kırşehir.

Kaya, D, (2007), *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Kınalı-zâde Hasan Çelebi (2009), *Tezkiretü'ş-şu'arâ II*, (Haz. Aysun Sungurhan Eyduran), Ankara, AKM Yay.

Kınalı-zâde Hasan Çelebi (1989), *Tezkiretü'ş-şu'arâ II*, (Haz. İbrahim Kutluk), Ankara, TTK Yay.

Köksal, M. F, (1998), *Kayserili Divan Şairleri*, Kayseri, Geçit Yayınları.

Köksal, M. F, (2005), *"Yanıltıcı Mahlaslar yahut İbn-i Kemal'in Ettikleri"*, Türk Edebiyatı S. 376.

Kurtoğlu, O, (2006), *"Divan Şiirinde Mahlas Değiştiren ve Birden Fazla Mahlas Kullanan Şairler"*, Bilig, S. 38: 71-91.

Latîfî (2000), *Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratü'n-nuzamâ*, (Haz. Rıdvan Canım), Ankara, AKM Yay.

Mehmed Tevfik (1874), *Kâfile-i Şuarâ*, İstanbul.

Mehmed Tevfik (2012), *Kâfile-i Şuarâ*, (Haz. Fatma Sabiha Kutlar Oğuz, Hanife Koncu, Müjgan Çakır), İstanbul, Doğu Kütüphanesi Yay.

Saraç, Y, (2002), "Kemal Paşa-zâde Edebî Şahsiyeti", TDV İslam Ansiklopedisi, C.25, s. 244-245.

Solmaz, S, (2005), *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı (İnceleme-Metin)*, Ankara, AKM Yay.

Şemseddin Sami (2007), *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul, Çağrı Yayınları.

Yıldırım, A, (2006), *Divan Edebiyatında Mahlas ve Mahlas-nâmeler*, Ankara, Akçağ Yayınları.

15. YY. ŞAİRİ ÇÂKERÎ'NİN YÛSUF U ZÜLEYHÂ'SI

Muhammet NALBAT

Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Kutsal kitaplarda anlatılan Yûsuf Peygamber'in hayatı, gerek İranlı gerek Arap gerekse Türk şairlere ilham kaynağı olmuştur. Dinî bir hüviyet taşıyan bu hikâye, şairlerin Züleyhâ'nın aşkını lirik bir şekilde işlemesiyle etkileyici bir aşk hikâyesine dönüşmüştür. Türk edebiyatında, farklı dönemlerde onlarca Yûsuf u Züleyhâ mesnevisinin yazılması Türk milletinin bu hikâyeye gösterdiği teveccühün bir sonucudur. Bu bildiride 15. yy. şairlerinden Çâkerî'nin elimizde bulunan tek nüshası Millî Kütüphane'de 2611 numarada kayıtlı olan *Yûsuf u Züleyhâ* isimli mesnevisi tanıtılarak eserin Türk edebiyat tarihi açısından önemi irdelenecektir. Çâkerî'nin, müstensihi bilinmemekle birlikte istinsah tarihi 1558 olarak geçen ve 1495 yılında kaleme aldığı tespit edilen eseri, 74 Farsça başlık ve 4208 beyitten meydana gelmiştir. 169 varaktan oluşan eser hezec bahrinin *Mefâ'îlün Mefâ'îlün Fe'ûlün* kalıbı ile kaleme alınmıştır. Bu çalışma sırasında öncelikle Çâkerî hakkında yazılan kaynaklardan ve yapılan araştırmalardan faydalanılarak onun hayatı, edebi kişiliği, eserleri tanıtılacak ve *Yûsuf u Züleyhâ*'sındaki beyitleri de esas alınarak müellifin bilinmeyen yönleri ortaya konmaya çalışılacaktır. Daha sonra eser şekil, tertip ve muhteva yönünden incelenecektir.

Anahtar sözcükler: Mesnevi, Çâkerî, Yûsuf u Züleyhâ.

ABSTRACT

The life of the prophet Yusuf which is narrated in holly books has been a source of inspiration to Iranian, Arabian and Turkish poets. Having a religous aspect, this story became a love story due to the poets' handling Zuleyha's love in a lyrical way. The fact that a lot of Yusuf u Zuleyha mesnevis were written in Turkish Literature at different times shows how much Turkish people admire this story. In this manifesto the significance of the fifteenth century poet Çakeri's *Yusuf u Zuleyha* mesnevi, which we have only one copy in the National Library with the registration number 2611, will be explicated in terms of Turkish Literature History. Çakeri's work, which was originally written in 1495 and the name of the copying person isn't known and the year estimated to be 1558, consists of 74 Farsi capital headings and 4208 verses. Consisting of 169 sheets, this product was written with Hezec Bahri's *Mefâ'îlün Mefâ'îlün Fe'ûlün* pattern. Çakeri's life and his literary personality will be presented with the help of the sources written and searches made about Çakeri and revealing the unknown aspects of this person will be tried out in this presentation. Later on the work will be analysed in terms of method, manner, and contents.

Key words: Mesnevi, Çakeri, Yusuf u Züleyha

Hayatı

Çâkerî'den bahseden kaynaklar onun doğum tarihi hakkında herhangi bir bilgi vermemektedir.[1] Gerçek isminin Sinan Beg olduğu bilinmekle birlikte *Dîvân*'nındaki[2]

[1] Çâkerî'den bahseden kaynaklar için bkz.: Sehî Beg, (1978), *Heşt Bihişt*, (haz. Günay Kut), Harvard, v. 35b; Sehî Bey, (1998), *Heşt Behişt*, (haz. Musatafa İsen), Ankara., Akçağ Yay., s. 87; İpekten Haluk, (1996), *Divan Edebiyatında Edebi Muhitler*, İstanbul, MEB. Yay., s. 55; Mehmed Tevfik, (1290), *Kâfile-i Şuarâ*, İstanbul.,

bir gazelde (G24) ve *Yûsuf u Züleyhâ*[3] mesnevisinde Yûsuf isminin de kullanıldığı görülmektedir. Tezkirelerde Çâkerî'nin devşirme olduğu bilgisi bulunmaktadır.[4] Şairin, II. Bayezîd döneminde yaşadığı ve padişahın yakınında olduğu bilinmektedir.[5] Çâkerî Sultan Bayezîd zamanında sancağa çıkmış ve İstanbul subaşısı olmuştur. Bu bilgi *"Divan Edebiyatında Edebi Muhitler"* adlı kitapta şu ifadelerle desteklenmektedir: *"S. Bayezid'in yakın ilgisini gören şairlerden biri de Çâkerî Sinan Bey'dir. Yeniçeri iken İstanbul su-başısı olmuş, sonra padişâhın silahdarlığı ve sancak beyliğine tayin edilmiştir. Sultan Bayezid'in sevgisini kazandığından daima himaye edilmiş, ihsanını ve lutfunu görmüştür."*[6]

Çâkerî'nin ümeradan olduğu bilinmektedir. "*Ona şehzadelerin özel hizmetinde bulunan "bey" ünvanı verilmesi Çâkerî'nin II. Bayezid'in özel hizmetinde bulunduğunu göstermektedir.*"[7] Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevisini II. Bayezîd'in şehzadelerinden Alemşâh adına yazması yukarıdaki bilgileri doğrular niteliktedir. Nitekim *Yûsuf u Züleyhâ*'nın sebeb-i telif bölümünde Alemşâh için yazılan şu beyitler dikkat çekicidir:

Ata bindükce ben dahı binerdüm
Yanınca sâyesi gibi giderdüm (392)[8]

Diyeyin adına bir hoş hikâyet
Anılsun anun ile tâ kıyâmet (406)

Sorarsan adını Sultân Alemşâh
Dilerven her murâdın vire Allâh (407)

Türk Şairleri'nde, Latîfî kaynak gösterilerek anlatılan bir olaydan, Çâkerî'nin II. Bayezîd ile münasebeti daha iyi anlaşılmaktadır. Söz konusu olay şu şekilde aktarılmıştır: *"...Mesmudur ki mezkûrun cevanlığı zamânında nezle zahmetinden sakalı bî vakt ağarmış ol dahi gam-ı rîşinden dilrîş olup sakalına boya çalarmış. Sultan Bâyezid bir gün suâl eyler ki "Bu nûru niçin zulmete tebdil idüp rengini tağyîr idersin ve ak sakalın yüzüne kara çalup mücrimler gibi teşhîr idersin, deyicek "Devletlü pâdîşâhım bu çâker-i bî-iştibâh yaşım bilürüm. Sakal yalan söyler gerçi sadık görinür amma kizb-i sarîh eyler. Bu sebebden ben dahi yüzüne kara çaldım ve teşhîr ü tahkîr idüp intikâmım aldım, deyü ol hitâb-ı vâcibü'l-cevâba cevâb viricek bu mizâh mizâc-ı*

---

s. 92; Ergun, S., Nüzhet, (1944), *Türk Şairleri* c. 3, İstanbul, Bozkurt Matbaası, s. 1105-1107; Álî, (1994), *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, (haz. Mustafa İsen), Ankara., TTK., s. 154.; Latîfî, (2000), *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, (haz. Rıdvan Canım), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, s. 206-207; Aynur, Hatice, (1999), *15.yy. Şairi Çâkerî ve Dîvânı*, İstanbul, Scala Yay.

[2] Detaylı bilgi için bkz. Aynur, H., (1999), s. 107.

[3] Yûsuf isminin geçtiği beyit aşağıda verilmiştir:
Yüzün dut Çâkerî Yûsuf Hüdâ'ya
Ki nâzır olasın ol meh-likâya (4200)

[4] Latîfî, (2000), s. 206; Tevfik, (1290), s. 92; Sehî Beg, (1978), v. 35b.

[5] Latîfî, (2000), s. 206.

[6] İpekten, H., (1996), s. 55.

[7] Aynur, H., (1999), s. 2.

[8] Nalbat, M., (2012), *15. yy. Şairi Çâkerî'nin Yûsuf u Züleyhâ'sı (Metin- İnceleme)*, Eskişehir, ESOGÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Y. Lisans Tezi, s. 126.

pâdîşâha hoş gelüp ve ol merd-i suhan-âferînin tab'-ı suhan-âferînine hezâr tahsîn ü pesend ve ihsân-ı fırâvân ile teraffu' ve terakkî erzânî kıldılar…"[9]

Çâkerî'nin II. Bayezîd için yazdığı bir methiye de vardır ki Çâkerî bu şiirde II. Bayezîd devrinde rüşvetin artmasından şikâyet etmektedir.[10]

Kaynaklarda, Çâkerî'nin ölümü ve ölüm yeriyle ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak ölüm tarihinin 900 (1495)'den -*Yûsuf u Züleyhâ* mesnevisinin yazılışından- sonra olduğu düşünülmektedir.[11]

Sanatı

Çâkerî'nin şiirleri ve sanatçı kişiliği hakkında *Latîfî Tezkiresi*'nde şu bilgilere yer verilmektedir: *"Ve bi'l cümle sâbiku'z-zikr ehl-i fazl u nüktedân ve ümerâ beyninde şeh-nâme ve hamse tetebbu ider sâhib-i kitâb u dîvân idi. Eşârı vasat makûlesidir…"*[12]

Âlî ise *Künhü'l-ahbâr*'da Çâkerî hakkında *"…selîka-i nazma sâlik olan şu'arâdandur."*[13] şeklinde bilgi verirken, Çâkerî'nin edebi kişiliği hakkında en detaylı bilgi *Sehî Bey Tezkiresi*'nde yer almaktadır. Sehî Çâkerî'nin sanatını şu ifadelerle anlatır:*"…Marifet ve mürüvvet sahibi kimseydi. Farsça ve Türkçe şiirleri vardır. Zahir-i Faryabî'nin kasidelerine bazı nazireler yazdı. Bunları gayet güzel düşürmüştür. Mesnevi üzerinde de epeyce çalışmış, bu konuda epey yol almıştır. "Leyla ve Mecnun", "Yusuf u Züleyha" hikâyelerini nazm etmiştir. Bu mesnevilerde başarılı olmuştur. İkisi de eşsiz kitaplardır. Hoş tabiatlı, zihni pak şairdir. Mesnevileri gazellerinden daha üstündür…"*[14]

Mehmed Tevfik'in Kâfile-i Şu'arâ'sında ise, "Ekser tezkirelerün beyânına göre sâhib-terceme, beyne'l-ümerâ ehl-i fazl ü nüktedân ve dâ'imâ Şeh-nâme ve hamse tetebbu eder, sâhib kitâb ve dîvânmış. Lâkin eş'ârı mutavassıtdur" denilmektedir.[15] Bu eserde diğerlerinden farklı olarak Çâkerî için "sâhib-terceme" ifadesi kullanılmaktadır.

Kaynaklardan anlaşılacağı üzere Çâkerî divan ve hamse sahibi bir şairdir. Ancak o daha çok mesnevi sahasında başarılı olmuştur. Ayrıca nüktedan ve fazilet sahibi olmakla birlikte şiirleri vasattır.

Çâkerî, şiirlerinde kendisini ünlü İran şairleri Nizâmî, Hâfız, Kemâl, Selmân-ı Sâvecî ve Mollâ Câmî ile kıyaslamaktadır.[16] Bunun yanında *Yûsuf Züleyhâ*'sında döneminin (15. yy) ünlü şairi Şeyhî'yi överek onunla boy ölçüşmektedir:

Dimiş her nazm ehli nazm-ı rengîn
Diyemez Şeyhî nazmı gibi şîrîn (416)

Bugün meydân-ı nazmun serveridür
Kamu nazm ehlinün ser ü feridür (417)

Egerçi nazmı anun hûb-terdür
Benüm destânum andan hûb-terdür (418)

[9] Ergun, S., N., (1944), s.1105-1106.
[10] Aynur, H., (1999), s. 3.
[11] Aynur, H., (1999), s. 3.
[12] Latîfî, (2000), s. 207.
[13] Âlî, (1994), s.154.
[14] Sehî, (1998), s. 87.
[15] Mehmed, T. (1290),s. 92.
[16] Aynur, H., (19999, S. 8.

Dürişdi ger meh-i şîrîn dâsitâna
Benüm hod dâsitânum hüsrevâne (419)

Ne şîrîn Çâkerî dir dâsitânı
Neşât-engîz çün devr-i civânı (490)

Egerçi Şeyhî benden yegdür ammâ
Benüm memdûhum a'lâ anun ednâ (491) [17]

Yukarıda verilen beyitlerden de anlaşılacağı üzere Çâkerî kalemine güvenen bir şairdir.

Eserleri

***Dîvân*:** *Çâkerî Dîvânı*'nın tek yazma nüshası Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud 3298 numarada bulunmaktadır. Yazıldığı tarih ve müstensihi bilinmeyen eserin istinsah tarihi H.1001'dir. *Çâkerî Dîvânı*'nda 2 kaside, 3 mesnevi ve 123 gazel bulunmaktadır.[18] Eser Hatice Aynur tarafından inceleme-tenkitli metin şeklinde yayımlanmıştır. Bu yayına göre elde bulunan *Çâkerî Dîvânı*'nın eksik olduğu ve güvenilir olmadığı anlaşılmaktadır.

Leylâ vü Mecnûn: Özellikle *Sehî Bey Tezkiresi*'nde, Çâkerî'nin *"Leylâ vü Mecnûn"* ve *"Yûsuf u Züleyhâ"* mesnevilerini yazdığı belirtilmektedir.[19] Ancak *Leylâ vü Mecnûn*'un nüshası şimdilik elde yoktur. Sehî, Çâkerî'nin *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisini "bî-bedel" olarak nitelendirmektedir. Kaynaklarda bunun dışında şairin hamse sahibi olduğu da belirtilmektedir. "*İstanbul kütüphaneleri Türkçe Hamseler katoloğu'nun önsözünde ilk Türkçe hamse yazan kişi olduğu, yaşadığı tarihin açıkça bilinmediği ve Vâmık u Azra, Yûsuf u Zelîhâ, Hüsn ü Nigâr, Süheyl ü Nev-bahâr, Leylâ vü Mecnûn mesnevileri olduğu yazılıdır.*"[20] Ancak şairin *Yûsuf u Züleyhâ*'sından başka mesnevisine ulaşılamamıştır. Ancak *Yûsuf u Züleyhâ*'da geçen aşağıdaki beyit *Leylâ vü Mecnûn*'un varlığı hakkında bir ipucu olabilir:

Düketdi nevbetin Leylâ vü Mecnûn
Çalınur nevbetüm aşkile her gün (421)[21]

***Yûsuf u Züleyhâ*:** Bu bildirinin konusu olan eser hakkında detaylı bilgi aşağıdaki bölümlerde verilecektir.

Çâkerî'nin yukarıda sayılan eserlerinin dışında 30 farklı mecmuada şiirleri bulunmaktadır.[22] Ayrıca bu konuda "*Türk Şairleri*"nde şu bilgilere yer verilmektedir: *"918 (m.15129) de yazılan Camiünnezair'de Çâker ve Çâkerî mahlâsıyla 17 kadar manzume kayıdlıdır. Bu şiirlerin arasında II. Bayezid'i medheden bir parça da mevcuddur. Üniversite kütüphanesindeki bir mecmuada (Yıldız No.46), Çâkerî namına bir tahmis kayıdlıdır. Bu tahmis II. Bayezid devrinde şöhret kazanmağa başlamış olan Revânî'nin:*

Nola derlerse sana dilber-i ra'nadır bu
Olma mağrur güzel hüsnüne dünyadır bu

[17] Nalbat, M., (2012), s. 127.
[18] Aynur, H., (1999), s. 10.
[19] Sehî, (1998), s. 87.
[20] Aynur, H., (1999), s. 4.
[21] Nalbat, M., (2012), s. 127.
[22] Aynur, H., (1999)., s. 11.

matlalı gazeline yapılmıştır."[23]

Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sının Şekil Özellikleri

Çâkerî, Milli Kütüphane 2611 numarada yer alan *Yûsuf u Züleyhâ*'sını H. 900 (1494-95) yılında kaleme almıştır. Ayrıca eserin istinsah tarihi de 4202. beyitte H. 965/ M. 1558 olarak verilmiştir. Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sı 169 varak olup 4208 beyitten müteşekkil bir mesnevidir.

Nazım Şekli

Çâkerî, *Yûsuf u Züleyhâ*'da mesneviden başka nazım şekli kullanmamıştır. Eserde 74 Farsça başlık yer almaktadır. Giriş bölümü 13 başlıktan ve 494 beyitten, olayın anlatıldığı bölüm 57 başlıktan ve 3316 beyitten, bitiş bölümü ise 4 başlıktan ve 398 beyitten oluşmaktadır.

Vezin

Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevisi hezec bahrinin "Mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün" kalıbı ile yazılmıştır. Mesnevilerde çok kullanılan bu kalıbı şairin, eserin genelinde başarı ile uyguladığı söylenebilir. Ancak bazı beyitlerde zihaf görülmekte. Bu kusurlardan bazılarının müstensihe ait olabileceği düşünülebilir. Eserde zihaf bulunan bazı beyitler aşağıda verilmiştir:

Bile toğmış hezârân hûb rûlar
Kılurdı gönli anunla **cüst**-cûlar (634)

Ne kândan sen didi iy pâk-gevher
Ki yok bir kânda sana **gevher** benzer(719)

Eserde zihaf dışında da vezin kusurlarıyla karşılaşmak mümkündür. Bu kusurlar bazen bir kelime eksikliğinden bazen de fazlalığından kaynaklanmaktadır. Bu tür vezin kusurlarının bulunduğu bazı beyitler aşağıda verilmiştir:

Olup mihrâb-ı kaşı seher-gâh
Nasîb it virdi vaslın Allâh (677)

Hezârân serv-kâmet dil-rübâlar
Semen-bûy [u] rû-güşâlar (1107)

Kafiye

Çâkerî'nin *Yûsuf Züleyhâ*'sını divan şiiri kafiye anlayışına göre incelediğimizde en çok mürdef kafiyenin kullanıldığı görülmekte. *Yûsuf u Züleyhâ*'da kullanılan kafiyeler ve bu kafiyelere örnekler aşağıda verilmiştir:

a) Mürdef Kafiye:

Sana pend eylerse bir vefâdâr
Kulağunda ol olsun dür-i şehvâr (4133)

Dilümden gayr mihrin dûr kıldun
Karanu gönlümi pür-nûr kıldun (1852)

b) Mücerred Kafiye:

Getür ben mûrı nutka kudretün var
Tüvânâsın her işde kuvvetün var (2)

[23] Aynur, H., (1999), s. 11.

Kılur tesbîh sana her dü âlem
Velîkin hikmetünde cümle ebkem (4)

c) Mukayyed Kafiye:

Biri nûr-ı saâdetle huceste
Biri olmış işâretle şikeste (66)

Yaturdum câme-hâb içinde hufte
Dilümden kej ü gam olmışdı refte (2650)

d) Müesses Kafiye:

Sıfâtun söylemek ile hidâyet
Gerek ben bendene senden inâyet (3)

Kamu mahlûk ana eyler şehâdet
Ki ne evvel var anda ne nihâyet (117)

e) Mücennes Kafiye:

Bunı söylerdi gerçi ol dilinden
Velîkin aşkı gitmezdi dilinden (2038)

Hevâ yüzin bulut dutmuşdı ol gün
Görünmezdi bulutdan gökdeki gün (1681)

Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sının kafiye açısından başarılı olduğu söylenebilir.

Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sının Konu Tertibi

Belli bir konuyu işleyen ve bağımsız bir kitap olarak yazılan mesneviler, konu tertibi bakımından genellikle benzerlik gösterirler. Mesnevilerin tertibi giriş, konunun işlendiği bölüm ve bitiş bölümü olmak üzere 3 ana bölümde incelenir. Çâkerî'nin *Yûsuf Züleyhâ*'sı klasik tertibe uygun bir mesnevidir. Eserin konu tertibi şu şekildedir:

Eser besmelenin ardından "tahmid" olarak nitelendirilen 19 beyitlik bir manzume ile başlamaktadır. Bu bölümden sonra sırasıyla tevhid, Cenâb-ı Hakk'ın varlığına deliller getirmek ve bu hususta düşünmeye teşvik etmek için yazılan bölüm, münacat, na't, miraciye, Hz. Peygamber'den şefaat dilenen bölüm, dünyanın geçiciliği ile ilgili bölüm gelmektedir. Eserin 292- 345. beyitleri arasında II. Bayezîd'in şehzadesi Alemşâh adına yazılan methiye yer almaktadır. Bu bölümün ardından güzellikten ve aşktan bahseden bir manzumeye yer verilmiştir. Aşkın faziletinin anlatıldığı bölümde eserin telif sebebi üzerinde de durulmuştur. Şair, giriş bölümünün son başlığında "söz"ün tarifini şairliğini övmüştür.

Çâkerî'nin *Yûsuf Züleyhâ*'sında konunun işlendiği bölüm 13. başlıktan itibaren başlamaktadır. Bu bölümde Hz. Âdem, gayb âleminde Yûsuf'u görüp onun güzelliğini övmüştür. Bundan sonraki bölümlerde sırasıyla Yûsuf'un ve Züleyhâ'nın güzelliklerini anlatan manzumelere yer verilir. Daha sonra Züleyhâ'nın, rüyasında Yûsuf'u görmesiyle âgâz- ı dâstân bölümüne devam edilmiştir. Eserde konunun işlendiği bölüm 57 başlıktan oluşmuştur. Hz. Yûsuf'un vefatı ve Züleyhâ'nın bu acıya dayanamayıp dâr-ı bekâya göçmesi ile hikâyenin anlatıldığı bölüm sona ermiştir.

Eserin hatime (bitiş) bölümü 71. başlık ile başlamaktadır. Aynı başlığın bulunduğu bölümde şair "felaketlerle dolu felekten şikâyet" etmiştir. Bundan sonraki 2 başlıkta ise sırasıyla "Müslümanlara öğüt", "nefis ile söyleşme" konularını işleyen manzumeler görülmektedir. Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sı 74. başlık ile nihayet bulmaktadır. Bu

bölümde eser tamamlandığı için Allâh'a şükredilerek dua edilmiştir. Ayrıca eserin müellifinin ismi, yazıldığı ve istinsah edildiği tarihler de bu bölümde verilmiştir.

Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sı incelendiğinde eserin konu tertibi bakımından ünlü İran şairi Molla Câmî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sına çok benzediği tespit edilmiştir. Bu benzerlik özellikle konunun işlendiği âgâz-ı dâstân bölümünde ve konu başlıklarında açıkça görülmektedir.

Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sının Muhteva Yönünden İncelenmesi

Türk edebiyatında yazılan bütün Yûsuf u Züleyhâ mesnevilerinin kaynağı bilindiği gibi kutsal kitaplardır. Bu konuyu eserlerinde işleyen şairler hikâyenin aslına sadık kalmak şartıyla kendilerine göre bazı ekleme ve çıkarmalarda bulunmuşlardır. Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sını kısaca şöyle özetleyebiliriz:

Yûsuf, Hz. Yakûb'un on iki oğlundan biridir. Yûsuf hem fizikî hem de ahlakî güzelliğiyle diğer kardeşlerinden ayrılmaktadır. Hz. Yakûb, Yûsuf'u diğer oğullarından daha çok sevmektedir. Annesi öldüğü için, Yûsuf'a Hz. Yakûb'un kız kardeşi bakmaktadır. Hz. Yakûb, oğlunun artık yanında yaşamasını ister. Halası da Yûsuf'u çok sevmektedir ve ondan ayrılmamak için kendi kemerini Yûsuf'un beline gizlice dolayarak onu hırsızlıkla suçlar. O günkü âdetler gereği hırsızlık yapan kişi malını çaldığı kişiye ölene kadar kulluk eder. Yûsuf da halası ölene kadar onun yanında kalır.

Bundan sonra şair asıl hikâye bölümüne geçerek Züleyhâ'nın güzelliğine ve onun gördüğü rüyalara yer vermiştir. Züleyhâ rüyasında Yûsuf'u görür ve ona aşık olur. İlk günlerde gördüğü rüyayı ve aşkını gizli tutar, bir yıl sonra ikinci bir rüya gören Züleyhâ cinnet geçirerek babası tarafından zincire vurulur. Züleyhâ bir yıl sonra üçüncü rüyayı görür ve rüyasında gördüğü kişinin Mısır Azîzi olduğunu öğrenir. Âşık olduğu kişinin kim olduğunu öğrenen Züleyhâ cinnet halinden kurtulur. Züleyhâ'nın babası Mısır Azîzi'ne haberci göndererek kızıyla evlenmesini ister. Aziz bu isteği memnuniyetle kabul ederek Züleyhâ'yı getirmek üzere kervan gönderir. Züleyhâ Mısır'a varınca Azîz'in, rüyasında gördüğü kişi olmadığını anlar ve büyük bir hayal kırıklığı yaşar.

28. bölümden sonra Yûsuf'un macerası anlatılmaya başlanır. Hz. Yûsuf bir gece rüyasında güneşin, ayın ve on bir yıldızın ona secde ettiğini görür. Rüyasını babasına anlatır. Babası, rüyasının yorumunun açık olduğunu ancak bu rüyayı kardeşlerine anlatmaması gerektiğini söyler. Fakat Yûsuf'un kardeşleri bu rüyadan haberdar olup ona kötülük yapmak için bir araya gelirler ve bir plan yaparlar. Kardeşleri Yûsuf'u kıra götürmek için babalarından izin isterler. Hz. Yakûb oğullarının bu isteğini gönülden olmasa da kabul eder. Ertesi sabah Yûsuf ve kardeşleri kıra çıkmak için evden ayrılırlar. Evden yeterince uzaklaşınca kardeşleri Yûsuf'a işkence yaparak onu öldürmeye çalışırlar. Ancak içlerinden biri ona acır ve öldürülmesine izin vermez. Bunun üzerine kardeşleri Yûsuf'un elbiselerini soyarak onu yakınlardaki bir kuyuya atarlar. Allah (C.C), kuyuda zor durumda olan Yûsuf'a yardım etmesi için Cebrail'i gönderir. Kuyuda üç gün kalan Yûsuf, Mısır'a giden bir kervanda bulunan Mâlik adında bir tüccar tarafından kurtarılır. Onun kurtulduğunu gören kardeşleri Yûsuf'u Mâlik'e köle olarak satarlar. Yûsuf kervanla birlikte Mısır'a gider. Mısır'a varınca Nil Nehri'nde yıkanarak temizlenir ve köle pazarında satışa çıkarılır. Daha önce rüyasında görüp âşık olduğu kişinin Yûsuf olduğunu anlayan Züleyhâ, onu çok para vererek satın alır.

Züleyhâ Yûsuf'a çok iyi davranır ve onunla bizzat ilgilenir. Yûsuf delikanlı çağına gelince Züleyhâ ona olan aşkını ifade eder. Ancak bu aşk Yûsuf tarafından karşılık görmez. Hatta Züleyhâ'dan kurtulmak isteyen Yûsuf çoban olmak ister. Yûsuf'un bu

isteği Züleyhâ tarafından kabul edilir. Züleyhâ aşkını her fırsatta Yûsuf'a iletir. Ancak bu aşk her seferinde Yûsuf tarafından karşılıksız bırakılır. Züleyhâ bu durumu dâyesine anlatır. Dâyesi Züleyhâ'ya onun ve Yûsuf'un tasvirlerinin olduğu bir saray yaptırmasını salık verir. Bunun üzerine usta bir nakkaş yedi odalı bir saray yapar ve bu sarayın tavanına Yûsuf'un ve Züleyhâ'nın tasvirlerini çizer. Bundan sonra Züleyhâ Yûsuf'u saraya davet eder ve ona sarayı gezdirir. Züleyhâ sarayı gezerken girdikleri her odanın kapısını kilitler. Son odaya geldiklerinde Züleyhâ Yûsuf'la birlikte olmak ister. Yûsuf Allah'tan korktuğunu ve Azîz'e ihanet edemeyeceğini söyleyerek Züleyhâ'yı yine reddeder. Yûsuf tarafından reddedilen Züleyhâ çılgına döner ve kendini öldürmek ister. Ancak Yûsuf ona engel olur. Züleyhâ'nın ısrarının devam etmesi üzerine Yûsuf odadan kaçar. Allah'ın yardımıyla kilitli kapılar bir bir açılır. Ancak Züleyhâ kaçan Yûsuf'un gömleğinden tutar ve onu yırtar. Azîz son kapıdan çıkan Yûsuf'un perişan halini görür ve onu alarak Züleyhâ'nın yanına götürür. Kendisini Azîz'e şikâyet ettiğini düşünen Züleyhâ Yûsuf'un onunla birlikte olmak istediğini söyleyerek iftira atar. Yûsuf bunun doğru olmadığını söyleyerek orada bulunan bebeğin şahitlik yapmasını ister. Züleyhâ'nın akrabasının bebeği Allah tarafından konuşturulur ve Yûsuf'un masum olduğu kanıtlanır.

Züleyhâ'nın İbrî bir köleye âşık olduğu bütün Mısır halkı tarafından öğrenilir. Mısırlı kadınlar Züleyhâ'yı ayıplarlar. Bunu üzerine Züleyhâ Mısır'lı kadınlardan intikam almak için onları sarayına davet eder ve onlara ziyafet verir. Mısırlı kadınlar portakal soyarken Yûsuf'u görürler ve ona hayran kalarak ellerini keserler. Yûsuf'u gören Mısırlı kadınlar Züleyhâ'ya hak verirler ve Yûsuf'a Züleyhâ ile birlikte olması için nasihat ederler. Hz. Yûsuf ise onlardan kurtulmak için Allah'a dua eder ve zindan isteğinde bulunur. Züleyhâ, Mısırlı kadınların sözünü dinleyerek Yûsuf'u zindana attırır. Ancak bundan pişmanlık duyar. Hz. Yûsuf ise zindandaki tutsakların sevgilisi olur. Hz. Yûsuf'a zindanda Cebrail tarafından rüya yorumlama bilgisi öğretilir. Hz. Yûsuf zindanda bulunan iki gencin rüyasını yorumlar. Bu yorumlar gerçekleşir ve gençlerden biri zindandan kurutulur diğeri ise asılır. Zindandan kurtulan genç Mısır Şahı'nın sarayındaki görevine döner. Bu arada Yûsuf'u zindana attıran Züleyhâ pişmanlık duyarak perişan olur. Dâyesi ile birlikte zindana giderek Yûsuf'u görmek istese de Yûsuf Züleyhâ'yı görmek istemez. Böylece yıllar yılları kovalar.

Bir gece Mısır Şahı rüyasında yedi semiz öküzün yedi cılız öküz tarafından yenildiğini görür. Ayrıca yedi yeşil ve kuru başak görür. Mısır Şahı'nın bu rüyasını çevresindeki âlimlerden hiçbiri yorumlamaya muktedir değildir. Zindandan çıkan genç Hz. Yûsuf'un bu rüyayı yorumlayacağını düşünerek Mısır Şahı'na durumu anlatır. Mısır Şahı'nın da onayı ile Hz. Yûsuf, Şah'ın rüyasını yorumlar. Şah bu yorumu çok beğenir ve Hz. Yûsuf'un zindandan çıkarılmasını emreder. Ayrıca Mısırlı kadınları ve Züleyhâ'yı çağırarak Hz. Yûsuf'un masum olduğunu onlardan öğrenir. Hz. Yûsuf takdirini kazandığı Mısır Şahı tarafından Mısır'ın en önemli görevine, hazinenin başına getirilir.

Hz. Yûsuf zindandan çıktıktan sonra görevinden azledilen Azîz ölür. Züleyhâ ise güzelliğini kaybederek perişan bir hayat sürmektedir. Hz. Yûsuf'un yolunun üzerine kamıştan kulübe yapan Züleyhâ onu görmek ister. Ancak Hz. Yûsuf'un çevresindeki kalabalıktan bir türlü ona erişemez. Züleyhâ bu yaşadıklarından sonra taptığı putu kırarak Allah'a inanır. Bir gün Hz. Yûsuf Züleyhâ'nın ağlamalarını, inlemelerini duyar ve onun huzuruna getirilmesini emreder. Huzuruna çıkan Züleyhâ'yı tanıyan Yûsuf

onun isteğini sorar. Züleyhâ da Allah'a onun için dua etmesini bu sayede gençliğine ve güzelliğine kavuşmak istediğini söyler. Hz. Yûsuf Allah'a dua edince Züleyhâ gençliğine ve güzelliğine tekrar kavuşur. Allah (C.C) Hz. Yûsuf'un Züleyhâ ile nikâh kıymasını ister. Bunun üzerine Hz. Yûsuf, Züleyhâ ile evlenir ve Züleyhâ için bir ibadethane yaptırır.

Belli bir süre sonra Hz. Yûsuf rüyasında annesini ve babasını görür. Annesi ve babası tarafından çağrılan Yûsuf ölüm vaktinin geldiğini anlar ve bu rüyayı Züleyhâ'ya anlatır. Bundan sonra Hz. Yûsuf Cebrail'in verdiği elmayı koklayarak ruhunu teslim eder. Hz. Yûsuf'un ölümü üzerine Züleyhâ perişan olur ve onun mezarına kapanarak can verir.

Eserin muhteva yönünden incelendiğinde bilinen Yûsuf hikâyesinden bazı farklılıklar gösterdiği anlaşılmaktadır. Şöyle ki; gerek kutsal kitaplarda anlatılan Hz. Yûsuf hikâyesi gerekse Türk edebiyatında yazılmış diğer Yûsuf u Züleyhâ'larda geçen bazı olaylar Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sında geçmemektir. Misal olarak; eserde, kardeşleri tarafından kuyuya atılan Yûsuf'un kanlı gömleğinin Hz. Yakûb'a götürülmesinden ve Yûsuf kaybolduktan sonra Hz. Yakûb'un ahvalinden hiç bahsedilmemiştir. Ayrıca Mısır'a vezir olan Yûsuf'un, kardeşleri ve babası ile buluşmasına da yer verilmemiştir. Eserde daha çok Hz. Yûsuf ile Züleyhâ arasındaki aşk ve Züleyhâ'nın maddi aşktan ilahi aşka yolculuğu ön planda tutulmuştur.

Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sı muhteva olarak Molla Câmî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sı[24] ile aynıdır. İki eserin olay örgüsünün aynı olması Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sının tercüme olduğunu göstermektedir.

Sonuç

Yusûf u Züleyhâ hikâyesi Türk edebiyatında mesnevi nazım şekli ile ele alınan önemli aşk hikâyelerinin başında gelir. Dini bir hüviyet taşıyan bu hikâye, *Kur'an-ı Kerim*'de "ahsenü'l-kasas" yani kıssaların en güzeli diye anılır. Yûsuf u Züleyhâ hikâyesi birçok şair tarafından işlenerek lirik bir hale getirilmiştir. Türk edebiyatında, farklı dönemlerde onlarca Yûsuf u Züleyhâ mesnevisinin yazılması Türk milletinin bu hikâyeye gösterdiği teveccühün bir sonucudur.

Yukarıda incelemeye çalıştığımız 15. yüzyıl şairlerinden Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sı Türk edebiyatında yazılmış iki kahramanlı aşk hikâyelerinden biridir. Yapılan çalışma sonucunda bu eser ve müellifi hakkında aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

Çâkerî, *Yûsuf u Züleyhâ*'sında kendi isminin "*Yusuf*" olduğunu ayrıca *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinin bulunduğunu belirtmektedir.

Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sında dönemin edebi hayatına dair izlere de rastlanmaktadır. 15. yy. şairlerinden Şeyhî'nin isminin iki ayrı bölümde geçmesi, eseri *Hüsrev ü Şîrîn*'den bahsedilmesi ve dönemin üstat şairi sayılması önemli bilgilerdir.

Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sından 15. yüzyılın mesnevi edebiyatına dair fikirler elde etmek mümkündür. Bu dönem Türk şairleri üzerinde İranlı şairlerin özellikle Molla Câmî'nin etkisi açıkça görülmektedir. " *Osmanlı şairleri üzerinde etkisi olan ve İran edebiyatında bu konuyu işleyen en meşhur eser Câmî'nin Yûsuf u Züleyhâ*

[24] Nureddin Abdurrahmân İbni Ahmed-i Câmî, (2003), *The Fifth Throne:Yûsuf u Züleyhâ,* (Translated into Turkish by Ali Nihat Tarlan), The Edition has been compared with the orijinal Persian and prepared along with the Facsimiles of the Persian prited Version (1972) and the MS Süleymaniye Ayasofya 3898 by Günay Kut, Harvard Üniversity.

mesnevisidir."[25] Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sı da Molla Câmî'nin Türk edebiyatına etkisini göstermesi bakımından önemlidir.

Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sı muhteva yönünden Molla Câmî'nin *Yûsuf u Züleyhâ'*sı ile aynıdır. Eserde giriş bölümü telif özelliği taşımakla birlikte konunun işlendiği kısım tercüme özellikleri göstermektedir. Çâkerî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sı, Molla Câmî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sının "konusu aktarılarak yapılan bir çevirisidir."[26]

Kaynakça

Âlî, (1994), *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, (haz. Mustafa İsen), Ankara, TTK.

Aynur, Hatice, (1999), *15.yy. Şairi Çâkerî ve Dîvânı*, İstanbul, Scala Yayınları.

Ergun, S., Nüzhet, (1944), *Türk Şairleri* c. 3, İstanbul, Bozkurt Matbaası.

İpekten, Haluk, (1996), *Divan Edebiyatında Edebi Muhitler*, İstanbul, MEB. Yayınları.

Latîfî, (2000), *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, (haz. Rıdvan Canım), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Levend, A., Sırrı, (2008), Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara, TTK.

Mehmed Tevfik, (1290), *Kâfile-i Şuarâ*, İstanbul.

Nalbat, Muhammet, (2012), *15. yy. Şairi Çâkerî'nin Yûsuf u Züleyhâ'sı (Metin-İnceleme)*, Eskişehir, ESOGÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Y. Lisans Tezi.

Nureddin Abdurrahmân İbni Ahmed-i Câmî, (2003), *The Fifth Throne:Yûsuf u Züleyhâ,* (Translated into Turkish by Ali Nihat Tarlan), The Edition has been compared with the orijinal Persian and prepared along with the Facsimiles of the Persian prited Version (1972) and the MS Süleymaniye Ayasofya 3898 by Günay Kut, Harvard Üniversity.

Sehî Beg, (1978), *Heşt Bihişt*, (haz. Günay Kut), Harvard, v. 35b.

Sehî Bey, (1998), *Heşt Behişt*, (haz. Musatafa İsen), Ankara, Akçağ Yayınları.

Şentürk Atilla, Kartal Ahmet, (2010), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Dergâh Yayınları.

[25] Şentürk A., Kartal A., (2010), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul,Dergah Yayınları, s. 158.

[26] Eski Türk edebiyatında tercüme konusu için bkz. Levend, A., Sırrı, (2008), Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara, TTK, s. 80.

ESKİMEYEN ROMAN: YUSUF İLE ZÜLEYHA

Bayram RAHİMGULİYEV

Bilkent Üniversitesi

Özet

Hz. Yusuf kıssası Kur'an'la birlikte diğer kutsal kitaplarda da yer alan önemli bir vakadır. Kur'an'da bu olay müstakil bir surede ele alınmıştır. Oysa diğer peygamberlerle ilgili kıssalar farklı surelerde ve parçalar halinde anlatılmıştır. "Ahsenü'l Kısas-Kıssaların en güzeli" ve "Eskimeyen bir roman" olarak değerlendirilen bu hikâyenin sözlü ve yazılı birçok nüshaları bulunmaktadır. Farklı türlerde ele alınan ve günümüzde de yeniden üretilen bu hikâyenin ne denli etkili olduğu, daha da ötesi bu üretimdeki gerekçelerin araştırılması önemli gözükmektedir. Zira Doğu ve Batı coğrafyasında farklı zamanlarda ve türlerde üretilen Yusuf ile Züleyha hikâyesinin okurlar tarafından kabul görmesi, bu gerçeğe farklı boyutlarda bakılmasını zorunlu kılmaktadır. Bu çalışmada bu kıssanın günümüzde "roman" veya "hikâye" kavramı çerçevesinde yeniden yazılma esasları ve endişeleri irdelenecektir.

Abstract

Tale of Joseph takes part in Quran and also in other holy books. In Quran this tale is worked completely in one sura. On the other hand other tales about other prophets are worked partially in different suras. Accepted as an "Ahsenü'l-Kısas-The best tale" and "Ageless Novel", it has many oral and written copies. It seems important to research how effective this tale within reason of the reproduction of this theme which is suitable for rewrite and reproduce nowadays. Since it is well accepted in both east and west although it is written in different genres and times, it necessitates examining this reality with different point of view. In this work we will study principles of rewriting this tale in terms of "novel" and "story" and anxiety about reproduction.

Prof. Dr. Gönül Ayan, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*'ndeki "Ahmet Yesevi Etkisiyle Yazılan İki Yusuf u Züleyha" adlı makalesinde bu kıssanın Batı'da algılanışı üzerine "Avrupalı müsteşrikler, Kur'an-ı Kerim rivayetini bir hikâye olarak telakki etmezler. Zaten Kur'an-ı Kerim'de gaye, hikâyecilik değil, müşahhas bir örnekle, insanlara doğru yolu gösterip dünya ve ahiret saadetlerini temin etmektir. Bu maksatla, sadece Yusuf'un değil, diğer peygamberlerin de menakıbı, muntazam bir hikâye olarak ele alınmamıştır"[1]der. Daha sonra da Ernest Renan'ın "Tevrat, Arapların Kitabü'l-Egani'sine benzer. Sergüzeştlerin yaşanılan hayatla ilgisi yoktur. Yusuf u Züleyha, sadece en eski, belki bu ana kadar hiç eskimemiş romandır"[2] sözlerini alıntılar. Ayan çalışmasında Kur'an'daki hikâyenin amacının hikâye etmekten ziyade insanlara doğru yolu göstermek olduğunu ve Tevrat'taki hikâyelerin Batı'lı âlimler tarafından yaşanılan

[1] Ayan, G., (1997), "Ahmet Yesevi Etkisiyle Yazılan İki Yusuf u Züleyha", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 3, s 31.
[2] Ayan, G., (1997), s 32.

hayatla ilgisi olmayan anlatımlar olduğunu Renan'ın sözlerine dayanarak bu şekilde özetler. Her ne kadar Kur'an'ın maksadı bir vakayı anlatmak olmasa da Yusuf kıssasını manzum ve mensur olarak yeniden üretilmiş olması ve günümüzde de üretilmeye devam ediyor olması bunun böyle olmadığını gösterir. Ayrıca Renan'ın Yusuf kıssası için söyledikleri bu meselenin tam da Ayan'ın anlattığı şekilde gelişmediğini imler gibidir. Zira roman benzetmesi bu hikâyenin yeniden farklı şekillerde anlatılmasına olanak sağlayacak özelliklere sahip olduğunun işaretidir.

Renan'ın Tevrat'ı benzettiği eser, yani Kitabü'l-Egani (Musiki Kitabı) Arap tarihçi ve edebiyatçı Ebü'l-Fereç'in eseridir. Bu eserde Arapların Cahiliye devrine ait halk şarkıları yer almaktadır. Renan'ın bu açıklamalarından iki sonuca varabiliriz: Tevrat'ta anlatılan hikâyenin gündelik hayatla ilgisi yoktur, ama Yusuf ile Züleyha bir roman niteliğindedir, hem de eskimemiş/eskimeyecek bir roman.

Oysa Yusuf kıssasının – Kur'an'da geçen şekliyle – gündelik hayatla ilgisi vardır ve aynı zamanda roman ve hikâye gibi farklı türlerde yeniden üretilebilen bir kıssadır. Gündelik hayatla ilgisi konusunda Evliya Çelebi'nin *Seyahatnamesi'*ndeki Mısır bahsi bu görüşü oldukça destekler mahiyettedir. Zira Evliya Mısır seyahati sırasında karşılaştırdıkları olayları doğrudan Yusuf ile Züleyha kıssasına bağlamaktadır. Örneğin Mısır halkının güzelliklerini anlatırken mezar ziyaretlerine değinir. Her Cuma gecesi binlerce kadın ve erkek on iki farklı mezarlığa giderek Kur'an okuyarak yoksullara sadaka verirler. Asıl önemli olan kısmı ise "Bu günlerde bir kadın asla kocasından izin almayıp mezar ziyaretine gider. Kocası da nerede idin diye sormaya kadir olamaz, zira nikâh böyle kıyılmıştır. Başka hususta da Mısırlı, nerede idin diye soramaz. Zira Mısır azizi Züleyha'ya nasıl mağlup idi, hala Mısırlılar da o zamandan beri kadınlara mağluplardır. Sözün kısası Mısır kanunu böyledir"[3]. Günümüzde bile bu kanunun böyle olduğu düşünülürse, Yusuf kıssasının günlük hayattaki yansımalarının oldukça canlı olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle de Yusuf kıssasının geçtiği coğrafyada bu tür etkiler gözlemlenebilir.

Diğer taraftan söz konusu kıssa günümüzde de yeniden üretilmeye devam etmektedir. Bu konuda Nurullah Çetin'in *Yeni Türk Şairinin Yusuf İle Züleyha Hikâyesi Duyarlığı* adlı kitabı ufuk açıcıdır. Zira bu çalışma mazmun olarak Yusuf ile Züleyha kıssasının divan edebiyatında hangi şekillerde kullanıldığını ortaya koymanın yanında, modern Türk edebiyatında da kullanılış şeklini derlemesi bakımından önemli bir çalışmadır. Çetin 'Yeni Türk şairinin' şiirlerinde kullandığı Yusuf ile Züleyha motifleri inceledikten sonra, "[E]debiyat anlayışları, dünya görüşleri ve ideolojik donanımları birbirinden çok farklı hatta zıt olan pek çok şair, Yusuf ve Züleyha kıssasına ilişkin değişik unsurlardan yararlanmış, […] özellikle de Yusuf istiaresi dolayısıyla değişik çağrışım imkânları üretmişlerdir"[4] der. Diğer taraftan da "Ancak şunun da vurgulanması gerekir ki en çok roman, hikâye ve tiyatro türlerinde ele alınmaya elverişli olan bu kıssanın bu türlerde neredeyse hemen hemen yok denecek kadar az oluşu bir büyük eksiklik olarak duruyor" diyerek bu konudaki şikâyetini dile getirir. Ardından Nazım Hikmet'in *Yusufla Menofis (Yusuf Zeliha)*(1950), Rasim Özdenören'in *Kuyu* (1999), Nazan Bekiroğlu'nun *Yusuf ile Züleyha* (2000) ve hikâyeci Hüseyin Su'yun *Aşkın Halleri* kitabındaki Yusuf'un gömleğinin yırtılması motifinin içeren bir hikâyesini

[3] *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi,*(2011), Haz. Seyit Ali Kahraman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s 574.
[4] Çetin, N., (2004), *Yeni Türk Şairinin "Yusuf İle Züleyha Hikâyesi" Duyarlığı,* Ankara, Hece Yayınları, s 78.

örnek vererek, modern Türk edebiyatında bu kıssanın yeniden üretiminin az olduğunu gösterir.

Nurullah Çetin'in görüşlerindeki dikkat edilmesi gereken asıl mesele ise Renan'la aynı görüşte olmasıdır. Zira her ikisi de bu kıssanın roman, hikâye ve tiyatro gibi türlerle yeniden işlenmesi ve farklı biçimlerde ele alınmasına uygun bir yapıda olduğunu öne sürmektedir. Zira olay örgüsü, coğrafi konumların gerçekliği, kişilerin özelliklerinin günlük hayattan bir kesit gibi canlılığı, beşeri zaaflarla birlikte aşkın da en yalın haliyle ele alınması bakımından Yusuf kıssası roman özellikleri taşımaktadır.

Ayşe Sağlam'ın *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'*nde kaleme aldığı "Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf u Züleyha* Mesnevisi İle Thomas Mann'in *Yusuf Ve Kardeşleri* Romanının Ana Karakterlerine Mukayeseli Bir Yaklaşım" adlı makalesi Nurullah Çetin'in söz konusu kıssanın günümüzde farklı türlerde yeniden ele alın(a)mayışı görüşünü destekler niteliktedir:

İslamiyetin etkisiyle oluşan edebiyatların çoğu bu kıssayı mesnevi nazım şekliyle ele alır. Bilhassa İslami Türk Edebiyatında Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf u Züleyha* mesnevisi en çok okunan ve incelenenler arasındadır. Batı ise bu durumu daha çok nesirle, özellikle de roman türüyle ortaya koymuştur. Bunun en somut örneği ise Thomas Mann'ın *Yusuf ve Kardeşleri* isimli dört ciltlik romanıdır. Doğu medeniyetinde şiir, batı medeniyetinde ise nesir hâkim edebi yazın alanıdır. Yani şark medeniyeti kalbin ayağını, garp medeniyeti ise aklın ayağını ileriye götürmüştür. Bu bağlamda bu yazın alanlarına göre hikâye, romanlarda olduğu gibi ya detaylandırılmıştır ya da şiirlerde olduğu gibi bütüncüllüğünü ve formunu korumuştur.[5]

Sağlam, İslam coğrafyasında Yusuf ile Züleyha kıssasının en çok şiir tarzında yeniden üretimini Doğuda şiirin hâkim edebi yazın alanı, diğer deyişle "kalbin ayağını" ileri sürmekle olduğunu, Batı da ise durumun tam tersi olduğunu savunmaktadır. Genel olarak Batı edebiyatına bakıldığında bunun böyle olduğu gözlemlenebilir. Zehra Öztürk'ün hazırladığı *Hamdullah Hamdi'nin Yusuf ve Zeliha Mesnevisi*[6] adlı çalışmada gördüğümüz gibi, Alexandre Duval'ın "Joseph" adlı üç perdelik operası, Bitaube "Joseph" adlı eseri, Abbe Genenest'in beş perdelik "Joseph" adlı oyunu, Baour-Lermian "D'Omast ou Joseph en Egypte" adlı eserleri örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca İspanyol Edebiyatında "Poema de Jose" isimli bir kitap ve "Lyendas de Jose" adında İspanyolca bir hikâye vardır. Hint asıllı Gami'nin Latinceye çevrilen Yusuf kıssasını konu alan bir eseri mevcuttur. Bütün bunlar Yusuf kıssasının roman, hikâye ya da tiyatro gibi türlerde yeniden üretildiğini göstermektedir. O zaman eskiden beri işlenen bir konu, farklı türlerde ele alınacaksa bunun nasıl olacağı tartışılmalıdır. Batı yazarları hem hikâye hem roman hem de tiyatro türünde örnekler verebiliyorsa, bunun yazılması değil, nelere dikkat edilerek yazılacağı irdelenmelidir. Elbette bu konuda bir endişe söz konusudur; zira hep manzum bir şekilde ele alınan bu kıssayı modern anlatımla yeniden sunmak oldukça zor gözükmektedir.

---

[5] Sağlam, A., (2011), "Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf u Züleyha* Mesnevisi İle Thomas Mann'in *Yusuf Ve Kardeşleri* Romanının Ana Karakterlerine Mukayeseli Bir Yaklaşım", *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* s 20.

[6] Öztürk, Z., (2001), *Hamdullah Hamdi'nin Yusuf ve Zeliha Mesnevisi*, Harvard, Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü.

Bu bağlamda Nazan Bekiroğlu'nun 2000 yılında kaleme aldığı *Yusuf ile Züleyha*[7] adlı kitabına bakmakta fayda vardır. Bu çalışma üzerine Süavi Kemal Yazgıç'ın *Dergâh* dergisinde kaleme aldığı "Kalbin Üzerinde Titreyen Hüzün" başlıklı makalesi önemli bir bakış açısı sunmaktadır. Zira Yazgıç fikirlerini "[D]oğuda da batıda da bilinen ve sevilen bir öykü. Bu da onu tekrar yazmayı daha da zorlaştırıyor. Zira 'kötü edebiyata' yani sıradanlığa düşülmesi çok kolay. Hem kutsal kitapların hem de yüzlerce yıllık edebiyat birikiminin ayrıntıyla işlediği bir öyküyü tekraren biçim ve içerik olarak daha önce yazılanlara hem bağlı kalmak hem de metne kendi imzasını atarak yani edebiyat eserinin taşıması gereken orijinaliteyi kaybetmeden yazmayı başarmak her yazarın içinden çıkabileceği bir zorluk değil"[8] şeklinde dile getirir**.** Nurullah Çetin'in dile getirdiği Yusuf ile Züleyha kıssasının günümüz teknikleriyle hikâye, roman gibi nesir türlerinde yeniden üretilmesindeki zorluğun sebebini ise Yazgıç şu şekilde özetler:

Ayrıca edebi açıdan "Yusuf ile Züleyha"nın taşıdığı bir tuzak daha var. Divan edebiyatında şiirin içinde yer alan bir konuyu bir nesre malzeme olarak seçince ister istemez şiirsellik belasına yakalanmamak da mümkün. Neticede iyi bir şiire özenen her metnin rüküşlüğe ve anlamsızlığa düşme tehlikesi vardır. Ancak Nazan Bekiroğlu bu tuzağa da yakalanmıyor. Bütün sınırlarına rağmen duru bir anlatım yakalayarak bu eskimeyen öyküye yakışan bir anlatımı kitap boyunca koruyor.

Görüldüğü gibi mesnevi türü olarak yayılmaya başlayan bir öykü, daha sonra nesir tarzında yeniden üretilmeye çalışıldığında, gereken ilgiyi görememe gibi bir korku vardır. Yazgıç'a göre Nazan Bekiroğlu'nun bu "tuzağa" yakalanmamasının sebebi ise "duru bir anlatım"dır. İlk baskısı 2000 yılında yapılan çalışma 2011 yılı itibariyle 39.baskıya ulaşmıştır ve hakkında birçok makale kaleme alınmıştır. Öyleyse gerçek hayatla doğrudan ilgisi bulunan, ayrıca modern yazım türlerinde de üretilmeye elverişli olan bu kıssanın yeniden ele alınmasındaki en önemli unsurlardan biri duru bir anlatımdır. Diğer taraftan ise anlatılan vakanın kahramanlarının ve olay örgüsünün günlük hayata yakınlığı, ayrıca farklı coğrafyalarda geçmesi ve olayların canlılığı bu kıssayı yeniden üretmek için oldukça elverişli unsurlardır.

Kaynakça:

Ayan, Gönül, (1997), "Ahmet Yesevi Etkisiyle Yazılan İki Yusuf u Züleyha", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 3.

Bekiroğlu, Nazan, (2011), *Yusuf ile Züleyha,* İstanbul, Timaş Yayınları.

Çetin, Nurullah, (2004), *Yeni Türk Şairinin "Yusuf İle Züleyha Hikâyesi" Duyarlığı,* Ankara, Hece Yayınları.

Kahraman, Seyit Ali, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi,*(2011), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Öztürk, Zehra, *Hamdullah Hamdi'nin Yusuf ve Zeliha Mesnevisi*, (2001), Harvard, Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü.

Romanının Ana Karakterlerine Mukayeseli Bir Yaklaşım", *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.

Sağlam, Ayşe, (2011), "Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf u Züleyha* Mesnevisi İle Thomas Mann'in *Yusuf Ve Kardeşleri.*

Yazgıç, Süavi Kemal, (2000), "Kalbin Üzerinde Titreyen Hüzün", *Dergâh,* Sayı 128.

[7] Bekiroğlu, N, (2011), *Yusuf ile Züleyha,* İstanbul, Timaş Yayınları.
[8] Yazgıç, S. K, (2000), "Kalbin Üzerinde Titreyen Hüzün", *Dergâh,* Sayı 128.

16. YÜZYIL TEZKİRE YAZARLARININ FARKLI İNANÇTAKİ ŞAİRLERE BAKIŞ AÇISI

Şükran TEMÜR

Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Tarihin her devrinde insanlar farklı inançları benimsemiş ve yaşamışlardır. Genel olarak sünnî Müslümanlığı benimseyen Osmanlı Devleti'nin en güçlü olduğu XVI. asırda da bunun yansımasını bulmak mümkündür. Toplumun aynası olan şairler arasında da zaman zaman dînî yahut mezheple ilgili bazı farklılıklar gösteren tiplere rastlanmaktadır. Bu çalışmamızda XVI. asır tezkire yazarlarının farklı inançları benimseyen şairlere bakış açısı incelenecektir. Bu bağlamda tezkirecilerin Hurûfî, Bâtınî, Kalenderî gibi farklı inançları benimsemiş yahut başka bir inançla ilgili sorunu olan şairlere bakış tarzları üzerinde durulacak, bunların benzer ve farklı tarafları, olumlu veya olumsuz değerlendirmeler, tezkire yazarının şahsî inancının şair biyografisine nasıl yansıdığı gibi hususlar tespit edilmeye çalışılacaktır. Üzerinde durulacak şairler arasında Nesîmî, Hayretî, Usûlî, Temennâyî, Kâşifî gibi farklı inançları benimseyen isimler bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Şair Tezkireleri, Hurûfîlik, Bâtınîlik, Kalenderîlik, Nesîmî, Usûlî.

ABSTRACT

Human beings have adopted different beliefs and livedin acoordance with in every era throughtout the history. It is easy to see this also during the 16th century in which Otoman Empire, believing Suni Islam in general, was at its height. One can bump into types of people differing from the outhers in terms of some religious or sectious features among the poets who are mirrors of their own societies. I n this paper, the point of views of the tezkire authors on the poets who have different faith. Accordingly, focus will be on the tezkirecis who adopted different views such as Hurufi, Batıni and Kalanderi or who had problems with another faith and the points like how the personal faith of tezkire writed reflected on poet's biography will be tried to be detected. Among the writers to be analysed are Nesimi, Hayreti, Usuli, Temennayi and Kâşifî all of whom adopted different faiths.

Key Words: The Tezkires of Poet, Hurûfîlik, Bâtınîlik, Kalenderîlik, Nesimî, Usuli

Giriş

Hemen her dönemde hâkim olan inancın yanında, insan tabiatının gereği olarak farklı inanç ve görüşlere sahip kişiler de toplumdaki yerini almıştır. Osmanlı dönemi şairleri arasında da farklı görüş ve inanca mensup olan şairlerin varlığı bilinmektedir. Biz de bu çalışmamızla 16. yy tezkirelerinde kısmen farklı inanç ve görüşte olan şairleri tespit etmeye ve tezkire yazarlarının bu şairlere bakış açılarını ortaya koymaya çalışacağız. Farklı inançtaki şairlerden maksadımız; kimi zaman sünni çizginin dışındaki şairler olduğu gibi kimi zaman da bir dine inanmayıp dinsizlik ve sapkınlık eğilimi içerisinde olduğu iddia edilen şairlerdir. Yine temelinde böyle bir mahiyet

taşımamakla beraber, İslam'ın bazı esaslarını reddeden veya karşı çıkan ve genellikle tezkirelerde zındık, mülhid, kâfir, ilhâd vb. kelimelerle ifade edilen şairler değerlendirilecektir. Bu bağlamda Hurûfîlik, Kalenderîlik Haydarîlik Gülşenîlik gibi tarikatlara bağlanarak klasik dini çerçevenin dışına çıkan şairler incelenecektir.

Bu konu incelenirken öncelikle tezkireler taranarak ilgili şairler tespit edilmiş ardından da benzer inançtaki şairler bir araya getirilmiştir. Şair biyografilerinden önce kısaca o inançla ilgili bilgi verildikten sonra şairlerin biyografileri verilmiştir. Biyografi sırasında mümkün olduğunca şair hakkında tezkire yazarlarının farklı değerlendirmeleri ortaya konulmuştur. Tezkireler kendi içerisinde yazılış sıraları gözetilirken Anadolu sahasındaki ilk tezkire örneği olan Garibî Tezkiresi ve Beyânî'nin tezkiresi incelememize dâhil edilmemiştir. Şairler ise kendi içerisinde alfabetik olarak verilmiştir

1. Kalenderîlik ve Haydarîliğe Genel Bir Bakış

1.1. Kalenderîlik

Dünyayı ve dünyevi değerleri umursamayan, içinde yaşadıkları toplumun, toplumsal düzenin inanç ve geleneklerine karşı çıkan bunu kılık kıyafet tutum ve davranışlarıyla gündelik hayatlarına da yansıtan sûfîlere Kalender, bunların temsil ettiği tasavvufî zümrelere de genel olarak Kalenderîyye veya Kalenderîlik adı verilmiştir.[1]

Ahmet Yaşar Ocak Kalenderîleri şu şekilde tanıtmıştır. Saçları sakalları ve bazen bıyıkları ve kaşları kazınmış, belden yukarıları çıplak, sırtlarında bir hayvan postu, boyunlarında âşık kemikleri ve çıngırakları, bellerinde para ve yiyecek toplamaya yarayan küçük kaplar (keşküller) asılı, bir ellerinde baltalarıyla dolaşan bu dervişler Allah'ın insan bedenine girip insan kılığında göründüğüne, beden öldükten sonra ruhun başka bir bedende yeniden dünyaya geldiğine inanıyorlardı. Namaz kılmadıkları, oruç tutmadıkları, içki içtikleri, esrar kullandıkları için uğradıkları şehir ve kasabalarda çoğunlukla halkın ve ulemanın kınanmalarına ve bazen hakaretlerine muhatap oluyorlar, kırsal bölgelerde ise büyük bir saygınlıkla karşılanıyorlar ve evliya muamelesi görüyorlardı. Bunlar kendilerine tâbi oldukları şeylerin adıyla anılan grupları oluşturuyorlar bazen birbirleri arasında müthiş bir rekabet duygusuyla kavgalar edebiliyorlardı. Kendilerini Müslüman olarak tanımlıyorlar ve fethettikleri topraklarda zaviyeler kurarak yerli Hristiyan halk arasında bu Müslümanlık anlayışını yayıyorlardı.[2]

Latîfî ve Âşık Çelebi, tezkirelerinde kimi şairleri tanıtırken bu zümrelere yönelik açıklamalarda bulunmuşlar ve tepkilerini açıkça dile getirmişlerdir.

Latîfî'nin Kalenderîler hakkındaki düşüncelerini yansıtan şu beyitler Kalenderîlere nasıl bir gözle baktığını göstermesi bakımından önemlidir:

Mezhebi İslâmı yok bir kaç nefer torlaklar
La'netî vü bid'atî şeytân ile ortaklar

Çün libâs-ı şer' u dînden ûr u uryândur bular[3]
Terk ü tecrîd oldı sanman bir nice çıplaklar"[4]

[1] Azamat, N., (2001), "Kalenderiyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, TDV. Yayınları, C. 24, s. 253.
[2] Ocak, A., (2011), *Yeniçağlar Anadolu'sunda İslam'ın Ayak İzleri*, İstanbul, Kitap Yayınevi, s. 83.
[3] İkinci beyitte geçen "ûr" kelimesi, ilgili tezkirede "avr" şeklinde okunmuştur.
[4] Canım, R., (2000), *Latîfî Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nüzama (İnceleme-Metin)*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 201.

Âşık Çelebi tezkiresinde Hayâlî Bey'in şeyhi olan Baba Ali Mest-i Acemî hakkında verdiği bilgiler devrin bir Kalenderî şeyhini tanıtması bakımından önemlidir. Buna göre Baba, küpe takan, zincirinin sesiyle akılları mecnun eyleyen, boynundaki gerdanlık ile âsîleri kendisine köle, omzundaki cevlâkı ve eski aba şalıyla ikiyüzlüleri düşkün eden bir Kalenderî şeyhidir.[5]

Eskişehir Sultanönü sancağındaki Seyyid Battal Gazi Zâviyesi Kalenderîlerin en önemli merkezlerinden biridir. Âşık Çelebi, tezkiresinde Seyyid Gazi zâviyesini şu şekilde tanıtmıştır:

"Vilâyet-i Anatolıda Seydi Gâzi Tekyesi ki bir dâr-ı fısk u dalâl olup her yirden atasın anasın âzâd itmiş battallar işden kaçup ışık olmış postunı boklar abdâllar sâz-ı melâhî gibi dem-sâz çehreleri hilye-i îmân olan lıhyeden 'âri ve alınlarında olan kara yazular ebrûlarınuñ tırâşıyla mütevâri idi. Namâzumız kılınmış ve kefenümiz dikilmiş ilinmişdür diyü bi'l-külliyye biş vakte çâr tekbîr idüp namâza yumazlar ve mü'ezzine kulak kabartmayup imâma uymazlar idi. [...] Niçe yıl bu hâlle rûzgâr geçirüp dîne vü müslîmine 'aduvv ve 'ilme vü 'ulemâya kîne-cū idiler ehl-i şer'a hod 'adâvet itmeyince zu'm-ı fâsidlerince hakla hak olmazlar ve kuzâta istihfâf kılmasalar müfredlüge istihkāk bulmazlardı."[6]

Görüldüğü üzere Âşık Çelebi Kalenderîlerin bulundukları çevreleri ve ibadetler karşısındaki kayıtsız davranışlarını eleştirmektedir.

1.2. Haydarîlik

Haydarîyye tarikatının kurucusu olarak kabul edilen Kutbüddin Haydar'ın müridleri genellikle rind ve kalender meşrep kişilerdi. Bu temayüldeki dervişlerin bir kısmı Cemâleddîn-i Sâvî'ye (ö.630 / 1232-33) bağlanarak Cevlakıyye diye bilinen tarikatı meydana getirirken, aynı meşrepte olup Horasan bölgesinde yaşayan dervişler Haydariyye tarikatını oluşturmuşlardır.[7]

Kutbüddin Haydar ve dervişleri hakkında bilgi veren kaynaklar Haydar'ın sakallarını kesip bıyıklarını bıraktığını, Haydarî dervişlerin ise kulaklarına, bileklerine, boyunlarına, ayaklarına demir halkalar taktıklarını, bunların yersiz yurtsuz gezginci dervişler olduklarını yalınayak dolaştıklarını bildirir. Haydarîler bıyıklarını kesmemek suretiyle Kalenderîlerden ayrılırlardı.[8]

Haydarîler, kısa zamanda İran'ın diğer bölgeleriyle Türkistan, Hindistan, ve Anadolu'ya kadar geniş bir alana yayılmışlardır. Haydariyye, Anadolu'da 15. Yüzyıldan sonra Şemsîler, Câmîler, Edhemîler ve Rum abdalları gibi kendilerine benzeyen diğer tasavvufî zümrelerle birlikte sosyal hayattan silinmiş, bazı gelenekleri Bektaşîlğin içinde devam etmiştir.[9]

[5] Kılıç, F., (2010), *Âşık Çelebi Meşairü'ş-Şua'arâ (İceleme-Metin)*, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, s.1541.
[6] Kılıç, F., (2010), s.1081.
[7] Yazıcı, T., (1998), "Haydariyye", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, TDV. Yayınları, C. 17, s. 35.
[8] Yazıcı, T., (1998), s. 35.
[9] Yazıcı, T., (1998), s. 35.

1.3. Tezkirelerde Kalenderî ve Haydârî Olarak Değerlendirilen Şâirler

1.3.1. Askerî

Tuhfe-i Nâilî'de verilen malumata göre Askerî, Kanunî Sultan Süleymân devri şairlerindendir. Edirneli ve sipâhidir.[10] Âşık Çelebi de tezkiresinde şiirlerinin sade ve açık olduğunu belirtmiştir.[11]

Latîfî, konumuza dâhil edilen tezkirelere oranla Askerî'nin mezhebi ve meşrebi hakkında daha ayrıntılı bilgi vermektedir: "Kerbelâ'da Hazret-i İmâm Hüseyin âsitânesine yüz sürmiş ve Seyyid Gazi Dergâhı'na Şâh-ı Horasân selâmın ve eimme-i 'izâm peyâmın getürmiş abdâl-meşreb ve mevâlî-mezheb kimesnedir."[12] Diye tanıtmış ve bu şairin, İmam Hüseyin'in kabrine yüz sürdüğünü ve İmam Hasan Askerî'nin türbesinde uzun süre kaldığı için "Askerî" mahlasını aldığını belirtmiştir. Ayrıca dervişçe söylenmiş fakirlik ve fenâ ile ilgili beyitlerinin var olduğunu dile getirmiştir.[13]

Âşık Çelebi ise Askerî için Kalenderî derviş-meşrep bir kişi olup çok seyahat ettiğini belirttikten sonra "Kendü fâsık u i'tikâdı fâsiddür. Râfizî ve mülhid idi"[14] diyerek onu *sapkınlıkla* suçlamıştır.

Kınalızâde Hasan Çelebi, tezkiresinde Askerî'yi şu şekilde değerlendirmiştir: "Âhir İshak Paşa oglınun 'avratın alup nukûd-ı bî-hisâba ve hayli emlâk u esbâba vâsıl ve ol takrîble sa'âdet-i haccetü'l-İslâm ve ziyâret-i ravza-i hayrü'l-enâma dahı nâ'il olmış idi. Ammâ yine töhmet-i sûy-ı i'tikâd ve rîbet-i rafz u ilhâddan kurtılmadı."[15] Görüldüğü üzere Kınalızâde Hasan Çelebi, Askerî'nin hacca gittiği halde eski inancından dönmediğini ve dinsizlikten kurtulamadığını söylemektedir. Ardından da şu mısraı eklemektedir:

Mısrâ' : Hâcı olmaz bellidür varmag ile her Kabe'ye

Gelibolulu Mustafa Âlî de Askerî'nin Edirne'den olduğunu bir zaman abdallar zümresi ile aynı mezhep ile yâran olup İmam Hasan-ı Askeri asitanesine intisap edip dervişlik zeamet payesine malik olduğunu, lakin dervişlik halinde ahval kapılarını yüzüstü ettiğinden kimseden merhamet ve himmet görmediğini söylemiştir.[16] Sehi bey ve Ahdî ise tezkiresinde Askerî'ye yer vermemiştir. Latîfî ve Gelibolulu Mustafa Âlî, Askerî'nin inancı hususunda kişisel bir değerlendirme yapmamışlardır. Yalnız Gelibolulu Mustafa Âlî, Askerî'nin derviş olduktan sonra kendisine kimsenin himmet etmediğini dile getirmiştir. Âşık Çelebi ve Kınalızâde Hasan Çelebi ise Askerî'nin doğru yoldan saparak dinsiz olduğunu iddia etmişlerdir.

1.3.2. Hayâlî Bey

Mehmet Nail Tuman'ın verdiği bilgilere göre Bekâr Memi lakaplı Mehmed Hayâlî Bey, 1494 tarihinde Yenice Vardar'da doğmuş ve 1556'da vefat etmiştir. Edirne'de Haydarî Han haziresinde medfun olduğu kaydedilmiştir.[17] Hayâlî Bey tezkirelerde

[10] Tuman, M., (2001), *Tuhfe-i Nâilî*, (Hazırlayan: Cemal Kurnaz, Mustafa Tatcı), Ankara, Bizim Büro Yayınları, s. 674.
[11] Kılıç, F., (2010), s.1080.
[12] Canım, R., (2000), *Latîfî Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nüzama (İnceleme-Metin)*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 389.
[13] İsen, M., (1990), *Latîfî Tezkiresi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 118.
[14] Kılıç, F., (2010), s.1080.
[15] Sungurhan-Eyduran, A., (2009), *Kınalızâde Hasan Çelebi Tezkiretü'ş-Şu'arâ*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 578. www.kulturturizm.gov.tr
[16] İsen, M., (1994), *Künhü'l-Ahbar'ın Tezkire Kısmı,* Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 243.
[17] Tuman, M., (2001), s. 260.

şairlik yeteneği ile ön plana çıkmıştır. Zamanın söz ustası ve gazel şairlerinin en önde gelen ismi olarak nitelendirilmekle beraber dîvân sahibi şairlerimizdendir. Divanı Ali Nihad Tarlan tarafından yayımlanmıştır.

Hayâlî Bey'nin mezhebi için Sehî Bey tarikat zincirinde Haydarî olup Baba Ali Mest köçeklerinden biri olduğunu dile getirmiştir.[18]

Latîfî ise tezkiresinde "Zîrâ 'ilm-i tasavvuf meşâyih-i mutasavvıfaya muhtassdur. Fe-keyfe tasavvufa müte'allık olan mutasavvıfâne kelimât 'ında's-sikât makûle-i şath u tâmâtdur. Tâ'ife-i kalenderî ve çok Hayderî 'ilm-i lâhûtdan ve 'âlem-i 'ilm-i melekûtdan bahs itmegi mülâyim ü münâşib görmemişler ve izn ü icâzet virmemişlerdir."[19]

Âşık Çelebi ise tezkiresinde "Rumilinüñ sühan-ârâsı hevâ-yı istignânuñ hümâsı Kâf-ı 'âlem-i ıtlâkuñ 'ankâsı bi-tekayyüdlük kûyınuñ gedâsı şeh-levendlük güruhınuñ pâdişâsı"[20] diye nitelediği Hayâlî Bey'in avare bir Kalenderî dervişi iken padişahın gözdesi olan bir şaire nasıl dönüştüğünü şöyle anlatır:

"Hayâlî dahi mengûş-ı Haydârîden bedel kulagına halka-i bendegî geçürüp zencîr-i kayd-ı zilletden âzâd olup boynı baglu kulı olmagı revâ gördi. Giderek hümâ-yı himmet-i bülend-pervâz-ı murg-ı ümîdi paşa-yı merhûmuñ bâl-ı ikbâlinden kol kanad idinüp ma'lûm-ı pâdişâh olmagla pence-i sultânîden tu'me yiyüp sâ'id-i sa'âdetde karâr iden şâhbâz oldı. İbtidâda 'ulûfe itdiler ba'dehû timâr virdiler yine ze'âmet itdiler her gazel ü kasîde virdükde bahşîş ü ihsânlarla ri'âyet itdiler ze'âmeti yüz biñden ziyâde oldı gün geldükce şem'-i ikbâli pertev-i iltifât-ı şâhî ile ziyâde oldı."[21]

Âşık Çelebi'nin verdiği malumata göre Hayâlî Bey'e yapılan bu ihsanlar, dönemindeki birçok şairi kıskandırmıştır. Bu sebepten çoğu zaman Hayâlî Bey, dönem şairlerinin kıskançlıklarına ve eleştirilerine mâruz kalmıştır. Şiir söylemekte gayet usta olduğu için şairliğinden daha çok onu Kalenderî olması hususunda eleştirmişlerdir. Nitekim Yahyâ Bey Kanûnî'ye sunduğu bir kasidede Hayâlî Bey'e olan eleştirilerini şu şekilde dile getirmiştir:

"Baña olaydı Hayâlî Bey'e olan hürmetler
Hak bilür sihr-i helâl eyler idüm şi'r-i teri

Ne revâdur bu ki sâyem gibi altumda iken
Gün gibi bir ışıguñ üsti yanum oldı yiri

Ben şecâ'ât kılıcıyam ol ışıklar nacagı
Ben savaş güni çeriyem o hemân cerde cerî"[22]

diyerek Yahyâ Bey, onu hala "Işıklar nacağı" olmakla suçlamıştır. Yine Yahyâ Bey, Hayâlî Bey'in evlenmek istediği zaman ışıklığını eleştirmek için Kalenderîliğin bekâr yaşama kuralını da hatırlatmıştır:

"Hayâlî Bey sen 'acâ'ib karnapasın
Revâ mı ortadan 'avret alasın

Saña 'âlemde evlenmek düşer mi
Husûsen ki 'ışıklardan olasın

[18] İsen, M., (1980), *Sehi Bey Tezkiresi Heşt Behişt,* İstanbul, Kervan Kitapçılık, s. 216.
[19] Canım, R., (2000), s. 254.
[20] Kılıç, F., (2010), s.1541.
[21] Kılıç, F., (2010), s.1544.
[22] Kılıç, F., (2010), s.1555.

Yasag oldı ziyâde çeng ü nâya
Meger şimden gerü boynuz çalasın"[23]

Yahyâ Bey'gibi isimler onu, tercih ettiği tarikat nedeniyle eleştirmişlerdir. Mesela Emirek, onun Kalenderîliğini anımsatarak nereden nereye nasıl geldiğini şu şekilde dile getirir:

Şol Sikender Çelebî Rûmili defterdârı
Terbiyet itdi Hayâlî Bey denen ol murdârı[24]

Kınalızâde Hasan Çelebi, Ahdî ve Gelibolulu 'Âlî ise tezkirelerinde Hayâlî Bey'in mezhebi hususunda, ilk başta Baba Ali Mest'e bağlandığını ve sonradan ise saraya intisap ettiğini söylemekle yetinirler. Genel olarak baktığımızda tezkire yazarları Hayâlî Bey'in mezhebi için kişisel bir yorum yapmaktan ziyade, dönemin şairleri tarfından Kalenderiliği sebebiyle nasıl eleştirildiğine yer vermişlerdir.

1.3.3. Hayretî

Mehmet Nailî Tuman, Tuhfe-i Nâilî adlı eserinde Mehmed Hayretî Çelebi'yi Yenice Vardarî, Âmâ Hayretî ve Yusuf Sîneçâk'ın birâderi olarak tanıtmıştır. 1534 tarihinde vefât ettiğini ve mezarının Yenice Vardar'da olduğunu ifade etmiştir.[25] Âşık Çelebi Hayretî'yi "Şiirinde selâset ve edâsında cezâlet vardur, çâşnîdâr u hemvârdur. Eyü ma'nâlar ana dest virmişdür. Sâde olanları dahî lutf-ı edâdan yâ sûziş ü şûrişden veya 'uzlet-i mâ-sivâdan hâlî degüldür."[26] Diyerek övmüştür. Dîvân sahibidir. Divanı Mehmet Çavuşoğlu tarafından yayımlanmıştır.

Tezkirelerde inancı hususunda klasik sünnî çizginin dışında gösterilen şairlerden biri de ünlü şair Hayretî'dir. Kaynaklarda Hayretî'nin meşrebi ve mezhebi için şunların söylendiği görülmektedir: Latîfî, "Derviş meşrep Caferi mezhep"[27]; Âşık Çelebi, "Levend-meşreb 'alevî mezheb"[28]; Ahdî, "Rind-i lâubâli ve pâk-meşreb ve peyrev-i ehl-i mezheb ve dervîş-sıfât"[29] Gelibolulu 'Âlî: "Gönlî gani tab'ı müstagnî âdem idi."[30] demektedir.

Sehî Bey ve Kınalızâde Hasan Çelebi ise tezkiresinde Hayretî'nin sadece şiir söylemekteki kabiliyetinden bahsetmiştir. Görüldüğü üzere tezkire yazarları "alevî-mezhep", "Caferî-mezhep" gibi ifadeler kullansalar da Hayretî'nin inancı hususunda çok fazla bir değerlendirmeye gitmemişlerdir.

1.3.4. Meşrebî

Tezkirelerde geçen Kalenderî bir şair de Meşrebî'dir. Bazı kaynaklarda onun Haydarî olduğu da ifade edilmektedir. Bıçakcı-zâde Meşrebî Çelebi'nin İstanbullu "Meşrebî Kalender" denmekle meşhur olduğu ve Sultan Selim-i Sânî'nin şehzadeliği sırasında Muğla'da hizmetinde bulunduğu ve orada öldüğü kaydedilmiştir. Vefat tarihi 1552'dir.[31] Latîfî "fenn-i musikârda tasnîfe liyâkatı vardur ve fenn-i şi'rde dahı tabi'at-ı

[23] Kılıç, F., (2010), s.1556.
[24] Kılıç, F., (2010), s.379.
[25] Tuman, M., (2001), s. 224.
[26] Kılıç, F., (2010), s.639.
[27] Canım, R., (2000), s. 240.
[28] Kılıç, F., (2010), s.639.
[29] Solmaz, S., (2005), *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâsı (İnceleme-Metin)*, Ankara, A. K.M. Yayınları, s. 264.
[30] İsen, M., (1994), s. 208.
[31] Tuman, M., (2001), s. 554.

nazmiyyesi bed degüldür"[32] diyerek Meşrebî'nin musikî alanında yeteneğinin olduğunu ve şiir konusunda da kötü olmadığını ifade etmiştir.

Sehî Bey tezkiresinde onun Haydarî ve Baba Ali Mest köçeklerinden olduğunu, şiirlerinin dertli ve âşıkane olduğunu söylemektedir.[33] Meşrebî için Latîfî, "lâubâlî kalender ve dervîş-nihâd Haydârî-mezheb kimesne"[34] derken Âşık Çelebi; "Birâz şöyle serseri oldı soñra Haydar-haneye varup şemle-pûş, zencîrli tokalı Kalenderî oldı."[35] Demiştir. Kınalızâde Hasan Çelebi de "Etrâf u eknâf-ı cihânı bâd-ı bahârî gibi serseri geşt idüp ve meşrebi mâ'il-i tarîk-i Haydarî olmagla halka-i irâdetlerini gûş-ı cânına geçürüp ol zümrenün bende-i halka-be-gûşı ve câm-ı mahabbet ü sâgar-ı meveddetlerinün mest-i medhûşı olmış idi."[36] Diyerek onun serseri gibi dolaşan bir Haydarî olduğunu belirtmektedir. Ahdî: Onun hoş meşrepli ve yeme içme düşkünü olduğundan bahsetmektedir.[37]

Son olarak Gelibolulu Âlî ise onun Haydarhane mücavirlerine karıştığını ve "şemle-pūş u ihrâm ber-dûş olup" Kalenderlerle yıldızının barıştığını söylemektedir.[38]

Meşrebî'nin kaynaklarda bulunan şiirleri, onun Kalenderî yönünü göstermekten uzak âşıkâne gazellerdir.

1.3.5. Temennâyî

Kayserili sûfilerden hicri dokuzuncu asır şairlerindendir.[39]

Şairin adı, doğum tarihi, yeri vs. gibi bilgilerden mahrumuz. Ancak Temennâyi'nin şairin adı değil, mahlası olduğunu biliyoruz. Latîfî'ye göre Temennâyî, Kayseri yakınlarında bir yerdendir. Fazlullah-ı Hurûfî'nin yolunu takip eden Kalenderîlerden olan şairin bu güruhun ileri gelenlerinden olduğu belirtilmektedir.[40]

Latîfî, tezkiresinde vefat etmiş olan hemen her şair için "Allah rahmet eylesin" niyazında bulunurken Temennâyî için "Allah müstahakını versin" ifadesini kullanmıştır. Bunun sebebi Latîfî'nin Temennâyî'yi mülhid ve zındık olarak görmesi olmalıdır. Bir Kalenderî dervişi olan Temennâyî, Latîfî'ye göre "zenâdıka zümresinden ve mülâhide fırkasından bir Kalender idi. Âdem ot gibi biter ve ot gibi yiter diyen küfr-gûylarûn biri idi. 'İlm ü hurûfa ve mezheb-i tenâsuha ve hulûle müte'allık kitâblar cem idüp yanına zenâdıka haylinden hayli zenâdıka ve mülâhide (Allah'ın lâneti üzerlerine olsun) cem itmişdi."[41] Hurufiliğe ve tenasühe dair kitapları biriktiren ve yanına epeyce zındık ve mülhid toplayan Temennâyi ve ve onun arkasından gelenler için şu beyitleri eklemiştir:

*"*Mezhebi islâmı yok bir kaç nefer torlâklar
La'neti vü bi'datı şeytân ile ortâklar

Çün libâs-ı şer'u dînden ûr u uryândır bular
Terk ü tecrîd oldı sanman bir nice çıplaklar

[32] Canım, R., (2000), s. 500.
[33] İsen, M., (1980), s. 226.
[34] Canım, R., (2000), s. 500.
[35] Kılıç, F., (2010), s.815.
[36] Sungurhan-Eyduran, A., (2009), s.578.
[37] Solmaz, S., (2005), s. 537.
[38] İsen, M., (1994), s. 274.
[39] Tuman, M., (2001), s. 129.
[40] Köksal, F., (1998), *Kayserili Divan Şairleri,* Kayseri, Geçit Yayınları, s. 53.
[41] Canım, R., (2000), s. 200.

Hiç birisinden degiller yetmiş iki milletin
Cümleden merdûd u hâricdir bu kavm-i aklar*"*[42]

Latîfî: "Her biri bir iblîs-i insdür ve her biri makûle-i gavî-cinsdür. Çünki şer'i şerîatden dûr u birûndur. Ve ol gürûh-ı gümrâh ne'ûzü bi'llâh mezheblerinün vüs'atinden cemî'-i muharremâtı helâl ü mubâh bilürler ve cemî'-i kütüb-i münzeleyi tevcîh-i bî-vechle şekl-i insânda bulurlardı. Ve tehâretsüz âdeme secde kılarlar. Cümle-i hurûfı a'zâ-i insânda bulurlar ve her 'uzvı bir harfe nisbet kılurlar. Bu matladan bu ma'nâ zâhirdür.

Ey sanem sen mazhar-ı Allâhsın
Nüsha-i cümle-i kelâmullahsın[43]

Her birini azgın bir şeytana benzettiği Temennâyi ve taraftarları için "Âdem 'âlem-i kübrâ ve mazhâr-ı Hazret-i Hudâdur diyü gördükleri mahbûba secde iderlerdi ve secdelerinde sehv idüp tarîk-ı iblîse giderlerdi. Bir tâ'ife-i nâ- hayife-i dâll ü mudilldür. Mezheb-i rafz üzre ölmegi ve ol i'tikâd-ı fâsid üzre cân virmegi ve küfr söyleyüp ihrâk-ı bi'n-nâr olmagı şühedâdan 'addiderler. Şol mülhid ki 'âdet üzre eceliyle öle anı murdâr öldi dirler."[44] Temennâyî ve taraftarları gördükleri güzele secde ederlerdi. Secdelerinde yanılıp şeytanın yoluna giderlerdi. Allah korusun o doğru yoldan ayrılmış grup, geniş mezhepli olup bütün haramları helal ya da mübâh bilirlerdi. Latîfî, Rafizilik mezhebi üzere ölmeyi ve o saçma inanç üzere can vermeyi şehitlikle bir tuttukları için onları zındık, mülhid olmakla suçlamıştır.[45]

Latîfî bu muhalif grupların Sultan Bâyezid döneminde kiminin yakıldığından, kiminin başının kılıçtan geçirilmesi suretiyle katledildiğinden bahseder ve Temennâyî'nin saçmalıklarından gördüğü ve yasaklanan matlaına yer verir

Sûfî kalender ol gel kazıt saçı sakalı
Sana bu bir tuzaktır gider bu kîl ü kâli[46]

Sehî Bey, Âşık Çelebi, Kınalızâde Hasan Çelebi ve Ahdî tezkirelerinde yer almayan Temennâyî'den Gelibolulu 'Âlî de söz etmiştir. "Kayseri kurbunda sakin ṭâ'ife-i Kalenderiyye miyânında vücûdı müteʿayyin Latîfî kavlince tenâsuhî mezheb-i zümre-i zemîme-i melâhideye hem-meşreb bir kimesne imiş."[47] Diyerek o da Latîfî'nin sözlerini tekrar etmiştir.

2. Halvetîlik ve Gülşenîlik Hakkında Genel Bir Değerlendirme

2.1. Halvetîlik

Hazar Denizi'nin güneybatısında bulunan Geylân bölgesindeki Lâhîcân'da doğup büyüyen Ömer el-Halvetî, İbrahîm Zâhid-i Geylânî'nin halifesi olarak Hârizm'de irşad faaliyetlerinde bulunan amcası Ahî Muhammed Halvetî'ye (ö.1378-79) intisap etmiş, onun ölümünden sonra da irşad makamına geçmiştir. Silsile, İbrahîm Zâhid-i Geylânî'nin halifesi Sadreddin Erdebîlî'de Safeviyye. Ömer el-Halvetî'de Halvetiyye tarikatına dönüşmüştür. Safeviyye'den Bayramiyye, Bayramiyye'den Celvetiyye tarikatı

[42] Canım, R., (2000), s. 201.
[43] Canım, R., (2000), s. 201.
[44] Canım, R., (2000), s. 202.
[45] İsen, M., (1990), s. 463.
[46] Canım, R., (2000), s. 202.
[47] İsen, M., (1994), s. 154.

doğmuş, kendisinden birçok şubenin meydana çıktığı Halvetiyye ise İslâm dünyasının en yaygın tarikatlarından olmuştur.[48]

Halvetiyye'de nefsin kötülüklerden ve günahlardan arındırılması esastır. Bunun yolu da dil ile kalple, ruhla ve sırla yapılan zikirdir. Genellikle tasavvufta önem verilen az yeme, az konuşma, az, uyma, inzivâ, zikir, fikir, şeyhe gönülden bağlı olma ilkelerine Halvetîlik'de hassasiyetle uyulur. Müşâhede mertebesine ulaşmak için mücâhede şarttır.[49]

2.2. Gülşenîlik

Gülşenîler'in Gazanfer Dede'si Şeyh İbrahîm-i Gülşenî, (ö.1534) Bayrâmiyye Melâmîliği'nin dışında, Osmanlı dönemi sûfi çevreleri içinde en çok zendeka ve ilhâd suçlamasına maruz kalan tarikat zümrelerinden biri olmuştur. Bu tarikatın muhtelif kollarının içerisinde bazı şeyhlerin bu suçlamaya muhatap oldukları görülür. Ancak bu kollardan hiçbiri, başta Şeyh İbrahîm-i Gülşenî'nin kendisi olmak üzere, Gülşenîlik kadar zendeka ve ilhâd suçlamasına muhatap olmuş şahsiyetleri bünyesinde toplamamıştır.[50]

İbrâhim Gülşenî'nin Kahire'de Bâbüz-züveyle'de kurduğu tekke ile temelleri atılan tarikat, Osmanlı topraklarında 16. yüzyıldan sonra faaliyet göstermeye ve yaygınlaşmaya başlamıştır.[51]

Şeyh İbrahîm-i Gülşenî'nin şöhreti kısa zamanda etrafa yayılıp hayli kalabalık bir mürid topluluğunun sahibi oldu. Kanuni Sultan Süleyman zamanında müridlerinin sayısının giderek artması, Osmanlı mahalli yöneticilerinde muhtemel bir ayaklanma korkusu doğurmuş Ahmed Paşa'yi soruşturmak için Mısır'a gelen Veziriazam İbrahim Paşa, şeyhin bir isyana teşebbüs edebileceği endişesiyle kendisini gözaltına aldırmıştı. Aslında İbrahim Paşa'nın, Şeyhülislam Mehmed Efendi tarafından Şeyh İbrahîm-i Gülşenî'ye karşı kışkırtıldığı anlaşılıyor. Bu zat muhtemelen gerek kendi tasavvuf düşmanlığı, gerekse şeyhin kalabalık müridleri arasında bulunan zendekaya eğilimli kişiler yüzünden Şeyh İbrahîm-i Gülşenî'nin zındık ve mülhid olduğu konusunda halk arasında da epeyce tahriklerde bulunmuş ve ona mürid olanların aynen onun gibi zındık ve mülhid olacakları konusunda fetvalar vermişti. Hatta bu yüzden şeyh bir ara Kahire'de hapsedilmiş, fakat rivayete göre oraya giden Mevlânâ'nın torunlarından Dîvâne Mehmed Çelebi'nin yardımıyla kurtarılmıştır.[52]

Şeyh İbrahîm-i Gülşenî'nin vefatı üzerine Şeyh Muhyiddîn-i Karamânî şeyh olmuş müridlerine kendinden önceki birtakım sûfilerin hayatına mal olan Vahdet-i Vücûd konusundaki düşüncelerini öğretmeye başlamıştır. Bu düşünceler, tam anlamıyla panteist bir anlayışa, yani Vahdet-i Mevcûd görüşüne dayanıyordu. Edirne'de Muhyiddîn-i Karamânî hakkında bazı kesimler bu sebeple şikâyetlerde bulunmuşlardır. Bunun üzerine Şeyh Muhyiddîn-i Karamanî Edirne Bayezit Camii'nde ulemadan bir heyetin önünde sorgulamaya tabi tutulmuş, fakat bundan başarıyla sıyrılmış, ulemanın sorduğu âyetleri uygun şekilde tefsir ederek onları teskin edebilmiştir. Nitekim 1550

[48] Uludağ, S., (1997), "Halvetiyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, TDV. Yayınları, , C. 15, s. 393.
[49] Uludağ, S., (1997), s. 393.
[50] Ocak, A., (1998), *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler (15-17. Yüzyıllar*) İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 313.
[51] Kara, M., (1996), "Gülşeniyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, TDV. Yayınları, C. 14, s. 256.
[52] Ocak, A., (1998), s. 315.

yılına kadar "şemşîr-i şerî-at"tan başını kurtarmaya muvaffak olan şeyh, bu fütursuzluğu ile bu defa Ebussuud Efendi'nin hışmından kurtulamamıştır. Şeyh Muhyiddîn-i Karamânî'yi İstanbul'a getirterek bir kere daha mahkeme huzuruna çıkarmıştır. Yapılan sorgulamayı müteakip, Atâyî'ye göre "Vahdet-i Vücûd meselesinde hata eylediği", Matrakçı Nasûh'a göre, "şeytanî birtakım vesveselere kapılıp kuruntulara düşerek dinden çıkıp Müslümanları da dinden çıkardığı" için, kısaca zendeka ve ilhâdına hükmedilerek, Ebussuud Efendi'nin verdiği fetva uyarınca "şemşîr-i şerîat"la katlolunmuştur.[53]

Latîfî ise tezkiresinde Şeyh İbrahîm-i Gülşenî ve Gülşenîlik etrafında zendeka ve ilhâd şüphelerinin doğmasını, müridleri arasında bulunan "vâdî-i ilhâd ve ibâhat"a düşmüş kimselere bağlıyor. Ona göre şeyh, mürid olmak için kendisine müracaat edenleri reddetmekten çekindiği için, her türlü inanç ve meşrepten pek çok kimse ona intisap ediyor ve kendisini Gülşenî olarak tanıtıyordu. Bu yüzden Gülşenîler arasında "envâ-ı tavâiften mülhid ve mübâhî" çoğalmış, şeriat ve tarikattan uzaklaşılmıştır.[54]

2.3.Tezkirelerde Halvetî ve Gülşenî Olarak Değerlendirilen Şâirler

2.3.1. Usûlî

Şeyh, Usûlî**,** Yenice Vardarı Evrenos-zâde ‘Abdì Beg musâhibidir. 1538’de vefat etmiştir.[55] Usûlî’nin Şeyh İbrahim Gülşenî’ye intisap ettiği ve Nesîmî tarzda şiirler söylediği kaynaklarda zikredilmiştir. Dîvân sahibidir. Divân’ı Mustafa İsen tarafından Latin harflerine çevrilmiştir.

Latifî Usûlî’nin şeyh İbrahim Gülşenî’ye intisap ettiğini belirttikten sonra gazellerinin genellikle tasavvufa yönelik, Seyyid Nesîmî tarzında, didaktik ilahiler olduğunun manaca bunların Câvidân-nâme’deki şiirlere benzerliğine ve Fazullah Hurufî’nin sözlerine uygunluğu olduğunu belirtmiştir.[56] “Mutasavvıfadan oldugı ecilden ekser-i eş’ârı tasavvufa müte’allık kelimât ve Seyyid Nesîmî tarzıyla mutarraz mevâ’iz ü ilâhiyyâtdur. Ma’nâ ve me’âlde Makâlî’nün *Câvidân-nâme’*sine mümâseleti ve Fazlullâh Nâ’ülî Makâlâtına müşâbeheti vardur. Bu münasebetle zamânenün dervîş-meşrebleri ve imâmî-mezhebleri sâbiku’z-zikre Fazlullâh-ı Sânî ve sırr-ı Seyyid Nesimî dirler.”[57]

Âşık Çelebi ise tezkiresinde Usulî’den şu şekilde bahsetmiştir. “Şeyh İbrâhîmîler'e isnat olunan ilhâd tohmun Rum’da ol ekmişdir ve Nesîmiyyat ve türrehâtından getürdiği nihâl-nihâd-ı dalâli ol dikmişdir. Nice onup bitmiyecekler gelüp ol tohmu ekmeğe başlamışlar ve nice ber-hurdar olmıyacaklar ol nihale budaklar aşılamışlardır. Hak Teâlâ tohumların çürüde ve köklerini kuruda.”[58] Nakşibendî tarikatına mensup olan Âşık Çelebi Gülşenîlerin faaliyetlerinden yakınmakta olduğu görülüyor. Diğer tezkirelerle karşılaştırdığımız zaman Âşık Çelebî’nin Usûlî ve Gülşenîliğe bakış açısının daha sert olduğunu görüyoruz.

Nesîmiyyât türehâtı”ndan bahsederek Usulî’nin Hurufîlik yanı olduğunu da ifade etmiştir.

[53] Ocak, A., (1998), s. 318.
[54] İsen, M., (1990), s. 54.
[55] Tuman, M., (2001), s. 170.
[56] İsen, M., (1990), s. 465.
[57] Canım, R., (2000), s. 175.
[58] Kılıç, F., (2010), s.346.

Kınalızâde Hasan Çelebi ise "Cezebât-ı Rahmâniyye ve galebât-ı Subhâniyye dil ü cânında galeyân ve nesâ'im-i letâ'if-i Rabbânî mehebb-i hâtırdan heyecân idüp ve şevârık-ı 'avâtıf-ı Subhânî maşrık-ı zamîrinden leme'ân itdükde Mısrda Şeyh İbrâhîm-i Gülşenî'nün gülistân-ı âstânından ictinâ-yı envâr-ı ma'rifet ü 'irfân ve iktibâs-ı envâr-ı tevhîd ü îmân içün hidmet-i şerîfinde dâmen-der-miyân olmış idi."[59]

Görüldüğü üzere Kınalızâde Hasan Çelebi Usuli'nin Rahman cazibesyle ve onun üstünlüğü ile Şeyh İbrâhîm-i Gülşenî'nin dergâhına vardığını söylemiştir. Kınalızâde, Gülşenîliği kötülemekten ziyade övmüştür. Ahdî ise Mısır'da Gülşenî'ye intisap ettikten sonra "Âhir Rûm'a 'avdet idüp geldüginde kendü şehrinde tavattun itmişler. Ol esnâda kuzât-ı 'izâmdan biri ol perverde-i meşâyih-kirâma bir haber-i 'itâb-âmîz ve peyâm-ı hıtâb-engîz gönderür ki kırk gün mikdârı oldı bu diyâra geldinüz lutf idüp bizi hâkden ref' itmedinüz ve müşârünileyhün bu güftâr-ı mihr-âsâr mesmû'ı oldukda cevâb eyitmişler ki kırk yıldır ben kendüme gelemedüm size nîce varayın."[60] demiştir. Burada bir kişi Usûlî'den belki de keramet beklediğini ifade etmiş, buraya geleli kırk gün oldu bizi topraktan kaldırmadınız diye. Usûlî ise ben kırk yıldır kendimde değilim, kendimi kaybettim, size nasıl faydam olsun anlamında cevap vermiştir.

Gelibolulu Âlî Usûlî'nin Mısır'a giderek Gülşenîye intisap ettğini ve "Hâk-i pây-ı pîre vâsıl olmış niçe rūzgâr hüsn-i terbiyet ü irşâdına sezâvâr olup merâm u maksûdını hâsıl kılmış."[61]

Sehî Bey ise tezkiresinde Usûlî'den bahsetmemiştir. Gelibolulu Âlî ve Ahdî'nin değerlendirmelerine baktığımızda Usûlî'nin inancı hakkında kişisel bir değerlendirme yapmadıkları görülür.

2.3.2. Kâşifî

Mehmet Nâilî Tuman'a göre Şeyh Kâşifî Efendi 1508 de vefat etmiştir.[62] Dâvûd-ı Halvetî'nin halîfelerinde biri olduğu ve Şehristânî'nin (ö. 548/1153) Milel ve Nihal'i tarzında Tehzîbü'l-Akâid ve Müfîdetü'l-Fevâid isminde bir eserinin bulunduğu bilinmektedir. [63] Kâşifî hakkında ayrıntılı malûmâtı Latîfî verir: "Mutasavvıfa tâyifesinden Şeyh Dâvud Halvetî Hulafâsından 'ilm ü zâhir ü bâtında kâmil ü mükemmel ve tahrîrâtı makbûl-i kümmel idi" diyerek Halvetî tarikatının halifelerinden olduğunu söyledikten sonra " …Âmma dirler ki kendünün dahî 'akîdesinde râyiha-i ilhâd ihsâs olunırdı ve âsâr-ı kelâmında ve sûk-ı merâmında ve i'tikâdından nâşî olan 'alel ü halel ve mâ-fi'z-zamîri im'ân-ı nazar olunsa tahrîrâtında bulunurdı. Zîrâ sülûkinde kendüye lâyıh olan şebehâtdur ki hukemâ ve meşâyihün ekâbirinden ba'zına isnâd idüp murâdâtın anlarun lisânından beyân idüp anlara isnâdla isbât itmek ister. Zîrâ irâd itdügi mebâhis-i medhul u memnu' çıkup fesâdın derk itdüginden hazer idüp 'akîdesin ızhâr itmezdi. Muvahhid da'vâsın itmekden ne fâide ki tevhîdi tekmîl itmeyecek hâricde misâlî şol içi çürük meyveye ve fâsid olmış beyzaya benzer ki sûret-i zâhirîsi sıhhat de ola

Beyt: Ol 'ilmden dilâ cehil yegdir
Ki ide i'tikâdunı fâsid"[64]

[59] Sungurhan-Eyduran, A., (2009), s.135.
[60] Solmaz, S., (2005), s. 200.
[61] İsen, M., (1994), S. 193.
[62] Tuman, M., (2001), s. 828.
[63] İslamoğlu, A., (2009/2), "Mudurnulu Dâvûd-ı Halvetî ve Gülşen-i Tevhîd ü Tahkîk Adlı Eserindeki Dil ve İfâde Özellikleri", *Tasavvuf İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*, S. 24, s. 51.
[64] Canım, R., (2000), s. 453.

Kâşifî'nin zâhirî ve bâtınî ilimlerde oldukça iyi olduğunu ve eserlerinin makbul ve kusursuz olduğunu bildiren Latîfî, eserlerinin herkes tarafından beğenildiğini söylemiştir. Yalnız Kâşifî'nin sözlerine ve eserlerindeki kullandığı ifâdelere bakıldığı zaman bazı sapık düşüncelerin bulunduğu ifâde edilmiştir. Bu sapık ve bozuk düşünceleri dile getirirken Kâşifî'nin kendisinin değil de "hukemâ ve meşâyıh"ın sözleri olarak sunmakta, böylece kendisine yöneltilecek itiraz ve cezalandırmalardan da kurtulmayı hedeflemiştir. Latîfî, Kâşifî'nin "muvahhidlik davâsı" etmekle birlikte, gerçekte sahip olduğu sapık düşünceleri gizlediğini söylemekte ve bu durumu dıştan güzel görünen; ancak içi çürük olan meyveye ve içi bozulmuş yumurtaya benzetmektedir.

"Lâcerem bir sevdâ-yı hâm ile 'uzlet-i 'ani'l-enâm idüp bir gâr-ı târda müddet-i mütemâdi yatdı ve riyâ ve riyâzet ile geceyi gündüze katdı. 'Âkıbet Mehdî-vâr gârdan zuhûr u hurûc idüp İbrahim Paşa 'Ahdînde mehdîlik davâsın itdi. Ayân-ı erkân 'illet-i hikmetin izân itdiler ki yübûset-i riyâzatdan dimâgı muhtel olup mizâc-ı bî-ilâcı itidâlden inhirâf bulmuşdır. Her ne kadar ki nush u pend ve kayd-bend itdiler nâfi u sûd-mend olmadı ve mâl ü merâtib ile nevâziş itmek dilediler semt-i davâdan 'âdûl idüp kabûl kılmadı. Mehdî-i 'ahdüm sözüm sem-i kabûl işidün eger zer-i kâlüm hâlis fehm olunmazsa mehekk-i tıg u nîze ile imtihân idün ki mehdî-i mühdî olanı kılıç kesmez ve ihtilâfât-ı rûzgârdan üstine yavuz yil esmez didi ve turdı. 'Âhir u 'âkıbet bu kavl üzre turup mezbûrı zer-kâl-i bî- kalîle mihekk-i tîga urdılar. Vaktâkim esb-i davâ 'arşa-i imtihâna yetdi kâl ü kalbinde 'illet ü gış bulundukda seyf-i kâti' burhân-ı sâtı' gibi nizâ'ı kat' itdi."[65]

Görüldüğü üzere Kâşifî, halktan uzaklaşarak uzun süre bir mağarada kaldıktan sonra mağaradan çıktığında Mehdîlik iddiasında bulunmuştur. Bunun üzerine âlîmler toplanmış, Kâşifî'nin aklının vesveselerle, sapık düşüncelerle karmakarışık olduğuna, düşünce âleminde girilmemesi gereken yollara girdiğine hükmetmişlerdir. Bu yoldan dönmesi için nasihatlarda bulunulmuş; hatta mal ve rütbe teklif edilerek ikna edilmeye çalışılmışsa da Kâşifî bunları kabul etmemiş; zamanının Mehdî'si olduğunu ve dilerlerse kendisini kılıç veya mızrakla öldürmeyi deneyebileceklerini; fakat doğru yolu gösteren Mehdî'yi kılıcın kesmeyeceğini, onun hiçbir şeyden etkilenmeyeceğini söyleyerek meydan okumuştur. Bunun üzerine Kâşifî, boynu kılıçla vurularak öldürülmüştür. Bu anekdotun ardından Latîfî yaşadığı çağın ahir zaman olduğunu belirterek şu değerlendirmede bulunmuştur. "Çağımız acaip zaman oldu, her mağarada bulunan mehdilik davası, her dinsiz, peygamberlik sevdası ediyor. Her köşeden bir deccâl ortaya çıkmaya başladı ve bu fitneler sanki ahir zaman belirtileridir."[66]

2.4.3.Rüsûhî

İsmi Süleyman Rusuhî'dir. Şeyh Kanunî Sultan Süleyman devri şairlerinden olup Sofyalı'dır.[67] Tezkirelerde, onun Halvetî şeyhi olan Sofyalı Bâlî'ye intisap etmiş olduğu açıkça ifade edilmiştir.

Kınalızâde Hasan Çelebi tezkiresinde Rüsûhî'den şu şekilde bahseder. "…Kendü dahı makâm-ı irşâda geçüp ba'z-ı hânkâhlarda seccâde-nişîn olmagla kâm-revâ vü kâm-yâb olmış idi. Lâkin mezbûra müsnedün-ileyh ve mu'velün-'aleyh olan vâcibü'l hazefün degeri sahîfe-i 'izzetden tayy olınmagla mezkûrun dahı zuhûrı mânend-i

[65] Canım, R., (2000), s. 454.
[66] İsen, M., (1990), s. 262.
[67] Tuman, M., (2001), s. 338.

serâbun leyse bi-şey'in oldı. Ve ol esnâda sâhib-i hâl pûte-i mücâhededе kâl olmış meşâyihün kîl ü kâline taklîd idüp kendüden zâhir-i şer'-i şerîfe muhâlif küfr-i sarîh ba'z-ı şi'r-i kabîh ve kavl-i vakîh sâdır u zâhir olmış idi. Havf-ı ahzdan kablü'l-ahz firâr idüp bi'l-âhire terk-i diyâr eyledi. Ol esnâda didügi türrehât ve yidügi mühmelât budur:

Şi'r : Kûh-ı dehrün merd-i bî-pervâsıyam
Deyr-i 'ışkun hem çalîpâ pâsıyam

Her ne dirsem Hakk anı eyler hemân
Şöyle benzer ben anun agasıyam
Bu eş'âr dahı mezbûrun güftârındandur. Ne gûne idügi ma'lûmdur.
Şi'r: Bâg-ı cân içre dikelden kâmet-i bâlânı ben
Nûrdan bir serv olur her kanda salsam sâye ben

Mihr-i hüsnün düzdidür ammâ tutulmamag içün
Ayda bir sûret degişür mâh ey vech-i hasen"[68]

Yukarıdaki metinlerden ve örnek beyitlerden de anlaşılacağı üzere Rüsûhî önce sünnî çizgide bir şeyh iken zamanla şeriata aykırı, hatta şirk kokan bazı sözler söylemiş, bu yüzden hapsi istenmiş, o da çareyi kaçmakta bulmuştur. Hasan Çelebi de onun bu sözlerini saçma sapan küfür dolu sözler olarak değerlendirmiştir.

Âşık Çelebi ise onun belli bir zaman hapedildiğini belirtmiştir. "Şeyh'ül-mürşidin muktedâ-yı selef-i sâlihin meşâih-i sûfiyeden Sofyalı Şeyh Bâlî Halife Hazretlerinden tövbe vü inâbet itdi… Bir zaman dahı bazı isnâd-ı mâ-lem-yekun ile müfettiş ü mahbus olup sicnde sünnet-i Yusuf'ı riayet eyledi. Yine halas oldu"[69]

Sehî Bey, Latîfî ve Gelibolulu Âlî ise bu şairden eserlerinde bahsetmemiştir.

3. Hurûfîlik Hakkında Genel Bir Değerlendirme

Hurûfîliğin temeli, eski çağlardan gelen ve harflerle sayıların kutsallığını kabul edip bunlara çeşitli sembolik anlamlar yükleyen anlayışa dayanır. Çok eskiden beri tabiatta varlığı kabul edilen gizli güçler şekil ve harflerle ifade edilmeye çalışılmış, sonuçta tabiat bilimlerinden önce efsun, tılsım, sihir gibi tekniklerle "hurûf" ilmi adı altında sözde ilimler ortaya çıkmıştır. Hurufîliğin ne zaman ve nasıl doğduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte gerçek anlamıyla milâttan önce IV. ve III. yüzyıllardan itibaren Ortadoğu'daki Helenistik-Gnostik karakterli dinlerde ortaya çıktığı görülmektedir.[70]

Hurûfîlikte harf ile ilgili nazariyeler sonsuzdur. İnsan vücudundaki bütün hatları ve uzuvları birer harfe benzetirler. Böylece insan vücudu ve kâinatı harf ile izâh ederler. Hurûfîler, kelime ve harf oyunları yapmak için bütün hakikatleri hatta âyet ve hâdisleri tahrif ederler. Onlara göre Hâlık harftir. Allah hurûftur. Fazullah'ın ulûhiyetine kaildirler.[71] Hurûfîlik inancına göre Hz. Muhammed yirmi sekiz harfle konuşmuştur ve Arapça'da da yirmi sekiz harf vardır. Kur'ân-ı Kerîm de bu harflerden meydana gelmiştir. Farsçada otuz iki harf vardır. Fazlullah'ın *Câvidân-nâme* adlı eseri otuz iki harfle yazılmıştır. Farsçadaki bu dört harfin yerini Arapçada lam elif harfi almıştır. Lam

[68] Sungurhan-Eyduran, A., (2009), s. 390.
[69] Kılıç, F., (2010), s.1356.
[70] Aksu, H., (1998), "Hurûfîlik", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, TDV. Yayınları, C. 18, s. 408.
[71] Pala, İ., (2008), *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Kapı Yayınları, s. 215.

elif harfi bu dört harfin kâim-i makâmıdır.[72] Bu harfler yaratılışın temel araçları olmasından ziyade tüm varlığın ve mevcudatın temelini oluşturmaktadır. Bu geniş yorum yelpazesinde Hurûfîler harfler aracılığıyla İncil ve Tevrat yorumları bile yapmışlardır.[73]

14. yüzyılın ikinci yarısında muhtelif dinî kaynaşmalar sonucunda İran-Azerbaycan çevresinde ortaya çıkmış olup Mısır dâhil bütün Ortadoğu'daki sünni İslam dışı çevreleri büyük ölçüde etkisi altına almış bulunan Hurûfîliğin kurucusu Fazlullah-ı Esterâbâdî, Timur İmparatorluğu'nun en güçlü olduğu bir dönemde ortaya çıkmış, inançlarını yaymaya başlamış ancak faaliyetleri şiddetle yasaklanmış ve kendisi de 1394'te idam edilmiştir. Bunun peşinden müthiş bir takibata uğrayan Hurûfîler Ahmed-i Lûr'un etrafında toplandılarsa da onun 1427'de Şahruh'a karşı giriştiği suikast hareketinden sonra da öldürülmekten kurtulamamışlardır. Yakalananlar idam ediliyor ve cesetleri yakılıyordu. 1467'de ise Karakoyunlu hükümdarı Cihanşah'a karşı bizzat Fazlullah-ı Esterâbâdî'nin kızının başını çektiği bir isyan hareketi şiddetle bastırılmış, şeyhin kızı ve beş yüz civarında taraftarı idam edilerek yakılmıştı. İşte bütün bu hareketlerin sebep olduğu göz açtırmayan takip ve katliamdan sonra Hurûfîler'in büyük çoğunluğunun Suriye, Mısır ve Anadolu topraklarına sığındıkları çok iyi bilinir. Bunların bazıları buradan Rumeli'ye de geçmişler. Bazı tarikatlara intisap ederek inançlarını gizlice yaymaya çalışmışlardır.[74]

Osmanoğulları ülkesinde Hurûfîlik 15. yüzyılda saraya kadar nüfuz edecek bir kudret kazanmıştı. Fahr'ud-dîn-i 'Acemî, Fatih'in Hurûfîliğe temâyülünü Vezir Mahmut Paşa'dan duymuş şeriat adına nüfusunu kullanarak Hurûfîleri, Edirne'de Üçşerefli Câmii'nin müderrisi bulunduğu sırada diri diri yaktırmıştı.[75] Bu inancın yayılmasında Hurûfî halifelerinden 'Aliyyûl-'Alâ'nın Anadolu'ya geçip Hacı Bektaş tekkesinde oturup Bektâşîlere Hurûfîliği telkın ettiği bilinir.[76] Ayrıca bu inancın yayılmasında Hurûfî halifelerinden biri olan Nesimî ve onu yazdığı Türkçe şiirlerinin oldukça kuvvetli bir etkisi olduğu söylenebilir. Hurûfîlik, Bektâşîlere de bu suretle ve bunlar vasıtasıyla tesîr etmiştir. Nitekim hala Nesîmî Bektâşîlerce kendilerinden sayılmakta, Alevîlerce yedi büyük ve ilâhi şairin biri tanınmaktadır.[77]

3.1. Tezkirelerde Hurûfî Olarak Değerlendirilen Şâirler

3.1.1. Seyyid Nesîmî

Âşık Çelebi ve Fâik Reşâd'a göre Diyarbakır, diğer kaynaklara göre Bağdat yakınlarındaki Nesim kasabasında doğmuştur. Asıl adı İmâdüddîn'dir. Türk sûfîsidir. Fazlullah-ı Hurûfî'ye intisap ettiği ve I. Murad devrinde Anadolu'ya geldiği bilinmektedir. Halep'te Derisi yüzülerek katledilmiştir.[78] Seyyid İmâdüddîn Nesîmî'nin doğum tarihi bilinmediği gibi ölüm tarihi üzerinde de ihtilâflar vardır. Şairin ölümü hakkında muhtelif kaynaklarda H.807, 820, 821, 837, 856, 866 gibi birbirinden çok farklı tarihler verilmektedir[79].

[72] Aksu, H., (1998), s. 408.
[73] Usluer, F., (2009), *Hurufilik*, İstanbul, Kabalcı Yayınları, s. 11.
[74] Ocak, A., (2011), *Ortaçağlar Anadolu'sunda İslam'ın Ayak İzleri*, İstanbul, Kitap Yayınevi, s. 83
[75] Gölpınarlı, A., (1989), *Hurûfilik Metinleri Kataloğu*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 28.
[76] Gölpınarlı, A., (1989), s. 27.
[77] Gölpınarlı, A., (1989), s. 27.
[78] Şentürk, A., (2005), *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 119.
[79] Köksal, F., (2000), "Seyyid Nesîmî'nin Bilinmeyen Tuyuğları", *Journal of Turkish Studies -Türklük Bilgisi Araştırmaları (Âgâh Sırrı Levend Hatıra Sayısı I)*, S.24, s. 187.

Türk edebiyatının en lirik, en coşkun şairlerinden biri olan Nesîmî, özellikle Bektaşîler ile vahdet-i vücud akidesini benimseyenler arasında büyük bir sûfî olarak kabul edilmiş, hakkında birçok menkıbe yazılmıştır. Şiirde büyük bir kudret göstererek çoğunlukla kendi akidesini telkine çalışmış, âşıkane şiirler de söylemiştir.[80] 14. yüzyılın bu büyük şairi, arkasında biri Türkçe, öteki Farsça olmak üzere iki dîvân bırakmıştır.[81]

Latîfî, "Aşk meydanının korkusuz canbazı, muhabbet Kâbe'sinin büyük fedakârı, seyyidlerin önderi Seyyid Nesimi, Allah sırrını kutsasın" diyerek sözlerine başlamıştır. Seyyid Nesimi için: "Seyyid Imâdüddîndür ve kavm-i kalenderân u tâyife-i abdalân u ebrarâta pişvâ-yı pîşîn ve rehbâr-ı reh-nümâ-yı pesîndür. Mezhebi hurûfî ve tarîkı Fazlullâhî ve bi'l-cümle hurûfîsinün hulefâsından ve Fazlullâhîlerün fuzelâsındandır. Hurûfîlerin Fazlullâh ser-çeşmesi ve Nesîmî ol çeşmenün bir eşmesidür… ve rivâyet iderler ki 'ömri âhirlerinde 'âlem-i gaybdan ve cezebât-ı lâraybdan cezbe yitüşüp neçe zaman kendüden gitdi. Bi'z-zarûrî ol âsâr-ı cezbe ile Şeyh Mansûr-ı Hallâcleyin cezbe-i 'aşkı hazm u havsalaya kâdir olamayup esrâr-ı vâcibü'l-ketmi ızhâr u ikşâf ve fâş itdi …. 'Âkıbet e'imme-i 'ulemâ-i 'Arab fî-şehri Haleb ba'zı esrâr-ı kelimâtın şer'-i şerîfe muhâlîf bulup katline fetva virdiler ve te'vîl-i kelâmın istimâ' u ışga itmeyüp ol 'aşk kurbânınun postın çıkardılar. Sözün zâhirine nazar idüp tarîk-ı şer'in yolın vardılar. Zîrâ zâhirdür ki erbâb-ı erbâb-ı şer'un matmah-ı nazar-ı zâhiredür. Ne serâyir ü izmâm yiredür."[82]

İnancı ve söylediği sözlerin şer'i kurallara aykırı olduğu gerekçesiyle Halep'te katledilmesine karar verilen Nesîmî için Latîfî: "derisini yüzüp ve sözlerinin dış manasına bakıp şeri kuralların yolunu uyguladılar. Çünkü şer'i kural uygulayıcıları dışa bakarlar içe ve onun esrarına bakmazlar." Diyerek şeriat uygulayıcılarına inceden bir eleştiri gönderir. Onlar için sadece görünen önemlidir. Kalpten geçenin, söylenen uygulanan şeylerin asıl manası esrarı önemli değildir.

Âşık Çelebi Nesimî için "Âmidî-diyardur" diyerek Diyarbakırlı olduğunu söyledikten sonra "Fazlu'llâh-ı Hurûfî'ye mukârin olup egerçi nesîm-i 'ışka mazhar düşmüş ammâ reyâhin-i riyâzeti riyâz terbiyet-i şûra hâk-i erbâb-ı zeyg ü dalâlde neşv ü nemâ bulmagın ol nesîmün hubûbuyla bûy-ı zendeka zuhur idüp meşâmm-ı ulemâ-yı lâtifü'l- mesâmm-ı ehl-i Haleb ü Şâm istişmâm itdüklerinde gülşen-i 'âlemden götür kokuyı diyü Nesîmî'nün evrâk-ı kelimât-ı müzahrefe gibi eczâ-yı ömrin ber-hâd iderler. Derisin yüzüp ba'dehu metâ'-ı ömri derisi tolu bahâya alurken menem Mansûr diger nist dirken ve ehibbâsı leyse fi'd-dâri gayruhu deyyâr dirken Nesîmî'yi niçün hevâ-yı nefsânî ve igvâ-yı şeytâniye fermân-ber-dâr oldun, ene seyyid dir iken seyyid-i erbâb enşâid-i bâtılaya uydun diyü ber-dâr iderler. 'Ulemâ-yı şerî'at mezheb-i Mansûr üzre 'âlem-i şehâdetde medâr-ı şer' üzre icrâ-yı hak itdüklerin Mansûr ile anun ikisi işhâd iderler."[83] Görüldüğü üzere Âşık Çelebi onun önce aşk rüzgarına mazhar düştüğünü, daha sonra ise doğruluktan ayrılarak sapıklık yoluna girdiğini, sözlerinden kafirlik kokusunu alan ulemanın ve Şam, Halep ehlinin onun idamına hükmettiklerini söylemiştir.

Kınalızâde Hasan Çelebi ise "Nâmı 'İmâdü'd-dîndür. Diyâr-ı Bagdâd'dan nâhiye-i Nesîmden vezân olmagla mahlas-ı mezbûr ile vesîm olmışdur. Zümre-i sâdât-ı zü'l-

[80] Şentürk, A., (2005), s. 119.
81 Köksal, F., (2000), s. 187.
[82] Canım, R., (2000), s. 523.
[83] Kılıç, F., (2010), s.865.

iftihâr miyânında hayli şöhret-şi'âr olup egerçi evâ'il-i hâlinde gülistân-ı cinân ve bûstân-ı dil ü cânına nesîm-i fenâ vezân olmagla bûy-ı 'ışk u mahabbeti meşâmmına yitürmiş idi. Lâkin bu tarîkde refîk-i sedâdı yitürmiş idi ki âhir Fazlu'llâh-ı Hurûfîye irâdet getürmiş idi. Tarîkleri üzre riyâzât u mücâhedât çekmekle makâm-i şathiyâta kadem basup bâde-i mahabbet ve sahbâ-yı meveddet peymâne-i vücûd ve sâgar-ı hil'atinden ziyâde gelmekle kûy-ı bed-nâmîde hâk-ı rüsvâyî vü mezellete fütâde olup 'inân-ı istıbâr u ihtiyârı dest-i iktidârından gitmiş idi. Ve keyfiyyet-i 'ışk sultân-ı 'akla gâlib olmagla bî-ihtiyâr keşf-i estâr ve efşâ-yı esrâra ısrâr kılmış idi. Ve 'aklen ve şer'en vâcibü'lizmâr olan kelimâtı her ser-bâzârda i'lân u izhâr itmekle medîne-i Haleb'de fetvâ-yı e'imme-i şerî'at u tarîkatle katîl-i meydân-ı 'ışk u meveddet ve gasîl-i mâ-yı tahûr-ı şehâdet olmış idi. Fi'l-vâki' çünki sultân-ı serîr-i 'ışk u garâm-ı a'lâm galebe ve istîlâ-yı tâmmı efrâhte idüp maglûbân-ı ma'reke-i hayreti varta-i belâ vü mihnete endâhte ide ve tarîk-i dehşet ü hayretde ser-küştegân-ı bî-ser ü pâ olan mübtelâları refîk-i 'akl u reh-nümâ-yı idrâkden cüdâ ide dil-i za'îfleri ki mahzen-i esrâr-ı rümûzı hakîkatdür ihfâ-yı esrâr-ı rübûbiyetden 'âciz ve beden-i nâhîfleri ki hâmil-i ihmâl-i vedî'atdür ihtimâl bâr-ı şerî'atden nâşir olup nâ-çâr derûn-ı derdnâklarından nâle vü zâr zâhir ü bedîdâr olur ve ol seciyye-i mahfiyye mânend-i rûz zuhûr u bürûz idüp râz-ı pinhân rûşen ü âşkâr olur."[84] Başlangıçta Nesîmî'nin cennetler bahçesinin ve gönül bostanının canına yokluk rüzgârı olmakla aşk kokusunu ve muhabbetini burunlara getirdiğini, lakin bu yolda doğruluk yoldaşını yitirdiğini, Fazullah Hurûfî'ye iradet getirdiğini, yolları üzre ve nefisleriyle mücadele etmek için şathiyat makamına ayak basıp muhabbet badesini ve dostluk sahbasını, varlık kadehinden gelmekle kötü ün, hâk-i rüsva ve alçaklıkta mübtela olup inân-ı istibâr u ihtiyâr-ı iktidârı elinden gitmiştir. Aşk akla galip olmakla bî ihityar sır perdelerin açılmasıyla ve esrarın ifşa olmasında ısrar ettiği için aklen ve şer'en kalpte gizli olan kelamları her yerde söylediği için şehit edilmiştir.

Gelibolulu Âlî ise; "Vilâyet-i Türkmândan zuhûr eyleyen sâdâtdan ve nesâim-i ʿışk-ı ilâhî ile zâtı deryâsı cûş u hurûş eyleyen zevi's-saʿâdâtdandur. Istılâhât-ı meşâyihde kurb-ı ferâyiz ıtlâk olınan berzâha ugramışlar. Hüseyin bin Mansûr Hallâcla hem-meşreb bulunup ifşâ-yı râz kılmışlar. Fe lâ cerem anuñ zâhiri bi-hasbi'ş-şerʿ ifnâ-yı vücud itmelerine bâʿis oldı. Yaʿnî ki emânet-i esrâr-ı kudsiyyede olmadukları husûs-ı mensûs ʿâlem-i mülkde şehâdete yitmelerine sebeb-i hâdis oldı. Fazlullâh Hurûfî ki vâkıf-ı esrâr-ı hurûf olan evliyâ-yı güzînüñ mezâhib-i şerîfelerini fehm itmeyüp tarîk-ı inhirâfa meyelânla izhâr-ı ilhâd itmekle ser-menzil-i hakîkate yitmedi. Anlaruñ hurûf iʿtibâr itdükleri sunûf-ı nûrânî zurûfı zâhirine haml idüp her harfüñ şebîhini levh-i beşere-i insâniyyede bulmış zuʿm-ı fâsidince ahkâm-ı şerʿiyyeye medâr olan Mushaf-ı şerîfi ol yüzden taʿbîr ü temsîl itmekle ḍalâlete düşmiş. Mezbûr Nesîmî dahi ol tarîk-ı çâlâkı ve ol meslek-i bî-tevfîkuñ sâlik-i bî-bâkı olmagın ʿulemâ-yı Haleb katline fetvâ virdiler."[85]

Yukarıdaki ifadelerden anlaşılacağı üzere Gelibolulu Âlî, onun İlahî aşkın rüzgârı ile zâtı deryası coşan seyidlerden olduğunu belirtmiş, Hallac-ı Mansur ile aynı meşrepte olduklarını, sırrı açıkladıklarını bu yüzden zahiren vücudunun ortadan kaldırıldığını söylemiştir. Onun dalâlete düşerek Fazlu'llah Hurûfî'ye uyduğu için Halep'te derisi yüzülerek idam edildiğini belirtmiştir. Gelibolulu Âlî, Nesîmî'nin derisinin yüzülmesi

[84] Sungurhan-Eyduran, A., (2009), s. 360.
[85] İsen, M., (1994), s. 120.

sonrasında yaşanan bir olayı da şöyle nakletmektedir: "Nefs-i Haleb'de derisini yüzdürüp siyâsetle helâk itdürdiler. Menkûldür ki katline fetvâ virüp ol ʿasrda şeyhü'l-islâm olan kıdve-i enâm mezbûruñ izâlesi lâzım idüginde mübâlagasın iʿlâm idüp kendüsi ve kanı murdârdur her kangı ʿuzva bir katresi tokunsa elbette katʿı vâcib ü sezâvârdur diyu ellerini salarak tafsîl iderken seyyidüñ bir katre kanı sıçrar müftînüñ engüşt-i sebbâbesini muhannâ ider. fe lâ cerem baʿz·ı mutasavvıfînden bir pîr-i pîş-kadem fetvâñuz mûcibince sizüñ barmagıñuzı kesmek lâzım geldi dimiş. Müftî ise ben temsîl iderken isâbet eyledi. Şerʿan nesne lâzım gelmez diyu cevâb virmiş. Seyyid ki meydân-ı siyâsetde bu hâli görür bedîhe bu beyti söyleyüp müftî kendü hükminden ibâ itdügüni işâʿat kılur."

"Zâhidüñ yek barmagın kesseñ döner hakdan kaçar
Gör bu miskîn ʿâşıkı ser-pâ soyarlar aglamaz"[86]

Sehî Bey Heşt Behişt'inde, Ahdî ise Gülşen-i Şu'arâsında Nesîmî'ye yer vermemişlerdir.

4. Tezkirelerde Dinsiz Olarak Değerlendirilen Şâirler

4.1. Kâzımî

Latîfî'nin verdiği malumata göre Kâzımî Anadolu'da Kazabat kurbindendir. Molla Lütfi'nin öğrencilerindendir.[87]

Lâtifî'nin Tezkiretü'ş-Şuarâ'sında Kâzımî için şu bilgiler kaydedilmiştir: "Âhir istidâdında kusûr ve meşrebinde fütûr olmagın ve ekser-i evkâtda hukema ve felâsife resâyiline mütâl'a kılmagın bu dahî kemâ-sebak 'ilm-i tevhîdi tekmîl idemeyüp dâ'ire-i ilhâd u iskâta ve vâdi-i ıtlâk u ibâhata düşdi ve cümle-i tekâlif-i şer'iyyeden beri olup mübâhîler kelimâtın ve mülâhide ve zenâdıka 'ibârâtın söyler oldı. Zîrâ ittifâk-ı meşâyih-i ekmelîn ve icmâ-ı ehlu'llâh ve vahdet-âyîn-i ehl-i yakîn budur ki tevhîdi tekmîl iden teklîfe inkâr eylemez ve mabde'ini bilen kimse me'âdını dahî mülâhaza idüp muktezâ-yı hılâf-ı şer' söz söylemez."[88]

Tasavvuf yoluna yönelip erenlere ulaştığını belirterek yaradılışından meşrebinde zayıflık olduğundan tevhid ilmini tamamlayamayıp dinsizliğe düştüğünü, ibadetlerinden vazgeçerek günahkârların sözlerini kullanmaya başladığını, zındıklar gibi yaşamaya başladığını dile getirerek erenlerin bir sözüne yer verir. "Zira ulu erenler şu noktada birleşmiştir, tevhidi tamamlayan külfetine razı olur, başlangıcını bilen insan sonunu da düşünür, şer'i kuralların aksine söz söylemez."[89] Diye ekledikten sonra Kâzımî'nin küfür söylediği için bir süre hapiste tutulduğunu ve şeri kurallara uygun yorumlayıp kurtulduğunu ifade etmiştir. Diğer tezkirelerde Kâzımî hakkında bir bilgiye rastlanılmamıştır.

4.2. Molla Lûtfî

Asıl adı Lutfullah olup baba adı Kutbeddin Hasan'dır. Deli Lütfî. Sarı Lütfî gibi lakaplarla anılsa da, daha çok Molla Lütfî diye tanınmıştır. Tokat'ta doğmuştur. İstanbul'a gelip Sinan Paşa'dan mantık, felsefe, kelâm, gibi ilimleri ve Ali Kuşçu'dan matematik tahsili etmiştir. Sinan Paşa'nın aracılığıyla Fatih Sultan Mehmed'in saray kütüphanesinin idaresini üstlenmiştir. II. Bâyezid zamanında birçok yerde müderrisliğe tayin edilmiştir. Zındıklık suçlamasıyla yargılandıktan sonra idam cezasına çarptırılmış,

[86] İsen, M., (1994), s. 121.
[87] Canım, R., (2000), s. 453.
[88] Canım, R., (2000), s. 453.
[89] İsen, M., (1990), s. 267.

1495 yılında At Meydanı denilen yerde bu hüküm gerçekleştirilmiştir. İslâmî ilimlerin çeşitli alanlarında eserler veren Molla Lütfî'nin günümüze gelen eserleri arasında Mevzûâtü'l-ulûm, el-Metâlibü'l-âliye, Taz'ifü'l-mezbâh gibi eserleri sayabiliriz.[90]

Molla Lûtfî, tezkire yazarlarından Sehî Bey tarafından şu şekilde kaydedilmiştir: "Biraz delice kişiydi. Kadılar arasında "Deli Lutfi" adıyla tanınmıştı. Latife konusunda seçimi olmayıp, kime ne gerekirse söylediği için kadılar onu münafıklık suretiyle padişaha gammazladılar ve küfür söyledi diye şehadet ettiler At Meydanı'nda boynu vurulmak suretiyle öldürdüğünü[91] belirtmiştir.

Latîfî ise Molla Lütfî'nin idam edilmesi olayı ile ilgili olarak diğer tezkirelerde yer almayan bir ayrıntıya yer vermiştir. Dönemin önde gelen bilginleri çeşitli sataşmalardan dolayı kırılıp sıkılmışlar, bu yüzden de Lütfî'ye düşman olmuşlardır. Tesadüfen o günlerde "Aşere-i Muhabbese" (mide bulandıran, karıştıran) hadisesi ortaya çıkmış ve düşmanlığa yol bulmuşlardı sonunda öldürülmesini gerektirecek bir şey isnad edip katli hususunda büyük gayret gösterip işini bitirmişlerdir.[92] "ittifak ol esnada 'aşere-i muhabbese hâdisesi vâkî' olıcak her tarafdan husemâ husumete yol buldılar ve tîg-ı 'adâvetlerin sertîz idüp kanın dökmege mânend-i seyf-i bî-dırıg ve hayfa bel bagladılar. Hâl-i musîbet me'âline dost u düşmen sîret-gûlar yüzinden agladılar. 'Âkıbetü'l-emr katlini mûcib ü muktezî nesne isnâd idüp katli hususında ikdâm u ihtimâm ve kıyâm-ı tâmm gösterüp emrin tamam itdiler."[93] Latifî, Vâsıî Çelebi'nin biyografisinde "Merhum Mevlana Lütfî onlarıdandır. O günlerde 'onlar hadisesi' çıkıp araştırmaları emredildikte, sadece Vasiî değil bunların tamamı geniş bir örgüt oldukları gerekçesiyle Sultan Bâyezid'in kahır ve gazabına uğradılar."[94]

Âşık Çelebi'nin verdiği bilgiye göre de "Lâübâlî-veş ü meczub-nakş u müşevveş melâmî-üslûb tekellüf-meslub kimesne"[95] olan Molla Lütfî, eleştiri konusunda daima karşısındaki kişiden üstün imiş. Karşısındakine hakaretlerde bulunarak kendilerini ve yazdıklarını yerden yere vururmuş." Vüzerâ-yı vaktden İskender Paşa'nun dahî baʿzı husûsdan Merhûmdan tabʿı dil-gîr imiş. Her zemân her zaman "ah fursatun bulsam dir imiş. 'izz-i huzûr-ı pâd-şâhîye zall u muzilldür, vücûdı dîn u dünyâya muhilldür. Diyü teftîş olmasın 'arz iderler. Kâzâ-yı İlâhî İskender Paşa kol olur ve bu husûs mevâlî-i vakte buyurılup on tokuz gün haps olınur. Rencîde olmış dânişmendlerden Çömlekçi-zâde Kemâl Çelebi ve emsâli garaz idüp ba'zı ûmuûra şehâdet iderler. Monlâ 'Arab ve Hatîb-zâde fetva virüp taʿasubu nisbed iderler. Efdal-zâde hîç fetvâ virmez. Monla Ahaveyn evvel tireddüd ider baʿdehü fetvâ virür. Sultân Bâyezid dahî katline rıza virür."[96] Buradan da anlaşılacağı üzere Molla Lütfî çevresi tarafından dinsizlikle suçlandığı için öldürülmüştür.

Kınalızâde ise tezkiresinde Molla Lütfi için şunları kaydetmiştir: "…hâsılı bir bahâne ile şâh-ı cihâna mukarribân-ı saltanat ve müdebbirân-ı memleket ittifâk idüp monlâ-yı mezbûrı mazhar-ı ism-i mudill olup tarîk-i tevfîkden dâlldur diyü teftîşini fermân itdürdüklerinde monlâ-yı mezbûrdan rencîde ve dest-i zebânından keşîde vü

[90] Özen, Ş., (2001), "İslâm Hukukuna Göre Zındıklık Suçu ve Molla Lutfi'nin İdamının Fıkhîliği", *İslâm Araştırmaları Dergisi*, S.6, s. 43.
[91] İsen, M., (1980), s. 90.
[92] İsen, M., (1990), s. 298.
[93] Canım, R., (2000), s. 481.
[94] İsen, M., (1990), s. 480.
[95] Kılıç, F., (2010), s.730.
[96] Kılıç, F., (2010), s.730.

mihnet-resîde olan baʿz-ı ashâb-ı bugz u ʻudvân hâşâ ol sâhib-i fazl u ʻirfân katli mûcib baʿz-ı akvâl ü efʿâl müşâhede vü muʿâyene itdük diyü garazen şehâdet itmekle ʻulemâ-yı zemânesi iftâ-yı ibâhet katline cürʿet idüp monlâ-yı mezbûrı nâʿil saʿâdet-i şehâdet itdiler. Monlâ-yı mezbûrun evzâʿ u etvârı tekellüf ü tasallüfden sâlim ü ʻârî herkes ile mutâyebe vü mülâtafa ve mümâzaha vü muhâvere üzre lâʿübâlî-meşreb oldugından hâşâ bî-dîn ü vâsiʿü'l-mezheb sanurlar idi." [97] Görüldüğü üzere Kınalızâde, Molla Lutfî'nin vaziyet ve tavırlarının yapmacılıktan ve dalkavukluktan uzak, herkesin gönlünü alan, herkesle şakalaşan ve diyalog kurabilen laübâli meşrepli olduğu için dinsiz ve meshebi geniş sanıldığını dile getirmiştir.

Ahdî ve Gelibolulu ʻÂlî ise tezkirelerinde Molla Lütfî'ye yer vermemiştir.

4.3. Riyâzî

Mehmet Nâilî Tuman'ın verdiği bilgilere göre İsmi Mehmed Riyâzî Efendi olup Üsküplü ve mesleği kadılıktır. 1546'da vefat etmiştir.[98] Âşık Çelebi muamma ve lügaz söyleme de oldukça hünerli olduğundan ve şiirlerinde ihâm ve tecnîs sanatını bolca kullandığından bahsetmiştir. [99] Kaynaklarda hakkında dinsizlik dedikodusu rivayet edilen bir şair de Riyâzî'dir. Bazı kaynaklarda hakkında hiçbir olumsuz söze rastlanmazken bir kısım kaynaklarda onun dinsizlikle suçlandığı görülmektedir. Sehî Bey tezkiresinde Riyâzî'ye yer vermezken bu kaynaklardan Latîfî: **"** Açık mezheb, lâ'ubâlî-meşreb kimesne idi.. Zerâfet ʻadd idüp ilhâd u ibâhate müte'allık ba'zı kelimât ihtiyâr u irtikâb itdügi ecilden ekser-i nâs mezhebinde vüs'at ve ba'zılar ol suret-i vüs'atı mahz-ı zerâfet ʻadd idi."[100] diyerek bazı kişilerin Riyâzî'nin mezhebini geniş bulduklarına, bazılarının da bu genişliği zerafet olarak değerlendirdiklerine değindikten sonra, mümini doğrulukla yorumla sözü gereği "Mezkurun sohbeti genellikle delikanlılar ve yeni yetme gençlerle olduğu için "gençlerle oturup kalkmak dini bozar" sözü gereği onların arzu ve isteklerine tamamen uyması zühd ve salahını bozmuş, kurtuluş ve selamet harmanını yele vermiştir."[101] Diyerek aslında Riyâzî'nin bir dinsiz olmadığını, fakat dini kurallara pek riayet etmediğini ifade etmiştir.

Âşık Çelebi'de şairle ilgili şu bilgileri kaydetmiştir. "..Anunçün kimi sûʿ-i iʿtikâd isnad iderdi ve kimi töhmet-i ilhâd iderdi amma gayet harabâtî ve televvüs-i serv-şekl ü telâş-ı ahvâli tammâti idi."[102] Diyerek onun hakkında dinsizlik suçlaması olduğunu, fakat aslında harabati ve temiz olmayan bir insan olduğunu söylemektedir.

Kınalızâde Hasan Çelebi ise tezkiresinde Riyâzînin inancı ile alakalı bir şey söylemezken, Ahdî ise bu konuda şunları söylemektedir: "…Hayfâ ki zât-ı şerîfi ve nâm-ı latîfi rind-i lâubâli oldugı ecilden halk içinde perîşân-mezheb ve peyrev-i erbâb-ı meşreb diyü meşhûr ü mezkûrdur. Binâen ʻalâ-zâlik ol zamânda Rûm İli kâdî ʻaskeri olan Çivi-zâde Efendi mevlânâ-yı mezkûre hîn-i mülâzemetde ʻalâ-vechi'l-ʿitâb senünçün Riyâzî kâfirdür dirler. Sana nice mansıb virelüm diyicek mukâbelesinde Sultânum siz bir kâfir kâdîlıgı ihsan eyleyin diyü cevâb virür. Bu latîfe sebebiyle kâdî olur."[103] Ahdî'nin satırlarından da Riyâzî'nin hakkında o devirde kâfirlik dedikodusu çıktığı anlaşılmaktadır.

[97] Sungurhan-Eyduran, A., (2009), s. 510.
[98]Tuman, M., (2001), s. 385.
[99]Kılıç, F., (2010), s.1399.
[100]Canım, R., (2000), s. 283.
[101]İsen, M., (1990), s. 380.
[102]Kılıç, F., (2010), s.1399.
[103]Solmaz, S., (2005), s. 316.

Gelibolulu Âlî ise: **"**Baba Çelebi merhûmuñ birâderi mihteri husûsa dânişmendân zümresinden Üskübîlerün hünerveridür. Garâbet bundandur ki melâhidenün eşheridür. İsm-i mâder-zâdı Mehemmed iken safâ-yiʿ akîdesi ilhâd taʿnasınun mükedderidür. …Ve semt-i ilhâd sülûkı ile lâ'übâlî rind-i mey-perest ve küşâde-meşreb ü çâpük-dest oldugına binâ'en tuyulmış ve bu gûne sözleri halkun taʿn u teşnîʿine sebeb olmış.

Nazmuhû:

Nicebir bekleyesün kûşesini medresenüñ
Yüri var mey-gedeye sâgar ile müd-resenüñ

Rehne çekdüñ mey-i gül-gûne yine destârı
Rindler içre Riyâzî baş açuk fâsıksuñ"[104]

Görüldüğü üzere Gelibolulu Âlî, Riyâzî'nin dinsizlerin en meşhuru olduğunu, dinsizlik yolunda söylediği sözleri sebebiyle halk tarafından kınandığını belirtmiştir.

4.4. Sâilî

Mehmed Sâilî Efendi, Yenisehirfenerli, vefatı 1552'dir.[105]

Sehî Bey, Latîfî, Ahdî ve Gelibolulu Alî'nin tezkirelerinde yer almayan Sâilî hakkında Âşık Çelebi şu malûmâtı vermiştir: " Karamanî nâm şeyh tîg-i şer' ile maktûl oldukda güruh-ı sûfiyyûn hakkında çok güf u gû ve 'ulemâ-yı şerî'atdan guluvv oldukda egerçi müftî efendi huzûrına vardı. 'akâʿidi şerʿa tatbîk idüp kilimin sudan çıkardı. Amma çok geçmeden ol vehmden mâlî-hûlyâ 'ârız oldı ve kuvâ-yı 'âkılesine efkâr-ı bâtıle müteʿârız oldı. Darü'ş-şifâya koyup der zencir itdiler. 'İlâcında etibbâ haylî tedbîr itdiler. Amma 'ilâc-pezîr olmadı. Birkaç günden sonra fevt olup ecelden gürîz ü güzîr olmadı." Yârânından biri dîvâne diyü hitâp edince gayet 'âkılâne böyle cevâp vermiştir:

Dîvâne mehân me-râ be-hârî
Dîvâne tûyî ki 'akl dârî" [106]

Kınalızâde Hasan Çelebi ise Sâilî'nin inancı hususunda Âşık Çelebi'nin verdiği bilgileri tekrarlamıştır: "Karamanî dimekle ma'rûf olan mülhid ü zâl ve şeytân-ı bed-fiʿâl teftîş olındukda bu fırkaya küllî havf u hırâs gâlib olmagın merhûm Ebu'ssuʿûd Efendinün meclis-i fezâʿil-istînâslarına varup kendüyi halâs itmiş idi. Lâkin bu hâlet kalbinde yir idüp derûnında câygîr olan ebhire-i reddiye dimâgına teʿsîr itdükde kuvây-ı 'âkılesine efkâr-ı bâtıla 'ârız olup dârü'ş-şifâda der-zencîr itdiler.[107]

Kınalızâde Hasan Çelebi'nin tezkiresinden aldığımız bu malumattan anlaşılacağı üzere, Sâilî önceleri Şeyh Muhyiddîn-i Karamânî'nin müridi olmuştur. Fakat Karamanî'nin idam edilmesinden sonra korkarak onlardan uzaklaşıp müftü efendiye intisap ederek kendini kurtarmaya çalışmışsa da bu hal kalbinde yer edindiğinden aklına batıl fikirler arız olup hastaneye kaldırılarak zincire bağlanmıştır. Dostlarından biri ziyaret esnasında Sâilî'ye divane diye hitap edince onun gayet akıllıca cevap verdiği belirtilmektedir.

4.5. 'Atâ

Hayatı hakkında tezkirelerden aldığımız bilgilere göre Edirneli'dir. Hakîm Sinânoğlu demekle meşhurdur. Mesleği ise tabipliktir.

[104] İsen, M., (1994), s. 222.
[105] Tuman, M., (2001), s. 400.
[106] Kılıç, F., (2010), s.942.
[107] Sungurhan-Eyduran, A., (2009), s. 369.

Sehi Bey, Latîfî, Âşık Çelebi ve Gelibolulu Âlî'nin tezkirelerinde hakkında malûmât bulunmayan 'Atâ için Ahdî tezkiresinde şunları ifade etmiştir: "Edirnevî'dür. 'Ulûm-ı zâhire iştigâl gösterüp kânûn-ı edâ ile sözleri ebdâne muvâfık ve 'ilm-i hikmetde hekim-i hâzık geçinür. Egerçi tabâbet-i müslîmînde sözleri çok lâkin günde yüz kez berş yimeden gayri hüneri yokdur. Hey'et-i garîbe ve sûret-i 'acîbe ile meze-i rûzgâr ve şeb ü rûz herze-kird ü bî-kâr ve müdâvemet-i berşden gâyet za'if ü nâtüvân ve tenâvül-i kahve ve afyondan nizâr u nahîf ü bî-cân olmışdur. Gûyâ ki sûreti nesh olup ve yâhûd mezheb-i tenâsühi kavl ile rûh-ı pâki âhir kâlıba hulûl itmiştir."[108] Anlaşıldığı üzere 'Atâ Sözde hekim geçinen lakin günde yüz kez afyon yemekten başka bir hünerinin olmadığını gece gündüz boş söz söyleyen afyon ve kahve içmekten dolayı hastalıklı ve cansız olduğunu ifade etmiştir.

Kınalızâde ise "İbnu'l-hakîm nısfu'l-hakîm fehvâsı üzre kâʿide vü kânûn-ı şifâ ve muʿâlece vü tedbîri merzâda babasınun taʿlîmi ile tab'-ı fehîmi kâmil olup külliyât-ı 'ilm-i tıbba zihni hâvî vü şâmil olmış idi. Egerçi Edirne bîmâr-hânesinde tabîb-i sânî idi. Lâkin muhtâc-ı 'ilâc olan dil-i bîmâr ü pür-humâr ve kendi gibi mülhid ü zındîka dârü'ş-şifâ fi'l-hakîka hâne-i hammârdur diyü ol dârü'ş-şifâdan hum-ı mey gibi taşra çıkamaz idi. Mübtelâ-yı sûy-ı mizâc olana hakîmâne 'ilâc hamr-ı 'atîk ve emrâz-ı sevdâ'iyye ile muhtellü'd-dimâg olanlara berü's-sâʿa sarf-ı rahîkdür diyü nergis misâl sâgar-ı sahbâyı elden düşürmez idi. Baʿz-ı merzâya varmak lâzım oldukda kanzil mest-i lâ yaʿkıl varup ne marîz anun kelâmın anlar ve ne ol hastenün nâle vü feryâdın dinler idi."[109] Babasının terbiyesi ile tıp ilmine sahip olduğunu belirttiği 'Ata için tabip olduğu halde kendi gönlünün hasta olduğunu ve kendi gibi dinsiz, kâfirlerle hastaneyi meyhaneye çevirdiğinden bahsetmiştir. Bu sarhoşlukla ne hastanın derdinden ne de onların kelamından anlamaktadır.

Sonuç

Bu çalışmamız ile XVI. yüzyıl tezkire yazarlarının Sünni çizginin dışında kalan şairleri nasıl değerlendirdikleri ifade edilmeye çalışılmıştır.

Tezkirecilerin değerlendirmeleri incelendiğinde şu hususlar dikkati çekmektedir:

1. Sehî Bey ve Ahdî genel olarak kısa ve öz değerlendirmelerde bulunmuştur. Şairlerin genellikle hangi tarikata mensup olduklarını belirtmekle yetinmişlerdir.

2. Şairlerin inancı hususunda en geniş bilgileri Latîfî ve Âşık Çelebi'nin tezkirelerinde buluyoruz. Bu yazarlar şairlerin biyografilerini verirken onların mezhebi, tarikata nasıl bağlandıkları, mensup oldukları tarikatların genel özellikleri hakkında ayrıntılı değerlendirmelerde bulunurken kendi düşüncelerine de sık sık yer vermişlerdir. Mesela Latîfî Nesimî'nin derisi yüzülerek katledilmesi hususunda dönemin şeriatını eleştirmesi bakımından kayda değerdir. Latifî'ye göre bu olayda şerʿi kural uygulayıcılarının sadece dışa yani görüneni dikkate aldığını sözsssün veya ortaya konulan bir davranışın esrarını araştırmadan hükmünün verildiğini söyleyerek dolaylı olarak bu işin müsebbiplerini tenkit etmiştir. Mezhepleri hususunda şairleri çok fazla eleştirmeyen Latîfi Allah'a inancı olmayan kişilere ise beddualarda bulunmuştur. Âşık Çelebi'nin ise Kalenderîk ve Gülşeniliğe karşı olumsuz bir tutumu olduğu görülür. Yine Latîfî ve Âşık Çelebi anlattıkları hikâyelerle dönemin gözümüzde canlanmasını sağlamışlardır.

[108] Solmaz, S., (2005), s. 442.
[109] Sungurhan-Eyduran, A., (2009), s. 65.

3. Hemen hemen her tezkire yazarı inançsız şairler hakkında ağır sözler söylemiştir. En çok tepki alan tarikat ise Kalenderîlik'tir.

4. Çalışmamıza dâhil edilen tezkirelerden aldığımız malumata göre farklı inancı nedeniyle tenkit edilen 15 şair içerisinden Nesîmî, Molla Lütfî, Kâşifî, Temennâyî inancı ve şirk koşan sözleri gerekçesiyle katledilmiştir.

5. Tezkirelerden anlaşıldığı kadarıyla Molla Lütfî ve Kâzımî'nin sözleri şeriata uygun olmadığı gerekçesiyle bir müddet hapsedilmiştir.

6. İnancı nedeniyle Sailî ise tımarhaneye kapatılmıştır.

7. Hayâlî Bey gibi birkaç şair ise inancı önemsenmeyip iltifata ve himmete nail olup makam sahibi olmuşlardır. Askerî'nin ise mezhebini değiştirmesiyle de himmet kapıları yüzüne kapanmıştır.

8. Kâşifî'nin ise sapıklık yolundan dönmesi için mal, mülk teklif edildiği belirtilmiştir. Ancak Kâşifî vazgeçmemiş ve katledilmiştir.

9. Kazımi, Sailî, Vâsıî Çelebi'nin hapsi istenince firar ettikleri anlaşılmaktadır.

10. Bazı şairlerin ise önce Sunni bir tarikat ehliyken mürşitlik makamından uzaklaşarak sapıklık yoluna girdiği İslâmî kurallardan çıktığı görülür. Riyâzî ve Rüsûhî bu tarz şairlerdendir.

11. Ayrıca tezkirelerde Sünni çizginin dışında kalan şairlerin halk tarafından da kınandığı kaydedilmiştir. Mesela Rüsuhî inancı nedeniyle kınanan şairlerdendir.

12. Hayâlî Bey'i tezkire yazarlarından ziyade dönemin şairleri Kalenderî olması sebebiyle eleştirmişlerdir.

13. Aynı tarikata mensup olan şairlerden bazıları sıkı bir eleştiriye uğrarken bazılarının ise sadece mezhebi söylenip geçilmiş, herhangi bir değerlendirme yapılmamıştır.

Genel olarak baktığımızda kimi şairler sadece mezhebi dolayısıyla zındıklıklık ile suçlanmış kimi söylediği sözlerden dolayı, kimi ise dönemin entrikalarına kurban gitmiştir. Nitekim tezkirelerde de belirtildiği üzere Sultan II. Bayezid döneminde Hurûfîler, Gülşenîler ve Kalenderîler çeşitli katliamlara uğramışlardır.

Kaynakça

Aksu, Hüsametin, (1998), "Hurûfîlik", Türkiye *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* TDV Yayınları, İstanbul, C. 18, s. 408-412.

Azamat, Nihat, (2001), "Kalenderiyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* TDV Yayınları, İstanbul, C. 24, s. 253-256.

Canım, Rıdvan, (2000), *Latîfî Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nüzama (İnceleme-Metin)*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Gölpınarlı, Abdülbâki, (1989), *Hurûfîlik Metinleri Kataloğu,* Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

İslamoğlu, Abdülmecit, (2009/2), "Mudurnulu Dâvûd-ı Halvetî ve Gülşen-i Tevhîd ü Tahkîk Adlı Eserindeki Dil ve İfâde Özellikleri", *Tasavvuf İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi,* S. 24, s. 39-73.

Kara, Mustafa, (1996), "Gülşeniyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* TDV Yayınları, İstanbul, C. 14, s. 256-259.

Köksal, M. Fatih, (1998), *Kayserili Divan Şairleri,* Geçit Yayınları, Kayseri.

Köksal, M. Fatih, (2000), "Seyyid Nesîmî'nin *Bilinmeyen Tuyuğları", Journal of Turkish Studies -Türklük Bilgisi Araştırmaları* (Âgâh Sırrı Levend Hatıra Sayısı I), S.24, s. 187-208.

Kılıç, Filiz, (2010), *Âşık Çelebi Meşairü'ş-Şua'arâ (İceleme-Metin),* İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul.

Künhü'l-Ahbar'ın Tezkire Kısmı, (1994), (Haz. Mustafa İsen), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Latîfî Tezkiresi, (1990), (Haz. Mustafa İsen), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara,

Ocak, Ahmet Yaşar, (1998), *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler (15-17. Yüzyıllar)* Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Ocak, Ahmet Yaşar, (2011), *Ortaçağlar Anadolu'sunda İslam'ın Ayak İzleri,* Kitap Yayınevi, İstanbul.

Ocak, Ahmet Yaşar, (2011), *Yeniçağlar Anadolu'sunda İslam'ın Ayak İzleri,* Kitap Yayınevi, İstanbul.

Özen, Şükrü, (2001),"İslâm Hukukuna Göre Zındıklık Suçu ve Molla Lutfî'nin İdamının Fıkhîliği", *İslâm Araştırmaları Dergisi*, S.6, s. 17-62.

Pala, İskender, (2008), *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Sehi Bey Tezkiresi *"Heşt Behişt"*, (1980), (Haz. Mustafa İsen), Kervan Kitapçılık, İstanbul.

Solmaz, Süleyman, (2005), *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâsı* (İnceleme-Metin), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Sungurhan-Eyduran, Aysun, (2009), *Kınalızâde Hasan Çelebi Tezkiretü'ş-Şu'arâ,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara. www.kulturturizm.gov.tr

Şentürk, Ahmet Atilla, KARTAL, Ahmet, (2005), *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları İstanbul.

Tuman, Mehmet Nâil, (2001), *Tuhfe-i Nâilî*, (Hazırlayan: Cemal Kurnaz, Mustafa Tatcı) Bizim Büro Yayınları, Ankara.

Uludağ, Süleyman, (1997), "Halvetiyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, TDV. Yayınları, İstanbul, C. 15, s. 393-395.

Usluer, Fatih, (2009), *Hurufilik*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Yazıcı, Tahsin, (1998), "Haydariyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* TDV Yayınları, İstanbul, C. 17, s. 35-37.

ŞEYHOĞLU MUSTAFA'NIN *HURŞÎD-NÂME* MESNEVİSİNDE YER ALAN YAN KARAKTERLERİN İŞLEVLERİ

Ayşe Duygu YAVUZ

İ. D. Bilkent Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Türk Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Hurşid-nâme (Hurşid ü Ferahşâd) adlı mesnevi 14.yüzyılda Mustafa Şeyhoğlu tarafından yazılmıştır. Bu eser ve diğer aşk mesnevilerine yönelik çalışmalarda ağırlıklı olarak mesnevilere adını veren ana karakterlerin olay örgüsüne etkisi üzerinden çeşitli sorunsallar belirlenmişken yan karakterlerin metin içindeki işlevine değinilmemiştir. Metnin niyeti, ana karakterlerin seçimleri ve aksiyonlarında en makul yolu seçmeleri için çeşitli öğütler veren, çoğunlukla destekleyici bir rol üstlenen yan karakterler aracılığıyla ortaya koyulur. Bu çalışmada müellifin dönemin toplum yapısını, ahlâk anlayışını, mesnevideki ideal aşkın niteliklerini metne taşımasının yan karakterler üzerinden takip edilebileceği düşüncesinden hareketle Şeyoğlu Mustafa'nın Hurşîd-nâme mesnevisindeki yan karakterlerin metin içindeki çeşitli işlevlerine değinilecektir. Bağımsız birer sese sahip olmaları sebebiyle yan karakterlerin ifadeleri metin üzerinden takip edilebilmektedir. Bu sebeple yan karakterler tarafından temsil edilen fikirler cümle düzeyinde seçilebilmektedir. Böylelikle mesnevideki ideal aşk anlatıcıdan önce ilk olarak yan karakterlerce sunulur. Tüm bu saptamaların sonucunda mesnevide ideal aşkın nasıl yaşanması gerektiğini vurgulamaları, şehzadenin yönetimi devralmadaki kararlılık göstermesinde birer itici güç unsuru yaratmaları bakımından yan karakterlerin metnin ve toplumsal düzenin niyetinin birer taşıyıcısı olan derinlikli figürler olduğu sonucuna varılmıştır. Başka bir deyişle, bu çalışmada Hurşidnâme'deki karakterlerin sıradan/pasif birer karakter olmadığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: mesnevi, yan karakterler, ideal aşk, ahlâk anlayışı

ABSTRACT

The masnavi (masnavi is a genre which belongs to the classical Turkish literature) called Hurshid-name (Hurshid ü Ferahşâd) was written by Mustafa Şeyhoğlu in 14th century. The studies on this literary work and the other love masnavies are mainly focus on the effect of the main characters in plot over the various problematic issues, but non of them try to mention the functions of the side characters in the text. The intention of the text proved by the side characters that generally support and give some advises to the main characters to choose the reasonable way in their actions and choices. In this study, the various functions of the side characters in masnavi of Seyoglu Mustafa, which is called Hurshid-name will be discussed through the idea of following the structure of society in that period, the moral sentiment, and the identities of ideal love that moved to text by writer. For the reason that they got an independent voice, the phrases of the side characters can be followed in the text. Therefore, the opinions that represented by the side characters can be selected at a level of (their) sentences. Thus, the ideal love in masnavi, first presented by the side characters, before the narrator. After all these assignations, we can say that the side characters are deeply figures that are the carriers of the social intention and they are also important about helping prince to be the sultan, and also they are vital to emphasis how to live the ideal love in masnavi. In other words, in this study it's confessed that the side characters in Hurshidname are not such an ordinary/ passive characters.

Keywords: masnavi, side characters, ideal love, moral sentiment

Esere dair birtakım genel bilgilere değinmek gerekirse *Hurşîd-nâme* (*Hurşîd ü Ferahşâd*) adlı mesnevi 14.yüzyılda Şeyhoğlu Mustafa tarafından kaleme alınmıştır.

Hüseyin Ayan'ın *Hurşîd-nâme (Hurşîd ü Ferahşâd)* inceleme, metin, sözlük, konu dizini içeren çalışmasında belirtildiği üzere *Hurşîd-nâme* telif bir eser olmakla birlikte Firdevsî'nin *Şeh-nâme*'sindeki Gürşâsb'ın hikâyesi ile Selmân-ı Saveci'nin *Cemşîd ü Hurşîd*'i ile paralellikler barındırır[1]. Konusuna kısaca değinmek gerekirse, *Hurşîd-nâme*'de Magrib padişahının oğlu Ferahşâd ile Acem şâhı Siyâvuş'un kızı Hurşîd'in aşkı ve yaşadıkları türlü maceraların sonunda kavuşmaları anlatılır. Mesneviler söz konusu olunca genellikle mesnevilere adını veren ana karakterlerin olay örgüsüne etkileri ve bu kapsamda sundukları dünya mercek altına alınır. Bu noktada yan karakterlerin kurguya olan katkısı ve belli bir dönemin toplumsal kurallarını gözler önüne sermeleri kaçınılmaz olarak geri planda kalır. Ne var ki metin merkezli bir okumanın sonucunda metnin taşıdığı çeşitli mesajları saptamada yan karakterler aydınlatıcı olabilmektedir. Ana karakterleri doğru yola sevketmek üzere çeşitli uyarılarda bulunan veya kimi eylemlerinde yüreklendiren yan karakterlerin ifadelerine odaklanılarak dönemin toplumsal normları açımlanabilir. Bu çalışmada dönemin toplum yapısı ve ahlâk anlayışının getirdikleri ile mesnevideki ideal aşkın özelliklerinin yan karakterlerin metin içindeki ifadeleri yardımıyla nasıl çözümlenebileceği sorusuna yanıt aranacaktır**.** Şeyoğlu Mustafa'nın *Hurşîd-nâme* mesnevisindeki yan karakterlerin metin içindeki çeşitli işlevlerine değinilecektir.

Yan karakterlerin olay örgüsüne ve dolayısıyla ana karakterlere etkisi bağlamında *Hurşîd-nâme*'de anlatılanlara değinmek yerinde olacaktır. Mesnevide anlatılan hikâye, İran sultanı Siyâvuş ile Hıtaylı Ay Hatun'un bir kız çocuklarının olması ile başlar. Şah ile hatun kızlarına güzelliğiyle örtüşen Hurşîd Bânû ismini verirler. Bir oğlu olmasını bekleyen Siyâvuş, müneccimlere gider ve kızının falına baktırır. Müneccimler Siyâvuş'a kızı büyüdüğünde güzelliği yüzünden tahta felaket getireceğini, büyük savaşların gerçekleşeceğini anlatır. Bunun üzerine dehşete kapılan İran şahı, kızı Hurşîd'in öldürtülmesine karar verir. Ay Hatun ise ilk çocuğu olan Hurşîd'in öldürülmesine engel olmak için onu bir dadı ve hadımla kendisine tahsis edilmiş olan Darül-melek kalesine gönderir. Hurşîd'in yerine yeni ölen başka bir çocuğu defnettirir. Seneler içinde Hurşîd, eğitiminden geri kalmayıp ilimleri öğrendiği gibi savaşçılık ve avcılık sanatını da öğrenerek hünerli bir prensese dönüşür. Cariyelerinden biri Siyâvuş'a kızının yaşadığı haberini verince şah, dört gulamını alarak kızını öldürtmek üzere kaleye gider. Gulamlar, Hurşîd'in güzelliği karşısında kendilerinden geçer ve bayılır. Şah ise kızının güzelliğini fark edince onu öldürtme kararından vazgeçerek sarayına götürür. Hurşîd'in hikmetli hitabetinden etkilenen Siyâvuş'un "*Bu sihri kim bu gice okıdun sen / İşitmemişem anı kimseden ben, Zihî akl u zihî fikr ü zihî zikr / Yüzün hûb u özün hûb u sözün bikr*"[2] sözleri ile mesnevinin ana karakterlerinden Hurşîd'in üstün özellikleri vurgulanmış olur. Kızına olan itimadı artan şah, ona bir saray yaptırır. Hurşîd'in güzelliğinin yaratacağı tehlikeden ötürü dışarı ile ilişkisi engellenir. Saraydaki günlerini hapis hayatı gibi geçiren Hurşîd, uğruna canını vermeye hazır olan dayası[3] ile anlaşır ve bir gece şehre gitmek üzere sahradan geçerler. "*Eger bin ola buyrugun eger yüz / Hakîkat bil ki ben döndürmezem yüz*"[4] diyen daya, Hurşîd'in aksiyonlarında cesaret verici bir niteliğe sahip olması, bazen de Hurşîd'e ahlâk kurallarını hatırlatması

[1] Ayan, H., (1979), *Hurşîd-nâme: İnceleme, Metin, Sözlük, Konu Dizini*, Erzurum: Atatürk Kütüphanesi Yayınları, s.119
[2] Ayan, H., (1979), s. 170
[3] Mesnevide daya, dâye olarak da geçmektedir.
[4] Ayan, H., (1979), s. 186

bakımından ana karakteri yönlendiren bir yan karakterdir. Dadının bu işlevi, mesnevideki diğer olayların aktarılması ile açıklık kazanacaktır.

Şeyhoğlu Mustafa, mesnevinin devamında kalede baygın düşen dört gulamın hikâyesine yer verir. Birer yan karakter olarak addedebileceğimiz bu dört gulam, mesnevinin olay örgüsünün gelişimi ve iç içe geçecek hikâyelere zemin hazırlamaları bakımından önemli birer işleve sahiptir. Mesnevinin kurgusuna göre dört gulamdan biri aşk acısı çekerek ölür. Arkadaşları onu sahrada bir yere gömüp mezar taşına şu beyitleri nakşeder:

Ki bu yir kabridür ol ışk erinün / Ki bir kez nâ-gehâni bir perînün
Çü yüzin gördi der-hâl oldı bî-hûş / Çü görmez oldı cân ısmaları uş
Garîb ü âşık u magfûr u merhûm / Ol evde bâ-murâd u bunda mahrûm[5]

Dayasının önerisiyle daha güvenli olduğu için gece sarayın dışına çıkan Hurşîd, bu mezar taşına rastladığında aşkı uğruna ölen bu gulam için bir türbe yaptırır. Diğer üç gulam ise doğuya, batıya ve Mısır'a doğru yola çıkar.

Bu dört gulamdan ikincisi, Hurşîd'e olan aşkından ötürü Mecnun'dan daha deli olan Âzâd ise Magrib'e gider. Aşkı ona güzel ve vezinli gazeller söyletir. Ünü, Magrib sultanı Ferahşâd'a kadar ulaşır. Hurşîd'in methini gulamın şiirleri yoluyla duyan Ferahşâd, Hurşîd'e âşık olur ve onu görmek üzere yola çıkmak ister. Böylelikle bir yan karakter olarak Âzâd iki âşığın birbirlerinden haberdar olmasında ilk adımı Ferahşâd'ın atmasını sağlayarak kahramanı eylemliliğe itme vazifesi görür. Âzâd'ın bir diğer işlevine "Nasihat-i Kerden-i Âzâd Ferahşâd-Râ" başlıklı bölümde rastlanır. Bu bölümde Âzâd, Ferahşâd'a aşkın yaşatacağı sıkıntıları tecrübe ederken sabırlı olmasını öğütlerken, diğer yandan da bir şehzade oluşundan babasının yerine tahtı devralma sorumluluğunu taşıması gerektiğini hatırlatır: "*Küdûret var mı kim yokdur safâsı / Cefa gördün mi kim yokdur vefâsı*"[6], "*Girü yini düzesin taht-gâhı / Kanıla başun üzre tâc-i şâhî*"[7] Ana karaktere esas misyonunu hatırlatması ve atılacağı maceralarda ona yol göstermesi bakımından yan karakterlerin mesnevideki konumu birden ön plana çıkar. Bu noktada *Hurşîd-nâme*'deki yan karakterlerin silik birer tip olmadığı, mesnevide anlatılmak istenen çevresinde aşkın nasıl yaşanması gerektiği ve şehzadenin yönetimi devralmadaki kararlılık göstermesinde birer itici güç unsuru yaratmaları bakımından metnin ve toplumsal düzenin niyetinin birer taşıyıcısı olan derinlikli figürler olduğu ileri sürülebilir. Dilsel açıdan da yan karakterler anlatıcıdan bağımsız birer diyalog sahasında söz hakkına sahiptir. Her birinin temsil ettiği görüşler, cümle düzeyinde seçilebilir niteliktedir.

Hikâyenin devamında Ferahşâd ile Âzâd, Hurşid'i görmek üzere Cem-âbâd'ın yolunu tutar. Yaklaştıklarında kendilerini ölen gulamın türbesinde bulurlar. Türbeyi bekleyen pîre kendilerini derviş olarak tanıtırlar. Ölen gulamın beyitleri, bu kez de Ferahşâd'ın aşk uğruna ölme idealini tanımasını sağlama işlevini taşır. "*Bu yire Hızr imiyle azm kılduk*"[8] sözleriyle pîre geliş amaçlarını bildirirler. Ferahşâd bir şiir söyler, Âzâd onun söylediklerini yazar ve hadım bu şiiri Hurşîd'e ulaştırır. Hurşîd şiiri okuyunca: "*Bunun gibi cevâhir kanda çıkımaz*" diye düşünerek Ferahşâd'a âşık olur. Ferahşâd aşk şiiri yazma yetisini Âzâd aracılığıyla keşfeder. Böylelikle, Ferahşâd ile Hurşîd hadım ve dâye eşliğinde birbirlerine aşk şiirleri yollamaya başlar. Dâye, Hurşîd'e henüz karşılaşmadığı Ferahşâd'ı şöyle anlatır:

[5] Ayan, H., (1979), s. 184
[6] Ayan, H., (1979), s. 209
[7] Ayan, H., (1979), s. 209
[8] Ayan, H., (1979), s. 217

Bu yana daya çün Hurşîde yitdi / Ne kim gördi vü işitdi eyitdi
Didi i görk ilinün şehriyârı / Ki sensin şehr-yârun ihtiyârı
Şunun bigi gözel virürven insâf / Ger ararlarsa yokdur Kâf ta Kâf
Bir anun gibi dahi hûb-ı âlem / Yaradılmış degül ferzend-i adem
Yüzini sanasın uçmak gülidür/ Dili cân gülşeninün bülbülidür [9]

Bu çalışmanın başında değinildiği üzere bir yan karakter olarak prensese zor durumlarında yardımcı olan dayanın bu kez de prensese görmediği sevgilisini tasvir etme fonksiyonu söz konusudur. Sonraki bölümlerde ise daya toplumun ahlâk yapısının izlerini taşıyan ifadelerle prensesi uyaran bir figüre dönüşmektedir. Hurşîd, dayasının sözleri ile derviş sandığı Ferahşâd'ın kişiliğinden ve fiziksel özelliklerinden haberdar olur. Daya sadece Ferahşâd'ın özelliklerini tarif etmekle kalmayıp onun dünyada eşi benzerinin bulunmadığını belirterek, prensesi bu aşkı yaşaması için yüreklendirir. Daya Hurşîd'i cesaretlendirdiği gibi onun aşk içinde yandığını görünce onu uyarmaktan kendini men etmez. "*Eger olamaz ise birlik bu günden / Harâm oldı bana dirlik bu günden*"[10]sözleri ile Ferahşâd'la birleşmeyi ümit eden Hurşîd'e dâyesi sabırlı ve ağır olmasını önererek âşıklar arasındaki olası birlikteliğin usûlünce gerçekleşmesi gerektiğini ifade etmeye çalışır:

Her işde puhte olgıl olmagıl hâm / Diler isen ki hayr ola ser-encâm
Sonını gözeden anlar önini / Önin anlamayan tanlar sonını
Bu yolda yiynicek olma agır ol / İşitme dınma dilsüz ol sagır ol[11]

Dayanın öğütlerini dinleyen Hurşîd, dayanın içinde bulunduğu durumu tecrübe etmediği için anlayamayacağından ötürü serzenişte bulunur. Artık aklına söz geçiremeyen Hurşîd, kendi amacının sevgiliye kavuşmak, dayasının amacının ise nasihat vermek olduğunu belirterek dayasının sadece gözü olduğunu, gönlünü açabileceği bir kimse olamadığını söyler:

Benüm aklum u ussum gitdi benden / Bu demde kim işitdüm sözi senden
Genez gelür başuna gelmemişdür / Canun müşkillerinde kalmamışdur
Bu hâle ugramış mısan bileydün / Gözün hecrün visâl ile sileydün
Benim kasdum visâle irmegedür / Senün bana nasîhat virmegedür
Bes eyle yoldaşum degülsin / Gözimsin sen gönüldaşüm degülsin[12]

Hurşîd ile Ferahşâd birbirlerine bu kadar yakınken birlikte olamamanın acısını yaşarlar. Sonunda daya Hurşîd'i anlar ve önceki nasihatlarını bir kenara bırakarak iki âşığı kavuşturacağını söyler: "*Eyitdi daya i serv-i hıramân / Yüri var halvete gir olma hayrân, Ben ardunca alam varam bu şâhı / Kavışduram bu dem hurşîde mâhı*"[13]. Sonrasında ise daya Hurşîd'e Ferahşâd'la geçireceği zamanın kısıtlı olmasına karşın sanki bin yıllık sefa yaşıyormuşçasına vakti önemsememesini söyleyerek prensese destek olmaya devam eder: "*Tegafül kılma vaktun vaktına uy / Buçuk sâ'atda bin yıllık safâ tuy*"[14]. Dayanın ana karakter Hurşîd'i yönlendirme tarzı, bu mesnevideki ideal aşk kurgusuna bağlı biçimde şekillenmiştir. Daya öncelikle Hurşîd'e bu uğurda yapacağı her hamlenin sonuçlarını ön görmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu anlamda denilebilir ki daya, aşk ilişkisinin hangi adap ölçütlerine göre yaşanması gerektiğinin taşıyıcısı olma işlevine sahiptir. *Hurşîd-nâme*'nin kurgusuna bağlı olarak makbul aşkın niteliklerinin sunulduğu bir bölümde iki âşığın birlikteliklerinin muhabbet üzerine kurulu olduğu

[9] Ayan, H., (1979), s. 228
[10] Ayan, H., (1979), s. 229
[11] Ayan, H., (1979), s. 229
[12] Ayan, H., (1979), s. 230
[13] Ayan, H., (1979), s. 251
[14] Ayan, H., (1979), s. 259

vurgulanır. Ana kahramanların aşkı nefse dair işlerden uzak, saf ve akla dayalıdır. Dayanın öğütlerini ve mesnevideki aşkın niteliğini aydınlatması açısından bu bölüm önem arz eder. Artık buluşmaya başlayan Hurşîd ile Ferahşâd'ın bir aradayken geçirdikleri zamanın veya paylaşımın niteliği mesnevide şu ifadelerle geçmektedir:

Ne iş oldı ki anlar itmediler / Ne yol kaldı ki ana gitmediler
Meger şol bir işi kim nefs işidür / Ki anun menba'ı irkek dişüdür
Bunlar meyl itmediler ana hergiz / Egerçi biri irdür birisi kız
Bunları şöyle ışk itmidi hayrân / Ki deprenmezdi aslâ nefs-i hayvân
Ne gönülde ki ola ışk odı bol / Cihanı bir nefesde bes yakar ol
Ne yirde var ise çün ışk eridür / Anı nefsâni işlerden arıdur[15]

Anlatıcı, Hurşîd ile Ferahşâd'la erkek ve kadının aşk ateşiyle paylaşabileceği her şeyi yaşadığını buna karşılık nefse dair işlerden uzak durduklarını vurgular. Böylelikle, kahramanların vuslat gecesinde yaşadıkları, dönemin toplumsal normlarına uygun biçimde verilmiş olur. Yan karakter daya ile vuslatın kışkırtıcılığına rağmen sabırlı olmak gerektiğine yapılan vurgu, anlatıcının devreye girdiği bölümde bu kez evlilik öncesi cinsel birlikteliğin yaşanmaması bağlamında nefsin kontrolünü imler. Böylece müellif, mesnevisindeki ideal aşkın niteliklerini ilk olarak daya aracılığıyla sezdirir, sonrasında ise anlatıcının ifadeleri üzerinden aşkın bu yönünü pekiştirilir.

Mesnevinin sonraki bölümlerinde Siyâh isimli üçüncü gulamın başından geçenler hikâye edilir. Siyâh, Hurşîd'e olan aşkı sayesinde ıklık çalmayı öğrenir ve zaman içerisinde aşkının ilhamıyla ıklık çalmada ustalaşır. Ünü, Hıtây ülkesinin şahı Boğa Han'a kadar ulaşır. Siyâh'ın ıklığı çalarkenki ilhamını öğrenen Hıtây hükümdarı, gulam aracılığıyla Hurşîd'e âşık olur. Boğa Han fazla beklemeden Cem-âbâd'a gidip Hurşîd'i, babası Siyâvuş'tan istemeye karar verir; ancak bu isteği hükümdar tarafından reddedilir. Bunun üzerine Boğa Han, Siyâvuş'a savaş açar. Müneccimlerin rivayetinin gerçekleşmesinin mimarı, birer yan karakter olan gulamlardır. Siyâh isimli gulamın bir yan karakter olarak işlevi, âşıkların karşısına bir rakip çıkarması etrafında teşekkül eder. Bu özelliği ile yan karakter, hikâyeye heyecan verici bir aksiyon ekleme işlevinin taşıyıcısı hâline getirilmiştir. Bu yolla, yan karakterlerin metin içindeki işlevlerine bu kez kurgusal temelde bir yenisi eklenmiş olur. Benzer bir işleve bu bölümün ardından anlatılmaya başlanan dördüncü gulamın hikâyesinde de rastlanır. Üçüncü gulamın hikâyesinin devamında Ferahşâd'ın kıyafetlerini kuşanan Hurşîd, Boğa Han'ı bir düelloda güzelliği sayesinde yener. Bu başarının Ferahşâd'a ait olduğunu düşünen Siyâvuş, kızını Ferahşâd'a verme kararını alır; ancak Ferahşâd'ın soylu olduğunu kanıtlaması için babasının tahtına geçip en değerli mücevheri; "şeb-çerağ"ı bir delil olarak Siyâvuş'a getirmesi gerekir. Bunun üzerine Magrib şehzadesi Ferahşâd ülkesine doğru yola çıkar. Hurşîd ve Ferahşâd için vuslat ümidiyle bezenmiş özlem dolu günler başlar. Tam bu noktada dördüncü gulamın hikâyesi anlatılmaya başlanır.

Olay örgüsüne göre, Kâfûr ismini taşıyan dördüncü gulam ise Nigâristan-ı Çîn'e varmıştır. Burada resim sanatını öğrenen Kâfûr, kısa sürede bu sanata hâkim olur. Bir gün âşığı olduğu Hurşîd'in yüzünü ipek bir bez parçasına resmeder. Şiddetli bir fırtına, Hurşîd'in resminin bulunduğu bu bez parçasını Nigâristan-ı Çîn'den Mısır'a; şehzade Behrâm'ın bahçesine sürükler. Resmi gören Behrâm, Hurşîd'e hemen âşık olur ve prensesi istemek üzere Cem-âbâd'ın yolunu tutar. Hurşîd'e denk, soylu bir aileden geldiğini kanıtlamak üzere "şeb-çerağ"ı almaya giden Ferahşâd ise babasının ölümü üzerine tahtı devralmıştır. Siyâvuş, Ferahşâd'ın uzun süredir Magrib'den dönmemesi üzerine kızını Behrâm'a verme kararı alır. Düğün hazırlıklarının ve hatta düğünün

[15] Ayan, H., (1979), s. 261

başladığı sırada Ferahşâd çıkagelir. İki gençten hangisinin Hurşîd'le evlendirileceği konusunda kadı ve müftülerden yardım istenir. Onlar da şeriat hükmünce Hurşîd'in yaşı gereği, evlenmek istediği adamı kendisinin seçebileceğini söylerler. Hurşîd, âşık olduğu Ferahşâd'ı seçer. Artık hükümdar olma vasfına sahip olan Ferahşâd, aşkı yaşamayı da hak etmiştir. Kötü bir rakip olmayan Behrâm ise Boğa Han'dan farklı olarak, reddedilmeyi anlayışla karşılayıp memleketine döner. Böylelikle, mesnevideki hikâye iki âşığın kavuşması ile son bulur.

Dördüncü gulam aracılığıyla anlatılanların nihayete erdirilmesinin önüne geçilerek, hikâyede sürükleyicilik yaratmanın amaçlandığı ileri sürülebilir. Bu kanıdan yola çıkılarak bir yan karakter olan dördüncü gulamın hikâyeye sürükleyicilik katma işlevini taşıdığı söylenebilir. Dördüncü gulamın hikâyesine değin diğer yan karakterlerle ana karakterlerin eylemliliği, tecrübe kazanması, makbul olan yolu seçmesinde birer destekleyici rol üstlenmeleri ile karşılaşılırken, üç ve dördüncü gulamların başından geçenlerin anlatıldığı hikâye parçacıklarında, kurgusal olarak olay örgüsünün devamlılığını sağlama işlevi devreye girmiştir. Üç ve dördüncü gulamların ana karakterlere ya da rakiplere yönlendirici bir etkisi yoktur. Bu karakterler, sadece rakipleri Hurşîd'ten haberdar ederek onları mesnevinin ana hikâyesinin içine çekerek hikâyeyi genişletirler.

Birer yan karakter olan dört gulamın mesnevideki işlevlerine, ana karakterleri etkileme araçları üzerinden de yaklaşılabilir. İlk gulam aşkı uğruna ölmüştür. Hikâyeye göre Hurşîd, ilk gulamın mezar taşını okuyunca ilk kez aşkla tanışıp duygulanır ve bunun üzerine gulam için bir türbe yaptırır. İkinci gulam şiir söyleme yetisiyle Ferahşâd'ı Hurşîd'in varlığından haberdâr eder ve Ferahşâd'ın şiir söyleme yetisini açığa çıkarır. Üçüncü gulam ise ıklık çalma yetisi ile bir rakip olan Boğa Han'ı Hurşîd'ten haberdar eder. Dördüncü gulam ise resim yapma yetisi ile Behrâm'ı Hurşîd'ten haberdar eder. Bu doğrultuda yukarıda genişçe yer verilen mesnevide anlatılanlar düşünüldüğünde ilk gulamın türbesinin Hurşîd ile Ferahşâd'ın aşklarını şiirler üzerinden birbirlerine yansıtmalarında bir mekân teşkil ettiğinden söz edilebilir. Daha sonra iki âşığın bir araya geldiklerinde karşılaşılan meclis sahnesinde Hurşîd ve Ferahşâd'ın aşklarının nefse dair işlerden uzak olduğuna yapılan vurgu, ilk gulamın aşkı uğruna ölmesi üzerine kendisine kutsal bir mekân inşa edilmesi ile ilişkilendirilebilir. Dört gulam üzerinden aşkın ifade edilme şekilleri sunulmuştur ve bunlar arasından ikinci gulamın sözle/şiirle aşkını ifade etmesi yüceltilir. İlki ise kutsal olması ve ikinci gulamın aracılığıyla Ferahşâd'ın şiirle söz söyleme yeteneğini kendisinde bulmasına mekân teşkil etmesi, ayrıca ana karakterlerin aşkının niteliğini ortaya koyması bakımından önem arz etmektedir. Yan karakterlerin metindeki işlevlerine değinirken bu dört gulamın şiir, müzik ve resim gibi çeşitli sanat dallarına hâkim olması ve bunun üzerinden Hurşîd'e olan aşklarını taşımaları önemli birer motiftir. Olay örgüsü hatırlanırsa, gulamların bu dallarda ustalık kazanması sonucunda sanatlarını başka diyarlara taşıyıp şehzade ve hükümdarlara ulaştırmaları sonucunda sadece Ferahşâd'a ikinci gulamın ortaya koyduğu "şiir söyleme" yetisi geçmiştir. İkinci gulam sadece Ferahşâd'ı Hurşîd'ten haberdar etme işlevini gerçekleştirmemiş; aynı zamanda Ferahşâd'daki bir yeteneğin de açığa çıkmasını sağlamıştır. Hikâyenin devamında ikinci gulamın şiir söyleme yeteneğine yapılan vurgu, yerini ikinci gulamın Ferahşâd'ın şiirlerini kâğıda geçirmesine bırakmıştır. Diğer iki gulam ise sadece rakipleri Hurşîd'ten haberdar etme işlevinin birer taşıyıcısı olarak metinde yer bulmaktadır. Boğa Han ve Behrâm gulamların yeteneklerine sahip değilken Ferahşâd ile şiir söyleme yetisine nail olan ideal âşık tipi ile karşılaşılır. Bu veriler ışığında ideal aşkın hangi nitelikler

ekseninde gerçekleşmesinin mümkün olduğunun izahına dört gulamın mesnevideki işlevleri üzerinden erişilebileceği öne sürülebilir.

Sonuç olarak, Şeyhoğlu Mustafa'nın *Hurşîd-nâme* isimli mesnevisinde anlatılmak istenenleri aydınlatması bakımından hikâyede yer alan yan karakterlerin çeşitli işlevleri toplu olarak şu şekilde değerlendirilebilir: Hikâyede yer alan dört gulamdan ilki, kahramanlara aşk uğruna ölme motifini tanıtma işlevine sahiptir. Gulamlardan ikincisi Âzâd ise, Ferahşâd'a aşk yolunda çekeceği zorlukları aktarma, Ferahşâd'ın Hurşîd'e âşık olmasını ve onu görmek için yola çıkmasını sağlayarak kahramanı eylemliliğe itme işlevinin taşıyıcıdır. Âzâd aynı zamanda ana karakterlerden Ferahşâd'ın şiir söyleme yeteneğinin açığa çıkmasını sağlamıştır. Hikâyenin devamında karşılaşılan üçüncü ve dördüncü gulamlar ise Hurşîd ile Ferahşâd'ın karşısına birer rakip çıkarmaları ile kurgunun nihayete ulaşmasının önüne geçip, hikâyenin sürükleyiciliğine katkılarıyla yeni maceraların aktarılması işlevini gerçekleştirirler. Hurşîd'in dayası ise mesnevide bulunan bir diğer yan karakterdir. Daya, Hurşîd'e hiç görmediği Ferahşâd'ı tasvir etme, onu aşkı yaşama konusunda yüreklendirme, vuslata ulaşmada sabırlı olmasını önerme gibi fonksiyonların sağlayıcısıdır. Daya'nın Hurşîd'e önünü düşünerek hareket etmeyi öğütlemesi, mesnevideki aşkın "nefsâni işlerden arı" olma vasfı ile ilişkilendirildiğinde anlam kazanmıştır.

Yan karakterlerin cümleleri, anlatıcıdan bağımsız biçimde söz hakkına sahibi olmaları bakımından metinde takip edilebilmektedir. Dolayısıyla yan karakterlerin temsil ettiği görüşler, metinde cümle düzeyinde seçilebilir niteliktedir. Yani mesnevideki ideal aşk anlatıcıdan önce yan karakterler aracılığıyla sunulmuştur. Tüm bu saptamaların sonucunda denilebilir ki; ideal aşkın nasıl yaşanması gerektiğini ortaya koymaları ve şehzadenin yönetimi devralmadaki kararlılık göstermesinde birer itici güç unsuru yaratmaları bakımından mesnevideki yan karakterler metnin niyetinin ve toplumsal düzenin birer taşıyıcısı olan derinlikli figürlerdir. Başka bir deyişle, *Hurşîd-nâme*'deki yan karakterler silik birer tip olmanın ötesindedir.

Kaynakça

Ayan, Hüseyin, (1979), *Hurşîd-nâme: İnceleme, Metin, Sözlük, Konu Dizini*, Erzurum: Atatürk Kütüphanesi Yayınları.

FARUK DUMAN'IN İNCİR TARİHİ'NDE PEYGAMBER KISSALARININ KULLANIMINA METİNLERARASI BİR YAKLAŞIM

Betül Havva YILMAZ

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü

Özet

Farklı kuramcıların değişik bakış açılarıyla yaklaştıkları metinlerarasılık, "her şey daha önceden söylenmiştir" ifadesi merkezinde her metnin ya da her yazının kendinden önceki metinlerin ya da yazıların alanında bulunduğunun, bir metinde önceki yazına ait izlerin hep var olduğunun savunulmasıdır.

Kubilay Aktulum'un da belirttiği gibi genel anlamıyla bir yeniden yazma işlemi olarak algılanan metinlerarasılıkta yazar, bir başka yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar[1]. Bu yeniden yazım yalnız yazılı kaynaklar temelinde değil sözlü gelenek üzerinden de yapılır. Masal, halk hikâyesi, efsane, halk şiiri, mani, türkü ve dini kaynaklı anlatılar gibi sözlü kültür ürünlerinin postmodern edebiyat ürünlerinde metinlerarası biçim ve yöntemleriyle yer aldıkları, yeniden yazıldıkları görülmektedir. Son dönem Türk edebiyatı yazarlarından Faruk Duman'ın *İncir Tarihi* adlı romanı da masaldan hikâyeye, Peygamber kıssalarından efsanelere pek çok anlatıyı bünyesinde barındıran parçalı, katmanlı bir metindir. *İncir Tarihi*'nde, Hz. Yusuf, Hz. Musa, Hz. Hızır, Hz. Yunus ve son olarak da Hz. Süleyman kıssalarına metinlerarasılığın farklı biçim ve yöntemleriyle yer verilmiş, kıssalar yazar tarafından yeniden yazılmıştır.

Bu bildiride söz konusu yeniden yazımın neden yapıldığı, kıssaların metnin bütününe nasıl bir katkı sağladığı araştırılacaktır. Günümüz postmodern edebiyatın en önemli unsurlarından olan metinlerarasılığın bir yöntem olarak ne sebeple tercih edildiği ve alt-metinlerin ana-metindeki işlevselliklerinin tartışılacağı çalışmada metinlerarası eleştiri yöntemi kullanılacaktır.

Abstract

Intertextuality to which different theorists approach from different viewpoints is an argument based on the expression of "everything has been said before" advocating that every text or writing states in the field of previous texts or writings and there is always traces of previous wrings in a text.

As also stated by Kubilay Aktulum, in the intertextuality, perceived as a re-writing process in general terms, the author re-writes the parts of another author's text by combining them in the context of his/her own text[2]. It is seen that this re-writing is performed not only based on written sources but also through the oral tradition. It is of concern that products of oral culture such as tale, folk tale, legend, folk poetry, mani (Turkish folk poem), folk song and religious narratives appear in the postmodern literary products in the forms and methods of intertextuality. A late period author of Turkish literature Faruk Duman's novel Incir Tarihi is a partial, stratified text containing many narratives ranging from tale to story and from prophets stories to legends. The stories of Prophets Yusuf, Musa, Hızır, Yunus and finally Süleyman are

[1] Aktulum, K., (2007), *Metinlerarası İlişkiler*, İstanbul, Öteki Yayınevi, s. 17.
[2] Aktulum, K., (2007), *Metinlerarası Ilişkiler*, Istanbul, Oteki Press, s. 17.

stated within different forms and methods of intertextuality and stories were re-written by author in Incir Tarihi.

In this report, it will be investigated why the re-writing is made and how the stories contributed to the whole of the text. In the study, by which intertextuality, the most important elements of today's postmodern literature, is discussed in terms of the reason for which it is preferred as a method and functionality of the sub-texts in the main text, method of intertextual criticism method shall be used.

Giriş:

Türk dilini kullanmadaki mahareti; destan, masal, efsane gibi geleneksel halk anlatılarını modern edebi türlerden biri olan romanla ustalıkla harmanlayabilmesi ve kendi ifadesiyle "*doğayla birlikte düşünüp yazmak"* olan edebiyat anlayışı ile son dönem Türk yazarlarından ayrı bir yerde duran Faruk Duman'ın *Seslerde Başka Sesler*, 2000 Sait Faik Hikâye Armağanı'na değer görülen *Av Dönüşleri*, *Nar Kitabı*, 2005 Haldun Taner Öykü Ödülünü alan *Keder Atlısı*, *Sencer ile Yusufçuk* ve *Kedi'çin Masallar* adlı beş öykü kitabına ek olarak *Pîrî, Kırk*, Yunus Nadi Roman Ödüllü *İncir Tarihi* ve *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur* adlı dört romanı da günümüz edebiyat dünyasının önemli eserlerinden sayılmaktadır. Faruk Duman'ın eserleri çağımız postmodern edebiyatının özelliklerinden çok sesli, çoğulcu, parçalı ve katmanlı olma özelliklerini taşımaktadır.

Bu çalışmada Faruk Duman'ın romanlarından *İncir Tarihi*, metinlerarasılık bağlamında incelenecektir. Genel anlamıyla bir yeniden yazma işlemi olarak algılanan metinlerarasılıkta yazar, bir başka yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar[3]. Bu yeniden yazım yalnız yazılı kaynaklar temelinde değil sözlü gelenek üzerinden de yapılır. Masal, halk hikâyesi, efsane, halk şiiri, mani, türkü ve dini kaynaklı anlatılar gibi sözlü kültür ürünlerinin postmodern edebiyat ürünlerinde metinlerarası biçim ve yöntemleriyle yer aldıkları, yeniden yazıldıkları görülmektedir. *İncir Tarihi* de masaldan hikâyeye, Peygamber kıssalarından efsaneye pek çok anlatıyı bünyesinde barındıran parçalı, katmanlı bir metindir.

Bu çalışmanın amacı, Peygamber kıssalarının Faruk Duman'ın *İncir Tarihi* adlı romanındaki kullanımları ve bu kullanımların romanda ne işe yaradıklarını belirlemektir. "Kass" kökünden gelen kıssa, daha çok "Kur'an'da Peygamberlerin başından geçen hadiseler" karşılığı olarak kullanılmaktadır. Kur'an'da yer alan kıssalar edebiyatta romantik ve lirik hikâyenin doğmasına zemin hazırlamış ve dini hikâyelerde sıkça rastlanan motifler haline gelmişlerdir [4]. Yöntemi metinlerarası eleştiri yöntemi olarak belirlenen bu çalışmada ana-metin olarak *İncir Tarihi*'ndeki peygamber kıssalarının yeniden yazımları ve alt-metin olarak Kitab-ı Mukaddes, Kur'an-ı Kerim ve Kısasü'l-Enbiya'da yer alan peygamber kıssaları incelenecektir. Belirtilen amaç doğrultusunda söz konusu yöntemle öncelikle metinlerarasılık hakkında kısa bilgi verilip ardından *İncir Tarihi*'nin genel özelliklerine değinilerek romanda metinlerarası biçim ve yöntemlerle yer alan Hz. Yusuf, Hz. Musa, Hz. Hızır, Hz. Yunus ve Hz. Süleyman kıssalarının izi sürülecektir. Son olarak da tespit edilen Peygamber kıssalarının metindeki işlevsellikleri üzerinde durularak çalışma noktalanacaktır.

[3] Aktulum, K., (2007), s. 17.

[4] Bk. Altunel, İ., (2012), "Edebiyatımızda Kıssa, Kıssahanlık Geleneği ve Meddahlıkla Münasebeti Üzerine", http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s1/11.pdf .

1- Metinlerarasılık Üzerine

Metnin bir alıntılar toplamı olduğu, her metnin eski metinlerden alınan parçaların yeni bir bütün içerisinde bir araya getirilerek oluştuğunu ileri süren; her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden bağımsız olamayacağı fikri merkezinde oluşan[5] metinlerarasılığı Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* adlı kitabında önce tanımı, kuramı, kökeni, ardından yöntemleri ve son olarak da anlam, okur ve imgeler bağlamında ele almıştır. Metinlerarasılık sınırları tam olarak çizilemeyen, eksiksiz bir tanımı güçlükle yapılabilen bir kuram, yöntem olduğu halde Aktulum çalışmasının ilk bölümünde konuyla ilgili fikir beyan eden önemli kuramcıların kuramlarına yer vererek okuru aydınlatmayı başarmıştır. Kısaca değinilecek olursa:

> "Başka söylemlerle ilintisiz söylem olmadığını ileri süren Baktin, neredeyse tüm çalışmalarında metinler arasındaki ilişkileri somutlaştırmaya uğraşır. Söyleşimcilik adını verdiği kuramı, metinlerarası kavramının ortaya çıkmasında temel rol oynar. Baktin'in söyleşimcilik kuramını Fransa'da tanıtan Kristeva, metinlerarası tanımını büyük ölçüde onun çalışmalarına bağlı kalarak yapar. (…) Sonuçta her metin bir alıntılar mozaiği, başka metinlerin bir dönüşümüdür. (…) Metinler, daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri bir dağılım işleminden geçirir, böylelikle yeni bir metin üretilir. Bu durumda, metinlerarası bütünüyle bir yazı etkisi olarak algılanır. Metinlerarasını bir yazı etkisi olarak gören Kristeva'nın (ve Barthes'in) tersine, Riffaterre onu bir okuma etkisi olarak görür. Metinlerarasını bütünüyle bir alımlama görüngübilimi çerçevesinde tanımlar. (…) Bir metnin ötekilerle ilişkilendirilerek okunması gerektiğini savunan ve belli bir ulamlaştırma çabasına girişen Jenny'nin ardından Genette Metinlerarasını ana-metinsellik ilişkilerinden birisi olarak görüp, kavramın alanını olabildiğince sınırlar. (…) Bir metnin önceki metinlerden aldığı parçaları yeni bir dağılım işleminden geçirip, onları dönüştürerek üretildiğini söyleyen Kristeva, kavramı en geniş biçimde, Genette, daha dar bir çerçevede tanımlar. Riffaterre, bu izlerin saptanabilir, tanınabilir izler olduğu ancak algılanabilmeleri için okurun iyi bir ekinsel birikime sahip olması gerektiği üzerinde durur."[6]

Farklı kuramcıların değişik bakış açılarıyla yaklaştıkları metinlerarasılık "her şey daha önceden söylenmiştir" ifadesi merkezinde her metnin ya da her yazının kendinden önceki metinlerin (ya da yazıların) alanında bulunduğunun, bir metinde önceki yazına ait izlerin hep var olduğunun savunulmasıdır. Metinlerarasılık *alıntı*, *gönderge*, *gizli alıntı* ve *anıştırma* biçimleri; *yansılama*, *alaycı dönüştürüm*, *öykünme* yöntemleri ve *çeviri*, *koşuklaştırma*, *düzyazılaştırma*, *vezin dönüşümü*, *biçem dönüşümü, öyküsel dönüşüm* ve *pragmatik (edimsel) dönüşüm* gibi biçimsel ve anlamsal dönüştürümleriyle metni bir bütün olmaktan çıkararak parçalı, kopuk bir forma sokmaktadır. "*Roland Barthes'ın kitap konusunda söylediği gibi, 'akan (bir) su', 'izlenen (bir) yol' vb. 'sevimsiz' eğretilere uyan bir metin değil, kopuk, parçalı, ayrışıklık özellikleriyle belirlenen yeni bir metin*"[7] ortaya çıkmaktadır.

2- İncir Tarihi'ne Dair

Faruk Duman'ın *İncir Tarihi*[8] adlı romanı da metinlerarası biçim ve yöntemlerle oluşmuş metinsel özellikleri taşımaktadır. "*Zeyrek Efendi'nin Maceralarını Anlatır*" alt

[5] Aktulum, K., (2007), s. 18.
[6] Aktulum, K., (2007), s. 91.
[7] Aktulum, K., (2007), s. 253.
[8] İncir Tarihi ile ilgili bk: Aktaş, B., "Faruk Duman" (Söyleşi), http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=978544 19.01.2012. Gümüş, S, "Masallar Masalı, 'İncir Tarihi'", http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=982415&CategoryID=40.

başlığıyla 2010 yılında basılan roman, elli sekiz bölümden ve romanda geçen bazı bilgilerin açıklandığı on beş ek yazıdan oluşmaktadır. Yazarın görüp geçirdiği olayları anlatmaya başlamasının nedenlerini açıkladığı felsefi göndermeleri olan *Bahaneler* adlı giriş bölümünün ardından İstanbul'un Hazreti Süleyman tarafından fethedilmesiyle başlayan çerçeve hikâye, romanın başkişisi Zeyrek ve arkadaşı Ümmik ile onlara eşlik eden sincap Tas'ın başından geçen olaylardan kurulmuştur. Söz konusu çerçeve hikâye kimi zaman olay örgüsünden tamamen bağımsız farklı hikâyeler, masallar, meseller ya da felsefi ya da didaktik metinlerle bölünmüş kimi zaman da roman kişilerinin yaşadıkları olaylar üzerine anımsadıkları ve akışı bozarak anlattıkları iç hikâyeler ya da rüyalarla parçalanmıştır. Roman, postmodern edebiyat özelliklerine uygun olarak parçalı, katmanlı yapıda kurulmuş ve metinlerarasılık bağlamında çizgisel okumaya müsait olmayan yer yer iç içe geçmiş, yer yer ilmiklerle birbirine tutturulmuş pek çok anlatının toplamıdır. Romanda metinlerarası biçimlerden *alıntı, gönderge* ve *anıştırma* örneklerine rastlanırken *yansılama, alaycı dönüştürüm* ve *öykünme* yöntemlerinin de sıkça kullanıldığı görülmektedir. Metinlerarası eleştiri yöntemi kullanılarak yapılacak bir çalışmaya oldukça elverişli bir metin olan *İncir Tarihi,* bu çalışmaya yalnızca Peygamber kıssalarının alt-metin olarak ne şekilde ve hangi işlevsellikte kullanıldıkları açısından malzeme olacaktır.

İncir Tarihi adlı romanda, Hz. Yusuf, Hz. Musa, Hz. Hızır, Hz. Yunus ve son olarak da Hz. Süleyman kıssalarına metinlerarasılığın farklı biçim ve yöntemleriyle yer verilmiştir. Bunlardan bazıları diğer kurgu dışı hikâyelerde olduğu gibi ya iç hikâye şeklinde ya da olay akışından bağımsız, müstakil bölümler halinde metinde bulunmaktadır.

3- İncir Tarihi'nde Peygamber Kıssaları

3.1. Hz. Yusuf

İncir Tarihi adlı romanda Hz. Yusuf kıssası başlı başına müstakil bir bölüm olarak kıssanın büyük bir kısmının yeniden yazımıyla metinde kendine yer edinmiştir. "*Hazreti Yusuf'un Öyküsü*" adlı kırk üçüncü bölüm, romanın hem başkişisi hem de anlatıcısı olan Zeyrek'in bir önceki bölümde "öylece durup kokuyu içime çektim. Hiçbir şey duymuyor, hiçbir şey de görmeyerek taş kesilmiş bekliyordum"[9] ifadesindeki "taş kesilme" den esinlenerek Hz. Yusuf kıssasını hatırlamasıyla kurguda yer almıştır. "*Hazreti Yusuf'un Öyküsü*" adlı kırk üçüncü bölümün kendinden önceki bölümle ilişkisi bölüm sonunda Hz. Yusuf'un da atıldığı zindanda hareketsiz durduğunu beyan eden şu ifadesi ile sağlanmıştır:

> "Zindana atıldığı zaman, Yusuf, işte sadede geliyorum, zamanın nasıl bir şey olduğunu öğrendi. Yolculukları sırasında dağ koyunlarının güneşin kavurucu etkisinden korunmak amacıyla nasıl hareketsiz kaldıklarına tanık olmuştu. Hayvan, hareket etmeyerek, bir heykel gibi saatlerce ayakta öylece bekliyordu. Sonuç olarak zaman,

---

Hansoylu, M., "Hikâye İçinde Hikâyelerin Olduğu Kitap: İncir Tarihi" (Faruk Duman'la Söyleşi), http://vatankitap.gazetevatan.com/haberdetay.asp?hkat=1&hid=15152&yaz=Genel. Uluşahin, A., "Tüm Merakım Erişebildiğim En Zengin Türkçeyle Yazmak" (Faruk Duman'la Söyleşi), http://www.remzi.com.tr/kitapGazetesi.asp?id=3&ay=7&yil=2011&bolum=3. Yanar, K. "Zeyrek Efendi'nin Maceraları", http://kitapzamani.zaman.com.tr/kitapzamani/newsDetail_getNewsById.action?sectionId=32&newsId=2172. Yılmaz, M., "Öykü Yerini Romana Bıraktı" (Faruk Duman'la Söyleşi), http://www.cumhuriyet.com.tr/?hn=240360.

[9] Duman, F., (2010), *İncir Tarihi*, İstanbul, Can Yayınları, s. 251.

> harekete bağlı bir şey idi ki bu bedenimizin tüm hareketlerini ilgilendiriyordu. Zindanda zamanının çoğunu hareketsiz, bir taş gibi kıpırtısız geçirdiğini söylerler."[10]

Tevrat'ta Tekvin Kitabı'nın otuz yedinci babından ellinci babına kadar Yusuf Peygamber'in hayatından bahsedilmiştir. Kur'an-ı Kerim'de ise kutsal kitapta yer alan kıssalar içerisinde baştan sona kadar kesintiye uğramadan en uzun kıssanın yer aldığı Yusuf Sûresi Hazreti Yusuf'un hayatını anlatmaktadır[11]. Fakat Tevrat'ta (Kitab-ı Mukaddes'te), Kur'an-ı Kerim'de ya da Kısasü'l-Enbiya'da yer alan anlatılarda romanda özellikle vurgulanan, bir önceki bölümle arasındaki ilmek olan "taş gibi kıpırtısız durma" motifi bulunmamaktadır. Bunun yazar tarafından bölümü kurguya bağlamak amacıyla anlatıya eklenmiş bir unsur olduğu düşünülmektedir. Yazarın anlatıya yeni bir motif eklemesi metinlerarasılık bağlamında "*Transmotivation*" yani *örgesel-dönüşüm* örneği olarak kabul edilebilir. Metinlerarasılığın anlamsal dönüşüm özelliğinin iki temel yönteminden biri olan *örgesel-dönüşüm* bir örgenin bir başka örgenin yerine konması ya da alt-metnin kapsamadığı ya da belirtmediği yere bir örge sokulabilmesidir[12].

İncir Tarihi'nde yeniden yazılan Hz. Yusuf kıssasının Hz. Yusuf'un zindana atılması kısmı Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an-ı Kerim'de şu şekilde bulunmaktadır:

> (…) Ve bu şeylerden sonra vaki oldu ki, efendisinin karısı Yusuf'a göz atıp: Benimle yat, dedi. Fakat reddedip efendisinin karısına dedi: işte, efendim benimle evde ne olduğunu bilmez, ve kendisine ait olan her şeyi elime vermiştir, bu evde o benden büyük değildir, ve senden başka bir şeyi benden esirgemedi, çünkü sen karısısın; ve nasıl bu büyük kötülüğü yapayım, ve Allah'a karşı suç edeyim? Ve her gün Yusuf'a söylediği halde, onun yanında yatmak, yahut onunla beraber olmak ricasını dinlemezdi. Ve vaki oldu ki, günlerin birinde işini yapmak için eve girdi, ve orada ev halkından içeride kimse yoktu. Ve: benimle beraber yat, diyerek onu esvabından tuttu; ve Yusuf esvabını onun elinde bırakıp kaçtı, ve dışarı çıktı. (…) Ve efendisi evine gelinceye kadar, esvabını yanında alıkoydu. Ve ona bu sözlere göre söyliyip dedi: Bize getirdiğin İbrani köle benimle istihza etmek için yanıma geldi; ve vaki oldu ki, sesimi yükseltip çağırdığım zaman, esvabını yanıma bırakıp kaçtı. Ve vaki oldu ki efendisi: bana senin kölen böyle yaptı, diyerek karısının kendisine söylediği sözleri işittiği zaman, öfkesi alevlendi. Ve Yusuf'un efendisi onu alıp zindana, kralın mahpuslarının bağlandığı yere, teslim etti, ve orada zindanda kaldı[13].
>
> Olgunluk çağına erişince, ona hikmet ve ilim verdik. İşte biz, iyi davrananları böyle mükâfatlandırırız. Evinde bulunduğu kadın (gönlünü ona kaptırıp) ondan arzuladığı şeyi elde etmek istedi ve kapıları kilitleyerek, "Haydi gelsene!" dedi. O ise "Allah'a sığınırım çünkü o (kocan) benim efendimdir, bana iyi baktı. Şüphesiz zalimler kurtuluşa eremezler" dedi. (…)ikisi de kapıya koştular. Kadın, Yusuf'un gömleğini arkadan yırttı. Kapının yanında hanımın efendisine rastladılar. Kadın dedi ki: "Senin ailene kötülük yapmak isteyenin cezası, ancak zindana atılmak veya can yakıcı bir azaptır. Yusuf, "O, benden arzusunu elde etmek istedi" dedi. Kadının ailesinden bir şahit de şöyle şahitlik etti: "Eğer onun gömleği önden yırtılmışsa, kadın doğru söylemiştir, o (Yusuf) yalancılardandır." "Eğer gömleği arkadan yırtılmışsa, kadın yalan söylemiştir. O (Yusuf) ise, doğru söyleyenlerdendir." Kadının kocası Yusuf'un gömleğinin arkadan yırtıldığını görünce dedi ki: "Şüphesiz bu, siz kadınların tuzağıdır. Şüphesiz sizin tuzağınız çok büyüktür." "Ey Yusuf! Sen bundan sakın kimseye bahsetme. (Ey Kadın,) sen de günahının bağışlanmasını dile. Çünkü sen günah işleyenlerdensin." (…) Yusuf, "Ey Rabbim! Zindan bana, bunların beni davet ettiği şeyden daha sevimlidir. Onların tuzaklarını benden

[10] Duman, F., (2010), s. 257.
[11] Bk. Seyhan B., Y., (2006), *Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an'daki Kıssaların Karşılaştırılması*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş, Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı, s. 45-47.
[12] Bk. Aktulum, K., (2007), s. 148.
[13] *Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit*, (1972), Tekvin, 39/7-21, İstanbul, Kitabı Mukaddes Şirketi.

uzaklaştırmazsan, onlara meyleder ve cahillerden olurum" dedi. Rabbi, onun duasını kabul etti ve kadınların tuzaklarını ondan uzaklaştırdı. Şüphesiz ki O, hakkıyla işitendir, hakkıyla bilendir. Sonra onlar, Yusuf'un suçsuzluğunu ortaya koyan delilleri gördükten sonra yine de mutlaka onu bir süre zindana atmayı uygun buldular[14].

Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an-ı Kerim'de bu şekilleriyle yer alan Hz. Yusuf kıssasının *İncir Tarihi*'nde yeniden yazımı şu şekildedir:

"Allah'ın selameti üzerine olsun, Hazreti Yusuf, haksızlığa uğrayıp da zindana atılmadı mı? O vakit o kralın küstah bir karısı tarafından yoldan çıkmaya davet ediliyordu. Ama Yusuf için kendi güzelliği, kendi eşsiz güzelliği, kalbinde değil de yüzünde oldukça bir kıymet taşımıyormuş. Bu nedenle, kadınların hayranlık dolu bakışlarını o da hayretle karşılamakla belki kendisinden ne istediklerini de bilmiyordu. Bir keresinde, bu kadın onunla bir odada yalnız kaldı. Ve ona, kendisiyle hemen orada birlikte olmasını teklif etti. Üstelik söze Yusuf'u övmekle başladı. Ona sözler verdi, birbirinden görkemli vaatlerde bulundu. Kimsenin, nerdeyse hiç kimsenin reddedemeyeceği şeyler sundu ona. (…) Böylece güzel Yusuf, kralın karısına, böyle bir şeyin hiçbir zaman olmayacağını açık bir şekilde söyledi. Krala duyduğu saygıyı ve şuradaki sepette yatan yavruya duyduğu sevgiyi de bir güzel anlattı. Anlatınca, kadın dönüp sepete baktı ve o sırada daha altı aylık bulunan oğlunu gördü. Oğlan orada öylece yatıp uyuyor, yanakları kabuk tutmuş bir tas süt gibi görünüyordu. Sonra kadın yine Yusuf'a dönerek öyle acayip bir istekle baktı ki, dünya üzerinde, şu hayatta korkulacak ne varsa hepsinden istiyor, bütün bu nesnenin hepsi için bir bir korkmayı arzu ediyordu. (…)

Bu nedenle kralın karısı kendisini korkutacak, kalbini bir değirmen gibi döndürecek, etini seğirtecek ne varsa bunu Yusuf'tan istiyordu. Çünkü, tahtı kocasından almak, orada kendi köleleri ve ordusuyla oturmak, sonra da –sonunda ölünecekse- işte bütün bunların üstünde ölmek istiyordu. (…) İşte kralın karısı da dönüp Yusuf'a arzuyla baktığı zaman övgülerin vaatlerin işe yaramayacağını hemen anlamakla bu kez ona tehditler savurmaya başladı. Kaderinin iki dudağı arasında yazılı olduğunu, kendisine boyun eğmezse şu kapıdan çıkar çıkmaz yaverlere emir vereceğini ve hemen cellâdı çağırmalarını buyuracağını söyledi. Öyle büyük bir öfkeye kapılmıştı ki, Yusuf'a titreyerek bakıyor, göz akları kızararak her yanı damar damar kabardığından bir yaratık bir dabbe gibi görünüyordu.

Sonunda, bu kadın Yusuf'a dokundu ve onu kollarından tutarak sarsmaya ve kendine itaat etmesi için ona hakaretler savurmaya başladı. Ama, işte tam o sırada odanın kapısı açıldı ve içeriye kral girdi.

Bu öyle acı bir sahneydi ki, efendim, kendinizi Yusuf'un yerine koyarak şöyle bir bakın: şalını istekle üstünden atmış bir kadın var. Ki- bilirsiniz, arzu kendini hemen ele verir ve arzuyla ateşlenmiş bir kadını hemen anlayabilirsiniz- yüzü al al olmakla kadın kendini kaybetmiş Yusuf da korkuya kapılmış ve onun hakaretleri karşısında sessizce duruyor. Hayır, onu kendinden uzaklaştırmıyor, onu dövmüyor, onu itmiyor; oysa kadını itebilir, onu yerle yeksan edebilir. Ama o zaman ona iyilik etmiş olacak. Böyle bir durumda kralın karısını dövmüş olmaklığını nasıl açıklayabilir?

Yine de, Yusuf'un gömleği yırtılıyor. Düğmesiz, yakasız bu gömlek, hemen boynun altından başlayarak yırtılıyor ve Yusuf'un güzel göğsünü açıyor. Ama, kral bunu görmüyor. O içeri girdiğinde gömlek yırtılmış; kadın Yusuf'a sarılmış ve Yusuf da sessiz. Kadın kocasını gördüğü zaman feryat etmeye başlıyor. (…)

Yusuf davranış bilimini kendi doğasından öğrenmişti. Çocuk yaşta, kardeşlerinin yalan ve iftiralarıyla evinden, babasından uzaklaşmak zorunda kaldığı için, kimi erdemleri yaşadığı doğadan öğrenmiş olmalıydı. (…)

Kral, karısı ile Yusuf'u sarmaş dolaş görünce, gözlerini öfkeyle kıstı ve önce Yusuf'a, sonra karısına, sonra da sepette artık uyanmış bulunan bebeğe baktı. Öfkeden, şaşkınlıktan konuşamıyordu. Sonra, onun yerine karısı konuştu elbette. –Seni Allah gönderdi, dedi, yoksa bu Yusuf olacak kişi, beni burada paralayacaktı. Deyince, kral Yusuf'un üstüne yürüdü. –Seni kapımda besledim, dedi, bana böyle mi karşılık verecektin? Yusuf uğradığı felaketi daha o dakika anlamıştı ki, söyleyecek söz

[14] *Kur'an-ı Kerim Meali*, (2008), Yusuf, 12/22-35, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı.

> bulamamakla bir çıkar yol da düşünemiyordu. Yine orada akla en yatkın şeyi söyledi. – Ben bir şey yapmadım, dedi, karın bana saldırdı. Benimle birlikte olmak istedi ve görmüyor musun, üstümü parçaladı. Deyince kadın bunu inkâr etti ve kral da karısına inandı. Bunun üzerine Yusuf, -İşte doğrusunu şu günahsız çocuk söylesin, dedi. Kral, -Sende akıl yok mu ey sefil, dedi, suçun öyle aşikâr ki, saçma sapan konuşmakla kundaktaki bebeği tanık gösteriyorsun.
>
> Bundan sonra, dünya üstünde bir daha gerçekleşmeyecek bir şey oldu: kralın sepetteki altı aylık oğlu dile geldi ve Yusuf'u işaret ederek, -Annem haklıdır, dedi, bu adam burada, benim gözlerimin önünde ona saldırdı.
>
> Böylece, nefret onların gözlerini öylesine kör etmişti ki, onlardan olan da onlar gibi olmuştu. Ama bu iş Yusuf'a yine böylece başka şeyler öğretmiş oldu. Onu zindana attılar. Aradan çok geçmedi, Yusuf'un haklı olduğu anlaşıldı. Zira kralın karısını başka biriyle zevk içinde sevişirken yakaladılar. Kadın Yusuf'a yaptığı haksızlığı itiraf etti. Çocuk, ne yazık ki çok yaşamadı." [15]

İncir Tarihi'nde Yusuf kıssasının yeniden yazılan kısmında yalancı şahitlik yapan kralın sepetteki altı aylık oğlu Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an-ı Kerim'deki Hz. Yusuf ile ilgili bölümlerde bulunmamakla birlikte Kısasü'l-Enbiya'da kralın oğlu olarak değil kralın karısının yani Zeliha'nın kölesinin dört aylık oğlu olarak yer almaktadır:

> Aziz dedi: suçsuzluğuna tanık var mı? Dediler ki Zeliha'nın Talham isimli kadın kölesi ve onun aylık oğlu vardı. Yusuf beşikteki oğlanı gösterdi. Aziz, ey Yusuf (mutlaka) günahı sen işledin, yalanı sen söyledin, dört aylık oğlan nasıl söyler dedi. Beşikten ses geldi. (…) Aziz, oğlanın sözünü dinledi. Oğlan dedi ki: Ey Aziz, Yusuf'un gömleğinin önü yırtıksa Zeliha doğru Yusuf yalan (söylüyor), eğer gömleğinin arkası yırtıksa Zeliha yalan, Yusuf doğru söylüyor[16].

Kısasü'l-Enbiya'daki bu anlatımın devamında dört aylık oğlanın Allah'ın azze ve celle katından olduğu ifade edilmiştir. Oğlanın yalan söylemesinin doğru olmayacağı, doğru söylerse de rezillik olacağı ve (birini) rezil etmek Allah tarafından onaylanmadığı için Zeliha'yı ifşa etmeyerek gerçekleri açık açık söylemeyip dolaylı olarak işaret ettiği belirtilmiş ve bu davranış takdir edilmiştir[17].

Hz. Yusuf kıssasının Türk edebiyatındaki yeniden yazım örneklerinden olan Yusuf u Züleyha mesnevilerini karşılaştırmalı olarak inceleyen Türkdoğan, dile gelen bebekle ilgili şunları kaydetmiştir:

> Mesnevilerde, Züleyha'nın elinden kaçarken kapıda efendisine yakalanan Yusuf'u içine düştüğü zor durumdan kurtaran bir bebek olmuştur. Yusuf'un masumiyetini açıklayan bebek, Darir'e göre Aziz'in öz kardeşidir. Züleyha onu çok sevmiş, kendi çocuğu olamayacağı için yanında alıkoymuştur. Diğer mesnevilerde söz konusu bebek, Züleyha'nın akrabası veya orada bulunan hanımlardan birinin bebeği olarak tanıtılır. Kur'an ve Tevrat metinlerinde olmayan bu motif tüm mesnevilerde yer alır. Yusuf'un masumiyetini hiçbir şüpheye mahal bırakmayacak mucizevî bir yolla ilan etmek belki de bu motifi kazandıran temel motivasyondur[18].

Türkdoğan, motif olarak adlandırdığı bebeğin dile gelişinin Kur'an-ı Kerim ve Kitab-ı Mukaddes'te bulunmadığı halde mesnevilerin hepsinde yer alıyor olmasını, Hz. Yusuf'un masumiyetini daha sağlam kılma kaygısı ile açıklamaktadır. *İncir Tarihi*'nde ise söz konusu dile gelen bebek yalancı şahitlik yapmakta, sonrasında da cezalandırılmaktadır. Yazarın bu kullanımı metinlerarasılığın anlamsal dönüşümlerinden biri olan "*Transvalorisation*" yani *değerseldönüşüm*ün bir örneğidir.

---

[15] Duman, F., (2010), s. 253–258.
[16] Rabguzi, N., (1997), *Kısasü'l-Enbiya,* Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 117.
[17] Bk. Rabguzi, N., (1997), s. 117.
[18] Türkdoğan, M., (2011), "Klasik Türk Edebiyatında Yusuf u Züleyha Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma", http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-281553/h/klasik-turk-edebiyatinda-yusuf-u-zuleyha-mesnevileri-uz-.pdf

Alt-metnin anlamında, içeriğinde yapılan değişikliklerin genel adı olan anlamsal dönüşümün *değerseldönüşüm* şekli, bir roman kişisini belirleyen tutumlar ve duyguların yıkılıp yerine başkalarının getirilmesidir. *Değerseldönüşüm*, üstün nitelikli değerler ile kurulmuş olan alt-metnin alçaltıcı değerlerle yeniden yazımı demektir[19].

Örneklerden de anlaşılacağı gibi yazar, Kitab-ı Mukaddes'te, Kur'an-ı Kerim'de, Kısasü'l- Enbiya'da ve mesnevilerde yazılı; halk anlatılarında da sözlü olarak yaşayan Hz. Yusuf kıssasını *alaycı dönüştürüm*le yeniden yazmıştır. *Alaycı dönüştürüm, soylu bir metnin eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani yapıtın temel içeriğini ve anlatısal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biçemde yeniden yazmaktır*[20].

Soylu, ciddi bir konunun olabildiğince sıradan, gerçek, güncel bir konuya yakın biçimde uyarlanması demek olan *alaycı dönüştürüm*ün bir örneği de *İncir Tarihi*'nde müstakil bir bölüm ayrılmış olan Hz. Yusuf kıssasının yeniden yazımında görülmektedir. Yazar, anlatıyı *alaycı dönüştürüm*le kutsal kitap kaynaklı anlatılara hâkim ciddi havanın aksine oldukça yalın bir dil ve samimi bir üslupla, öznel duygu ve düşüncelerini de olay akışına katarak adeta modern zamanlarda yaşanmış bir olayın anlatımına dönüştürmüştür.

*Alaycı dönüştürüm*le yeniden yazılan Hz. Yusuf kıssasının, kurguya dâhil edilmesine vesile olan "taş kesilip beklemek" ifadesini destekleyip kuvvetlendirdiği fakat bulunduğu bağlama göre metindeki işlevine bakıldığında daha çok anlatımı renklendirdiği, süslediği ve postmodern edebiyatın karakterine uygun olarak metne çok sesli bir yapı kazandırdığı görülmektedir.

3.2. Hz. Musa

Hz. Musa kıssası da *İncir Tarihi*'nde yeniden yazılan kıssalardan biridir. Kıssanın bir kısmı, romanın "Nar ve Ejderha*"* adlı otuzuncu bölümünde bir önceki bölümün sonunda sorulan "tutsak kılınmış bir ejderha nedir bilir misiniz?" sorusuna cevap niteliğindeki, olay akışı bölünerek anlatılan ejderha hikâyelerinden biri olarak şu şekilde geçmektedir:

> Hazreti Musa'nın yolu bir gün firavunun sarayına düşmüş idi. Adamları Musa Peygamber'in bir düzenbaz ve bozguncu olduğunu gammazlamakla (Hâşâ. Allah'ın selameti Musa Peygamber'in üzerine olsun) bunu huzura çıkarmışlardı. Elinde de asası var idi. Firavun, madem ki sen de Peygamber milletinden olup durursun, bana öyle bir mucize göster ki sana inanayım, dedi. Deyince Musa asasını yere attı ve asa bir ejderhaya dönüştü. O vakit firavun gözlerine inanamadı ve Musa'dan kendisini affetmesini diledikte gammazcıları da cezalandırdı. Allah dürüst olanı görür ve ödüllendirir. Sonra ejderha yine bir asaya dönüştü, Musa da asayı alarak çıkıp yoluna devam etti[21].

Hz Musa hakkındaki anlatılar farklı zamanlarda farklı coğrafyalarda farklı inanç sistemlerinde çeşitlenmiş olsalar da kutsal kitap kaynaklı kabul edilen bu hikâye Kitab-ı Mukaddes'te şu şekilde görülmektedir:

> Ve Musa cevap verip dedi: Fakat, işte, bana inanmayacaklar, ve sözümü dinlemeyecekler; çünkü; Rab sana görünmedi, diyecekler. Ve Rab ona dedi: Bu senin elindeki nedir? Ve dedi: Değnek. Ve dedi: Onu yere at. Ve onu yere attı, ve yılan oldu; ve Musa onun önünden kaçtı. Ve Rab Musa'ya dedi: Elini uzat, ve onun kuyruğundan tut (ve elini uzatıp onu tuttu, ve elindeki değnek oldu); ta ki, ataların Allah'ı, İbrahim'in Allah'ı İshak'ın Allah'ı ve Yakub'un Allah'ı Rabbin sana göründüğüne inansınlar[22].

[19] Bk. Aktulum, K., (2007), s. 423.
[20] Aktulum, K., (2007), s. 126.
[21] Duman, F., (2010), s. 170.
[22] *Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit*, (1972), Çıkış, 4/1-5.

> Ve Musa ile Harun Firavunun yanına girdiler, ve Rabbin emrettiği gibi öyle yaptılar; ve Harun değneğini Firavunun önüne ve kullarının önünde yere attı, ve yılan oldu. Ve firavun da hikmetli adamları, ve afsuncuları çağırdı; ve Mısır'ın sihirbazları onlar da büyüler ile öyle yaptılar. Ve her biri kendi değneğini attı, Ve yılan oldular; ve Harun'un değneği onların değneklerini yuttu. Ve Rabbin söylediği gibi Firavunun yüreği katılaştı, ve onları dinlemedi[23].

Aynı anlatı Kur'an-ı Kerim'de biraz daha farklı bir şekilde geçmektedir. Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an-ı Kerim'deki Peygamber kıssalarının karşılaştırıldığı Seyhan'a ait yüksek lisans tezinde iki anlatı arasındaki fark şu şekilde ifade edilmiştir:

> "Hz. Musa Tur'da vazifeyi alınca Mısır'a gelir ve Allah'ın emirlerini Firavun'a tebliğ eder. Tabi Firavun ve yandaşları bu durumu kabul etmezler. Tevrat'taki gibi önceki Firavunun öldüğünden ve yerine de başka bir Firavun'un geçtiğinden söz edilmez. Firavun Musa'yı nankörlükle suçlar ve dediklerinin doğruluğu için Musa'dan delil ister. Bu delil ve mucizeler Kur'an ve Tevrat'ta bazı farklılıklar ile aynı şekilde ele alınmıştır. Sadece üslup farkı olmakla beraber anlatılan olaylardaki en bariz fark yılan haline dönen değneğin Tevrat'ta yere atan Harun'dur. Kur'an ise bunu Musa'nın değneği olarak anlatır.
>
> Firavunun sihirbazları ile Musa'nın mücadelesi Kur'an'da biraz daha geniş ele alınmıştır. Musa'nın değneği Allah'ın bir mucizesi olarak sihirbazların büyülerini yutmuş ve yok etmiştir. Bunu gören Firavunun sihirbazları "Musa ve Harun'un Rabbine iman ettik" demişlerdir. Böylece Firavun da onları cezalandırmıştır (el-Araf 7/117–119)."[24]

Kısasü'l-Enbiya'da Hz. Musa ile ilgili hikâye Kur'an-ı Kerim'dekine benzer şekildedir. Musa ile Firavun'un ilk karşılaşmalarında Musa'nın gösterdiği mucizeler üzerine Firavun'un yaşadığı korku sebebiyle sakalının ağardığı ve korkusundan kaçarken o güne kadar fark edilmeyen aksaklığının ortaya çıktığı belirtilmiştir. Hikâyede Musa ve Harun daha sonra Firavun'un kapısına gidip peygamber olduklarını söyleyerek ondan iman etmesini istemişler fakat Firavun kendisinin tanrı olduğunu iddia edip Musa'yı yenecekleri konusunda söz aldığı büyücüleri Musa'nın karşısına çıkarmıştır. Kısasü'l-Enbiya'da bundan sonrasında, Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an-ı Kerim'de anlatılanlarla benzer şekilde, Firavun'un iman etmemesi ve ona çeşitli musibetlerin gönderilmesi hikâye edilmiştir[25].

Alıntılardan da anlaşılacağı gibi *İncir Tarihi'*nde yazar alt-metinlerdeki mevcut bilgiyi dönüşüme uğratarak ana-metinde yeniden yazmıştır. Alt-metinlerde iman etmeyen Firavun *İncir Tarihi'*nde Musa'nın mucizeleri karşısında gözlerine inanamayıp Musa'dan özür dilemiştir. Bu az evvel Hz. Yusuf bahsinde geçen *değerseldönüşüm*ün bir başka örneğidir. Hz. Yusuf bahsinde alt-metinde üstün nitelikli olan bebek ana-metinde alçaltıcı değerlere sahip olurken, Musa bahsinde alt-metinde olumsuz eylemleri olan Firavun ana-metinde olumlu eylemde bulunmuştur. Metinlerarasılık kapsamında dönüşüme uğratılan *değerler anametinden altmetne, ya da tersine altmetinden anametne olumlu olabileceği gibi olumsuz değerlere de sahip olabilir*[26].

İncir Tarihi romanında "*Denizler ve Deniz Adamları Üzerine*" adlı otuz yedinci bölümde de yine Hz. Musa'dan bahsedildiği görülmektedir.

> "Musa'nın önünde eğilen o değil miydi? Hem ne eğilmek, Musa, o sedef kılıcını kaldırdığı zaman, deniz kendi yekpare varlık olmaklığından vazgeçmemiş miydi? İkiye ayrılarak kendi yurdunu ona açmamış, deryayı ona kuru bir yol kılmamış mıydı? Yine sevgi yalnızca onun içinden taşmaz; içinden taşan sevginin içinden de yine başka sevgiler taşar. Böylece kendi göksel özelliklerini sonsuza dek denizdir, doğurup durur." [27]

[23] *Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit*, (1972), Çıkış, 7/10-13.
[24] Seyhan B., Y, (2006), s. 61.
[25] Bk. Rabguzi, N., (1997), s. 155-163.
[26] Aktulum, K., (2011), *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara, Kanguru Yayınları, s. 423.
[27] Duman, F., (2010), s. 221.

Kıssanın *İncir Tarihi*'nde yeniden yazılan bu bölümü ise Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an-ı Kerim'de şu şekildedir:

> Ve Musa deniz üzerine elini uzattı; ve Rab bütün gece kuvvetli şark yeli ile denizi geri çevirdi, ve denizi kara etti, ve sular yarıldı. Ve İsrail oğulları kuru yerden denizin ortasına girdiler; ve sular sağlarında ve sollarında onlara duvar oldular[28].
>
> Firavun ve adamları gün doğarken onları takibe koyuldular. İki topluluk birbirini görünce Musa'nın arkadaşları, "Eyvah, yakalandık" dediler. Musa, "Hayır! Rabbim şüphesiz benimledir, bana yol gösterecektir." dedi. Bunun üzerine Musa'ya, "Asan ile denize vur" diye vahyettik. Deniz derhal yarıldı. Her parçası koca bir dağ gibiydi. Ötekileri de oraya yaklaştırdık. Musa'yı ve beraberindekilerin hepsini kurtardık. Sonra ötekileri suda boğduk[29].

Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an-ı Kerim'de bu şekilde anlatılan Hz. Musa'nın denizi bölmesi Kısasü'l-Enbiya'da şöyledir:

> (…) gün doğduğu vakitte Musa'nın ordusunu gördüler. Musa'nın kavmi korktular, dediler: Ey Musa ilerisi deniz, gerisi düşman. Musa korkmayın dedi azze ve celle bizimledir. Suya ferman oldu: Ey Musa değneğinle denize vur. Musa girin dedi. Denizin dibi çamur nasıl girelim dediler. Mevla rüzgar gönderdi, güneş sıcaklığı bir saatte denizin dibini kuruttu. (…) Musa asa ile vurduğunda sular ayrılıp denizin dibine ışık vurdu.(…) Musa'nın ordusunun tamamı sudan çıktılar. :Musa yüksek bir yerde Beni İsrail kavmini toplayıp Mevla'ya hamd ü senada bulundular. Dedi ki: ey tanrının kulları azze ve celle sahibi gerçek düşmanınızı denizde helak etti. Bütün Çingeneler suya girdiklerinde suya akmaya başla diye ferman oldu. Firavun denize gark olduğunda iman ediyorum dedi[30].

Alt-metin olarak Kitab-ı Mukaddes, Kur'an-ı Kerim ve Kısasü'l-Enbiya'da bulunan ve ana-metin olan *İncir Tarihi*'nde yer alan kısımlardan da anlaşılacağı gibi yazar, Hz. Musa kıssasını da *alaycı dönüştürüm*le yeniden yazmıştır. Hz Musa kıssası da tıpkı Hz. Yusuf kıssasında olduğu gibi kurguda romanın başkişisi ve anlatıcısı konumundaki Zeyrek'in çeşitli vesilelerle Hz. Musa'yı hatırlaması ve ona dair anlatmayı yazarın metinlerarası bir yöntemle kurguya sıkıştırmasıyla metinde yer almıştır. Bu kıssanın bulunduğu bağlama göre metindeki işlevine bakıldığında anlatımı kuvvetlendirmek yerine daha çok süslediği söylenebilir.

3.3. Hz. Hızır

Hızır, Türk kültüründe etrafında pek çok ritüelin oluştuğu bir inanç unsurudur. Efsane, masal, destan ve halk hikâyesi gibi pek çok halk anlatısında çok kullanılan bir motif olmuştur.

İncir Tarihi'nde alt-metin olarak kullanılan anlatılardan biri de Hz. Hızır kıssasıdır. Kitab-ı Mukaddes'te Hz Hızır'a ilişkin açıklayıcı bir bilgi bulunmazken Kur'an-ı Kerim'de adı geçmemekle beraber müfessirler tarafından Hızır'a ait olduğu kabul edilen bir kıssa Kehf Sûresi'nde yer almaktadır[31]. Lakin *İncir Tarihi*'nin otuz yedinci "*Denizler ve Deniz Adamları Üzerine*" adlı bölümdeki Hızır bahsinin söz konusu surede yer alan bu kıssaya değil daha çok halk anlatılarından Hızır'a ait -bilhassa İlyas ile birlikte yer aldığı- menkıbe, inanış ve efsanelere *gönderge* olduğu görülmektedir.

> "Hazreti, Hızır, Allah ondan bir kere değil, bin bir kere razı olsun, bizim ki birazdan anlatacağım balinalar ve deniz adamları dışında hepimiz karada yaşayarak ömrümüzü burada geçiririz, yardımımıza koşacağı zaman, denizden gelir. Denizlerimizin güzel Peygamberi Hızır'ı göremeyiz. Doğal olarak böyle görünmez bir bedenin –ki yüz de onun bir parçasıdır- salt bir amaç olduğu ortadadır. Hızır, niyet demektir. Ya da tersi: Hazreti Hızır dediğimiz zaman, gerçi onu bir kişi, bir beden gibi anlatmış oluruz ama böylece

[28] *Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit*, (1972), Çıkış, 14/21-23.
[29] *Kur'an-ı Kerim Meali*, (2008), Şu'ara, 26/60-66.
[30] Rabguzi, N., (1997), s. 162.
[31] Bk. Seyhan B., Y., (2006), s. 106.

> aslında bir ruhtan, bir niyetten söz ederiz. Hızır, iyi niyetten söz etme fırsatıdır ki bu da bizim varlığımızın yüzlerinden biridir. Hazreti Hızır'ı denizlerin iyi niyetine yormak gerekir. Zira o deniz ki asla yalnızca iyi niyetten ibaret değildir. Öyle ki deniz insana benzer ve onda insana özgü her türlü özelliğe rastlamak mümkündür.(…)" [32]

Örnekten de görüleceği gibi *İncir Tarihi*'nde Hızır'ın denizden geldiği ifade edilmiştir. Oysa halk bilgisi ürünlerinde daha çok Hızır'ın karadan, İlyas'ın denizden geldiği inancı görülmektedir. Kitab-ı Mukaddes ya da Kur'an-ı Kerim'de bununla da ilgili bir ifade bulunmazken Kısasü'l- Enbiya'da çoğunluk tarafından bilinenin aksine yazarı destekler nitelikte Hızır'ın denizle bağı ifade edilmiştir. Kısasü'l- Enbiya'da Hz. Musa'nın kıssasında ve "Hızır ile eş olup dağ deniz gezen" diye nitelendirilen Hz. İlyas'ın kıssasında Hz. Hızır'dan bahsedilmiştir:

> Bazıları demişler: Hızır ile ikisi ebediyet suyunu içtiler kıyamete kadar ölmeyecekler. Hızır denizlerde yürür, İlyas çöllerde yoldan çıkanlara yol gösterirler[33].

İncir Tarihi'nde yazar, Hz. Hızır'a dair anlatmalardan herhangi bir alıntı yapmadan ya da zatın hakkında hikâye edilenleri yeniden yazmadan yalnız Hz. Hızır'ın adını kullanıp okurun kolektif bilincine ulaşarak bir önceki bölümde romanın başkişisi Zeyrek'in başından geçenlerin ne kadar tehlikeli olduğu hissini yaratmıştır. Akla "kul sıkışmayınca Hızır yetişmezmiş" sözü getirilerek kurgudaki düğümün –özellikle denizde geçiyor olması sebebiyle- roman kişilerini sıkıştırdığına vurgu yapılmıştır.

Yazar'ın bu kullanımı metinlerarası biçimlerden *gönderge* örneği olarak kabul edilebilir. *Gönderge* bir metinden alıntı yapılmadan okuru doğrudan bir metne gönderir. Geniş anlamıyla bir metinde bir çağın, bir türün (yazınsal olsun ya da olmasın), bir geleneğin vb. yan-metinsel göstergelerden biriyle olduğu kadar yalnızca yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi, şiir kişisinin, tarihi bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması alıntısız *göndergel*eri işin içerisine sokar[34]. Hz. Hızır kıssasının bulunduğu kontekste göre metindeki işlevine bakıldığında romanın başkişisinin içinde bulunduğu durumun Hızır yetişecek kadar zor olduğunu vurgulaması açısından anlatımı kuvvetlendirdiği görülmektedir. Fakat bu kıssa kurgudan çıkarıldığında kurgunun bozulmayacağı göz önünde bulundurularak kıssanın daha çok anlatımı süslemeye yaradığı düşünülebilir.

3.4 Hz. Yunus

İncir Tarihi'nde sözü edilen bir diğer Peygamber de Hz. Yunus'tur. Çerçeve hikâyeden bağımsız olarak kurguda herhangi bir işlevselliği olmayan Asaf isimli birinin hikâyesinin anlatıldığı "*Hayvan Kanunları Üzerine*" adlı kırk altıncı bölümde Hz. Yunus'tan şu şekilde bahsedilmektedir:

> "Balığın Yunus Peygamberi korumuş olması boşuna değildir. Burada bizim hikâyelerimizden birinin ki elbette her birimiz birer hikâye olmakla varlığımız bunu taşımada bir araçtır, evet, böylece bu hikâyelerden birinin hayvan kanunları tarafından korunduğunu görüyoruz. Ama kişilik bakımından hayvanların bizden çok farklı olmadığını da söylemek gerekir ki, yunus balığı Yunus Peygamber'e ne kadar benzedi ise bu, çoğunluk onun güzelliğinden kaynaklanır. Hatta belki balığa yunus adını vermekle o bir zamanlar adsız idi; salt güzellikten oluşuyordu. Diyeceğim, isimsiz idi, belki bir sıfatı da yoktu ama yine de denizlerin en güzel balığı sayılırdı." [35]

Yeniden yazımı bu şekilde olan Hz. Yunus'a ait kıssa Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an-ı Kerim'de şu şekildedir:

---

[32] Duman, F., (2010), s. 219.
[33] Rabguzi, N., (1997), s. 227.
[34] Bk. Aktulum, K., (2007), s. 102.
[35] Duman, F., (2010), s. 267.

> Ve herkes birbirine dedi: Gelin de kura çekelim ve bilelim kimin yüzünden bu bela başımıza geldi. Ve kura çektiler, kura da Yunus'a düştü. O vakit ona dediler: rica ederiz, bize bildir, üzerimizdeki bu bela kimin yüzünden? (…) Ve ona dediler: deniz bize karşı yatışsın diye sana ne edelim? (…)Ve onlara dedi: beni kaldırıp denize atın; deniz de size karşı yatışır. (…) Ve Yunus'u kaldırıp denize attılar; ve denizin kudurması yatıştı. Ve Yunus'u yutmak için Rab büyük bir balık hazırladı ve Yunus üç gün üç gece balığın karnında kaldı[36].
>
> Şüphesiz Yunus da peygamberlerdendi. Hani o kaçıp yüklü gemiye binmişti. Gemidekilerle kura çekmiş ve kaybedenlerden olmuştu. Böylece, Yunus kendini kınayıp dururken balık onu yuttu. Eğer o, Allah'ı tesbih edip yüceltenlerden olmasaydı, mutlaka insanların diriltileceği güne kadar balığın karnında kalırdı. Derken biz onu hasta bir halde sahile attık. Üzerine geniş yapraklı bir ağaç bitirdik. Biz onu yüz bin, yahut daha fazla insana peygamber olarak gönderdik[37].

Kısasü'l-Enbiya'da, Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an-ı Kerim'den farklı olarak Hz. Yunus'un balığın karnında ne kadar süre kaldığıyla ilgili bilgi verilmiştir fakat *İncir Tarihi*'nde bahsedilen balığa onun adının verilmesi ya da balığın güzelliğinin Hz. Yunus'a atfedilmesi ile ilgili bir ifade görülmemiştir:

> Zaluca adlı balığa o Yunus adlı peygamberimizi tut diye ilham oldu. Zaluca Yunus'u tutayım dediğinde Yunus korkup bir yana gitti balık o yana vardı, Yunus bu yana geldi. Dört yana dönen balık ey Yunus ne zamana kadar kaçacaksın dedi. Yunus Tanrı kazası olduğunu anladı ve elleriyle gözünü tutup bismillahirrahmanirrahim diyip kendini balığın ağzına saldı. Zaluca'ya senin karnını Yunus'a zindan kıldım onu yemeyi sana haram kıldım onu üzme diye ferman oldu. (…) Kırk gün balık karnında kaldı ondan sonra Cebrail'e Zaluca'ya söyle Yunus'u çıkarsın diye ferman oldu[38].

İncir Tarihi'nde Hz. Yunus'un kıssası da tıpkı Hz. Hızır kıssası gibi metinlerarası biçimlerden *gönderge* olarak kullanılmıştır. Yazar, Hz. Hızır bahsinde olduğu gibi Hz. Yunus'un da yalnız adını anarak herhangi bir alıntı yapmadan okuru bir başka metne (anlatıya) yönlendirmiştir. Hz. Yunus kıssasının da bulunduğu kontekste göre metindeki işlevine bakıldığında kullanılan diğer kıssalar gibi kurguda bir yapı taşı olarak yer almak yerine daha çok anlatımı süslediği görülmektedir.

3.5 Hz. Süleyman

Hz. Süleyman kıssası Faruk Duman'ın önceki hikâye ve romanlarında olduğu gibi *İncir Tarihi* adlı romanında da açık ya da kapalı olarak pek çok kez telmihte bulunulan, zaman zaman kurgunun genel yapısına iştirak eden bir anlatıdır. *İncir Tarihi*'nde İstanbul'un Hz. Süleyman tarafından fethedilmesiyle başlayan akış boyunca okura adeta Hz. Süleyman da eşlik etmektedir.

"*İstanbul'un Hazreti Süleyman Tarafından Ele Geçirilmesi*" adlı bölümde Hz. Süleyman'ın İstanbul şehrini fethetmeden önce çadırında ettiği duaya ve duanın ardından kurgu boyunca romanın başkişisinin yoluna yön verecek olan sihirli *Alas* sözüne özellikle yer verilmiştir.

> "(…) Doğrulup kalkınca ki çadırın içinde bir yaveri vardı, bu yaver de hemen arkasında durmuş, sessizce ayakta kendi duasını kılmıştı; komutanı böyle huzura ermiş görünce bir –*Alas*, diye bağırdı. Yaverin bağırtısı duyulunca cümle mahlûk uyandı, bir gümbürtü koptu, böylece Süleyman çadırdan çıktı. Çıkıp atına bindi, at şaha kalktı; kılıç komutanı beklemedi de sanırsın bunu at kendi kendine çıkarıp yoldaşına verdi." [39]

Bölümün devamında Hz. Süleyman'ın büyük bir kuşun yardımıyla zalim hükümdarı alt etmesi ve şehri büyük bir kuş ordusu ile ele geçirmesi hikâye edilmiştir.

---

[36] *Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit*, (1972), Yunus, 1/7-17.
[37] *Kur'an-ı Kerim Meali*, (2008), Sâffât, 37/139-147.
[38] Rabguzi, N., (1997), s. 222-223.
[39] Duman, F., (2010), s. 21-22.

Hz. Süleyman etrafında teşekkül eden anlatılar ve kutsal kitaplarda yer alan Hz. Süleyman kıssası *İncir Tarihi* romanında anlatılan hikâyeye aslında benzemiyor olsa da Hz. Süleyman'ın hayvanlarla konuşması, onlara hükmetmesi gibi özellikleri kâh kurguda yer alan kişilerin kâh kurgu dışı anlatı düzleminde yer alan kişilerin başlarından geçen olaylarda sık sık gösterdikleri özelliklerdir. Ayrıca gerek kutsal kitaplarda gerek sözlü gelenekte söylenen anlatılarda Hüdhüd adlı olağanüstü bir kuşla ilgili bilgiler verilmektedir. Romanın içine yerleştirilen Hz. Süleyman bahsindeki kuş da *metinlerarasılığın bir metne, bir düşünceye doğrudan belirtmeden sezdirim yoluyla gönderme yapılması*[40] demek olan *anıştırma* yöntemiyle bu kuşu hatırlatmaktadır[41].

Hz. Süleyman'ı hikâye eden bölümde geçen *Alas* nidası çerçeve öyküde de kurgunun parçalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanın başkişisi Zeyrek, annesinin yaptığı kaybolan kuklasını ararken, kovuğuna baktığı bir ağacın kendisine *Alas* diye fısıldadığını işitir. Nurullah Çetin'in *romanın belli yerlerinde ana düşünceyi ya da yan iletileri yansıtmak üzere tekrar edilen simgesel değerdeki kelime, ifade, cümle, mısra gibi dil unsurları*[42] olarak nitelendirdiği *leitmotiv*in bir örneği olan *Alas* sözü, Zeyrek tarafından sonraki bölümlerde de yaşadığı maceralar sırasında sık sık işitilecektir.

> "Derken bir gün ağaçtan bir fısıltı geldi. Gerçi ağaç bana bir şeyler söyledi ama duyduklarımın ne anlama geldiğini ben bir türlü çıkaramadım, sonra, gövdeye kulağımı dayayarak dinleyeyim hele deyince, ağacın, Alas! Diye inlediğini duydum. Ama ne o gün ne de daha sonra bu sözcüğün ne anlama geldiğini öğrenebildim." [43]
>
> "Kurbanlık koyunlar gibi titreyerek, bir de idamlık mendeburlar gibi diz çökerek gözlerimi kapattım ve bildiğim tek duayı, belki burada işime yarayıp şu belayı benden uzak tutar, diyerek yinelemeye başladım: *Ey efendim sen beni kurtar, Alas, alas, alas!"* [44]

Örneklerden de anlaşılacağı gibi romanın kurgusu içinde kâh akışı bölerek bağımsız biçimde kâh kurgu dâhilinde akışın bir parçası şeklinde Hz. Süleyman kıssası -yeniden yazım şeklinde yer verilmese de- yapılan *gönderge* ve *anıştırma*larla roman boyunca okura hissettirilmektedir. Bilindiği gibi metinlerarası bir yöntem olan *anıştırma*, bir şeyi doğrudan anmadan belirtme, bir sözcüğün ya da başka bir yapıtın, kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılmasıdır[45]. *İncir Tarihi* romanında da *Alas* sözcüğünün Hz. Süleyman ile ilişkisi kurgunun başında verildikten sonra metindeki her kullanımıyla kıssayı anımsatması sağlanmıştır. Bunun dışında bilhassa Hz. Süleyman kıssasında karşımıza çıkan hayvanlar, doğaüstü güçler ve doğa ile bir bütün halinde yekpare oluş *İncir Tarihi* romanının da bütününe hâkim olan ve yine Hz. Süleyman'ı anımsatan bir özelliktir. Hz. Süleyman kıssasının bulunduğu bağlama göre metindeki işlevine bakıldığında diğer kıssaların kullanımlarının aksine kurguda bir görev sahibi olduğu, anlatımı süslemenin yanı sıra kurgunun bir parçası olarak anlatıda bulunduğu söylenebilir.

Faruk Duman'ın metinlerarası inceleme yöntemine oldukça elverişli olan *İncir Tarihi* adlı romanında alt-metin olarak Peygamber kıssalarının kullanımı incelendiğinde; Hz. Yusuf kıssasının *örgeseldönüşüm, değerseldönüşüm* ve *alaycı dönüştürüm*; Hz. Musa kıssasının *değerseldönüşüm* ve *alaycı dönüştürüm;* Hz. Hızır ile

[40] Aktulum, K., (2011), s. 419.
[41] Duman, F., (2010), s. 19-24.
[42] Çetin, N., (2009), *Roman Çözümleme Yöntemi,* Ankara, Öncü Kitap, s. 123. 9
[43] Duman, F., (2010), s. 62.
[44] Duman, F., (2010), s. 166.
[45] Aktulum, K., (2007), s. 109.

Hz. Yunus kıssalarının *gönderge;* Hz. Süleyman kıssasının ise *gönderge* ve *anıştırma* metinlerarası biçim ve yöntemleriyle ana-metinde yer aldıkları görülmektedir. Söz konusu bu kıssaların her birinin kesip çıkarma yöntemiyle yeniden yazıldıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Kıssaların hiç biri alt-metindeki tam şekilleriyle ana-metinde yer almamış, *bir metinden bir parçanın kesilip alınarak yeniden yapılması işlemi*[46] olan kesip çıkarma ile bazı bölümlerinin yeniden yazımlarıyla romanın kurgusuna katılmışlardır. Peki yazarın romanının kurgusunda metinlerarasılığın biçim ve yöntemlerine başvurmasına, bunu yaparken de alt-metindeki malzemenin belli kısımlarını kullanmasına ne sebep olmuştur?

4- İncir Tarihi'nde Metinlerarasılığın İşlevi

Postmodern döneme has çok seslilik, bölünmüşlük, ayrışıklık, türler ayrımına karşı çıkış, çoğulculuk gibi niteliklere uygunluk göstermesi bakımından özellikle postmodern edebiyat eserlerinde kullanılan metinlerarası biçim ve yöntemler metinde herhangi bir işlevselliğe sahip midir? Sahip ise bu işlevler nelerdir?

Heinrich F. Plett, *Intertextuality* adlı çalışmasında metinlerarası alıntının işlevleriyle ilgili Stefan Morawski'nin tipolojisine yer vermiştir. Morawski, alıntıları *The Authoritative Quotation* (yetkin, otoriter), *The Erudite Quotation* (bilimsel) ve *The Ornamental Quotation* (dekoratif) olmak üzere üç başlıkta toplamıştır. Bu başlıklara göre *The Authoritative Quotation* göndericinin alıntılama yapmak zorunda olduğu iletişimsel durumlarda görülen alıntıdır. Din adamlarının ya da hâkimlerin sözlerini kutsal kitaplar ve kanunlara gibi gerçekliklerinin ve geçerliliklerinin sorgulanamayacağı kesin kaynaklara dayandırmaları bu alıntıya örnektir. *The Erudite Quotation* bilimsel metinlerdeki diğer bilimsel metinlerden yapılan alıntılardır. Bu alıntıların geçerliliği tartışmaya açıktır. *The Ornamental Quotation* ise daha çok dekoratif işlevi olan metni süslemeye yarayan alıntılardır. Morawski'nin bu başlıklarını açıklayan Plett, söz konusu bu alıntıların açık bir şekilde edebi olmayan metinlerde gerçekleştiklerini fakat mutlaka edebi metinlerde de kullanıldıklarını ifade etmiştir[47].

İncir Tarihi adlı eserde peygamber kıssalarının metinlerarsılık bağlamında nasıl kullanıldığının incelendiği bu çalışmada -kıssaların alt-metinlerle birlikte ele alındıkları bölümlerde de belirtildiği gibi- Hz. Yusuf ve Hz. Hızır kıssalarının, anlatıdaki bazı ifade ve durumları kuvvetlendirmekle birlikte daha çok süsleme; Hz. Musa ve Hz. Yunus kıssalarının, anlatıyı süsleme; Hz. Süleyman kıssasının ise yapı taşlarından biri olarak kurguda yer almakla birlikte yine daha çok anlatıyı süsleme işlevlerine sahip oldukları gözlemlenmiştir. Kıssalara metinlerarası biçim ve yöntemlerle daha çok anlatıyı süslemek için dekoratif amaçlı başvurulduğu, kıssaların anlatıdan çıkarılması halinde kurgunun bozulmayacağı, anlatının temel bilgilerinin değişmeyerek anlamda bir kayıp yaşanmayacağı göz önünde bulundurularak *İncir Tarihi*'nde kıssaların kullanımlarını Morawski'nin *The Ornamental Quotation* başlığı altına yerleştirmek mümkündür. Aynı zamanda yazarın kutsal kitaplarda bulunan ve gerçekliği şüphe uyandırmayan anlatıları kullanması onun bir din adamı, alıntılarının da *The Authoritative Quotation* örneği olarak düşünülmesine de neden olabilir. Fakat bu noktada yazarın kullandığı kutsal kitap kaynaklı anlatıları tahrif ettiği, anlamlarında ve biçemlerinde istemli değişiklikler yaptığı göz ardı edilmemeli, söz konusu bu durumun postmodern edebiyatla olan ilişkisine değinilmelidir:

[46] Aktulum, K., (2011), s. 419.
[47] Bk. Plett, H. F., (1991), *Intertextuality*, Berlin, Walter de Gruyter, s. 13.

> Postmodern roman aslında geleneksel figürlere tekrar değer kazandırma yolundadır. Modernlerin kentli hayat tarzı yerine rutinleşmiş olarak eleştirilen kır hayatını önemserler. Bu yüzden, geleneksel, kutsal, tikel ve akıldışı olana yeni bir önem atfederler.
>
> Duygular, coşkular, sezgiler, tefekkür, spekülasyon, kişisel deneyim, adet, şiddet, metafizik, gelenek, kozmoloji, büyü, mit, dini hisler ve mistik deneyim dahil modernliğin bir kenara attığı her şey yeni bir önem kazanır[48].

Modern edebiyatın bilim ve akılcılıkla reddettiği kutsal olanı postmodern edebiyatın yeniden gündeme getirip kullanması fakat bunu yaparken onu kutsallığından kurtararak deyim yerindeyse bulunduğu yerden aşağı indirip sıradanlaştırması *İncir Tarihi*'nde de görülen bir durumdur.

Kristeva'nın bir metnin önceki bir metni olduğu gibi yinelemesi değil sonsuz bir süreç, metinsel bir devinim olarak nitelendirdiği metinlerarasılığın işlevleri ile ilgili olarak Aktulum, tüm yeniden yazma yöntemlerinin metinlerdeki değişik işlevlerini saptamanın son derece güç hatta olanaksız olduğunu ifade etmiştir[49]. Aktulum'a göre:

> Her yöntemin düzanlam düzeyinde bilinen işlevlerine (örneğin alıntı bir yetke, bir süsleme işlevine; yansılama, oyunsal düzende daha çok eğlendirmek, gülünç etki yaratmak vb. işlevlere sahiptirler), metinlerarası yöntemlerden birine göre yapılan göndermelerin yeni bağlamda aldıkları anlamları kattığımızda, sonsuz bir yazın alanını kapsayan metinlerarasını anlamsal düzeyde indirgeyip sınırlamak gereksiz bir çaba olacaktır[50].

Metinlerarasılığın işlevsel çerçevesi keskin hatlarla çizilemeyecekse, net kurallar şeklinde belirtilemeyecekse de taşıyabileceği birtakım fonksiyonel özelliklerini tarif etmek mümkün olabilecektir. Bu tarifte yer alması muhtemel bazı özellikler şu şekilde sıralanabilir:

- Okurun bildiği metinlere yapılan göndergeler vesilesiyle eserin gerçekle olan bağını sağlamlaştırmak
- Bilhassa romanda roman kişilerinin kişilik özelliklerini daha belirgin şekilde ortaya koymak
- Göndergeler ile eserin ait olduğu toplum hakkında bilgi vermek
- Eserin yazarının bilgi birikimi, kültürel düzeyi, hayata bakış açısı hakkında ipuçları sunmak
- Anlatıcı-yazar ve okur arasında ortak bir mirasa dayanan bilgi aktarımlarıyla daha sağlam bir iletişim kurmak
- Eserdeki temel tartışmayı gönderge yoluyla daha güvenilir bir metinle kanıtlamak
- Esere kattığı anlamsal derinlikle okurun daha çok yorum yapabilmesini sağlamak
- Bünyesinde çok sayıda metinden parçalar barındırması sebebiyle okurun okuma etkinliğine katkı sunmak
- Esere eleştirel bir nitelik kazandırmak[51]

Sayısının daha da arttırılabileceği metinlerarasılığın söz konusu bu genel işlevleri peygamber kıssalarının metinlerarası biçim ve yöntemlerle kullanıldığı *İncir Tarihi* adlı eserde de görülmektedir. Bu çalışmada yapılan tespite göre kıssaların anlatıyı daha çok süslüyor olmaları yalnız ifadeyi daha edebi, anlatıyı daha estetik kılmamış esere anlamsal bir derinlik de kazandırmıştır. Bu derinlik Aktulum'un da ifade ettiği gibi okurun daha çok yorum yapabilmesini sağlarken okuma etkinliğine de katkı sunmaktadır. Ayrıca derinliği sağlayan anlatıların peygamber kıssaları gibi ortak kültür mirasının bir parçası olması anlatıcı-yazar ve okur arasında güçlü bir köprü kurmaktadır. *İncir Tarihi*'nde yer yer anlatıma renk katmak yer yer ifadeyi daha

[48] Özkul, M. M., (2007), "Post-Modern Dönemde Roman Ve Nitelikleri", *Hece Öykü*, Yıl:4, Sayı 24, Aralık-Ocak 2007, s. 323.
[49] Bk. Aktulum, K., (2011), s. 453.
[50] Aktulum, K., (2011), s. 453.
[51] Bk. Aktulum, K., (2011), s. 455.

kuvvetli kılmak adına kullanılan *göndergel*erin romanın baş kişisi Zeyrek, yazar Faruk Duman ve edebiyat geleneğimiz hakkında okura iletiler gönderdiği de söylenebilir.

Kaynakça

Aktulum, K., *Metinlerarası İlişkiler*, 3. basım,. İstanbul, Öteki Yayınevi, 2007.

Aktulum, K., *Metinlerarasılık Göstergelerarasılık*, Ankara, Kanguru Yayınları, 2011.

Altunel, İ., "*Edebiyatımızda Kıssa, Kıssahanlık Geleneği ve Meddahlıkla Münasebeti Üzerine*" Erişim: http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s1/11.pdf 29.07.2012.

Çetin, N., *Roman Çözümleme Yöntemi*, 4. Basım, Ankara, Öncü Kitap, 2009.

Duman, F., *İncir Tarihi*, İstanbul, Can Yayınları, 2010.

Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit, İstanbul, Kitabı Mukaddes Şirketi, 1972.

Kur'an-ı Kerim Meali,8. b., Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı, 2008.

Özkul, M. Murat, "Post-Modern Dönemde Roman Ve Nitelikleri", Hece Öykü, Yıl:4, Sayı 24, Aralık-Ocak 2007, s. 322-333.

Plett, Heinrich F, *Intertextuality*, Berlin: Walter de Gruyter, 1991.

Rabguzi, N, *Kısasü'l-Enbiya*, (haz. Aysu Ata). (2 cilt). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1997.

Seyhan, B. Y., *Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an'daki Kıssaların Karşılaştırılması.* Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Kahramanmaraş: Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı, 2006.

Türkdoğan, M., *Klasik Türk Edebiyatında Yusuf U Züleyha Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma*, (2011) Erişim: http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-281553/h/klasik-turk-edebiyatinda-yusuf-u-zuleyha-mesnevileri-uz-.pdf 29.07.2012.

YENİ TÜRK EDEBİYATI

KASSANDRA DAMGASI ROMANINDA BIRAKILMIŞLIK SENDROMU

Yeliz AKAR

Ardahan Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı

ÖZET

Kendilik değerlerine ve varoluşsal referanslara tutunmamızı engelleyen bırakılmışlık sendromu, insanın kendi ile öteki arasındaki ilişkiyi yok eder. Çalışmanın ana matrisini imleyen bırakılmışlık sendromu, insanın yaşam nüvesini öteler ve varlık alanını yokumsayan yabancı kimlikler yaratır. Bırakılmanın insan bilincinde nasıl olumsuz izler bıraktığını sözle ilişki içine girerek anlatan Cengiz Aytmatov, anlatı metinlerinde bu psikolojik sendromun tüm süreçlerini imler. Aytmatov anlatılarında bu sendromu yaşayan karakterlerin tümü; iletişimsizlik, güvensizlik, yalnızlık ve çaresizlik gibi olumsuzlanan duyguları daha derinden duyumsarlar ve zamanla kendi oluş'a yönelen tüm güçlü noktaları ötelerler. Bırakılmışlığın imini veren "*Kassandra Damgası*" adlı romanı esas alan çalışmada, bırakılmanın insan üzerindeki kötücül dokunuşları incelenerek yarattığı olumsuz süreçler ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cengiz Aytmatov, Kendilik Değerleri, Bırakılmışlık Sendromu, Yabancılaşma.

ABSTRACT

The syndrome of being left out (or abandoned) that hinders us to hold on to values of the self and the ontological references eradicates the human being's bond between his/her self and the other. This syndrome which constitutes the main theme of this study deteriorates the core values of human life as well as creating outlier identities that reject human being's ontological sphere. Cengiz Aytmatov, who illustrates how being left out leaves negative traces within human conscious, implies/explains the entire process of this psychological syndrome in his narrations. In addition, all characters in Aymatov's narrations, sense the negative feelings such as disloyalty, inevitability, and lack of communication/interaction at a deeper level and they also procrastinate all starting points to become the self (amelioration) over time. As a result, in this study, which grounds on the novel titled"*Kassandra Damgasi*", the negative impacts of the theme "being left out" on human's life and all of the negative processes of it will be analyzed and discussed accordingly

Key Words: Cengiz Aytmatov, Values of the Self, The Syndrome of Being Left Out (abandoned), Alienation.

Giriş

Türk ve dünya edebiyatının roman alanındaki önemli değeri olan Cengiz Aytmatov, ruhsal mekânının tüm gizilini roman aracılığıyla ihata eder. Aytmatov, sözün insana ulaşmadaki işlevselliğinden yararlanarak yaşam alanı içinde güçlü bir değer olan insanı, varoluşsal görüngüleriyle yansıtır. Çağın ruh ve bilinç rezervine ait tüm yaşanmışlıkları insani bir duyarlılıkla ilişki içine girerek metinleştiren Cengiz Aytmatov; derin, köklü ve düşünsel bir söyleme sahiptir. "*Bütün çağları kapsayan insanlık ülküsü adına kaygı*

duyan, konuşan, eyleyen bir değer" [1] olan Aytmatov, anlatılarında hem kendilik değerlerini önceleyen hem de kendilik değerlerini yokumsayan insanları imler.

Aytmatov anlatıları arasında yer alan "*Kassandra Damgası*" adlı roman, bırakılmış bir çocuk olan Andrey Kriltsov isimli karakterin yaşadığı tüm süreçleri imler. Romanda bilim ve teknolojinin kötücül kaygıları için özneden nesneye dönüştürülen ve dönüşsüz bir felaket olan Andrey Kriltsov'un yokumsanan sürecine gönderme yapılır. Andrey, bilimin ve siyasi ideolojinin yokumsayıcı parametresinde dikte ettirilen kabulleri yaşamına ödünçleyerek değer dünyasını yok sayar. Andrey Kriltsov, işgalci bir Alman askerinin esir bir Rus kadına tecavüz etmesi sonucu dünyaya gelir ve annesi tarafından yetiştirme yurdunun merdivenlerine bırakılır. Yaşama böyle bir başlangıç süreciyle ilk adımı atan Andrey Kriltsov, bırakılmış ben bilincinin taşıyıcısıdır. Kendi oluş'u tanımsızlaştıran ve kötücül bilinçler oluşturan bırakılmışlık sendromu, tinsel olanı eksiltir. Varoluşsal yitime iten bırakılmışlık sendromu, insanın kendilik değerlerini öteleyerek kopuş yaşamasına neden olur. Çalışmamızın temel etimonunu veren "*Kassandra Damgası*" adlı romanda bırakılmışlığın getirisi olan bu kopuş bunaltısı, üç ana bölümde incelenir;

A-"*Kendilik Bilincini* "Kuramayan Öznenin Bırakılmışlık Sendromu

"*Kendilik bilinci* ", insanı yaşam sürecinde soylu bir oluşa davet eden değerler bütünüdür. Kendilik bilincinden bırakılma sendromu ile kovulan Andrey, içindeki kırılmaları ve ruhi sancıları yaşamsal enerjilere dönüştürecek güçten bihaberdir. Bırakılmışlık sendromu, insanın yaşam nüvesini öteler ve varlık alanını dışlayan yabancı kimlikler yaratır. Yabancı kimlikler yaratan bu sendrom, insana ait değerleri güçlü bir tükeniş içinde bırakır. Varoluşsal bir yokluğa ve bunalıma iten bırakılmışlık, insanın kendilik değerlerini yokumsayarak düşüş yaşamasına neden olur. Bırakılma bunaltısı, insanı psikolojik bir yıkımın sınırında bırakır, yaşatıcı açılımları ve yaşama ait güçlü noktaları düşürür. Bu denli bir düşüşün simge karakteri olan Andrey Kriltsov, doğumuyla beraber annesi tarafından yetiştirme yurdunun merdivenlerine terkedilerek bırakılma trajedisi yaşar. "*Sınırsız ve tehdit edici bir dünyaya fırlatılmış bir yabancı*"[2] olan Andrey, yaşamını ve kendilik değerlerini bırakılma süngüsü altında bırakır. Kötücül bir yaşamın zorunlu yaşayıcısı olan o, bırakılmanın irite ve iğreti olan soğuk kucağına kayar.

Bu sendromun acıtan çığlığı, bitimsiz bir çözülüşün içinde olan ve varlık alanında derin yaralar açan Andrey'in ruhuna ve bilincine silinmeyen izler bırakır. "*Ben yeni doğmuş bir bebekkken, battaniyeye, onunda üzerinden çuval bezine sarılı olarak yetiştirme yurdunun önündeki küçük merdivene bırakılmıştım. Çocuk yurdunda bana verilen Kriltsov soyadı da bundan kaynaklanıyor. Bana Andrey adını vermişler, baba adı da buradan çıkmış. Yani Kriltsov Andrey Andreyeviç. Bana anlatılana göre, bu acı olay 1942 yılının sonunda karlı bir kış sabahı olmuştu. Hiç kimse inanmasa bile ben o sabahı hayal meyal hatırlıyorum. Bunun böyle olduğuna yemin ederim. Annemin ayaklarının altında gıcırdayan sert karın sesini hatırlıyorum. O kış sabahı, ne kadar hızlı yürüdüğünü hatırlıyorum. Beni sıkı sıkı kucakladığını, ha bire korkudan irkildiğini, kalbinin acıyla çarptığını hatırlıyorum.*" [3] . Bu sözlerle içselleşen anne tarafından

[1] Korkmaz, R., (2008), *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara, Grafiker Yay., s.11
[2] Fromm, E., (2008), *Özgürlükten Kaçış*, Çev: Şemsa Yeğin, İstanbul, Payel Yayınevi, s.65.
[3] Aytmatov, C., (2008), *Kassandra Damgası*, İstanbul, Elips Yay., s.202.

bırakılma trajedisi, Andrey'in ailenin koruyucu gücünden yoksun kaldığını gösterir.

Psikolojik tamlık algısı yok sayılan ve "*kendini eksiksiz bir yıkıcılığın kucağın*"[4] da hisseden Andrey'in yaşatıcı nüvesi yitiktir. Yaşatıcı nüve olan anne, şefkat duygusunun güçlü sesi ve yaşama ilk adımın en önemli noktasıdır. İnsanın yaşam öyküsünde derin sesi/sözü olan anne, değer aktarıcı kökensel bir varlıktır. Tüm değer dünyamızı anlamlı tinsel zamanlara doğurur ve kozmosun sesini ruhumuzda içselleştirir. Yaşamın devam eden yönü olan ve ruha ait insan kozmosunu imleyen annenin yitimi, Andrey'in varoluşsal düzenini öteler. Bir tecavüz sonucu dünyaya gelen ve annesi tarafından bir yetimhanenin merdivenlerine bırakılan Andrey, köklü bir güvenin referans odağı olan annenin imkan dünyasına yabancıdır. "*Eksik olandan eksiksiz olan'a doğru*" [5] bir sıçrama yaşayamayan ve kendini bilme edinimi hiçlenen Andrey'in annesizlik duygusu, derin, sessiz, örtük bir acının ve hüznün izdüşümlerini verir.

Anne, insanın yaşam sürecinde varlaşmasını sağlar. Varlaşmanın merkez noktası olan annenin güçlü ses vermemesi, insanın varlık alanına ait gizil ve örtük sesinin yitirilmesine neden olur. Kendini kurma sürecinde iç sesini kaybeden Andrey, kötücül duyguların giysisini ruhuna ve bilincine giydirerek yoz bir algının kıskacında kalır. Duyusal ve duygusal mekânından bırakılma sendromu ile kovulan Andrey, bırakılmışlığın tüm yazgısını yaşamına ödünçler; annesizliğin getirisi olan varlık sancısı ile kendilik değerlerini düşürür. İnsanın "*kendilik değerlerinden soyundurulmuşluğu ve nesneye çevrilmişliği; ürkütücü boyuttaki Kafkaesk* "[6] çürümenin başlangıç imini verir. Böyle bir çürümenin sınırında devinen Andrey'in aydınlanma zamanları çöküşe uğrar ve o karanlığı fark ettiren ışığa karşı görmezleşir. Kendi oluş'a ait müthiş tıkanmalar yaşayarak teselli kaynaklarını kaybeder.

Bir yetiştirme yurdunda büyüdükten sonra ünlü bir bilim adamı olan Andrey, yoz algıya hizmet eden bilim ve siyasi yetkenin kötücül amaçları için kullanılmaya çalışılır. Andrey'in pragmatik dünya tarafından seçilmesinin en önemli nedeni, bırakılmış bir çocuk olmasıdır. Bozulan ve çürüyen değerlerin kisvesinde tükeniş psikozu yaşayan ve bilimle kutsayıcı bir şekilde ilişki içinde olan Andrey, zayıf bir yaşam algısı oluşturur. Kendilik değerlerini hayırlayan bir merkezi sistemin yok eden gücüyle yaşama devam eden Andrey, pragmatik bilincin merkez kişisi olur. "*İdeolojik doğmaların pervasız havarileri olan bu engel kişiler, sistem tarafından üretilerek zaman kurucu (time binders) insan ile toplumsal tin arasına sokulmuş tahrip edici virüslerdir.*"[7]. İnsanlık ülküsünü yokumsayan bu virüsün taşıyıcısı olan ve kendi tükenişine duyarsızlaşarak kaygısızlık algısıyla yaşam sürecinin derin, köklü ve düşünsel zırhını kaybeden Andrey, yok edici bir felaketin başkişisi olur.Yok edici felaketin adı x-fert projesidir. "*İnsan karakterinin bütün derinliğini yok etme tehlikesi barındıran*"[8] x-fert projesi, yaşam sürecinde yapay insan yaratır. Yaşam sürecinde bilinçsiz kişi olarak kendini kavrama zorluğu yaşayan x-fert, herkesleşen insanı simgeler. Bilimin parametresinde şekillenen ve ailenin varlaştırıcı misyonunu dıştlayan x-fert, kendilik değerlerine ait sesi yok sayar. "*Asıl x- bireyler aile, akrabalık bağları gibi eski dünyanın arkaik fikirlerini tarihin çöplüğüne gömecekler. Çocuklar yapay, anonim olarak doğacak ve uygun şekilde*

[4] Fromm, E., (1990), *Umut Devrimi*, Çev., Şemsa Yeğin, Payel Yayınevi, s.36.
[5] Bumin,T., (2005), *Hegel*, İstanbul,Yapı Kredi Yay., s.158.
[6] Ecevit, Y., (1992), *Kurmaca Bir Dünyadan Ferit Edgü ve Kafkaesk*, Ankara, Gündoğan Yay., s.28.
[7] Korkmaz, R., (2008), s.64.
[8] Sennett, R., (2002), *Karakter Aşınması*, Çev: Barış Yıldırım, İstanbul, Ayrıntı Yay.,s.38.

eğitilecekler. ”[9]. Bilimin yetkesi altında yapay ve anonim insanın yaşama bırakılması, değer dünyamıza ait güçlü sesi çoraklaştırır.

Bilimin/siyasetin/pragmatik dünyanın Andrey'e giydirdiği ötekileştirici kimlik onun ruh ve bilinç dünyasını tamamıyla kuşatır. İnsanı tüm değer dünyasından koparan ve bir yok oluşa çeken x-fert projesinin Andrey tarafından onanması, kendilik değerlerine akan sarih bir zehrin kötücül dokunuşlarını imler. Bu kötücül dokunuşun temel nedeni, bırakılmışlık sendromudur. Doğumuyla beraber yetimhanenin merdivenlerine bırakılan ve tek başına kalan Andrey Kriltsov, yaşadığı evrende kendine düşen payı alamadığı için herkesten intikam almak ister. Bu nedenle çağın dikte ettiği ve bilim dünyasının evetlediği x-fert projesini statik insanlar yetiştirme amaçlı kabul eder. " *Ben, terkedilmiş çocuğun ektiğini biçiyordum. Belki de bu, kaderin şeytani bir senaryoyla bana hazırladığı bir oyundu. Beni bu kadar inanılmaz bir şekilde dünyadan öç almaya itiyorlardı. Doğuştan x-birey olan ben, şimdi de tarafımdan hazırlanmış teknolojiyle anonim doğan x- bireyler nesli yetiştirmeliydim*." [10] . Bırakılmışlığın bunaltısıyla "*boğuntu hücresinde yaşayan*" [11] Andrey, geçmişiyle şimdi'sine erişen insanı x-fert projesine sıkıştırır. Bu proje, insana ait derin öğreti dünyasını silerek rejimin devamlılığı için sorgusuz itaat eden insan profili ister.

Yoz, tınısız ve renksiz insan yetiştirmeyi amaçlayan x-fert projesi, soğuk yüzüyle insanın ruhuna kesif bir ürperti verir. Benliği değersizleştiren ve yaşama karanlık siluetler bırakan x-fert projesi, varoluşsal bir eksilmeye gönderme yapar. Kendiliğe ait tamlık imgesini ve yaşamın devam eden yüzünü öteleyen bu proje, insanın "*kendi içinden çıkıp yükselmesini*" [12] olanaksızlaştırır. X-fert projesiyle taslak kişi halinde evrene doğan her insan, kendilik atılımını düşürür ve gelecek tasarımını kaybeder. Bu projeyle yeni bir gelecek ve yeni bir insanı öz kurma idealinde olduklarını söyleyen bilim adamları ve parti üyeleri, insanı değer dünyasından yalıtarak ötekileşen insanı oluşturur. Öteki oluşturma amaçlı olan yüceltilen sistem –bilim dünyası- özgür iradesini devrederek şablona dönüşen insanla beslenir. Şablon insanın evrene doğuşunu evetleyen Andrey, x-fert projesiyle gövdeleşen yaşamlar oluşturur. Gövdeleşen yaşamlarıyla evrende yer edinen ve statik insanın güçlü imini veren x-fert, ad'ın evrendeki değerini yokumsar. İnsana bir değer dünyası sunan ad, evrendeki bizi varlaştıran en güçlü göstergedir. Kendilik şifresi olan adın silinmesi, bellek yitimini onamadır. Bu onamayla bırakılmışlığının ve terk edilmişliğinin intikamını almak isteyen Andrey, kuluçka makinelerinde tüm değer dünyasını öteleyen insanlar yetiştirir. "*X-bireyler, bu tarih tekerini durdurmalı, babalığa, anneliğe son vermeli, bu yeryüzünde herkes için nesillerin tecrübesinin devamı olan herşeyi yok etmeliydiler. Yüzyıllar boyunca tahmin edilemeyen ve akla bile getirilimeyen bir durum söz konusuydu. Adem ve Havva'dan sonra ikinci kez dünyadan anne ve baba kovuluyordu. Hem de sessizce, göklerden gelen gökgürültüsüne benzer öfkeli sesler olmadan tüm zamanların hafızasına kazınmış lanetler olmadan gerçekleşeçekti bu. Onlar bayağı bir şekilde, annelik, babalık görevlerini ellerinden alarak kovuyorlardı… Onları sinsice ve yavaş yavaş, embriyolara müdahele ederek yokluğa kovuyorlardı… Bense gayriihtiyarı bütün bu olaylarda esas*

[9] Aytmatov, C., (2008), s.224.
[10] Aytmatov, C.,(2008), s.228.
[11] Camus, A., (1995), *Başkaldıran İnsan*, İstanbul, Can Yay, s.19.
[12] Yalom, I., (1999), *Varoluşçu Psikoterapi*,İstanbul, Kabalcı Yay., s.681.

kahraman, babalık ve anneliğin gözle görülmez celladı olarak yer alıyordum…"[13].

Bırakılmışlık ve terk edilmişlik duygusuyla ruhunda ve bilincindeki köklü ve düşünsel zırhlarını yitiren Andrey, varoluşsal değerlerini varlık alanından kovar. Varoluşsal değerlerini yitiren her insan, kendilik algısını dışa kapayarak yaşamı içsel bütünlüğüyle ve armonisiyle kucaklama yetisini düşürür. Olumsuzlanan görüngüleri yaşamın dışına bırakamayan ve müthiş bir parçalanmaya doğru adım adım ilerleyen Andrey, büyük bir varlık sancısı içinde tüm aydınlık duraksamalarını yitirmenin eşiğinde kalır. Bırakılmışlığının ürküten süngüsünü yaşamında merkezleştiren Andrey, kendilik değerleriyle evrene konumlanamaz. Kendini evrenleştiremeyen evreni kendileştiremeyen bu tarz insanlar, psikolojik bir sendromun başat öncülleri olurlar. "*Kara düşünce çukuru*"[14] olarak nitelendirilen pragmatize dünyayla bilincini ve ruhunu kıskaç altına alan Andrey, bırakılmışlığın koca tınısı ile yaşamsal özünü derin anlamda açımlayamaz. Andrey'in bu denli kötücül duyguların içinde kalmasına neden olan bir diğer unsur, bir *günah ve utanç tohumu* olarak nitelendirilmesidir. Bir tecavüz sonucu dünyaya bırakılan günah tohumu, varoluşsal bir suça işaret eder. Varoluşsal suç, sadece bireysel sonuç doğurmaz, toplum düzenini alaşağı eden yok edici bir virüs olarak yer edinebilir.

B- Bırakılmış "*Ben İmgesinin*" Yabancılaşma ve Aidiyet Sorunsalı

Kendini kaotik bir boşluğun çıkmazında takılı bırakan ve bir tükeniş psikolojisiyle ruhunu/bilincini öteleyen Andrey, güçlü değer kayıpları yaşar. Değer kayıpları, ruhun ve bilincin yaşamdaki doğurganlığını düşürerek ciddi bir yabancılaşma yaşamasına neden olur. Şeyleşmenin ve değersizleşmenin tüm kötücül yazgısını insan yaşamına ödünçleyen yabancılaşma, Andrey'in varlık alanını yokluğa doğru çeker. Tüm edinimleri yok sayan yabancılaşma, kötücül dokunuşlarıyla iğreti olan varlıklar oluşturur.

Bırakılma bunaltısıyla ruhunu sağaltabilecek tüm uzam ve zamanları yitirdiğini düşünen Andrey, yabancılaşmanın eşiğinde tinsel doğuşunun referanslarını olumlanan algılardan yalıtır. Kendini sağaltma edinimini yokumsar, başkası tarafından ödünçlenen kimliğe ram olur. Verili olan "*tüm kimlikleri kesip atma*"[15] gücünden yoksun olan Andrey, şiddetli bilinç sorunları yaşayarak parçalanmış bir kişiliğin ve yaşamın yaşayıcısı olur. "*Yaşam anlatısını oluşturma*" [16] adına yaşatıcı söylemlerini yitiren Andrey, yaşamı ve kendini tinsel bir hareketliğin merkezinde varlaştıramaz.

Kendi olanaklılığını yabancılaşma süngüsü altında bırakan Andrey, "*yaralı bir bilince*"[17] sahiptir. Yitik bir yaşama dönüşmenin eşiğinde olan o, kendilik değerlerini dışlayarak değer dünyasından kovulur. Değer dünyasına ait başat imler;

- *Anne*
- *Baba*
- *Tarih*
- *Ev 'dir.*

Değer dünyasını varlaştıran ilk im, annedir. Yaşam sürecinde insana yeni yaşam modelleri sunan anne, tüm açmazlara açar olan bir değerin adıdır. Anne, insan ruhunun

[13] Aytmatov, C., (2008), s. 228.
[14] Aytmatov, C., (2008), s.118.
[15] Osho, (2004), *Farkındalık*, Çev: Sangeet, İstanbul, Ganj Yay., s.19.
[16] **S**ennett, R., (2002), s.125.
[17] Shageyan, D.,(1991), *Yaralı Bilinç*, İstanbul, Metis Yay., s.43.

kökensel sığınma ve tutunma barınağıdır. İnsan bilincinde derin ve değerli yansımaları olan anne imgesinin yokluğu, Andrey'in bilincinde yabancılaşma hezeyanının başat nedenidir. Baba imgesi ise, sesini, rengini, tınısını kaybeden ve varlık alanını şeyleşme gerçeğine sıkıştıran insanın koruyucu ve yaşatıcı değeridir. Bu değerden yoksun olan Andrey'in değer dünyasına ait ilk bağları, kapalılığa doğru bir yönelim içindedir. "*İlk bağlar, kişinin dışındaki dünyayla temel birliğini ve güvenlik duygusu verir.*"[18] ken bu bağlardan uzak kalma terk edilmişlik duygusuna işaret eder. "*Kimsesizim, çocukken terkedilmiş, yetiştirme yurdunda büyümüşüm*."[19] Kökensel güçlerinden yalıtılan Andrey, yabancılaşma izbesinde çürüyerek diğer insanların da aynı kötücül yazgıyı taşımalarını ister. Bu nedenle "*anne, baba gibi kavramlar bir masal olacak ve sadece sembolik anlam taşıyacak"*[20] söylemini içeren x-fert projesini onar ve kendilik asimilasyonu içinde kalır. Kendilik asimilasyonun en belirgin imi, kültür bilincine ait değerin arka planı olan tarihten ve insanlık ülküsünden kopuk yetiştirilmesidir. Geçmişiyle şimdisine, şimdideki hali ile geleceğe ulanan insanın milli ruhu olan tarih, terk edilmiş Andrey'in bilincinde büyük boşluklara işaret eder. Değer ülküsünden yalıtılan o, müthiş bir yabancılaşma trajedisi yaşar. Anne, baba ve tarihin kökensel gücünü varlaştıramayan Andrey, kendilik tasarımını karanlık kör noktalarının içine hapseder. Anne, baba ve tarih imgesinin izdüşümlerinin silinmesiyle beraber ev imgesinin de sıcak çağrışımlarını kaybeden Andrey, yabancılaşmanın ürkütücü kucağına kayar. Dünyaya gelimiyle beraber bir yetiştirme yurdunun soğuk kar kürtünlerine bırakılan Andrey, evin içtenlik çağrışımına yabancı kalır. Ev, nesnenin insan üzerindeki izdüşümlerini yansıtan bir değerdir; evin düşüşü, yaşatıcı özünü açımlayamayan Andrey'in yabancılaşma çıkmazıdır. Varoluşsal referanslarımızı barındıran ve bir oluşum mekanı olan ev, bir değer bilincidir. Kendilik değerlerine yönelik kutsiyet içeren "*koruyucu ve müthiş bir tanrı*"[21] olan ev, kalıcı değerlerin fiziksel ve işlevsel mekanıdır. Değer dünyasından bırakılma sendromuyla kovulan ve kendilik yabancılaşması yaşayan Andrey, ev'in sıcak çağrışımlarından tamamıyla yoksun kalır ve aidiyet sorunsalı yaşar. Aidiyet "*insan ile onu kuşatan çevresi arasındaki otantik bir açılım*"[22] iken bu çağrışımdan yalıtılan Andrey, neredeliğine cevapsız kalır. Psikolojik bir algı olan aidiyet bilinci yokumsandığı an, insan kendini bir uzamda ve zamanda konumlandıramaz. Böyle olumsuzlanan bir algıda yer alan Andrey, yabancılaşmanın getirisi olan aidiyet sorunsalının kötücül potasında tükeniş psikozu yaşar. Buradalık duygusunu varoluşsal anlamda veren aidiyet, güçlü sesi ile Andrey'in bilincine seslenemediği için o, yaşama ait tüm edinimlerini yabancı bir düzenin yokumsayıcı kalıplarına uydurur.

C- Bilinçaltındaki Ürkütücü Algının Çöküşü ve "*Tinsel Dönüşüm"*

Yaşatıcı güçlerinden büyüyemeyen ve kötücül bilimin hazır taşıyıcısı olan Andrey, kendilik değerlerini bilimin anarşisine maruz bırakarak yok eder. Bilim ve teknolojiyle işlevselleşen x-fert projesi, Andrey'in kararlı yıkıcı gücüdür ve varlık mekanında körlük alanları oluşturarak tüm edinimleri sıfırlar. Kimlik bilinci silinerek taslak insan yetiştirme projesini kabul eden Andrey, değişimin gücüyle gelişen, gelişimin gücüyle

[18] Fromm, E., (2008), *Özgürlükten Kaçış*, Çev: Şemsa Yeğin, İstanbul, Payel Yayınevi, s.39.
[19] Aytmatov, C., (2008), s.43.
[20] Aytmatov, C.,(2008), s.232.
[21] Bachelard, G., (2008), *Uzamın Poetikası*, İstanbul, İthaki Yay., s.18.
[22] Korkmaz, R., (2004), *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara, Türksoy Yay., s.34.

değişen her edinimi yok eden kuluçka makinelerine başvurur. Kuluçka makinesi, insanın varlık alanına bilim ve teknolojinin kötücül dokunuşudur. Herkesleşen yaşamların simgeleyicisi olan kuluçka, ciddi bir kimliksizleştirmenin imini verir. Kuluçka makinelerine kimliksizliğiyle taslak insan olarak yetiştirilmek üzere bırakılan her tohum, şimdisiyle geleceğe erişen insanı tamamıyla yok eder.

X-fert projesini gerçekleştirme amaçlı bilim ve siyasi güçlerin kararıyla hapishanedeki mahkûm kadınları denek olarak seçen Andrey, hapishanede Runa isimli mahkum kadın ile karşılaşır. X-fert projesinin insanlık ülküsü adına ne denli kötücül sonuçlar doğuracağını Andrey'e tüm çıplaklığıyla anlatan Runa, yaşanabilecek faciayı göstererek Andrey'in bilincine farkındalık tohumları bırakır. "*İnsanların doğa ve Tanrı tarafından belirlenen yöntemle mi yoksa şeytanın gösterdiği yöntemle mi çoğalmaları gerek*"[23] tiği sorusunu sorgulayan Runa, Andrey'in sağduyusu gibidir. Çıkarcı bilimin nesne insanı iken Runa'nın söylemleriyle tam bir uyanış içinde olan o, insanı x-ferte dönüştüren projesinin korkunçluğu üzerine düşünür. İnsanlık adına korkunç bir felakete neden olma aşamasında olduğunu fark eden Andrey, bu olumsuzlanan kimlikten farkındalık algısına tutunarak çıkar. Bu değişime neden olan başat kişi, Runa isimli mahkûm kadındır. Runa romanın başkişisi olan Andrey'in norm karakteridir. Norm karakter, başkişiyi yaşama hazırlayan ve başkişinin kendine ve yaşama ait açmazlarına açar olan kişidir. Algısı ve tecrübesi oldukça güçlü olan norm karakter, başkişinin ruhsal büyüme sürecinde etkili olan öncülüdür. "*Sağduyunun ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkar* [24] an norm karakter, başkişinin kendini yeniden kurmasındaki güçlü nedenselliğidir. Runa'nın söylemleriyle bilincini bir sorgulamaya bırakan Andrey, ilk defa ne yaptığı üzere düşünür." *Ansızın kalbimi saran bu taşkınlıktan sonra ufuktaki kara bulutlar gibi çok ağır bir şüphe üzerime çöküyordu: acaba, deneklerin rahminde x-bireyler yetiştirmeye gerçekten hakkım var mıydı? Hangi ulvi amaçlar bu hareketimi temize çıkarabilir? Yalan söyleyemeyeceğim, bu gibi şüpheler her zaman içimde vardı ama gerek ben gerekse mesai arkadaşlarım bunu hiçbir zaman açıkça dile getiremezdik. Bilimin başarıları bizi sadece kendi gözümüzde değil, toplumun gözünde de yüceltiyordu. Fakat XX. yüzyılda bilim ve vicdanın uyuşmazlığına, bilim ve cinayetin iç içe olduğuna ait pek çok örnek vardı. İşte vicdanım konuşmaya başlamıştı ve onu sıradan bir kadın mahkum uyandırmıştı. Anonim ebeveynden doğan anonim çocukların üretimini onları kuluçka aracı kadınların yardımıyla yetiştirmenin insanlığa aykırı olduğunu itiraf etmeye beni Runa zorlamıştı.*"[25]

Andrey'in tinsel dönüşümündeki bir diğer öncül, Runa'nın içselleştirdiği vicdanın sesidir. Vicdanın bilincimize ve ruhumuza yankılanan sesi, tüm yetkelerin sesinden daha adildir. Kendilik değerlerine içeridelik kazandıran vicdan, bir insanın olumlanan değerlerinin psikolojik görüngüsüdür. Vicdanın sesi, yaşamı büyük kayıplarla örülü olan insanın tüm yitirilmişliklerini soylu edinimlere dönüştürerek insanı içsel anlamda zenginleştirir. Kendi olanaklılığının olanaksızlığını duyumsayan Andrey, çözük kişiliğinden kendini yalıtmak amaçlı vicdanın sesine sığınır. Bu sese sığınma, en önemli değere dönüştür. İnsanın en adil kendilik değeri olan vicdan, varlık alanımıza açılan ruhsal bir kapıdır. Yaşanmışlıkları sonrası elde ettiği tüm bilgileri insanlığa aktarmak

[23] Aytmatov, C., (2008),s.237
[24] Stevick, P., (1988), *Roman Teorisi*, Ankara, Akçağ Yay., s.179
[25] Aytmatov, C., (2008), s.25

isteyen Andrey, uzaya çıkar ve Uzay Rahibi Filofey olarak tüm insanlığa seslenir. Uzaya çıkarak Rahip Filofey olarak dönüşüm yaşayan Andrey Kriltsov, Kassandra embriyolarının varlığından bahseder. "*Ben, doğuma olumsuz tepki gösteren embriyoların gönderdiği işareti buldum. Bu embriyoları taşıyan kadının alnında küçük benekler oluşuyor. Bu beneklere "Kassandra Damgası", olumsuz sinyaller gönderen embriyolara ise, "Kassandra Embriyosu" adını verdim.*"[26]

Kassandra embriyoları kendilik değerlerinden koparılarak dünyaya bırakılmak isteyen fertlerin başkaldırısını annenin alnına bırakılan sivilce izi ile imler. Uzay Rahibi Filofey'in bu buluşunu büyük bir çılgınlık olarak nitelendiren kitle, insani duyarlılığını kaybederek Filofey'in uzaydan düşürülmesini ister. Kendilik değerlerine duyarsızlaşan kitle için Uzay Rahibi Filofey, bir provakatördür. İnsani ilişkilerin yitik bir hal aldığı bir mekânda sesini yaşama açamayan Filofey, kendini uzayın boşluğuna bırakarak intihar eder. Filofey'in intiharı, güçlü insanlık ülküsünden yokumsayıcı nesnelliğe doğru adım adım ilerleyen insanlığa düşünsel ve eylemsel başkaldırıdır.

Sonuç olarak;

"*Kassandra Damgası*" romanı, x-fert projesi adı altında bilim adamlarının değer dünyasından kopuk insan yetiştirme amacına karşı estetik bir tavır alışın öne sürümüdür. Romanda tüm değer dünyasından bırakılma sendromu ile kovulan Andrey Kriltsov'un yaşadığı değişimin süreci imlenir. Kriltsov, esir bir Rus kadına işgalci bir alman askerinin tecavüzü sonucu dünyaya gelir. Doğumuyla beraber yetimhanenin merdivenlerine bırakılan Andrey, soğuk kar kürtünlerinde bırakılmışlığını derinden duyumsar. Bu duyumsama, zamanla onun insani değerlere karşı tüm algısını yok eder. Olumsuzlanan bu yön, Andrey'in x-fert projesini evetlemesine neden olur. Böylece Andrey, x-fert ile bırakılmışlığın, yalnızlığın, terkedilmişliğin ve iletişimsizliğinin intikamını herkesten almak ister. Bilimin statik insan yetiştirme aracı olan kuluçka makinelerinde yaşamın zorunlu taşıyıcısı olarak bırakılan her x-fert tohumu, insanlık ülküsünün boşluğa ve kaosa konuşmasına neden olur. X-fert projesini gerçekleştirme amaçlı hapishanede yer alan kadınları denek kullanan Andrey ve bilim adamları, hapishanede Runa isimli mahkum bir kadınla karşılaşır. O ana kadar onayladığı projenin ne denli kötücül sonuçlar doğuracağını göremeyen Andrey, Runa'nın söylemleriyle farkındalık algısına tutunur. Bu farkındalıkla karanlık gücü yok etme amaçlı uzaya çıkar ve adını Uzay rahibi Filofey olarak değiştirerek insanlığa seslenir. Filofey'i anlamaktan uzak olan sürü kitle, onun uzaydan düşürülmesini ister. Filofey ise tehlikeyi görmekten son derece uzak olan bu yığın kitlenin yanında yaşamaktansa intihar etmeyi tercih eder. Filofey'in intiharı, insanlık ülküsüne duyarsızlaşarak yokumsayan nesnelliğe doğru adım adım ilerleyen insanlığa düşünsel ve eylemsel bir başkaldırıdır.

[26] Aytmatov,C,, (2008), s.24

Kaynakça

Aytmatov, Cengiz, (2008), *Kassandra Damgası*, Çev., Ahmet Pirverdioğlu, İstanbul, Elips Yay., s.202.

Bachelard, Gaston, (2008), *Uzamın Poetikası*, İstanbul, İthaki Yay., s.18.

Bumin, Tulin, (2005), *Hegel*, İstanbul,Yapı Kredi Yay., s.158.

Camus, Albert, (1995), *Başkaldıran İnsan*, İstanbul, Can Yay., s.19.

Ecevit, Yıldız,(1992), *Kurmaca Bir Dünyadan, Ferit Edgü ve Kafkaesk*, Ankara, Gündoğan Yay., s.28.

Fromm, Erıch, (1990), *Umut Devrimi*, Çev: Şemsa Yeğin, İstanbul, Payel Yayınevi, s.36.

Fromm, Erıch, (2008), *Özgürlükten Kaçış*, Çev: Şemsa Yeğin, İstanbul, Payel Yayınevi, s.65.

Korkmaz, Ramazan, (2004), *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara Türksoy Yay., s.34.

Korkmaz, Ramazan, (2008), *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara, Grafiker Yay., s.11.

Osho, (2004), *Farkındalık*, Çev: Sangeet, İstanbul, Ganj Yay., s.19.

Sennett, Rıchard, (2002), *Karakter Aşınması*, Çev. Barış Yıldırım, İstanbul, Ayrıntı Yay., s.38.

Shageyan, Daryush, (1991), *Yaralı Bilinç*, İstanbul, Metis Yay., s.43.

Stevick, Philps, (1988), *Roman Teorisi*, Ankara, Akçağ Yay., s.179.

Yalom, Irvın, (1999), *Varoluşçu Psikoterapi*, İstanbul, Kabalcı Yay., s.681.

ÇAĞDAŞ BULGARİSTAN TÜRKLERİ EDEBİYATI'NIN DÖNEMLERE GÖRE TASNİFİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Atıf AKGÜN

E. Ü. Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dünyası Edebiyatları ABD

ÖZET

Balkanlarda Türk egemenliğinin sona ermesinden sonra oluşan yerel Türk edebiyatları, yaklaşık bir asırlık tarihi süreç içerisinde içinde bulundukları toplumlar ile sosyo-kültürel bakımdan etkileşim halinde olmuştur. Batı Trakya, Makedonya, Kosova ve Bulgaristan'da yaşamaya devam eden Türkçe, azınlık dili statüsünde yer alsa da bu ülkelerde yaşayan Türkler kendine özgü özellikleriyle, kendi edebiyatlarını oluşturmuşlardır. Bu Türk topluluklarından biri de Bulgaristan Türkleridir.

Balkanların en yoğun Türk nüfusuna sahip ülkesi Bulgaristan, Berlin Antlaşması ile bağımsızlığını ilan ederek Türk egemenliğinden ayrılmıştır. Bu tarihten sonra bölgedeki Türkler, Bulgaristan Türkleri olarak anılmaya başlamıştır. Bulgaristan Türkleri aradan geçen bir asırlık sürede Bulgaristan Devletinin geçirdiği siyasi evreleri ve toplumsal olayları derinden yaşamıştır.

Bulgaristan, sırasıyla "Krallık Dönemini", "Faşist Dönemi", "Sosyalist Dönemi" yaşamış ve günümüzde ise "Demokratik Dönemi" yaşamaktadır. Tüm bu devirlerde, ülkedeki Türk şair ve yazarların eserlerinde işledikleri konular, tercih ettikleri edebî türler ile kullandıkları dil ve üslup da değişim göstermiştir.. Dünyada ve içinde yaşadıkları ülkede baş gösteren değişimler ve etkili olan edebî eğilimler bölgedeki Türklerin yerli edebiyatını da dolaylı olarak etkilemiştir.

Bu çalışmada Bulgaristan'da yaşayan Türk edebiyatının dönemlere göre tasnifini objektif bir bakış açısıyla ve belli başlı sosyo-kültürel parametrelere göre yapmaya çalışırken aynı zamanda bu dönemlerdeki edebî ürünlerde görülebilen temel farklılıkların nedenlerini edebiyata etki eden sosyal hadiseler ışığında değerlendirilmiştir.

ABSTRACT

Literatures of the local Turks in Balkans which consisted after the end of Turkish soverignity,have been interacting with the socio-cultural terms nearly a century in the historical process. Even if Turkish language which is remained in Western Thrace, Macedonia, Kosova and Bulgaria, is considered as a minority language, Turks with its own characteristics living in these countries, have formed their own literatures. One of these communities is Bulgarian Turks.

Bulgaria is a country which has the most densed Turkish population in Balkans, declared its independence with the Treaty of Berlin separated from Turkish soverignty. After this time, Turks in this area called Bulgarian Turks. At the time of this century Bulgaria Turks have experienced the governments social stage and social events.

Bulgaria, lived respectively "Kingdom Period", "Fascist Era", "Socialist Period",and nowadays lives "Democratic Era". In all these periods, the works of the Turk poets' and writers' styles in the country commited by the Turkish subjects in the their preferred language and style used in literary genres have changed. The changes and effective indigenous literature in the world and in the country which they live, indirectly influenced Turks native literature.

In our work we tried to identify the periods of living Turkish literature in Bulgaria in an objective point of wiev and according to certain socio- cultural parameters in these periods at the same time tring to make visible the fundamental differences and commmon aspects of literary texts through the products we tried to determine.

1. Giriş

Bulgaristan Türkleri Edebiyatı, bağımsız Bulgaristan Devletinin kuruluşundan günümüze kadar uzanan yaklaşık 120 yıllık sürede, bölgede varlığını devam ettiren Bulgaristan Türkleri tarafından meydana getirilmiş yerel Türk Edebiyatıdır. Bulgaristan Devleti'nde görülen siyasi ve sosyal olaylardan Bulgaristan Türklüğü de etkilenmiş; Bulgaristan Türklerinin edebi faaliyetleri bazen canlılık kazanıp bazen durgunlaşmıştır. Bulgaristan Türklerinin Edebiyat faaliyetlerindeki bu değişen yoğunluk, verilen edebi eser sayısında da kendisini göstermiştir. Türklere yapılan baskının azaldığı dönemlerde artış gösteren Türkçe eser sayısı, Türklere yönelik baskının arttığı dönemlerde ise azalmıştır. Bulgaristan Türkleri Edebiyatı'nda görülen edebi dönemler hakkındaki tespitlerimize geçmeden önce Bulgaristan Devleti kurulduktan sonra, ülkenin geçirdiği tarihi dönemleri belirtmek yerinde olacaktır.

1908 yılında Osmanlı Devleti'nden ayrılarak bağımsız bir devlet olan Bulgaristan, bu tarihten itibaren sırasıyla:

1908-1918 yılları arasında Krallık idaresi,

1919-1923 yılları arasında Çiftçi Partisi idaresini,

1923-1934 yılları arasında Demokratik Birlik ve Milli Blok hükümetleri idaresini,

1934-1944 yılları arasında Bulgar diktatörlük idaresini,

1944-1989 yılları arasında Komünist Parti idaresini,

1990'dan sonra ise Sosyalist rejimin yıkılmasıyla birlikte Demokratik yönetim anlayışının benimsediği yılları yaşamıştır.[1]

Bulgaristan Türklerinin Yazılı Edebiyatı üzerine yapılmış olan bilimsel çalışmalar sınırlı sayıdadır ve özellikle Demokratik Dönemde yayımlanmaya başlamıştır. Bulgaristan Türkleri Edebiyatı üzerine yoğunlaşan bu çalışmalarda genel olarak bu edebiyatın dönemlerinin tespit edilmeye çalışıldığı görülmüştür. Türkiye'de ve Bulgaristan'da bu edebiyatın belli başlı dönemlerine dair yapılmış tespitlere, aşağıda yer verdiğimiz şu çalışmalarda rastlanmıştır:

2. Bulgaristan Türkleri Edebiyatının Dönem Tasnifine Yönelik Çalışmalar

Literatür taramalarımız sonucunda ulaştığımız, Bulgaristan Türkleri Edebiyatı'nın dönemlerine yönelik tespitlerin bulunduğu çalışmalarda, sözkonusu dönemlere yönelik olarak ileri sürülen görüşler çeşitli açılardan benzerlik ve farklılık göstermektedir.

Bulgaristan Türkleri Edebiyatı üzerine yapılmış olan ilk çalışmalardan biri olan *"20. Yüzyıl Bulgaristan Türklerinin Şiiri"*[2] adlı antolojidir. Mehmet Çavuş, antoloji çalışmasının önsözünde Bulgaristan Türkleri Edebiyatına dair geniş bir tanıtıma yer vermiştir. Bu yazısında bir dönem tasinifine de yer veren Çavuş, sözkonusu edebiyatın varlığını 15. yüzyıldan başlatır. Çavuş'a göre, bu edebiyatın kökleri 15.

[1] Memişoğlu, H., (2002), *Bulgaristan'da Türk Eğitim Tarihi,* Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 7.
[2] Çavuş, M., (1988), *20. Yüzyıl Bulgaristan Türklerinin Şiiri*, İstanbul, Yaylacık Matbaası, s. 40.

yüzyıldan da ötelere dayanmaktadır; ancak yeterli malzemeye ulaşamamış olması nedeniyle bu edebiyatı 15. yüzyıldan itibaren tanıtmıştır. Çalışmasının bölümlerini sırasıyla;

"15.Yüzyılda Bulgaristan Topraklarında Gelişen Türk Edebiyatının Belli-Başlı Temsilcileri, 16. Yüzyılda Bulgaristan Topraklarında Gelişen Türk Edebiyatının Belli-Başlı Temsilcileri, 17. Yüzyılda Bulgaristan Topraklarında Gelişen Türk Edebiyatının Belli-Başlı Temsilcileri, 18. Yüzyılda Bulgaristan Topraklarında Gelişen Türk Edebiyatının Belli-Başlı Temsilcileri ve 19. Yüzyılda Bulgaristan Topraklarında Gelişen Türk Edebiyatının Belli-Başlı Temsilcileri" başlıkları ile vermiş; bu bölümlerin devamında "20. Yüzyıl Bulgaristan Türk Edebiyatı" başlığını taşıyan bölüm yer almıştır.

Mehmet Çavuş, tarihte henüz bir Bulgaristan Devletinin olmadığı 15., 16., 17., 18., 19. yüzyıllarda Bulgaristan'da gelişen Türk Edebiyatını tanıttığı bölümlerde esasen Osmanlı Devri Genel Türk Edebiyatının Aşık ve Divan Edebiyatına mensup olup Bulgaristan sahasında yaşamış olan temsilcilerinden söz etmiştir. Esasen genel Türk Edebiyatı dairesinde değerlendirilebilecek birçok şair ve yazarın Bulgaristan sahasında yaşamış olmaları ve bazı eserlerinde Bulgaristan sahasından bazı yer adlarına ve meselelere yer vermelerinin, Çavuş'un böyle bir sınıflamaya gitmesinde etkili olduğu söylenebilir.

Mehmet Çavuş çalışmasında "20. yüzyıl Bulgaristan Türkleri Edebiyatı" başlığı altında ise 2 alt döneme yer vermiştir:

1. *Yüzyılımızın Başından 1944 Yılına Kadar*
2. *1944 Yılından Günümüze (1986) Kadar*[3]

Çavuş'un 20. yüzyılda gelişen Bulgaristan Türkleri Edebiyatını 1944 yılını ortaya alarak iki döneme ayırmış olması ülkede 1944'te gerçekleşen Sosyalist Devrim ile ilişkilidir. Bu dönem tasnifinde temel belirleyici, ülkede 1944 sonrası sosyal yaşamı önemli ölçüde şekillendiren sosyalist rejim olmuştur. Çavuş bu tasnifine ek olarak 1944'ten sonraki dönemi de iki alt döneme ayırarak, 1944'ten 1969'a kadar olan dönemi "Umut Edebiyatı", 1969'dan sonraki dönemi ise "Umutsuzluk Edebiyatı" olarak nitelendirmiştir.[4] Çavuş'un ortaya koyduğu dönem tasnifi eserin yayımladığı tarih itibariyle 1989 sonrası dönemi kapsayamamıştır. 1989 sonrası dönem ise Bulgaristan Türkleri Edebiyatında yeni bir dönemi işaret etmektedir.

Bulgaristan Türk Edebiyatı üzerine bir dönem tasnifi de Bulgaristan Türkü bilim insanlarından Prof. Dr. Hayriye Süleymanoğlu Yenisoy tarafından ileri sürülmüştür. Yenisoy, "Başlangıçtan Günümüze Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi'nin Bulgaristan Türkleri Edebiyatını kapsayan 8. cildinde :

"*Bulgaristan Türk Edebiyatı'nın gelişmesinde esas dönemleri belirlerken, bu ülkedeki toplum hayatında değişme ve gelişmelerle birlikte edebiyat sürecinin de kendi özel kurallarına göre nasıl ve hangi yönde geliştiğini göstermek önemlidir. Ancak başlangıcından bugüne kadar (1878-1997) yazılmış sanat eserleri hakkında araştırmaların yeterince yapılmamış olmasından dolayı dönemleri de daha genel bir*

[3] Çavuş, M., (1988), s. 45.
[4] Çavuş, M., (1988), s. 60.

biçimde göstermek zorundayız " sözlerine yer verdikten sonra Bulgaristan Türkleri Edebiyatında başlıca şu üç dönemden söz eder:

1. *Bulgaristan Devletinin Kuruluşundan 1944 Yılına Kadar*
2. *1944 Yılından 1989 yılının sonuna kadar*
3. *1990 Yılında günümüze kadar.* [5]

Açıklamasında da belirttiği üzere Hayriye Süleymanoğlu'nun dönem tasnifinde temel olarak ele aldığı ölçüt, ülkenin geçirdiği sosyal değişimler olmuştur. Bu sosyal değişimlerin Bulgaristan Türkleri Edebiyatı'na doğrudan etki ettiği bir gerçektir. Mehmet Çavuş'un yayımlandığı tarih itibariyle 1986 sonrasını kapsamayan tasnifine ek olarak Yenisoy, 1990'da sosyalist rejimin yıkılması ve demokrasiye geçilmesiyle birlikte gelişen dönemi, üçüncü ana dönem olarak değerlendirmiştir.

Yrd. Doç Dr. Müzeyyen Büttanrı, Sofya'da yayımlanan "Kaynak" dergisinde yer alan *"Bulgaristan Türkleri Edebiyatı"*[6] adlı makalesinde yer verdiği dönem tasnifinde Hayriye Süleymanoğlu'nun tasnifini aynen kullanmış ve benzer değerlendirmelerde bulunmuştur.

Bulgaristan'da yaşanan sosyal değişimlere bağlı bir diğer dönem tasnifi Sabri İbrahim Alagöz'ün Sofya'da yayınlanan "Kaynak" dergisindeki *"Edebiyatımız"*[7] başlıklı yazısında yer almıştır. Alagöz'ün incelemesinde Hayriye Süleymanoğlu'ndan farklı olarak "Soya Dönüş" politikalarının uygulandığı en baskıcı yıllar olan 1984-1989 yılları arası alt başlık olarak verilmiştir:

1. *Dönem 1878-1944*
2. *Dönem 1944-1984*
3. *Dönem 1984-1989*
4. *Dönem 1989'da günümüze.*

Bulgaristan Türkleri Edebiyatı hakkında bir diğer tasnif Bulgaristan Türkü Şaban M Kalkan'a aittir. Kalkan, Bulgaristan Türkleri şiirini şu üç tarihi döneme ayırır:

1. *Dönem :1878-1944*
2. *Dönem : 1944-1984*
3. *Dönem : 1985'ten Günümüze Kadar.*[8]

Şiir üzerinde yoğunlaşan bu tasnifte Şaban Kalkan Sosyalist Dönem üzerinde ayrıntılı olarak durmuş ve sosyalizm sonrası dönemi diğer tasniflerden farklı olarak 1985'ten başlatmıştır.

Bulgaristan Türkleri Edebiyatı üzerine diğerlerine nazaran daha ayrıntılı çalışma Prof. Dr. Abdülkadir Hayber'in Makedonya'da yayımlanan *"Sesler"* dergisinde yer alan *"Bulgaristan Türkleri Edebiyatı"*[9] başlıklı çalışmasıdır. Abdülkadir Hayber, çalışmasında bir dönem tasnifine yer vermemekle birlikte Bulgaristan Türkleri Edebiyatına tesir eden önemli olayları örnek eserler üzerinden incelemiştir.

---

[5] Süleymanoğlu Yenisoy, H., (1997), *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi C. 8,* s. 40.
[6] Büttanrı, M., (2003), "Bulgaristan Türkleri Edebiyatı" *Kaynak Dergisi,* S.7, Yıl. 2003, s. 2.
[7] Alagöz, S. İ., (2006), "Edebiyatımız" *Kaynak Dergisi*, S.22, Yıl.5, Sofya, s. 7.
[8] Mahmudov Kalkan, Ş., (2004), "Bulgaristan Türkleri Şiirine Tarihi Bir Bakış 1-2", *Erciyes Dergisi,* S. 322, Yıl. 27, Ekim, ss. 4-6.
[9] Hayber, A., (2003) ,"Bulgaristan Türklerinin Edebiyatı", *Sesler Dergisi,* Üsküp, Yıl.35 S.45, s. 45.

3. Bulgaristan Türkleri Edebiyatının Dönemlere Göre Tasnifinde Belirleyici Olan Olaylar

Bulgaristan'da yaşanan rejim değişiklikleri ve önemli sosyal olaylar Bulgaristan Türkleri için farklı şartları beraberinde getirmiş ve yaşanan değişimler büyük ölçüde edebiyata da yansımıştır. Kısaca bilgilerine yer verdiğimiz Bulgaristan Türkleri Edebiyatı üzerine yapılmış olan sınırlı sayıdaki çalışmalarda da Bulgaristan Türkleri Edebiyatının dönem tasnifinin sosyal ve siyasal olaylar baz alınarak yapıldığı görülmüştür.

Bulgaristan Türkleri Edebiyatı'nın dönemlerine yönelik değerlendirmelere yer veren çalışmalardaki tasniflerde genel hatlarıyla sözkonusu edebiyatın dönem tasinifi şu şekilde yapılmıştır; Bulgaristan Devletinin kuruluşundan ülkede sosyalizme geçilen 1944'e kadar süren dönem birinci dönem; ülkede sosyalizmin sona erdiği 1989'a kadar süren dönem ikinci dönem ve 1990'dan günümüze kadar devam etmekte olan dönem ise üçüncü dönem olarak kabul edilmiştir. Bu şekildeki dönem tasnifleri oldukça genel çerçevede yapılmış olup, Bulgaristan Türkleri Edebiyatı'nda görülen önemli değişimleri yansıtmaktadır. Bulgaristan'ın geçirdiği sosyal, siyasal, ekonomik vb. her türlü değişimden doğrudan etkilenen Bulgaristan Türklerinin, edebi ürünlerinde 1908, 1944 ve 1990 yılları arasında gelişen şartların da doğrudan tesiri vardır.

Bulgaristan Türkleri Edebiyatına dair tespit edilen dönem tasniflerinin genel çerçevede ele alındığını ve belli başlı 3-4 dönemi içerdiğini belirtmiştik. Dönem tasniflerindeki bu genel yapıya rağmen, sözkonusu edebiyat üzerindeki incelemeler derinleştikçe, tespit edilen dönemler içinde yeni alt dönemlere yer verilebileceği gözardı edilmemelidir. Bu anlamda hemen hemen tüm kaynaklarda tek dönem olarak değerlendirilen 1908-1944 yılları arası dönemin kendi içinde çok farklı siyasal şartları içerdiğini söyleyebiliriz. Özellikle Bulgaristan Türklerine yönelik olumlu uygulamaları ile bilinen Çiftçi Partisi iktidarını da içine alan 1908'den 1920'lerin sonlarına kadar süren dönem ile diktatörlükle geçen 1930-1944 yılları arası, edebi verimlilik açısından birbirinden ayrı düşünülmelidir. Aynı şekilde bir başka alt dönemlendirme de 1944-1989 yıları arasını kapsayan Sosyalist Dönem için sözkonusu olabilir. Mehmet Çavuş'un da çalışmasında yer verdiği üzere, 1944 sonrası gelişen rejimin ilk yıllarında Türklerin edebiyat faaliyetleri hız kazanırken, 1970'lerden sonra rejimin azınlıklara yönelik uyguladığı politikanın olumsuz yönde değişmesiyle birlikte Türklerin edebiyat faaliyetleri durma noktasına gelmiştir. Bu özel durumlar da 1944-1989 arası Sosyalist Dönemin kendi içinde ayrı alt dönemler halinde incelenebileceğini göstermektedir.

Bulgaristan Türkleri Edebiyatı'nın dönem tasniflerinde dikkat çeken özelliklerden biri de dönem adlandırmalarının yapılmamış olması ve tasnifin sadece zaman aralıkları ile verilmesidir. Oysaki sözkonusu dönemlerde verilen edebi eserler incelendiğinde belli başlı eğilimlerin ön planda olduğu görülmektedir. Örneğin Bulgaristan Devleti'nin kurulduğu ilk yıllarda Bulgaristan Türklerince verilen edebi ürünlerde milli ve dini çizgi oldukça belirgin iken; 1944-1970 arası verilen eserlerde ise sosyalist temalar ön planda tutulmuştur.

Bulgaristan'da gelişen yazılı Türk Edebiyatının dönemlere göre tasnifinin yapılmasında, beslendiği temel kaynakların tespit edilmesi de önemli bir husustur. Bulgaristan Türkleri Edebiyatı'nın beslediği kaynakların başında sözlü edebiyat gelmektedir. Yazılı Edebiyatın Bulgaristan Devleti'nin kurulmasıyla başladığı söylenebilir ancak bölgedeki güçlü Türk Halk Edebiyatı geleneği çok daha önceki tarihlere dayanmaktadır. Ülkede yazılı Türk Edebiyatının gelişmesi ile birlikte de Halk Edebiyatı büyük ölçüde yazılı edebiyata kaynaklık etmiştir.

Bulgaristan Türk Edebiyatı'nın dolaylı olarak beslendiği kaynaklardan bir diğeri Bulgar Edebiyatı'dır. Krallık döneminden itibaren ülkede Bulgarca birçok edebiyat eserinin Türkçe'ye çevrilmesi, bazı Bulgarca süreli yayınların Türkçe çevirilerinin yapılması, Türkler arasında Bulgar Edebiyatına dair bir birikimin oluşmasını sağlamıştır. Özellikle Sosyalist dönemde yayımlanan süreli yayınlarda Bulgar Edebiyatının önemli isimleri, her sayıda Türk okuyucusuna ayrıntılı olarak tanıtılmış, eserlerinin çevirilerine yer verilmiştir.

Bulgaristan Türk Edebiyatı'nın etkilendiği kaynaklar arasına özellikle Sosyalist Dönemde Rus Edebiyatı'nın girdiği de görülmektedir. Yeni rejimin etkisiyle 1944-1989 yılları arasında Rus Edebiyatı'ndan birçok eser Narodna Prosveta (Devlet Yayınevi) tarafından Türkçe basılmıştır. Hazırlanan Türkçe ders kitaplarında Rus ve Bulgar Edebiyatının temsilcilerinin eserlerine ağırlıklı olarak yer verilmiştir.

Bulgaristan Türkleri Edebiyatı'nın bütün dönemlerinde beslendiği kaynakları arasında Türkiye'de gelişen Türk Edebiyatı büyük yer etmiştir. Bulgaristan Türk Edebiyatı'nın ilk devresini oluşturan 1908-1944 yılları arasında özellikle Milli Edebiyat akımının bazı temsilcileri Bulgaristan Türk okuyucusu tarafından büyük ölçüde tanınmıştır. İstanbul ve Bulgaristan matbaalarında basılan kitaplar arasında Türk Edebiyatı'nın önemli isimleri ve eserleri yer almıştır. Özellikle ilk dönemde Türk okulları için hazırlanan okuma kitaplarında Türkiye'den şair ve yazarların eserlerine büyük ölçüde yer verilmiştir. Sosyalist Dönemde nisbeten azalsa da sosyalist ideolojiyi benimsemiş Türk Edebiyatı temsilcilerinden Nazım Hikmet, Sabahattin Ali, Aziz Nesin vb isimlerin Bulgaristan'da kitapları basılmış ve Türk okuyucusu tarafından takip edilmişlerdir.

4. Sonuç

Türkiye'de ve diğer Türk Devletlerinde, Türk Dünyası Edebiyatlarına yönelik çalışmalar SSCB'nin dağılması ile birlikte özellikle 1990 sonrası gelişme göstermiştir. Türk Dünyası Edebiyatlarına yönelik bu çalışmalar arasında, Balkan Türklerinin meydana getirdiği yerel Türk edebiyatları ise büyük ölçüde Türkiye'de incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Türkiye'de incelenmiş ve incelenmekte olan Balkan Türk Edebiyatlarının en önemlilerinden biri Bulgaristan Türkleri Edebiyatı'dır. Birçoğu belli başlı türler ve şahıslar üzerinde yoğunlaşan bu çalışmalarda ele alınan temel unsurlardan biri Bulgaristan Türkleri Edebiyatı'nın dönemlere göre tasnifi olmuştur. Sözkonusu edebiyat üzerine yapılmış çalışmaların neredeyse tamamında dönem tasnifine yer verilmiş olmakla birlikte bu dönem tasniflerinin hangi ölçütlere ve temel dinamiklere dayandığı üzerinde ayrıntılı olarak durulmamıştır. Bu durumun temel nedenleri arasında Bulgaristan Türkleri edebi ürünlerinin (Özellikle 1944 öncesi) temin edilmesindeki Bulgaristan kaynaklı engeller etkilidir. Bulgaristan Türkleri

Edebiyatı'nın dönem tasniflerine yönelik tespitlerdeki sınırlılıklardan bir diğeri de sözkonusu edebiyatın farklı dönemlerine ait eserlerdeki benzerlik ve farklılıkların henüz tam olarak ortaya konulmamış olmasıdır. Bu tarz yetersizlikler, halihazırdaki dönem tasniflerinin genel olarak zaman aralıklarının tespit edilmesi ile sınırlı kalmasına neden olmuştur.

Bildirimizde yer verdiğimiz birkaç örnekte olduğu gibi Bulgaristan Türkleri Edebiyatının halihazırdaki çalışmalarda tespit edilmiş dönemlerinin de alt dönemlere ayrılması mümkün görünmektedir. Aynı zamanda bu tasnifler sadece zaman sınırlamaları ile değil; edebi eserlerde görülen temel akımlar ile de yapılabilir. Bu tarz adlandırmalar örnek eserler ile belirlenerek, sözkonusu edebiyat için: "Milli Bulgaristan Türkleri Edebiyatı, Sosyalist Bulgaristan Türkleri Edebiyatı, Bulgaristan Türkleri Göç Edebiyatı" vb. gibi adlandırma ve tasniflere yer verilebilir.

Kaynakça

Alagöz, Sabri İbrahim, (2006), "Edebiyatımız" *Kaynak Dergisi***,** S.22, Yıl.5, Sofya, s. 7.

Büttanrı, Müzeyyen, (2003), "Bulgaristan Türkleri Edebiyatı" *Kaynak Dergisi,* S.7, Yıl. 2003, s. 2.

Çavuş, Mehmet, (1988), *20. Yüzyıl Bulgaristan Türklerinin Şiiri*, İstanbul, Yaylacık Matbaası, s. 40.

Hayber, Abdülkadir, (2003), "Bulgaristan Türklerinin Edebiyatı" *Sesler Dergisi,* Üsküp, Yıl.35 S.45, s. 45.

Kalkan, Şaban Mahmudov, (2004) "Bulgaristan Türkleri Şiirine Tarihi Bir Bakış 1-2", *Erciyes Dergisi,* S. 322, Yıl. 27, Ekim, ss. 4-6.

Memişoğlu, Hüseyin, (2002), *Bulgaristan'da Türk Eğitim Tarihi,* Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 7.

Süleymanoğlu Yenisoy, Hayriye, (1997), *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi C. 8,* s. 40.

İHSAN OKTAY ANAR'IN *PUSLU KITALAR ATLASI* ROMANINDA FANTASTİK ÖĞELER

Ferda ATLI

İnönü Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Varlığı, farklı şekillerle ifade etme uğraşı içinde olan yazar, kendisini ve dünyayı tanımlarken uygun figürler kullanmaya çalışmaktadır. Bu figürler kimi zaman gerçeğe uygun kimi zaman ise gerçeğe tamamen aykırı bir yapıya bürünmektedir.

Yaşadıklarını tam olarak anlatamaya imkân bulamayan ya da tek düze anlatımdan sıkılan yazarın sığınaklarından biri de şüphesiz ki fantastik anlatılardır. Kahramanlarının ve olaylarının modern romanın salt gerçeklik ilkesinden sıyrılarak masalımsı olağanüstülükler sergileyebildikleri bu metinler, aslında çok derin bilinçaltı hassasiyetleri perdelemekte, yüzey yapıda realiteyi hiçe sayar gibi görünürken metnin derin yapısı içerisinde insan ruhunu aynalama işlevi görmektedirler.

Günümüz yazarlarından İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası romanı da, gerek olayların kurgulanışı gerek kahramanların taşıdıkları özellikler çerçevesinde fantastik metin özelliği göstermektedir. Tesadüfler, olağanüstü varlıklar, metne masal tadı veren mekânlar, okuyucuda hayal ile gerçek arasında olma izlenimi uyandıran olaylar Puslu Kıtalar Atlası'nın dünyasında kendisini göstermektedir.

Çalışmamızın amacı; fantastik edebiyat türünün özelliklerinin Puslu Kıtalar Atlası romanındaki yansımalarını gözler önüne serebilmektir.

ABSTRACT

The author, who is in the struggle of expressing the being in different ways, tries to use appropriate figures while defining the world. These figures are sometimes appropriate to reality and they are sometimes entirely contrary to reality.

One of the shelters of the author, who cannot find the chance to tell his experiences exactly and fed up with monotonous expression, is certainly the fantastic expression. These articles, whose characters and events can display fabulous extraordinarinesses by getting free of pure reality principle of modern novel, cover the deep subconscious sensitivities and reflect human spirit within the deep structure of the article while seeming to be wholly regardless of reality.

İhsan Oktay Anar's novel, Puslu Kıtalar Atlası denotes the characteristics of a fantastic article in the perspective of "mounting" the characters and the attributes of the characters. Coincidences, extraordinary beings, fantastic places, events which bring the reader into a sphere between reality and dream, show themselves in the world of Puslu Kıtalar Atlası.

The aim of our work is to exhibit the reflections of fantastic literature in Puslu Kıtalar Atlası.

Giriş

Edebiyat, tekdüzelikten sıkılan insanın düş gücüne sığınarak kendisi için özenle hazırladığı gerçeklikten arınma alanıdır. Bu alan içinde her dönemde her yazarın kendisini ifade etme tarzı birbirinden farklı şekiller göstermiştir. Bazı yazarlar roman ve öykülerdeki kurmaca alemi yaratırken – postmodernizmin de etkisiyle-

olağanüstülükten, masallardan ve düşlerden ziyadesiyle yararlanarak fantastik metinleri ortaya koymuşlardır.

Tzvetan Todorov, *Fantastik* adlı eserinde:" …kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır."[1] sözleriyle fantastiğin tanımını yapmıştır. Aynı eserde, Todorov fantastiği çok benzeri türler olan tekinsiz ve olağanüstüden kesin sınırlarla ayırmak ister. Tekinsiz anlatı türünde:"Öykü boyunca doğaüstü gibi görülen olaylar sonda mantıklı bir açıklamaya kavuşur."[2] Olağanüstü anlatı türünde ise gerçek alemin dışında gelişen olayların hiçbiri şaşırtıcı nitelik taşımaz, okur olayı kendi alemi içinde değerlendirir. Kısacası fantastiği benzer türlerden ayıran en önemli özellik; kitabın kahramanı olan öznenin ve kitabın okuyucusunun, sürekli olağanüstü ile gerçek arasında gidip gelen olaylar hakkında - kitap bittikten sonra bile - tam olarak bir yargıya varamamasıdır.[3] Fantastiğin bir başka tanımı da şöyle yapılmıştır: "Fantastik sözcüğü, olağanüstü alanlarda 'kendini gösterme'nin bir karşılığı olarak kullanılır. Aynı zamanda 'temelsiz şeyler hayal edebilme' ve 'cin tutmuş' sıfatlarıyla da ortaçağ Avrupa'sının 'bilim öncesi' dönemine gönderme yapar. Ancak, günümüze kadar gelen anlamına 'gerçek olmayan görüntü/hayal' gibi anlamları yükleyerek kurgu ile dirsek temasına geçer. Olağandışı olguları ve bilinçaltının katmanlarını çok gösterişli bir tarzda açığa çıkararak edebiyatın alnını genişletir." [4] . Yani fantastiğin ortaya çıkışındaki ilk kaynak bilinçaltının derinlikleridir. Bu sebepledir ki Steinmetz fantastiği güdümlü edebiyattan ayırarak onun herhangi bir amaç doğrultusunda yazılmadığını savunmaktadır. Fantastik edebiyat, bir ileri sıçrayış sonucunda değil ruhun içinden çıkılamaz bir durumla karşılaşması sebebiyle bilinçaltı derinliklere çekilerek buradaki olayları anlama uğraşı vermesiyle ortaya çıkan edebi türdür: "Fantastik metnin kendine has yöntemlerle önce kurallara uygun bir atmosfer oluşturduğunu, sonra da bunu bozmaya çalıştığını söylemek yerinde olacaktır. Onun serüveni mutlaka benimsenmiş evreni, toplumu, aşk ilişkilerini kepaze veya sefih bir bakış açısıyla söz konusu etmekten geçmez. Uzam, zaman, kimlik ilkesi gibi ortaklaşa kabul edilmiş tüm kavramları altüst ederken fantastiğin şeylerin düzenini değiştirmek gibi bir niyet, yoktur- bu daha çok ne söyleyeceğini bilmez bir tespit, hatta bizimle paylaşmak istediği bir korku, bir titremedir. Sonuç olarak çıkarılacak bir ders olmadığı gibi bir güdümlülük de söz konusu değildir. Bir ihlal (transgression) yerine, daha ziyade bir geri çekilme (regression), terimin en çözümleyici anlamıyla ruhun derinliklerine doğru, arkaik korku ve heyecanların kaybolduğu bir iniştir."[5]

Türk edebiyatının temel türlerinden birinin masal olmasına rağmen içerisinde birçok masal öğesi barındıran fantastiğin Türk edebiyatında yankı bulması geç bir döneme rastlamaktadır. "Türk edebiyatında, eleştirel yaklaşımlara rağmen kullanımı ve etkisi artarak süren fantastiğin serüveni, 1980'li yıllardan sonra özgün eserlerin verildiği ustalık dönemine ulaşır."[6]

Fantastik edebiyat üzerine yapılan çalışmaların Türk edebiyatındaki azlığına dikkat

[1] Todorov, T., (2004), *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, İstanbul, Metis Eleştiri Yayınları.
[2] Todorov, T., (2004), s. 50.
[3] Todorov, T., (2004), s. 51.
[4] Yonar, G., (2011), *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri Harikulade ve Olağandışı*, İstanbul, Ötüken Yayınları, s.51.
[5] Steinmetz, J., (2006), *Fantastik Edebiyat*, Ankara, Kültür Kitaplığı 32, Dost Kitabevi, s.39-40.
[6] Yılmaz, E. B., (2011), "Geceye Söylenen Masallar: Fantastik Anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi", *Turkısh Studies*, s.1317.

çeken Berna Moran bu hususu "… romanımızın tür bakımından Batı'ya oranla çok fakir bir görünüş sunmasıdır. Batı'da polisiye roman, fantastik roman, casus romanı, korku romanı, bilim-kurgu romanı gibi çeşitler popüler bir anlatı sınıfı oluşturmuşlardır."[7] sözleriyle açıklamakta Türk romanının türlerin çeşitliliği açısından zayıf kaldığını vurgulamaktadır. Fantastik Türk romanına ait kabul edilen ilk eserler Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyelat*'ı, Ahmet Mithat'ın *Çengi* adlı eseri, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani*, Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var* adlı eserleri olarak işaret edilmektedir. Osman Gündüz "*II: Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Türk Romanında Yeni Açılımlar"* adlı makalesinde fantastik roman olarak sınıflandırılabilecek iki romandan daha bahsetmektedir: "Bu dönemde din, insan ve Tanrı ilişkilerini ele alan iki de fantastik roman vardır. Bunlardan Şehbenderzâde Ahmet Hilmi'nin *A'mak-ı Hayal* (1910) romanı insan-Tanrı ilişkisini ruhçu bir görüşle, Celâl Nuri'nin *Perviz*'i(1916) ise pozitivist bir dikkatle ele alır."[8]

Fantastik türünün özelliklerini daha iyi gözler önüne serebilmek için bu tarzda yazılmış olan İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* adlı romanını ele almak istedik. Bu çalışmanın amacı *Puslu Kıtalar Atlası* adlı yapıttaki fantastik öğeleri bulmaktır.

Şahıs Kadrosu

Fantastik öykülerde ele alınan konular, nasıl ki gerçek ile doğaüstü arasında ise bu konuların somutlaşmasını sağlayan şahıslar da böyledir. Olayın genelinde düş ile gerçek arasında sürüncemede kalmak söz konusudur. Bu olaylar yaşanırken türün bir özelliği olarak metamorfoz geçirmiş kişilere, delilere, vampirlere, şeytani yaratıklara, doğaüstü güçleri olan kahramanlara, hortlaklara, uyuşturucu müptelalarına, çocuklara, cinselliği aynı zamanda şeytanı temsil eden kadınlara sıkça rastlanır. Anlatıcı zihinleri iyice karıştırmak, gerçeklik algılarını ortadan kaldırmak için sık sık bu kahramanları romana misafir eder.[9]

Puslu Kıtalar Atlası romandaki şahıslara göz attığımızda, bu şahısların gerçek şahıslar mı; yoksa, var olup olmadığı kitabın sonunda bile anlaşılmayan, Uzun İhsan Efendi'nin düşlediği şahıslar mı olduklarını kestiremeyiz.

Romanın varlık sebebi olan Uzun İhsan Efendi, Konstantiniye adlı şehirde yaşayan, dünya haritası yapmak isteyen fakat bu işi dünyayı dolaşarak değil de uykusunda gördüğü yerleri resmedip tanıtarak yapan roman kahramanıdır. Romanda şöyle tanıtılır:"Çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli ve seyrek bıyıklı bir zat olan bu adam Bünyamin'in babasıydı. İsmi dayısınınkiyle aynıydı: Uzun boyundan ötürü ona Uzun İhsan Efendi derlerdi."[10]

Uzun İhsan Efendi, roman boyunca geri planda kaldığı sanılan, aksiyondan uzak fakat kör ve sağır olmasına rağmen her şeyi görüp, duyup, bilen insandır. Roman onun düşeri ve düşünceleri üzerine kurulmuştur. Olay boyunca uyuyup uyandığı yolunda sürekli bilgi verilmekte, böylece hangi olayın rüya hangi olayın romanın gerçeği olduğu konusunda karmaşa yaratılmaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası* romanını Yeni Tarihselci anlayışa göre incelediği makalesinde Şamil Yeşilyurt:"Kurgunun bütün yükü kendisine verilen kahraman Uzun İhsan Efendi'dir. Uzun İhsan Efendi, yazarın diğer

[7] Moran, B., (2007),*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul, İletişim Yayınları, s.59.
[8] Gündüz, O., (2006), "II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Türk Romanında Yeni Açılımlar", *Türkiye Araştırmaları Literatürü Dergisi,* Cilt 4,Sayı 8, 2006: 115.
[9] Todorov, T., (2004).
[10] Anar, İ. O., (2006), *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul, İletişim Yayınları,s.20.

romanlarında da kullandığı bir isimlendirmedir. Ona özellikle 'uzun' sıfatının verilmesi, onun felsefi ifadelerle dolu cümleler kurması bize İhsan Oktay Anar'ın kurgusal dünyaya girme yaklaşımı olarak görülmektedir."[11] sözleriyle Uzun İhsan Efendi'yi yorumlamıştır. Romanın son bölümünde de bu bilgiyi doğrular tarzda ifadelerle karşılaşırız: "Rendekar düşünüyor olmasından var olduğu sonucunu çıkarıyor. Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galatada Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? Hangimiz düş ve hangimiz gerçek?"[12]. Bu ifadelerde Uzun İhsan Efendi ile yazar İhsan Oktay Anar'ın iç içe geçmiş kişiliklerini görürüz. Bir diğer kimliksizlik, kişilik karmaşası olayını kahraman, oğlu Bünyamin'le yaşar. Rüyasını anlatırken şu cümleleri kullanır:"Peki ama ben kimim? Ayna bana İhsan Efendi olduğumu söylüyor, rüyamdaki ayna ise Bünyamin olduğumu söylüyor. Ben kimim, bütün bunları gören özne aslında kim?"[13] Aslında romanın kurgusu da Uzun İhsan Efendi'nin sürekli algılamaya çalıştığı sorular üzerine kurulur. O, dünyayı düşünerek algılamaya çalışırken kurguladığı teorileri Bünyamin'in pratiğe geçirmesini sağlayan kahramandır.

Romanın maceraya atılan ve peşinden sürüklenmemizi sağlayan başkahramanı ise Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin'dir. Babasıyla birlikte yaşamasına rağmen onun hakkında çok az şey bilir ve annesini de hiç tanımaz. Macera, babasının uyku şerbetini içip öldüğü kanısına varılmasıyla başlar. Mezara gömüldükten sonra "bir ses"in yardımıyla mezardan çıkmayı başarır. Bu ses, roman boyunca "silik ve güçsüz" bir şahsiyet olarak tanıtılan Bünyamin'i maceraya atılması için destekleyen babasının sesidir. Mezardan çıktıktan sonra ise babasının rüyalarını topladığı atlasın içindeki olayları yaşamak için Vardapet'le birlikte lağımcılık yapmaya başlar. Bu sırada bir casusu kaçırmak için orduya katılarak kendisini savaşın ortasında bulunur. Casus, ona bir kalıp halindeki siyah parayı emanet eder. Bu savaş sırasında yaşadığı en önemli olay ise Bünyamin'in yüzünün etlerinin parçalanmasıdır. Bu olay roman boyunca Uzun İhsan Efendi'nin yönetimine girmiş olan Bünyamin'in tamamen kimliksizleşmesi demektir. Artık bir "özne" durumunda olan Bünyamin, telkinlere ve tesadüflere açık bir düş kahramandır. Hatta ona emanet edilen paranın peşindeki Büyük Efendi'nin, sırlarla dolu teşkilat binasında, içinde bulunduğu gözetleyici ortamın da etkisiyle kendisini iyice köşeye sıkışmış hisseder. Gizlice yazdığı şiirinin Ebrehe tarafından düzeltildiğini anlayınca kararsızlığı ve korkusu daha çok artar:"Mahremiyetinin böylesi bir yolla ihlal edilmesi onu adamakıllı öfkelendirmiş, kendine olan güvenini kırmıştı. Artık her davranışının önceden tahmin edildiğini, karşılaştığı her olayın tasarlanmış olduğunu, gizlice yaptığı her şeyin aslında bilindiğini düşünüyordu. Belli konularda merakının kabartılmasının ardından, gerekli koşullar hazırlanıp kendisine yanlış bilgi verildiğinden emindi."[14]

Bünyamin, babasının kendisi için hazırladığı türlü maceraları anlattıktan sonra özgürlüğüne kavuşabilmiştir ve bu özgürlük ancak Uzun İhsan Efendi'nin her şeyin bir düş olduğunu açıklamasıyla gerçekleşmiştir. Ebru Burcu Yılmaz, Bünyamin'in

[11] Yeşilyurt, Ş., (2008), "Kurgusal Gerçeğin Gücü: Yeni Tarihselcilik ve *Puslu Kıtalar Atlası*", *ICANAS 38*, Ankara, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, s.1812.
[12] Anar, İ. O., (2006),s.237.
[13] Anar, İ. O., (2006), s.46.
[14] Anar, İ. O., (2006), s.198-199.

macerasını şöyle yorumlamaktadır: "Uzun İhsan Efendi, dünyayı rüyalarıyla keşfetmeye çalışırken, oğlunun dünyanın binbir haline şahitlik etmesini ister. Babadan oğula bırakılan düşünsel emanet, arayış izleğinin tarihselliğine işaret eder. Nitekim Bünyamin'in roman boyunca yaşadığı maceranın bütün aşamaları, babasının düşlerinden ibaret olacaktır."[15]

Romanın bir diğer kahramanı ise; Arap İhsan'dır. Arap İhsan; Uzun İhsan Efendi'nin dayısıdır. Mezar taşı üzerinde "yedi meydanın ve yetmiş iki külhanın efendisi" olarak tanıtılan Arap İhsan'ın romandaki tasviri şöyledir: "Cenk yaralarıyla dolu göğsü pösteki gibi kıllıydı ve iman tahtası üzerindeki kıllara renk renk cam boncuklarala birkaç inci özenle düğümlenmişti… Sol kolundaki pazubentte onu arkebüz kurşununa, Tatar okuna, Rum ateşine, Venedik Humbarasına, fitneci nazarına, kara ve sarıhummaya, açık deniz canavarlarına ve diş ağrısına karşı koruyacak sihirler vardı. Sert pazularından birine 'ah minelaşk' ve diğerine de 've minelgaraib' ibarelerini dövdürmüştü."[16]. Tasviriyle bir masal kahramanını andıran Arap İhsan, Uzun İhsan Efendi'nin "romanındaki tek gerçek şahsiyet " olarak işaret ettiği kahramandır. Kostantiniye'ye uzun bir gemi yolculuğundan sonra gelmiş, maceracı ve yiğit bir külhanbeyidir. Bu şehre geliş sebebi göğsüne sakladığı ve onu bir kurşundan koruyan Frenkçe kitabı Kubelik'e çevirtmek istemesidir. Roman, Arap İhsan'ın Konstantiniye'ye ve Uzun İhsan Efendi'nin evine gelişiyle başlar fakat bir zaman sonra aslında Arap İhsan'ın çok uzun seneler önce ölmüş olduğu açıklanır. Romanın sonunda bu fantastik roman kahramanının ortaya çıkışının gerçek sebebinin 'Uzun İhsan Efendi'nin Bünyamin'i bu şahsiyetle tanıştırmak istemesi" olduğunu öğreniriz.

Arap İhsan'ın Kostantiniye sokaklarında aradığı Kubelik, Pera'da katiplik yaparken içkiye alışmış, bu alışkanlığı sebebiyle yeniçeriler tarafından dövülerek topal bırakılmıştır. Bunların ardı sıra işinden de atılan Kubelik'in tesadüfen dişçi oluşu romanda şöyle anlatılmıştır:"Gece yarısına doğru, ülkesini yad eden bir şarkıyı ırlaya ırlaya meyhaneden çıktığında gürültüden rahatsız olan biri onun kafasına ağır bir cisim fırlattı. Kubelik, başından kanlar aktığı halde, karanlıkta el yordamıyla bu cismi arayıp buldu: Bir kerpetendi bu. Dişçiliğe de o gecenin sabahı başladı. Elinde kerpetenle sokak sokak dolaşıyor ve zavallıları diş ağrısından kurtarıyordu."[17] Fakat bir zaman sonra Kubelik'e diş çekmek yetmemeye başlamıştır. Şehrin çeşitli yerlerinden gizlice cesetler toplayarak insan organlarını incelemeye koyulur. Hatta insan organlarını tanıtan bir teşrih atlası da yapar. Meraklılık özelliği Kubelik'in anlatıcı tarafından Bünyamin'in maymununa benzetilmesine sebep olmuştur."Maymuna özgü merak daha usturuplu ve daha sistemli olmak üzere Kubelikte'de vardı. Üstelik bedenleri kesip biçmeye pek hevesli olan bu adam o güne kadar hiç maymun görmemişti ve karşısındaki mahlukun içinde neler olduğunu merak ediyordu."[18] Romanın sonunda Kubelik'in cesetlere olan merakı yüzünden yeniçeriler tarafından öldürüldüğünü görürüz. Bu yarı deli, aşırı meraklı ve içki düşkünü kahraman bize fantastik bir öykünün içinde olduğumuzu hatırlatır.

Romanın fantastik türüne en uygun karakteri ise "Büyük Efendi" namıyla anılan

[15] Yılmaz, E. B., (2011), "Geceye Söylenen Masallar: Fantastik Anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi", *Turkısh Studies*, s.1324.
[16] Anar, İ. O., (2006), s.16.
[17] Anar, İ. O., (2006), s. 25.
[18] Anar, İ. O., (2006), s.43.

casus lideri Ebrehe'dir. Ebrehe, uzun zaman önce kurulmuş olan Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayun adındaki casus teşkilatının başkanıdır. Fakat günahlarının çok olduğunu bilen ve şeytana tapan Ebrehe, topladığı bilgileri devlet yararına kullanmamaktadır. O, topladığı bilgileri ölümsüzlüğü bulmak için ona gerekli olan siyah bir parayı bulmakta kullanır.

Ebrehe, dış görünüş olarak da farklı bir yapıdadır:"Kara sarığı ve kızıl cübbesiyle yarasa misali biri olan bu kişi, odadaki mavi dumandan hiç etkilenmemişe benziyordu. Uzun parmakları ve nice zamandır kesmediği tırnakları zaç yağıyla meşgul olmaktan sararmıştı. Çenesi küçücüktü ve bir kadınınkini andıran teni o kadar saydamdı ki, şakaklarında, alnında ve ellerinin üstünde mavi damarlar görünüyordu. Gözleri iriydi ama kapkara gözbebekleri küçücüktü. Yüzünde ve vücudunun diğer yerlerinde asit yarları vardı. Köse olmasına rağmen çenesinde göze çarpan birkaç kıl, onun hükmedici bir görünüm kazanmasına yetiyordu."[19] Ebrehe, kimi zaman kadına benzetilen, Bünyamin'e karşı duyduğu hayranlık sebebiyle eşcinsel eğilimlerinin olduğunu anladığımız zalim bir adamdır. Güçlü olma ve hükmetme hırsının doruklarda olduğunu gördüğümüz bu kahraman, yıllar önce bir açık arttırmayla aldığı kehanet aynasının doğruluğuna inanarak Mehdi'yi bulup öldürme planlarına girişmiştir. Fakat hayatı bir yalan üzerine kurulmuş olan Ebrehe, romanın sonunda, onun için çalışan Hınzıryedi tarafında öldürülecektir.

Ebrehe'nin sağ kolu olan Zülfikar ise emirlere uyan bir casustur. Ebrehe'nin istemiş olduğu şeytan parasına önce kuzeydeki bir kaleden kaçırır, sonra da zor durumda kaldığı için Bünyamin'e teslim eder. Zülfikar, sorgusuz sualsiz emirleri yerine getiren bir karakterdir. Kişiliği hakkında derin bir bilgi verilmez. Romanın sonunda, o da Ebrehe gibi Hınzıryedi tarafından öldürülür.

Hınzıryedi adındaki karakter ise romanda geçmişiyle birlikte tanıtılan bir şahsiyettir. Konstantiniye'de "dilenciler kethüdası" olarak tanınan Hınzıryedi, önceleri Bağdat'ta yaşamıştır. Bağdat'ta yaşadığı dönemlerde bal mumundan maskelerle kılıktan kılığa girerek hırsızlık yapmıştır. Fakat daha sonra bir kadın kılığına girer ve paşanın oğlu onu sevdiği kadın zannedip kaçırtır. Hareme geldiğinde kadın olmadığı anlaşılan Hınzıryedi, bir fermanla ölümden kurtulur.Romanın sonlarına doğru bu fermanı Ebrehe'nin hazırlatmış olduğunu öğreniriz. Hırsızlık mesleğinin tehlikelerle dolu olduğunu fark edince dilencilik mesleğine merak salar. Mesleki başarısı ile Sultan Murad tarafından Konstantiniye'ye getirilir. Burada onu kıskanan dilenciler ona gizlice domuz eti yedirir ve 'Hınzıryedi' adını alır. Önceleri çok kızdığı bu olay sonrası domuz etine alışır ve gizlice domuz eti yemeyi adet edinir. Ebrehe için yıllarca çalıştıktan sonra, Ebrehe'nin Mehdi zannettiği adama, işkence ettirmek için getirdiği celladın kılığına girerek Ebrehe'yi ve diğer casusları, emrindeki dilencilerle birlikte öldürür. Olayın sonunda Hınzıryedi'nin de bir dilenci olan Dertli tarafından öldürüldüğünü görürüz.

Hınzıryedi, korkak bir kişiliktir. Önce paşanın oğlundan daha sonra ise Ebrehe'den korktuğu vurgulanır. Bu korkunun asıl sebebi ölümdür. Paşanın oğlu, onu öldürmek ister, Ebrehe ise içirdiği etkisiz zehrin panzehirini vermemekle yani onu ölüme terk etmekle tehdit ettiği için emirlerini yaptırabilir. Hınzıryedi, bu ölüm korkusunu yendiğinde ise artık özgür olduğunu anlar fakat iş işten geçmiştir.

[19] Anar, İ. O., (2006), s.102.

Romanda zaman zaman karşımıza çıkan karakterlerden biri de Arap İlhan'ın Magrip illerinin birinden esir olarak getirdiği Alibaz adındaki haylaz çocuktur. Alibaz'a olağanüstülük kazandıran en önemli özelliği uykuyu hiç tatmamış olmasıdır. Bunun sebebi romanda şöyle açıklanır:"Üç yaşına kadar afyon ruhuyla sızdırılan bu zavallı yavrucakta uykusuzluk illeti vardı ve yıllardır gözüne bir damla uyku girmiş değildi."[20]Afyonla sızdırılmış olması Alibaz'daki algı problemini açıkça ortaya koyar. Yani bu çocuk da düş ile gerçeği ayırt edecek bir gerçeklik algısına sahip değildir. Romanda bir çocuktan beklenmeyecek hareketler sergileyişi de bunun bir kanıtıdır. Alibaz, çocuklardan bir çete kurarak 'Efrasiyab' adını alır. Hatta bir ara orduya bile katıldığına şahit oluruz. İşte tam bu sırada beklenmeyen bir gelişme olur ve savaştan kaçmak için girdiği bir yerde -ki bu yer romanda "ORA" diye geçmektedir- bir adamın boşluktan yapılmış bir küreye konularak "kara giysililer" olarak tanımlanan yaratıklarca kanının çekildiğini görür. Alibaz'ın olayı gördüğünü anlayan "kara giysililer" Alibaz'a zehir verirler. Bu zehir sayesinde Alibaz uykusuzluktan kurtulur ve bir masal kahramanı gibi yıllarca uyur[21].

Başına gelen tuhaflıklarla ilgi çeken şahıslardan biri de Dertli'dir. Önceleri zengin bir tüccarken bir yıldırım çarpması sonucu ticarethanesini yitirmiş ve daha sonra dilenciliğe başlamıştır. Fakat bu olaydan sonra altı kez daha yıldırım çarpmıştır. Bu sebeple kentteki herkes onun uğursuzluğuna inanmaktadır. Tesadüflerin arka arkaya gelmesi, uğursuzluğa inanılması konuları olağanüstü olaylar olarak dikkatimizi çeker. Başına gelen yıldırım çarpmalarına şaşırdığımız Dertli olayın sonunda da bizi şaşırtır ve onu Zülfikar'ın kırbacından kurtaran Bünyamin'i Hınzıryedi'nin gazabından koruyarak vefa borcunu öder.

Aglaya ve Binbereket ise *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşılaştığımız iki kadın karakterdir. Aglaya, Bünyamin'in aşık olduğu Rus cariyedir. Ebrehe'nin Bünyamin için getirttiği bu kadın fantastik öykülerdeki kadın tipine uygun değildir. Şeytani ve cinsel kimlik taşımaz, hatta Bünyamin'in onun dizinde ağlaması ona "şevkatli olma" özelliği katar. Diğer kadın karakter ise Binbereket adındaki iri yarı dilenci kadındır. Romandaki tek anne Binbereket'tir. Ebrehe'nin öldürülmesinde önemli rol oynar fakat teşkilat binasında çıkan yangında ölür.

Bünyamin'in maymunu Müşteri, lağımcı Vardapet, Alemsattı, Utarid, Girdbad'dan gelen kumarbaz Gazanfer, uyuyamayan tüccar ve uyanamayan bekçi *Puslu Kıtalar Atlası* romanına masalsılık katan diğer şahsiyetlerdir.

Zaman ve Mekân

Puslu Kıtalar Atlası romanının fantastik türüne ait olduğu belirtmiştik. Bu tür anlatılarda zaman ve mekân kavramları da düşsel bir çerçevede algılanır. Roman kahramanının ve okurun kararsızlıkta bırakılmasını sağlayacak en kesin yol belki de romanın gerçekliği oluşturan, olayın ayaklarının yere basmasını sağlayan zaman ve mekân kavramlarının bir bilmece haline getirilmesidir:"Fiziksel dünya ile ruhsal dünya iç içe geçmiştir; böylece temel kategoriler değişime uğrar. Bu tür fantastik metinlerde betimlendiği biçimiyle, doğa üstüne ait zaman ve uzam, gündelik yaşamın zaman ve uzamı değildir. Burada zaman durmuş gibidir, olanaklı gibi duranın çok ötesine yayılır."[22] Kısacası fantastik öykü kahramanı psikozlu bir hasta

[20] Anar, İ. O., (2006), s.22.
[21] Anar, İ. O., (2006), s.196,197.
[22] Todorov, T., (2004),s .118.

ya da bir uyuşturucu bağımlısı gibi zamanın durmuş olduğu algısına kapılır, hareketleri aşırı şekilde yavaşlar. Onun için artık geçmiş ve gelecek ortadan silinmiştir ve bu sebeple çok zor ilerleyen bir "şimdi" algısı içinde kararsızlıkla debelenmektedir. Mekân da zamana bağlı olarak psikolojik değişimlerin yaşanmasıyla sürekli farklılaşır.

Zaman

Romandaki zaman kavramına baktığımızda fantastiğin ve masalın iç içe geçtiğini görürüz. Olayın geçtiği tarih tam olarak belirtilmemiştir ve zaman şahıslara göre ve daha çok onların davranışları esas alınarak sezdirilmiştir. Uzun İhsan Efendi'nin düşlerinden oluşan *Puslu Kıtalar Atlası*'nın olayları Bünyamin, maceraya atılmadan önce Uzun İhsan Efendi'nin gördüğü rüyalar şeklinde özetlenerek verilmiştir. Romanın hükmedicisi konumunda bulunan Uzun İhsan Efendi, oğlu Bünyamin'le tanışmasını istediği için romanı Arap İhsan'ın Konstantiniye'ye gelişi ile başlatır ve yıllar önce ölen dayısı Arap İhsan'ı bir anda romanın yaşayan karakteri haline getirir.

Olayların başladığı zaman ise Bünyamin'in *Puslu Kıtalar Atlası*'nı alıp dünyayı tanımak için evden çıktığı zamandır. Uzun İhsan Efendi, kendi rüyalarını gerçekleştirecek olan oğlu Bünyamin'in yaşadığı maceraların bir sırayı takip etmesini sağlar. Bünyamin'in macerası bu sırayı takip eder. Bünyamin'in kararsızlık çektiği noktalarda atlasa başvurduğunu görürüz."yeraltı hazinelerinin arasına karıştı."[23] İbaresi sayesinde kahraman da biz de artık maceranın başladığını anlarız."Dilencilerin arasına girip kaderini beklemeye başladı."[24] ibaresi bize, Bünyamin'in dilencilerin arasına girme vaktinin geldiğinin sinyallerini verirken;"Artık bir kahraman, bir bilge gibi davranmalıydı."[25] ibaresiyle de Ebrehe'yle karşılaşabileceğini düşünürüz. Bir diğer ibare olan "hayatını öne sürüp, sırrını bulmak için yola çıktı."sözleri ise bize düğümün çözülme vaktinin geldiğini müjdeler. Uzun İhsan Efendi'nin atlasın sonundaki mektubunun yer aldığı kısım ise Bünyamin'in özgür olma zamanının geldiğini açıklar.

Romanın içindeki zaman ifadelerine dönecek olursak, genellikle Bünyamin'in başından geçen önemli olayların merkeze alındığını görürüz."Bünyamin'in o uğursuz parayı bulmasından çok önce …", "Babasını kurtarmak amacıyla dilencilerin arasına giren Bünyamin, Hınzıryedi tarafından defter-i kebire böylece kaydedildikten sonra …" şeklindeki ifadelerle çok sık karşılaşırız.

Bunun yanında çeşitli masalsı, belirsiz tabirler de kullanılmıştır:"Fi tarihinde…", "Rivayet eder ki, Bağdat Acem mülkü olmadan çok önce …" , "Kıyametten bir yıl önce…" gibi.

Romanda nispeten daha belirli, sınırlandırılmış zamanların geçtiği de göze çarpar."… kun-ı Kainattan 7079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra…" ya da "üç gün sonra, beş gün önce…" gibi açıklamalar sık sık göze çarpan zaman kavramalarıdır.

Ayrıca romanda eşzamanlı olayların yaşandığını da çok sık görürüz: Arap İhsan'ın gemisinin Haliç'e girdiği sırada Kubelik'in meyhanede oluşunun anlatılması; Bünyamin'in mezardan çıktığı zaman Vardapet'in lağımcı arıyor olması; Bünyamin Sofya yakınlarında çıkan savaşta aldığı yaralar sebebiyle tedavi edilirken Uzun İhsan Efendi'nin yeniçeriler tarafından işkence görmesi, Bünyamin

[23] Anar, İ. O., (2006), s.78.
[24] Anar, İ. O., (2006), s.90.
[25] Anar, İ. O., (2006), s.129.

Ebrehe ile tanışırken Uzun İhsan Efendi'nin bir fıçının içinde bindiği gemi ile denizlerde maceralar yaşıyor olması, Ebrehe'nin kehanet aynasına inanarak Mehdi'yi beklerken Nemçe casuslarının Mehdi'ye benzer bir topluluk yaratmaya çalışmaları tespit ettiğimiz eşzamanlı olaylardır.

Zaman konusunda dikkatimizi çeken bir diğer unsur; kahramanların geçmişlerine geriye dönüş tekniğiyle gidilerek tesadüflerle ve olağanüstülüklerle örülü yaşam öykülerinin olay zamanına kadar taşınmasıdır. Müşteri adındaki maymunun, Kubelik'in, Vardapet'in, Hınzıryedi'nin, Ebrehe'nin, Dertli'nin, Girdbad'lı Gazanfer'in, uykusuzluk illetine yakalanmış olan tüccarın olaya giriş sebepleri zamanlar ve mekânlarla süslenerek verilmiştir. Bu bölümlerde özetlemeler yapılmıştır. Özetlemeye başvurulan yerlerden biri de Müşteri'nin hikâyesinin anlatıldığı öyküdeki ayı ile adamın aylarca uyuması kısmıdır: "Ayı, uzun ve derin bir kış uykusundan uyandığında dışarıda göçmen kuşların sesini işitti. Yanı başında yatan sahibinin üstündeki battaniyeyi pençesiyle kaldırdığında, aylar önce ölen ihtiyar adamın yorgun iskeletini gördü."[26]Ayrıca yıllarca uyuyamayan Alibaz'ın bir leylek yuvasında uyumasının anlatılması da özetleme tekniğinin güzel bir örneğidir: "Aradan günler geçtikten sonra onun sıcaklığının etkisiyle yumurtalar çatladı ve yavrular, uyuyan çocuğun cebindeki peksimet kırıntıları, bademler, şekerler ve kişniş taneleriyle beslenip büyüdüler. Uçmayı öğrenip güneye göç ettiler. Bahar gelip doğdukları yuvaya tekrar geldiklerinde orada uyuyan çocuğu yine gördüler. Onun bitimsiz düşlerini kesmeden yavruladılar ve sonraki nesle, gürültü edip bu çocuğu derin uykusundan uyandırmamalarını sıkı sıkıya tembihlediler."[27]

Romanda zaman bazen kahramanın psikolojisine bağlı olarak zor ilerler. Bu gibi anlarda anlatıcının olayı ve mekânı ince ayrıntılarla anlattığına şahit oluruz. Bünyamin'in tünelde geçirdiği zaman, Ebrehe'nin odasında geçen zaman, Alibaz'ın kara giysililerle karşılaştığı anlar zamanın çok yavaş ilerlediği noktalardan birkaçıdır.

Sosyal zamana baktığımızda ise bu düş romanında Osmanlı Devleti'nin yaşayışından izler buluruz. Hınzıryedi'nin Bağdat'tan getirilişinin Sultan Murad devrinde olduğu bildirilmiştir: "… Sultan Murad Bağdat'a girdiğinde on bin altın ihsan edip, kentteki beş yüz ayrı zanaatın erbabıyla onu da Konstantiniye dilencilerine sadaka istemenin esrarını öğretmesi için yanına aldı."[28] Yine, casusların kurduğu Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayun adlı yapının padişah tarafından kurulması, bunun yanında romanın anlatım dilinin Osmanlı Türkçesi'ne uygun oluşu bize bu dönemi çağrıştırır. Fakat romanda her şey gibi zamanda da tamamen olağan dışılık söz konusudur.

Mekân

Fantastik romanlarda okuyucunun düş-gerçek ikileminde bırakılması için yazar tarafından üzerinde oynamalar yapılan unsurlardan biri de mekân kavramıdır. Yazar bilinçaltındakileri dışa vurmak için kimi zaman somut mekânlara farklı anlamlar yükleyerek bu mekânları öznelleştirirken kimi zaman da tamamen soyut, ütopik mekânlar seçme yoluna gider. Fantastik mekânlar Nurullah Çetin'in ifadesiyle: "…roman kişilerinin bizzat, bedenleriyle, somut varlıklarıyla içinde yer aldıkları değil,

[26] Anar, İ. O., (2006), s.41.
[27] Anar, İ. O., (2006), s.197.
[28] Anar, İ. O., (2006), s.97.

soyut plânda bulundukları mekânlardır."[29]

Romanın adı bize kitabı elimize ilk aldığımız anda çok farklı bir dünyada yolculuk yapacağımızın sinyallerini verir. Atlasın Türkçe sözlükteki tanımı şöyledir:"1)Dünyanın, bir ülkenin, bir bölgenin siyasi ve fiziksel coğrafyası ile ekonomi, tarih gibi konularda toplu bilgi vermek için bir araya getirilmiş coğrafya haritaları derlemesi. 2)Bir konuyu açıklamak için hazırlanmış resim ve levhalardan oluşmuş kitap."[30] Görmüş olduğu düşlerle dünyayı keşfetmeye çalışan Uzun İhsan Efendi, yazmış olduğu *Puslu Kıtalar Atlası* ile hem biz okurları hem de oğlu Bünyamin'i düşler yolculuğuna çıkarır. Kahramanın keşfe çıktığı bu kıtaların "puslu" olması şüphesiz ki kararsızlıklarla dolu bir hayal aleminden ibaret oluşundandır. Uzun İhsan Efendi'nin evinin odasında hazırladığı atlas rüyasında gördüğü yarı düş yarı gerçek mekânlardan meydana gelir. Bu mekânlar içlerinde yaşayan insanlarla, onları kültürel yaşamlarıyla bir bütün olarak anlatılır. Üstelik bu mekânların 'kıta' oluşu yani; birbirinden farklı alanlardan oluşmaları roman kahramanlarının yaşadıkları yerler gibi farklı karakterlere ve hikâyelere sahip olduklarını ima etmektedir.

Ayrıca bu romanda bir başka atlasın varlığını da görürüz. Bu atlas, Kubelik'in hazırlamış olduğu "teşrih atlası" dır. Bu atlasın insan organlarını anlatması, İhsan Efendi'nin ise dünyayı anlatması tasavvuf felsefesinin "insanın küçük bir dünya" oluşu fikriyle bağlantılıdır. Macera meraklısı Uzun İhsan Efendi, insanın dışındaki mekânları tanıtırken; bilgi meraklısı Kubelik de insanın iç organlarını yani insanın iç mekânını anlatır.

Sembolize edilen mekânların dışında, roman kurgusunun sağlandığı, gerçeklik duygusunu besleyen mekânlardan da sık sık bahsedilir. Bunlardan ilki, olayların kesişim noktası halinde olanı Konstantiniye'dir. Bu kent anlatıcı tarafından ince detaylarla tasvir edilmiş, okuyucu bu kentin sosyal hayatı hakkında sık sık bilgilendirilmiştir. Kentteki kahvehaneler, mektepler, meyhaneler, surlar, mezarlıklar, camiler ve sosyal hayatın tüm renkliliğiyle geçtiği mekânlar gözler önüne serilmiştir:"Galata'da gün çoktan başlamıştı. Sokaklar kalafatçıların testere gıcırtıları, demircilerin ve Frenk tulumbacılarının çekiç tıngırtıları, pazarcıların mallarını öven haykırışları ve seyyar satıcıların sattıkları mallara göre perdesi değişen tiz ya da pes feryatlarıyla yankılanıyordu. Arap Camii'nden verilen sela Erganunlu kiliseden kopup gelen nağmelere karışıyor; yollar, evler, ticarethanelerde Cenevizli, Frenk, Yahudi, Ermeni, Rum, Müslim ve gayrimüslim, toplam yetmiş iki milletten tüccarın pazarlık mırıltıları duyuluyordu."31 Ayrıca romanda adı geçen; Meyyit kapısı, Galata, Eyüp, Tophane, Haliç, Boğaziçi, Bozcaada ve birçok mekân olaya renk ve çeşitlilik katar. Romanda kentin, İstanbul'un eski adlarından birisi olan Konstantiniye olarak geçmesi de dikkat çeken ayrıntılardandır.

Konstantiniye'nin dışında adı geçen gerçek mekânlardan bazıları şunlardır: Alibaz'ın esir alındığı Magrip illeri, Vardapet'in katiplik yaptığı Pera, Bünyamin'in Vardapet'le birlikte tünel açmak amacıyla gittiği Edirne ve Sofya, Hınzıryedi'nin yaşadığı yer olan Bağdat, uykusuzluk hastalığına yakalanmış olan tüccarın geldiği Anadolu kasabası. Bu mekânlar gerçek hayatta var olan mekânlar oldukları için ev sahipliği yaptıkları kişileri de bir parça gerçek olarak algılamamızı sağlarlar.

[29] Çetin, N., (2007), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara, Öncü Kitabevi, s.138.
[30] *Türkçe Sözlük*, (1998), s.160
[31] Anar, İ. O., (2006), s.30.

Romanda fantastik özellik gösteren mekânlar ise genellikle hem çevresel olarak hem de olgusal olarak kapalı mekânlardır 32 Romanda karşılaştığımız ilk fantastik mekân Bünyamin'in uykusunda gördüğü mekândır: "Bünyamin düşünde yine onları görmüştü. Demir halkalardan örülü zırh gömlekleri çoktan paslanmış yeniçeriler ellerinde meşalelerle karanlık bir sisin içinde meçhul bir yöne ilerliyorlardı."33 Bu tasvir, rüyada görülen belirsizliği ve karmaşıklığı adeta öyküye taşır. Uzun İhsan Efendi'nin rüyasında gördüğü aynı "karanlık sis" roman boyunca sıkça tekrarlanır.

Bünyamin'in ölü sanılıp gömüldüğü mezar kapalı ve fantastik bir mekândır. Kubelik'in diş çektiği dükkanı, cesetleri kesip biçtiği evi, Bünyamin'in Vardapet'le birlikte Zülfiyar'ı kurtarmak için açtığı tünel yine fantastik mekânlar arasındadır. Ebrehe'nin gizli geçitlerle ulaştığı Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayun binasındaki elkimya odası bu mekânlardan biridir ve şöyle tasvir edilmiştir:"Bulundukları elkimya odasındaki civa buharı ve kükürt dumanı delikanlıyı oldukça rahatsız ediyordu… Duvarlardaki raflarda sülyen, şap, mürdesenk, havacıva, göztaşı, tebeşir, zincifre ve daha bir nice maddeyle dolu kavanozlar sıralıydı. Zaç yağı, kezzap, tizap ve tuzruhu ise cam şişelerde muhafaza ediliyordu. Ocakların üzerindeki imbikler, erişilmek istenen maddenin doğup ortaya çıkmasını kolaylaştırma için dölyatağı şeklinde imal edilmişlerdir."34 Bünyamin'in belki de en çok kapana kısıldığı yer burasıdır ve onun için bu mekân artık "labirent" bir mekândır.

Bünyamin'in en fazla bunaldığı mekânlardan biri diğeri de dilenciler loncasıdır. Birçok dilencinin birlikte kaldığı bu mekân tarihi hikâyesiyle birlikte verilmiştir:"Valide Hanı arasında, vaktiyle bir yangına maruz kaldıktan sonra yeniden tamirine izin verilmediği için rahiplerin terk ettiği bir kilise viranesiydi. Fakat terk etmek zorunda kaldıklarından dolayı rahiplerin mağdur durumda olduklarını söylemek abes kaçardı. Çünkü bu bina, fetihten asırlar önce Konstantiniye dilencilerinin, topladıkları sadakalarla yaptıkları kendi lonca binalarıydı ve anlayışsız bir kral tarafından vaktiyle kiliseye dönüştürülmüştü. Bu kilisedeki yangının, binalarını rahiplere yar etmek istemeyen dilenciler tarafından çıkarıldığı hala söylenegelen bir şaiaydı."35 Bu mekânların yanı sıra Zülfiyar'ı kurtarmak için girdikleri savaşta yara alınca kendinden geçen Bünyamin'in rüyasında gördüğü, 'bütün pusulaların gösterdiği yer' olarak tarif edilen cehennem, Ebrehe'nin okuduğu romanda geçen karanlık, bütün roman boyunca altı çizilen 'boşluk' ve 'kuzey' dikkatimizi çeken olgusal olarak kapalı mekânlardır.

Olgusal olarak açık mekânlara bir göz attığımızda ise öncelikle Uzun İhsan Efendi'nin rüyasında dayısı Arap İhsan'ı gördüğü haritanın hem ütopik hem de ferah bir mekân olduğunu fark ederiz. Yine Bünyamin'in maymunu olan Müşteri'nin afyon etkisiyle gördüğü düş gerçek arası bir yer olan orman, Bünyamin'in uyku şerbetiyle kendisini kaybettiğinde uçarak üstünden geçtiği Konstantiniye, Boğaz, Üsküdar ve kendi evleri olgusal olarak açık mekânlardır. Hatta Bünyamin'in roman boyunca en özgür olduğu mekânlar uçarak gördüğü mekânlardır. Bu sıcak mekânlardan biri de Bünyamin ve babasının yaşadığı evdir.

[32] Korkmaz, R., (2007), "Romanda Mekânın Poetiği", *Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen'e Armağan*, Ankara, s.399-415.
[33] Anar, İ. O., (2006), s.18.
[34] Anar, İ. O., (2006), s.144.
[35] Anar, İ. O., (2006), s.108.

Ayrıca Müşteri için en korunaklı mekânın sevgi ve şefkat hissettiği Bünyamin'in kucağı olduğunu görürüz.

Puslu Kıtalar Atlası romanının mekânları hakkında bir genelleme yapacak olursak; sosyal hayatın gerçeği, kahramanların geçmişlerinin anlatıldığı mekânlar genellikle çevresel ve olgusal olarak daha açık mekânlardır. Fakat Bünyamin'in maceraya atıldığı, bire bir ilişkiler yaşadığı, şahısların sıkıntılı zamanlarında gördükleri rüyaların geçtiği mekânlar hem çevresel hem de olgusal olarak kapalıdır. Zaten roman boyunca romanın uyanıklık hali olarak tanımladığı mekânların mı, yoksa; şahısların uyku hallerinde gördükleri mekânların mı gerçek olduğunu kestiremeyiz. Fakat romanın sonunda Uzun İhsan Efendi'nin yapmış olduğu açıklamada olayın geçtiği bütün zamanların, mekânların ve şahısların düş olduğuna inanırız."… gördüğün ve işittiğin ne varsa, hepsinin, şu zavallı babanın zihnindeki düşlerden ibaret olduğuna inan!"[36] Bu gibi ifadeler aynı zamanda romanı tamamen fantastik türüne ait kılması bakımından da önemlidir.

Kişi, Kavram ve Sembol Düzleminde *Puslu Kıtalar Atlası*

	Tematik Güç	**Karşı Güç**
Kişiler	Uzun İhsan Efendi Bünyamin Arap İhsan Dertli	Ebrehe Zülfiyar Kubelik Hınzıryedi
Kavramlar	Saflık, masumiyet Bilginin dünyayı anlamakta kullanılması Macera merakı Tanrı kavramı, inanç Aile, güven, vefa Dünyayı anlama isteği Her şeyi kalp gözüyle görme Aşk	Kötülük Bilginin çıkar için kullanılması Her şeyi bilme ve bu sayede güçlü olma merakı Şeytani inanç Çıkara dayalı ilişkiler Ölümsüzlük isteği Bilgiyi casuslukla ele geçirme Eşcinsellik, sapkın eğilimler
Semboller	Hazine Puslu Kıtalar Atlası Uyku şerbeti 7 rakamı Uyuma, düş görme Ev Üstüne ayet yazılı yatağan Mutsuz çocuğun hikâyesi	Şeytan parası Kehanet aynası, teşrih atlası Zehir 666 sayısı Uykusuzluk laneti Teşkilat binası, dilenciler loncası, kuzey, boşluk Neşter, kerpeten, dinleme aleti Cahil adamın hikâyesi

Puslu Kıtalar Atlası romanında dramatik aksiyonu sağlayan değerlerin görüntü seviyeleri açısından[37] bakacak olursak, tematik güç tablosunda Uzun İhsan Efendi, Bünyamin, Arap İhsan ve Dertli'yi görürüz. Uzun İhsan Efendi'nin, Arap İhsan'ın ve Bünyamin'in akraba olmaları sebebiyle "aile" ve "güven" kavramlarını temsil etmeleri

[36] Anar, İ. O., (2006), s.236.

[37] Korkmaz, R., (2002), "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler", *Scholarh Dept and Accuracy*, Grafiker Yay., Ankara.

dikkat çekicidir. Bu kişilerin, Uzun İhsan Efendi'nin evinde buluşmaları "evi" simgeler düzlemine taşımıştır.

Dertli ise Bünyamin'i Hınzıryedi'den kurtarmasıyla vefa duygusunun romanda kavramlaşmasına sebep olmuştur.

Uzun İhsan Efendi'nin, Bünyamin'in ve Arap İhsan'ın en önemli ortak noktaları macera meraklısı oluşları ve dünyayı anlamak için çeşitli yollara başvurmalarıdır. Puslu Kıtalar Atlası, dünyayı anlamak için yazılmıştır. Uzun İhsan uyku şerbeti içerek dünyayı algılamaya çalışırken, Arap İhsan ve Bünyamin maceralara atılmışlar ve Bünyamin babasının yapmış olduğu atlası rehber edinerek hayatı anlama macerasına çıkmıştır.

Uyuma, düş görme aynı zamanda umut etme insanları mutlu eden, hayata bağlayan kavramlardır ve bu kavramlar 'Mutsuz Çocuk Hikâyesi'nde simgeleştirilmiştir.

İslam tasavvufunun çıkış noktası olan: "Ben gizli bir hazineydim, bilinmeyi istedim ve bu yüzden alemi yarattım." kudsi hadisine gönderme yapılmıştır ve romanda sık sık adı zikredilen "hazine" simgesi Allah ve Allah inancını temsil eder. Hazine hakkında kitapta geçen bölüm şöyledir: "Hazine onları bir mıknatıs gibi kendine çekiyor, ama pusulaları olmadığı için onlar bu çekimin yönünü kestiremiyorlardı. Aradıkları şey hem her yerde, hem de hiçbir yerdeydi. Kim bilir belki de içinde ilerledikleri karanlık sis, bu çekimin kendisiydi."[38]

Allah, nasıl ki yarattığı alemi tanıtmak için Kur'an'ı gönderdiyse, romanın yaratıcı gücü olan Uzun İhsan Efendi de kendisi için elçi seçtiği oğlu Bünyamin'e, kendi düşler alemini tanıtmak için Puslu Kıtalar Atlası'nı yapmıştır. Yine Hristiyanlık'taki "baba-oğul" inancı ile romandaki "baba oğul" ilişkisi birbirlerine denktir: "Kendisine yol gösteren bu fısıltıyı tanır gibiydi. Babasının sesine benziyordu ve her yere nufüz etmişti. Bünyamin elinde olmaksızın, zavallı babasının ta baştan beri büyük bir oyun oynadığını, karnından konuşanlar gibi su şırıltısından gök gürültüsüne, acı feryatlarından zevk inlemelerine, esnaf bağırtılarından savaş naralarına kadar bütün sesleri taklit ettiğini ve meddahlar gibi sesini kılıktan kılığa sokarak herkesi konuşturduğunu düşündü…Sanki bedenindeki gücün sahibi kendisi değildi ve karşı gelemeyeceği bir şey, belki de ona yorulmasını emretmişti…"[39] Ayrıca Uzun İhsan Efendi'nin kör ve sağır olmasına rağmen her şeyi duyup bilmesi de bu görüşü destekler niteliktedir.

Dikkat çeken bir diğer simge ise Arap İhsan'ın üzerinde ayet yazan yatağınıdır. Bu yatağanla Arap İhsan bir çok macera geçirerek kendisini ve sevdiklerini korumuştur. Bu yatağanın gücü temsil ettiğini görürüz.

Karşı güç tablosuna geçtiğimizde ise şeytana tapan Ebrehe'yi ve farklı zaaflarıyla tanınan Zülfiyar, Kubelik ve Hınzıryedi'yi görürüz. Ebrehe onu boşluğa, zamansızlığa, yani ölümsüzlüğe ulaştıracak olan kara paranın, şeytan parasının peşindedir. Bu para, 666 sayısı, kuzey bize şeytanı hatırlatan simgelerdir. Ebrehe roman boyunca insanlarla çıkar ilişkisi kuran, sapkın bir kişidir. Zülfiyar ve Hınzıryedi'yi çıkarları için kullanır. Okuduğu "Sabah'ın Oğlu'nun Hikâyesi" onun düşüncelerinin simgesi şeklindedir.

Kimi inançlarca şeytanı temsil ettiği düşünülen 666 sayısı da ayrı bir

[38] Anar, İ. O., (2006), s.78.
[39] Anar, İ. O., (2006), s.154-155.

simgedir. Tematik güç tablosunda ise yaratılış sayısı olarak bilinen 7 rakamı ona karşılık gelen sayıdır. Casuslar teşkilatına seçilebilmek için yapılan sınavda 666 sayısı kullanılırken Mehdi'nin gelişi ve kıyametle ilgili olaylarda 7 rakamı kullanılmıştır.

Kehanet aynası ise geleceği gören bir aynadır. Allah'a inanan insanlara göre geleceği Allah'tan başka kimse göremez. Bu fikir doğrultusunda bu ayna da şeytanilik vasfı kazanır. Fantastik öykülerde karşımıza sık çıkan bir maddedir. Todorov'a göre: " Kişilerin doğaüstüne doğru attıkları her somut adımda ayna vardır."[40] Böylelikle gerçeklikten doğaüstülüğe kayılır.

Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayun binası ve dilenciler loncası, karanlık mekânlar oluşları ve görünürdeki işlevlerinden farklı işlevler için kullanılmaları bakımından simge durumundadırlar. Teşkilat binası, casusları barındırması sebebiyle; dilenciler loncasındaki dilencilerin de insanların duygularını sömürmelerinden dolayı güzel etki bırakmayan mekânlardır.

Kubelik'in kullandığı kerpeten; insanları kesip biçmesine yarayan neşter; ayrıca, Hınzıryedi'nin yemeden duramadığı domuz eti, insanların vazgeçemediği zaaflarını temsil eder. Bunun yanında Bünyamin'in Ebrehe'yi dinlediği dinleme aleti de bu zaafların bir başka simgesidir.

Tematik güç tablosundaki uyku şerbeti, gerçeğe uyanmak için içilen bir sıvı iken, bunun karşıtı olan zehir ölümü simgeler. Bünyamin'in kendi başına karar verdiği zamanlar uyuduğu, rüya gördüğü zamanlardır. Bu sebepledir ki Uzun İhsan Efendi'nin çizdiği yoldan ayrılmaya başladığı düş anlarında bir başka karakter tarafından apar topar uyandırıldığını görürüz. Fakat zehir verilen Hınzıryedi ise ölüm tehdidi altındadır. Kara giysililerin zehir verdiği Alibaz da öldürülmek amacıyla zehirlenmiştir.

Sonuç

Sanatçının bilinçaltı gerçeklerinin daha farklı boyutlarıyla ortaya konulduğu fantastik edebiyat türü son dönemlerde Türk edebiyatında da daha olgun ürünlerin verilmeye başlandığı bir mecra olmuştur. Yazarların bilinç üstü gerçeklerden isteyerek yahut istemeyerek sığındıkları ya da sürüklendikleri bilinç altı alemleri bu eserlere ziyadesiyle yansımaktadır.

İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* romanı fantastik edebiyat türünün Türk edebiyatındaki başarılı örneklerindendir. Şahıs kadrosu, zaman, mekân ve dramatik aksiyonu sağlayan değerlerin görünümü açısından inceleme yoluna gittiğimiz roman, fantastik edebiyat türünün özelliklerini yansıtırken yazarın üslubunu da gözler önüne sermesi bakımından dikkat çekicidir. Masalsı bir anlatım tarzını yakalamış olan yazar, maceradan maceraya sürüklenen Bünyamin'in dünyasına okuyucuyu da dahil etme başarısını göstermiş, hem bireysel hem toplumsal öğeler kullanarak eserine derinlik katmıştır.

Bu bildirinin amacı *Puslu Kıtalar Atlası* romanındaki fantastik öğelerin tespit edilmesi ve dikkatlere sunulmasıdır.

[40] Todorov, T., (2004), s.121.

Kaynakça

Anar, İhsan Oktay, (2006), *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Burcu Yılmaz, E, (2011), "Geceye Söylenen Masallar: Fantastik Anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi", *Turkısh Studies*.

Çetin, N., (2007), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara, Öncü Kitabevi.

Gündüz, O., (2006), "II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Türk Romanında Yeni Açılımlar", *Türkiye Araştırmaları Literatürü Dergisi,* Cilt 4,Sayı 8, 2006: 115.

Korkmaz, R., (2007), "Romanda Mekânın Poetiği", *Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen'e Armağan*, Ankara.

Korkmaz, R., (2002), "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler", *Scholarh Dept and Accuracy*, Grafiker Yay., Ankara.

Moran, B., (2007), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Steinmetz, J., (2006), *Fantastik Edebiyat*, Ankara, Kültür Kitaplığı 32, Dost Kitabevi.

Todorov, T., (2004), *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, İstanbul, Metis Eleştiri Yayınları.

Türkçe Sözlük, (1998), TDK Yayınları.

Yeşilyurt, Ş., (2008), "Kurgusal Gerçeğin Gücü: Yeni Tarihselcilik ve *Puslu Kıtalar Atlası*", *ICANAS 38*, Ankara, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.

Yonar, G., (2011), *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri Harikulade ve Olağandışı*, İstanbul, Ötüken Yayınları.

DIRANAS ŞİİRİNE ÇEVRECİ BİR YAKLAŞIM

Hüseyin AYAZ

Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Son yıllarda hızla gelişen sanayi, teknoloji ve çeşitli üretim endüstrilerinin etkisiyle doğa tahribi üst seviyelere ulaşmış durumdadır. Doğaya verilen zarara dikkat çekmek ve insanların bu tahribatın farkına varmalarını sağlamak amacıyla çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Edebiyat sahasında bu çalışmaların teorik çerçevesi 'Çevreci Eleştiri'dir. 'Çevreci Eleştiri', edebi ürünlerden faydalanarak kişilerde çevre tahribatına karşı bir farkındalık oluşturmak ve bu sayede çevre bilinci geliştirmek düşüncesiyle doğmuştur. 'Çevreci Eleştiri', Derin Ekoloji, Ekopsikoloji, Toplumsal Ekoloji, Ekofeminizm gibi çeşitli disiplinlerden hareketle geliştirilmiş yaklaşımlardan faydalanmaktadır.

Ahmet Muhip Dıranas'ın gerek şiirlerinde gerekse düzyazılarında doğanın ve hayvanların önemli yer tuttuğunu söylemek mümkündür. Şair, orman yangınları ve yabanî hayvanların telefi gibi doğa tahribatına neden olan konular üzerine düşünmüş ve çokça yazmıştır. Çocukluğunun geçmiş olduğu Sinop'un Salı köyü gibi doğal güzellikler açısından zengin bir yerde yetişmiş olması elbette çevre duyarlığına sahip olmasında önemli bir etkendir. Bu çalışmada Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirlerinde doğaya ilişkin görüşlerini ve yaklaşımlarını 'Çevreci Eleştiri' yöntemi çerçevesinde incelemeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Muhip Dıranas, Çevreci Eleştiri, Ekoeleştiri.

ABSTRACT

In recent years, destruction of nature has reached to peak due to rapidly evolving industry, technology and various manufacturing industries. Various studies was made for stand out in relief to demage at nature. One of this studies is carried out with 'Ecocriticism' at literature. 'Ecocritisim' was born with thoughts of raising an awareness in people against the destruction of nature and developing the environmental consciousness. 'Ecocriticism', benefit from the developed approaches from various disciplines such as ecology, ecopsychology, public ecology, ecofeminism.

There are nature widely in poets and prose of Ahmet Muhip Dıranas. Dıranas, has thought and wrote about reasons of destroying nature such as forrest fire and destructions of wild animals. His childhood had passed in a village with full of natural beauty in Sinop. This is the important factor of his environmental consciousness. In this study, we propose to analyse the ideas of Dıranas about nature with 'Ecocriticism' method.

Keywords: Ahmet Muhip Dıranas, Ecocriticism.

Çevreci Eleştiri Nedir?

Moderniteyle birlikte ortaya çıkan sanayi toplumlarında endüstriyel gelişmeler her geçen gün çoğalmaktadır. Endüstriyel gelişmelerin odak noktası, zaman zaman çevre kirliliğine karşı önleyici tedbirler alınmasına rağmen, tarihin her döneminde üretimin en az maliyetle gerçekleştirilmesi olmuştur. Maliyet kaygısıyla gerçekleştirilen üretimlerin yol açtığı hava kirliliği, toksik atıklar vb. nedenlerle doğa kirlenmektedir. Bu durumun vahametini ortaya koymak ve insanların dikkatini bu yöne çekmek için, araştırmacılar

tarafından konuyla ilgili yapılan çalışmalarda, bir takım istatistiksel veriler sunulmakta ve bilimsel açıklamalar yapılmaktadır. Bu açıklamaların yanı sıra insanların çevreye karşı farkındalık kazanmalarını sağlamak amacıyla çeşitli yollara başvurulmuştur. Bunlardan birisi de edebi eserlerdir. Edebiyatın çeşitli türlerinde doğayı konu edinen veya çevre lehine söylem üreten eserler yayımlanmıştır. Çevreci Eleştiri'nin çıkış noktasını da edebi eserlerdeki, insan-doğa ilişkisi oluşturmaktadır.

Çevreci Eleştiri'nin, ABD'de 1993 yılında kurulan ASLE (Association for the Study of Literature and Environment-Edebiyatta Çevre Çalışmaları Derneği) ile birlikte edebiyat alanında kabul görmeye başlandığı söylenebilir. Terimin, ilk olarak 1978 yılında William Rueckert'in "Literature and Ecology" (Edebiyat ve Ekoloji) adlı makalesinde 'ekolojinin prensiplerinin edebiyata uyarlanması' anlamında kullanıldığı görülür. Rueckert, bu makalesinde 'edebiyat ekolojisi' dediği yeni bir alanın gerekliliğini vurgulamıştır. Cheryll Glotfelty, 1996 yılında Harold Froom'la birlikte yayımladığı "Ecocriticism Reader" (Ekoeleştiri Derlemesi) adlı kitapta Çevreci Eleştiri'nin çerçevesini, "edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesi" olarak tanımlamıştır.[1]

Çevreci Eleştiri'ye kaynaklık eden farklı yaklaşımlar vardır: Derin Ekoloji görüşü insanın doğadaki diğer canlılardan daha değerli olmadığını savunur ve insanı diğer canlılar gibi doğanın yalnızca bir parçası olarak kabul eder. Sanayinin ve modern gelişmelerin doğanın düzenini bozduğuna inanır. Bu nedenle modernitenin getirilerinden mümkün olduğu kadar uzak durarak, olabildiğince ilkel bir yaşamı savunur. İnsanı da doğadaki her türlü tahribatın sorumlusu olarak görür. Ekofeminizm'e göre ise doğa sömürüsü, kadın sömürüsünün sona ermesiyle birlikte çözüme kavuşacaktır. Bu görüş doğrultusunda Ekofeminizm, doğa sömürüsüyle birlikte kadın sömürüsünün de ele alınması gerektiğini belirtir. Toplumsal Ekoloji yaklaşımı ise Derin Ekoloji'nin insanı suçlu ilan ederek, insan aklını ve teknolojiyi yok saymasına şiddetle karşı çıkar. Toplumsal Ekoloji'ye göre "insanlar doğaya müdahale etmeli mi etmemeli mi sorusu değil; insanlar doğaya "nasıl" ve ne amaçlarla, hangi "etik temellerde" müdahale etmelidir?"[2] sorusu ele alınmalıdır. Ekopsikoloji, özellikle modernite ile birlikte artan yaşam mücadelesinin sebep olduğu olumsuzluklara yoğunlaşır. İnsanın maruz kaldığı zihinsel ve ruhsal yıpranmaya çözüm olarak doğayı gösterir. Bu görüşler doğa-insan ilişkisine farklı yaklaşımlar geliştirirken temelde 'doğanın korunması' amacında birleşmektedirler.

Yukarıda sayılan görüşlerden beslenen Çevreci Eleştiri'nin ortaya çıkışından bu yana çeşitli yöntem önerileri sunulmuştur. Bununla beraber şu an için herkes tarafından kabul edilen bir yöntem yoktur. Çevreci Eleştiri'nin alan itibariyle son derece geniş bir çerçeveyi kapsaması ve pek çok farklı disiplinden yararlanıyor olması da yöntem belirlemedeki zorluğu artırmaktadır. Nitekim çevreyi ilgilendiren her konu onun ilgi alanına girmektedir. "Stegner'a göre Çevreci Eleştiri'nin konusu olabildiğince geniş ve açık, 'bir sisteme oturmaya çalışmadan sadece edebiyat ve çevre, bunlara ek olarak da ikisinin birbirinden etkilendikleri ve etkilenmiş oldukları tüm durumlar' olarak

[1] Oppermann, S., (2009), "Ekoeleştiri", http://www.pen.org.tr/files/GreenPEN%20Ekoeleştiri%20Prof.%20Dr.%20Serpil%20Opperman.pdf
[2] İdem, Ş., (1998) "Toplumsal Ekoloji Nedir? Ne Değildir?", http://ecotopianetwork.wordpress.com/2009/11/17/toplumsal-ekoloji-nedir-ne-degildir-sadi-idem/

bırakılmalıdır."[3]

Çevreci Eleştiri'nin önemli isimlerinden Slovic de kuramın amacının "doğa yazını eserlerinin akla gelebilecek her türlü bilimsel yaklaşımla incelenmesi ya da her türlü edebi eserde [ilk bakışta insanın dışındaki doğayla ilgili görünmeyenler de dahil] ekolojik sezdirmelerin ve insan-doğa ilişkilerinin tetkiki"[4] olduğunu ifade eder. Slovic ayrıca, Çevreci Eleştiri yazılarının "toplumların doğayı anlamasına katkıda bulunabilmesi için dersler, kuramlar, metinler ve laboratuvarlar arasında kaybolmak yerine, fiziksel dünya ile temas içinde yazılması gerektiğini vurgular."[5] Bu görüş, çevreci yazarların hayatlarının da incelenmesi gerektiğini savunanların dayanak noktasıdır. Nitekim yazar, birikimi ve sorun olarak gördükleri neticesinde üretimde bulunur. Bu görüşe göre yazarın ortaya koydukları, hayatının ve algı dünyasının bir sonucudur. Söz konusu doğa olduğu zaman da, doğanın edebi bir eserde canlı bir biçimde yer alması, onun yazar tarafından gerçek anlamda müşahede edilmesiyle yakından ilgilidir.

Çevreci Eleştiri, söylem olarak insan merkezli değil, doğa merkezli bir yaklaşımı benimser. Çevreci Eleştiri'nin bir metinden beklediği ve incelemelerinde aradığı şeylerin genel olarak şunlar olduğunu söylemek mümkündür: Doğa, metinde dilin inşa ettiği bir yapı ve arka plan öğesi olmaktan öte canlı bir varlık olarak yer almalıdır. Eserde çevresel sorunlara yer verilmeli ve bu sayede insanların çevreye karşı duyarlılık kazanması sağlanmalıdır. Doğa ile endüstri ve teknoloji arasındaki ilişkiler üzerinde durulmalıdır. İnsan ve doğa ilişkisi karşılıklı olarak incelenerek hem doğanın insan hem de insanın doğa üzerindeki etkileri belirlenmelidir.

Dıranas Şiirine Çevreci Yaklaşım

Bu çalışmada, Ahmet Muhip Dıranas'ın çocukluğundan itibaren edinmeye başladığı doğa algısı, Çevreci Eleştiri'nin benimsediği kimi özellikler açısından okunmaya çalışılacaktır. Dıranas'ın şiirlerindeki doğa algısını ve çevreye yaklaşımını anlamada öncelikle onun çocukluğunun geçtiği çevrenin bilinmesi önem taşır. Dıranas, hayatının çok erken yaşlarından itibaren doğayla iç içedir. Çocukluğunu geçirdiği Sinop'un Salı köyü onun doğayla ilk ilişki kurduğu yerdir. Bu nedenle hayatının ilerleyen dönmelerinde de etkisini sürdürmüştür:

"Ben ormanlar içinde bir köyde doğmuşum, büyük ormanlar ortasında. Sekiz dokuz yaşıma kadar her köylü çocuğu gibi sığırtmaçlık etmiş, yalınayak gezmiş tozmuş, sonra kaderin sevkiyle köyden ayrılıp şehre ve yaşı biraz geç de olsa ilkokula gitmiş bir köylüyüm. On yaşından sonraki çocukluk, ilk gençlik, gençlik ve ilah… Beni ihtiyarlığa doğru götüren bütün yıllar ve yollar boyunca, hülyalarımda küçüklüğümün ormanlarını kurdum."[6]

Dıranas, insanı dünyanın tek hakimi ve doğayı da insanın, her türlü istek ve arzularını karşılamak için kullanabileceği bir nesne olarak görmez. Dünyadaki bütün varlıkları doğanın bir parçası ve insanı da bu parçalardan yalnızca birisi kabul eder. Bütünlüğün, tüm canlıların bir arada olmasıyla sağlanabileceğini, ancak bu yolla anlamlı ve birbirini tamamlayan bir bütün oluşturulabileceğini iddia eder:

[3] Karahan, B., (2002), "Yeşillenen Edebiyat Eleştirisi", *Varlık*, 1138/29.
[4] Ufuk, Ö., Gökalp Alpaslan, G., (2010), "Türkiyat Araştırmalarında Yeni Bir Alan: Çevreci Eleştiri", *3. UluslararasıTürkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı,* II/642.
[5] Ufuk, Ö., Gökalp Alpaslan, G., (2010) s. 642.
[6] Dıranas, A. M., (1994), *Yazılar*, İstanbul, Adam Yayınları, s. 258.

"Biz hepimiz, ağaçlar, sular, yemişler, kuşlar, güneş, gökyüzü, gece, hayvanlar, otlar, insanlar, hepimiz birbirimiz için, birbirimize göre, birbirimizi tamamlayan, belki birbirimizi yiyen, ama yedikçe birbirimizi manalandıran bir bütün, el ele vermiş, yaşama saadetiyiz."[7]

Yukarıdaki ifadelerde açıkça görüldüğü üzere, Dıranas, doğanın her parçasını içine alan bir yaklaşımla 'biz' zamirini kullanmaktadır. Bu görüş, Çevreci Eleştiri'nin temel söylemlerinden birisini sunar: İnsan doğanın hâkimi değil bir parçasıdır. Nitekim Dıranas'ın bütüncül doğa algısı, şiirlerinde de kendisini göstermektedir. "Sokak" ve "Evreni Sevmek Ki…" başlıklı şiirlerinde bu yaklaşımı görmek mümkündür:

"Sokakta gün, sokakta gece,
Ben sen o biz kuş ve karınca."[8]

"Ben bütün bir evreni sevmişim; alın terim
Var evrende; öz, üvey diye ayıramam ki."[9]

Dıranas, "Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar" adlı şiirinde de birlik ve bütünlük içinde olmanın ortaya çıkardığı uyumlu ve ahenkli sistemden bahseder: "Evler, ağaçlar, sular, ben ve bu an / Sanki bulutlarla bir, akıyoruz;"[10]

Dıranas'ın doğa ile olan münasebetinin ve onu algılayışının manevi bir yönü de vardır. Köyün büyüklerinin ormana giderken ağaçlar korkmasın diye baltalarını bezle sardıklarından bahsedişi, onun bu yaklaşımı edindiği kültürel kaynağı da ortaya koymaktadır. İçinde yetiştiği kültürel bağlamın kendisine kazandırdığı, doğaya karşı minnet ve şükran duygusu şiirlerinde görülebilir:

"O giderir susuzluğunu,
Gökyüzü; o, sonsuzluğunu
Sütü gibi emziren anne."[11]

Benzer bir doğa algısı 2009 yılında gösterime giren, yazarlığını ve yönetmenliğini James Cameron'un yaptığı Avatar adlı filmde de görülebilir. Filmde Pandora adlı gezegende yaşayan Na'vi halkı ve doğa tam anlamıyla bir bütün oluşturmaktadır. Bu anlamda Avatar'ın Derin Ekoloji görüşü çerçevesinde kaleme alınmış bir senaryonun icrası olduğunu söylemek mümkündür. Pandora gezegenine gelen insanlar, burada var olan yeraltı kaynağını, Dünya'ya transfer etmek isterler. Bunu yaparken gezegendeki tüm canlıları ve gezegenin doğal güzelliklerini yok etmeyi göze alırlar ve Na'vi halkına, onların yaşadıkları Pandora adlı gezegene çok büyük bir yıkım yaşatırlar. Bilimkurgu türünün bir örneği olan film günümüz modernite-doğa ilişkisini irdeler. Bu yönüyle Çevreci Eleştiri'nin kriterleriyle ele alınmaya müsait bir yapıttır.

Dıranas, Derin Ekoloji görüşünde olduğu gibi doğadaki ekolojik dengenin bozulmasının ve doğanın tahrip edilmesinin sorumlusu olarak insanı görmektedir. İnsan, tarih boyunca kendisine yaşam alanı yaratırken doğa üzerinde hırpalayıcı ve yok edici, türlü tasarruflarda bulunmuş, kendisini kısa vadede rahat ettirecek ancak uzun vadede kendisi için büyük sorunlara neden olabilecek hamleler yapmıştır. Dıranas'ın bu konuyla ilgili görüşlerine geçmeden önce konuyu daha anlaşılır kılmak için National Geographic'te yayımlanan "Easter İsland" (Paskalya Adası) adlı belgeseli örnek

[7] Dıranas, A. M., (1994), s. 40.
[8] Dıranas, A. M., (2000), *Şiirler,* İstanbul, YKY, s. 116.
[9] Dıranas, A. M., (2000), s. 146.
[10] Dıranas, A. M., (2000), s. 78.
[11] Dıranas, A. M., (2000), s. 121.

verebiliriz. Belgeselde, Paskalya Adası'na gelen topluluğun, doğaya karşı yaptığı tahribat neticesinde nasıl yok olduğu anlatılmaktadır. İnsan eli değmemiş hali, yaşam kaynakları ve doğal güzellikleri itibariyle bir yeryüzü harikası olan adayı mahveden de, bunun sonucunda adadaki hayatı sonra eren de, insandır. Sakinlerinin yok olmasının ardından ise zaman içerisinde ada eski güzelliğini yeniden kazanır.[12] Bu durum doğanın kendisini yenileyebilme gücünü göstermektedir.

Dıranas, düzyazılarında sık sık doğanın tahrip edilişi üzerinde durur. Orman yangınları ve yabanî hayvanların telefi gibi konulara değinerek, insanların kendi elleriyle sonlarını hazırladıklarını vurgular, uyarılarda bulunur. İnsanlarda doğa yıkımına karşı bir duyarlılık ve farkındalık oluşturmaya çalışır:

"Biz neyiz, biz insanlar? Bu dünyayı altından üstünden yiyerek yaşıyoruz. Durmadan toprağını, suyunu, havasını, ateşini tüketiyoruz. Hem öylesine azıtmış bir açlıkla ki, yemek üzere el attığımız bir parçasına şayet iki kişi birden saldırmışsak, birimizden biri ölecektir.

Ya ben onu yiyemeyecek hale getireceğim, ya o beni; öte yanda, o an için karnı doymuş, yahut yer yuvarlağından koparıp aldığı bir kemiği henüz yalamakla meşgul üçüncü bir kişi de, bize barış ve insanlık şarkısı söyleyecek. Fırsat bulursak hepimiz o şarkıyı söylemesini biliriz. Çünkü dünyayı şarkılarla, şiirlerle, cümbüşlerle yemek daha güzeldir."[13]

Dıranas'ın yukarıdaki görüşleri, modernite ile birlikte doğanın tam bir sömürü nesnesi haline getirilişini ve bu sömürü yarışında, insanların birbirlerine karşı ne denli acımasız olduklarını ifade eder. Modern yaşam alanlarının ve insanların gösterişçiliğinin doğa tahribatına neden oluşu üzerinde dururken, çarpık yapılaşma ve bunun doğurmuş olduğu çirkinliklere de değinir. Aşağıdaki mısralarda Boğaziçi'ne inşa edilen binaların oradaki doğal güzelliği yok edişi dile getirilir: "Boğaziçi, daha sağken gömülmek / İçin dönüşmüş beton mezarlara;"[14]

Dünyayla beraber toplumsal ve bireysel yaşamlar da değişmektedir. Sanayi ve teknolojik gelişmeler neticesinde, insan gücüne olan ihtiyacın azalması ve kaynakların bir azınlık elinde toplanmış olması; buna karşılık devam eden nüfus artışı, hayatı zorlaştırmaktadır. İnsanlar sosyal hayatta yer edinebilmek ve refah içerisinde yaşayabilmek için her geçen gün daha fazla çalışmak zorunda kalmaktadırlar. Bu zorunluluklar zihinsel ve psikolojik olarak yıpranmış insanlar üretmektedir.[15] Bu noktada Çevreci Eleştiri, modern hayatın insanlarda oluşturduğu psikolojik rahatsızlıkların sebebini, insanlardaki bütünlükçü, canlı doğa algısının değişmesine ve insanın doğaya sırt çevirmesine bağlar: "Tabiattan ilk uzaklaşan cedden veraset halinde bize geçip her gün biraz daha vahimleşen bu gayri tabiilik bugünkü hastalıklarımızın sebebidir."[16]

Çevreci Eleştiri'ye göre insanın eski sağlığına kavuşması, doğayla yeniden canlı bir ilişki kurması ile mümkün olacaktır. Dıranas da insanın bütün rahatsızlıklarının sebebini

[12] Belgesel için http://video.nationalgeographic.com/video/national-geographic-channel/full-episodes/explorer/ngc-easter-island-underworld/ internet adresine bakılabilir. Belgeselle ilgili açıklayıcı Türkçe kaynağa ise http://www.firochromis.com/paskalya/ internet adresinden ulaşılabilir.

[13] Dıranas, A. M., (1994), s. 203.

[14] Dıranas, A. M., (2000), s. 149.

[15] Bu konuda daha detaylı bilgi için örneğin, Sigmund Freud'un Uygarlığın Huzursuzluğu adlı kitabına bakılabilir.

[16] Dıranas, A. M., (1994), s. 19.

doğadan uzaklaşmasında görür. Nitekim "Kadavra" şiirinde doğaya yabancılaşmanın insanın özgürlüğünü elinden aldığını ifade eder; ona göre doğayla iç içe yaşayan insanın mutluluk, mutsuzluk gibi sorunları yoktur:

"Bir gündü; yukarda gök, maviliğinde,
Aşağıda yer bolluk kişi dirliğinde;
Doğanın insanla barıştığı bir gün.
Tam özgürdü kalbim, ne mutlu, ne üzgün.
(…)
Vah! uyup da güneşlerle dönen çarka
Yitiren yok mu özünü benden başka?"[17]

Son iki mısra modernite eleştirisi olarak okunabilir. Modernitenin ortaya çıkardığı sanayi toplumunda, üretimde yer alan kişi, makineleşmenin getirdiği sistem içerisinde, adeta makinanın bir parçası konumundadır. Öyle ki, insan kendi özünü yitirmiş durumdadır.[18] Hayatı da bir makinanınkini anımsatan belli başlı ve sürekli devam eden tekrarlardan oluşur. Bu durumu, Marxçı anlamda bir yabancılaşmayla birleştirirsek, karşımıza ağır koşullar altında sürekli çalışan ve ne yapıyor olduğu üzerine durup düşünmeye bile vakti olmayan, edilgen bir insan çıkar.

"Kalabalık, kaba bir telaş, bir koşuşma, koşma didinme içinde sürüp giden ömrün hakikaten anlaşılır bir manası yoktur. (…) Hepimizin bu cins, ruh besleyici yalnızlıklara, etrafımızdaki hay huyun sarhoşluğundan vakit vakit ayrılmaya ne kadar ihtiyacımız var."[19]

Çevreci Eleştiri'nin dayandığı önemli görüşlerden birisi olan Ekopsikoloji'ye göre, insanın mutsuzluğunun temel nedeni, modern dönem öncesinde canlı bir bütün oluşturduğu doğadan kopuşudur.

Ekopsikoloji'den çok önceleri Hegel de aynı görüşü yabancılaşma kavramı üzerinden ifade eder. Hegel "yabancılaşma fikrini, felsefenin temel öngörülerinden biri olan, âlemin başlangıçta bütünsel bir birlik ve kendinde varlık oluşu düşüncesinden hareketle geliştirir."[20] Hegel için insanın yabancılaşmasının/mutsuzluğunun sona ermesi, huzura ve mutluluğa erişmesi, başlangıçta bütünsel bir yapı oluşturduğu doğayla yeniden sağlıklı bir bütün kurmasıyla sağlanabilecektir. Dıranas da "Doğa-İnsan-Tanrı" başlıklı yazısında, bu üç unsurun anlamlı birlikteliğini şöyle dile getirir:

"Mutluluğun doğa, insan, Tanrı üçgeni içinde tutuklu olduğunu, gerçeğin bu sonsuz üçgen içindeki uyumda bulunacağı düşüncesini hiçbir zaman bırakmadığımı, bunca yıl sonra, yeniden görüyorum."[21]

Dıranas, doğa algısı içerisine Tanrı'yı da dahil edişiyle, görüşlerinin çokça örtüştüğü Derin Ekoloji ve Ekopsikoloji yaklaşımlarından ayrılır. Çünkü Dıranas, tabiatın yanı sıra Tanrı'ya da yönelmekle huzuru ve mutluluğu bulmanın mümkün olduğunu dile getirir. Ona göre günlük yaşamın kargaşasından kurtulmak için insanın durup ne yaptığını, ne olduğunu ve nereye gittiğini sorgulaması gerekmektedir:

"Hayır, hayır biz o kadar kendi dağdağımıza kapıldık, öylesine bir ölüm kalım mücadelesine girdik ki, o derece, bu dünyayı, güzelliklerini ve nimetlerini birbirimizden

[17] Dıranas, A. M., (2000), s. 136.
[18] Bu konuyla ilgili detaylı bilgi için Martin Heidegger'in Tekniğe İlişkin Soruşturma adlı kitabına bakılabilir.
[19] Dıranas, A. M., (1994), s. 71.
[20] Ertoy, M., (2007), *Yabancılaşma Kader mi, Tercih mi?*, Ankara, Lotus Yayınları, s. 49.
[21] Dıranas, A. M., (1994), s. 501.

kıskanır olduk ki, Allahla tabiatla bir an olsun baş başa kalmak aklımızdan geçmiyor, geçse de elimizden gelmiyor."[22]

Burada doğayla birlikte Tanrı'nın zikredilişi dikkat çekicidir. Bu iki kavram Dıranas'ın şiirlerinde sıklıkla bir arada kullanılır. Pek çok şiirde doğa Tanrı'ya ulaşmanın bir yolu olarak görülmekte, Tanrı'yla doğa doğrudan ilişkilendirilmektedir:

"Sen bu doyulmaz evrendesin;
Ama nerdesin? Hangi pınar
Başında, hangi ormandasın
Nerde bahçenden uçan kuşlar?

Boşluklarda seni arıyor
Dağ bir yanda, kişi bir yanda:
Bir yaralı hayvan bağırıyor
Senden ayrı düşen insanda."[23]

Dıranas'ın şiirlerinde Tanrı ile doğa iç içe geçmiştir; yukarıdaki örnekte olduğu gibi, bahsedilenin Tanrı mı yoksa doğa mı olduğunu ayırt etmek çok zordur. Kimi şiirlerinde, Tanrı'nın doğadan ayrı düşünülemeyeceği ve doğanın kendisi olduğu, diğer bir ifade ile doğanın Tanrı olduğu görüşü, yani panteizmin varlığı hissediliyorsa da Dırnas'ın şiirlerinin panteist olduğunu söylemek güçtür. Dıranas'ın bakış açısının Spinoza'nın Tanrı ile evren arasındaki başkalığı kaldıran, Tanrı ile evreni aynı şey kabul eden, ve evreni Tanrısal özün kendisini geliştirmesi olarak tanımladığı panteist görüşten[24] ziyade, bir spekülasyon olarak, İbn-i Arabi'nin düşüncelerine daha yakın olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu başka bir makalenin konusudur. Dıranas'ın İbn-i Arabi'nin eserlerini okuyup okumadığı ile ilgili kesin bir kanıya varılamamakla beraber, şiirlerindeki Tanrı-doğa ilişkisi üzerinden hareketle görüşlerinin Spinoza'dan ziyade İbn-i Arabi'ye yakın olduğu söylenebilir. İbn-i Arabi'ye göre, "mutlak varlık olan Hakk'tan başka bir varlık yoktur. Her şey Hakk'ın bir tecellisi/görünümü/sıfatı konumundadır ve var olan her şeyde Hakk'ın bir sirayeti söz konusudur."[25] Dıranas'ın şiirlerinde de İbn-i Arabi'de olduğu gibi doğa, Tanrı'nın sıfatlarının tecellisi olarak görülür:

"Sen bu doyulmaz evrendesin;
Ama nerdesin? Hangi pınar
Başında, hangi ormandasın
Nerde bahçenden uçan kuşlar?"[26]
"Rüzgârlar başladı. Sonsuzluk gemisi
Önünde köpürüp şahlanmada engin;
Yolcusu olduğun nihayetsizliğin
Bir ucu Allahta ve sende bir ucu."[27]
"Uyandığı zaman gökte yıldızlar

[22] Dıranas, A. M., (1994), s. 41.
[23] Dıranas, A. M., (2000), s. 123.
[24] Demirci, C., (2006), *İbn Arabi ve Spinoza'da Tanrı Anlayışı,* Diyarbakır, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s. 56.
[25] Turan, Y., (2006), *Muhyiddin İbn Arabi'de Mutlak Varlık,* Sakarya, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s. 35.
[26] Dıranas, A. M., (2000), s. 123.
[27] Dıranas, A. M., (2000), s. 94.

İnsan düşünür: belki de Allah var!
Tanrısal bir öpüştür söken şafak"[28]

Yukarıdaki mısralarda görüldüğü üzere Dıranas, doğanın Tanrı ile olan bağlantısına açık bir biçimde gönderme yapar. Ancak bu ilişki bir bağlantının ötesine geçerek bir bütünlük ve birlik ifade etmez. Dıranas'a göre doğa, mutlak varlık olan Tanrı'nın bir yansımasıdır.

Sonuç

Dıranas, doğayı insandan tamamıyla soyutlanamayacak, canlı, gelişen ve çok boyutlu bir yapı olarak kavrar. Doğanın canlı bir varlık oluşuna, gerek düz yazılarında, gerekse şiirlerinde dikkat çeker ve insanların doğayı canlı bir varlık olarak algılayabilmelerini sağlayacak bakış açısını üretmeye gayret eder.

Dıranas'ın doğaya ilişkin görüşleri Derin Ekoloji ve Ekopsikoloji yaklaşımlarıyla yakınlık göstermektedir. Dıranas, insanın, doğayı sömürü nesnesi olarak görme tavrını eleştirir. İnsanı doğada var olan tüm canlılardan birisi olarak görür ve onun herhangi bir canlıya karşı üstünlüğü olmadığı görüşünü savunur.

Modernite ile birlikte hayat mücadelesine kapılan insanın doğadan kopmuş olduğunu ve bunun neticesinde çeşitli rahatsızlıklara maruz kaldığını ifade eder. Çözümü, Ekopsikoloji'de olduğu gibi, doğayla yeniden canlı bir bütünlük kurmak olarak açıklar. Fakat Ekopsikoloji'nin savunduğu insan-doğa bütünlüğüne Tanrı'yı da dâhil eder. Bu yaklaşımıyla, hem Ekopsikoloji'den hem de Derin Ekoloji'den farklılık gösterir.

Kaynakça

Demirci, Cahide, (2006), *İbn Arabi ve Spinoza'da Tanrı Anlayışı,* Dicle Üniversitesi Sosyal Bil. Enst., Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır.

Dıranas, Ahmet Muhip, (1994), *Yazılar,* Adam Yayınları, İstanbul.

Dıranas, Ahmet Muhip, (2000), *Şiirler,* YKY, İstanbul.

Ertoy, Muhammet, (2007), *Yabancılaşma Kader mi, Tercih mi?,* Lotus Yayınları, Ankara.

Karahan, Burcu, (2002), "Yeşillenen Edebiyat Eleştirisi", *Varlık,* S. 1138, s. 28-34.

Özdağ, Ufuk, Gökalp Alpaslan, Gonca, (2012), "Türkiyat Araştırmalarında Yeni Bir Alan: Çevreci Eleştiri", *3. UluslararasıTürkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı,* C. II, Ankara, s. 641-651.

Turan, Yusuf, (2006), *Muhyiddin İbn Arabi'de Mutlak Varlık,* Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

http://video.nationalgeographic.com/video/national-geographic-channel/full-episodes/explorer/ngc-easter-island-underworld/

http://www.firochromis.com/paskalya/

İdem, Şadi, (1998), "Toplumsal Ekoloji Nedir? Ne Değildir?",

http://ecotopianetwork.wordpress.com/2009/11/17/toplumsal-ekoloji-nedir-ne-degildir-sadi-idem/

Oppermann, Serpil, (2009), "Ekoeleştiri",

http://www.pen.org.tr/files/GreenPEN%20Ekoeleştiri%20Prof.%20Dr.%20Serpil%20Opperman.pdf

[28] Dıranas, A. M., (2000), s. 115.

MEVLÂNÂ'NIN *MESNEVİ*'SİNDE YER ALAN "FARENİN KURBAĞA İLE ARKADAŞ OLMASI" ADLI HİKÂYENİN BİÇİMBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Yusuf AYDIN

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü

ÖZET

Bu bildiride Mevlana'nın Mesnevi'sinde yer alan "Farenin Kurbağa ile Arkadaş Olması" adlı hikâye biçimbirimsel bir yöntemle çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çözümleme; "kesitler, sorunlar ve çözümler, mekân, zaman, eylem alanları, aranan objeler ve şahıslar" başlıkları altında yapılacaktır. Bunlara ek olarak hikâyenin, metinsellik ölçütlerinden biri olan metinlerarasılık özelliği üzerinde de durulacaktır.

ABSTRACT

In this paper, the story called "Farenin Kurbağa ile Arkadaş Olması" (The Mouse and the Frog) tried to examine by morphological analysis. This analysis carried out under six titles: sections, problems and solutions, place, time, fields of action, objects, and persons. In addition to this, intertextuality, which is a textuality standard, will be discussed.

Şair, Filozof ve mutasavvıf vasıfları bulunan Mevlânâ tüm dünya için önemli bir şahsiyettir. Fikirleriyle insanlığa asırlarca ışık tutmuş ve mesajları dünyanın dört bir yanına ulaşmıştır. Mevlânâ'nın fikirlerini en iyi anlayabileceğimiz eserlerden biri hiç kuşkusuz Mesnevidir. Altı cilt ve yaklaşık yirmi altı bin beyitten oluşan mesnevi, asırlardan beri İslam dünyasında çok önemli bir yere sahip olmuştur.

Mevlânâ öğretisini insanlara anlatmak için tahkiyeye dayalı bir anlatım tarzı benimsemiş ve anlatmak isteği şeyleri hikâyelerle somutlaştırmıştır[1]. Mesnevide yer alan hikâyelerin belirli bir sıraları ve düzenleri yoktur. Bazı hikâyeler farklı ciltlere bölünmüş olarak anlatılırken, bazı hikâyeler de başka hikâyelerle bölünür veya olay akışı bölünür ve araya öğütler konulur. Bu açıdan mesnevi hikâyelerinin çözümlenmesi önemli bir problemdir. Bu bildiride söz konusu öykünün çözümlenmesinde Vladimir Propp'un ortaya koyduğu biçimbilimsel yöntem kullanılacaktır. Bu çözümleme şu başlıklar altında yapılacaktır:

1. Hikayede kesitler
2. Hikayede sorunlar ve çözümler
3. Hikayede mekan
4. Hikayede zaman

[1] Bektaş, E., (2007), *Mevlânâ Araştırmaları* (ed. Adnan Karaismailoğlu), Ankara, Akçağ Yayınları, s. 421

5. Hikayede eylem alanları
6. Hikayede aranan objeler ve şahıslar
7. Hikayede metinlerarasılık

1. Hikâyede Kesitler (Anlatı Birimleri)

Anlatıların çözümlenmesinde yapılması gereken ilk iş anlatıyı kesitlemek ve anlatısal söylemin az sayıda sınıfa dağıtılabilecek parçalarını belirlemektir[2]. Anlatıyı bu şekilde parçalara bölmek onun nasıl kurulduğunu görmemize yardımcı olacaktır. Hikâyede yer alan kesitler aşağıdaki gibidir:

Kesit 1 (2632): Fare ile kurbağanın tanışması.

Kesit2 (2633): Fare ile kurbağanın bir buluşma vakti belirlemeleri.

Kesit3 (2634-2636): Fare ile kurbağanın dostluklarını ilerletmeleri, buluşup sohbet etmeleri.

Kesit 4 (2637): Farenin kurbağa ile dostluğundan zevk duyması.

Kesit 5(2638-2664): Hz. Adem, Hz. Nuh, Hz. Süleyman ve Hızır üzerine beyitler ve öğütler.

Kesit 6 (2665-2668): Farenin kurbağaya suyun dibinde olduğu için sesini duyuramadığını söylemesi ve buluşma vakitlerinin kendisine yetmediğinden yakınması.

Kesit7 (2668-2685): Aşk, âşık, akıl ve dostluk üzerine beyitler.

Kesit8 (2686-2689): Farenin kurbağaya yalvarması.

Kesit 9 (2690-2713): Allah'ın lütufları, sevgiliye yalvarma.

Kesit 10 (2714-2725): Padişah ve sofunun konuşması, sevgiliye yalvarma.

Kesit 11 (2726-2730): Farenin kurbağa ile daha çok görüşebilmek için yalvarması.

Kesit 12 (2731) Fare ile kurbağanın daha çok görüşmek için çözüm bulmaya çalışmaları.

Kesit 13(2732-2734): Fare ile kurbağanın birbirlerinin ayaklarına ip bağlamayı düşünmeleri.

Kesit14(2735-2739): Beden ve can üzerine beyitler.

Kesit 15(2740- 2742): Fare ile kurbağanın ayaklarını iple bağlamaları ve kurbağanın bundan rahatsız olması.

Kesit 16 (2742-2815): Hz. Yusuf kıssasına telmih ve öğütler.

Kesit 17 (2816-2940) Sultan Mahmud ve hırsızların hikâyesi.

Kesit 18 (2941-2943): Farenin kurbağayla buluşmak için ipi çekmesi ve bundan hoşlanması.

Kesit 19 (2944): Bir alacakarganın fareyi yakalayıp havalanması.

Kesit 20 (2945-2946): Kurbağanın da fare ile birlikte havalanması.

Kesit 21(2947-2949): Halkın bu duruma şaşırması.

Kesit 22 (2949): Kendi cinsiyle arkadaş olmayanların hazin sonu.

Bu kesitlerden hareketle "Fare ile Kurbağanın Arkadaş Olması" adlı hikâye şöyle özetlenebilir:

Bir fare ile kurbağa tanışırlar ve dost olurlar. Ancak kurbağa suda fare ise karada yaşadığından her zaman sohbet edemezler. Bunun için fare kurbağaya birbirlerinin ayaklarına bir ip bağlamayı önerir. Kurbağa da bunu kabul eder. Fare kurbağa ile konuşmak istediğinde ipi çeker, kurbağa da suyun dışına çıkar, sohbet ederler. Bir gün bir alacakarga fareyi yakalar ve havalanır. Farenin ayağı kurbağaya bağlı olduğundan

[2] Barthes, R., (1998), *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, Gerçek Yayınevi, İsatanbul, s. 20.

kurbağa da sudan çıkıp havalanır. Böylece kurbağa kendi cinsinden olmayan ve suda yaşamayan fareyle arkadaşlık kurmanın bedelini öder.

2. Hikâyede Sorunlar ve Çözümler

Mevlânâ'nın öğretisini dile getirirken kullandığı yöntem ile ilgili Gönül Ayan şöyle der: "Mevlânâ Celâleddîn Rûmî bir meseleyi ortaya koyarken önce şahıs kadrolarını kurup problemi sergiliyor. Bu problemin yaptığı çağrışımları sıralıyor; bazen bu çağrışımlar birkaç beyti aşıyor."[3]

Farenin Kurbağa ile arkadaş olması adlı hikâyede ise temel sorun cinsleri ve yaşam şekilleri farklı olan fare ile kurbağanın arkadaşlığıdır. Bu sorun hikâyede fare ile kurbağanın yaşadıkları mekânların farklılığıyla dışa vurulur. Kesit 6'da fare kurbağa ile muhabbetini isteği zaman yapamamaktan yakınır. Bunun sebebi farenin karada kurbağanın ise suda yaşamasıdır. Bu bir problemdir. Bu problem kesit 15'te fare ile kurbağanın birbirlerinin ayaklarına ip bağlamasıyla çözüme kavuşur. Ne var ki bu çözüm hem fare hem de kurbağa için hiç de iyi sonuç vermeyecektir.

3. Hikâyede Mekânlar

Hikâyede belirli bir mekân yoktur. Kurmacada zamanın da kurmaca olması son derece normaldir. Olay halkaları ve şahıs kadrosu bu mekânı tanıtıcı unsurlardır[4]. Her olay mutlaka bir mekân içinde gelişeceğinden anlatılarda zamanın işlevsel bir özelliği vardır[5]. Amacı bir ders vermek olan bu tür anlatılarda mekân ile ilgili fazla ayrıntıya yer verilmez. Önemli olan verilmek istenen mesajdır. Hikâyeden anlaşıldığı kadarıyla olaylar bir ırmağın kenarında geçmektedir. 22. kesitte " Kurbağa, bu, suda yaşamayan susuz hayvanlar gibi, aşağılık bir mahlûkla eş olanın layığıdır." ifadeleri mekâna gönderme yapmaktadır.

4. Hikâyede Zaman

Hikâyenin belirli bir zamanı yoktur. Aynı zamanda olayların ne kadar bir süre içinde geliştiği belli değildir. Zamandaki bu belirsizlik hikâyeyi çağlar üstü hale getiren unsurlardan biridir. Mesnevinin ele aldığı konuların yanında hikâyelerdeki mesajların zamanlarını aşmalarında ve günümüze dahi hitap edebilmelerinde bu belirsizliğin rolü büyüktür.

5. Hikâyede Eylem Alanları

Propp Masalda yedi çeşit eylem alanından bahseder. Bunlar

1. Saldırganın (ya da kötü kişinin) eylem alanı
2. Bağışçının (ya da sağlayıcının) eylem alanı
3. Yardımcının eylem alanı
4. Prensesin (aranan kişinin) ve babasının eylem alanı
5. Gönderenin eylem alanı
6. Kahramanın eylem alanı
7. Düzmece kahramanın eylem alanı

Saldırganın (ya da kötü kişinin) eylem alanı: Fare bu alanda görülebilir. Kurbağayla daha fazla konuşmak için onu kendine bağlamış ve kurbağanın da kendisiyle birlikte yem olmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda alacakarga da bu kısımda zikredilebilir.

Hikâye oldukça kısa olduğundan ve hikâyede şahıs kadrosu son derece sınırlı olduğundan bu eylem alanları sınırlıdır.

---

[3] Ayan, G., (1991).
[4] Aktaş, Ş., (1998), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları,s. 141.
[5] Tekin, (2009), s. 129.

6. Hikâyede Aranan Obje

"Birçok masal, bir nesneye duyulan gereksinimle başlar. Çoğu masalda ilk kesit ve ilk işlev (gereksinim duyulan nesne) budur. Ama gereksinim duyulan nesne bir ilaç, bir kişi, tılsımlı bir asa… olabilir. Nesnenin ne olduğu düzanlam katına aittir, işlevi ise kahramanın yollara düşmesini sağlayacak, bulunması gereken, eksikliği duyulan bir nesne olmasıdır."[6].

Hikâyede aranılan obje iki arkadaşın mekân engeline takılmadan birbirleriyle görüşme istekleridir. Ancak yine bu istek onların sonunu hazırlamıştır.

7. Hikâyede Metinlerarasılık

Bir metin başka metinlerle ilişkisine göre değer kazanır. Bu bakımdan üretilmiş bir metin diğer metinlerden soyutlanmış değildir[7]. Mesnevi de bir metin olması dolayısıyla metinlerarsı özellikler taşır. Konusu ve mesajı dolayısıyla mesnevide gerek Kur'an ayetlerine gerekse Kur'anda geçen peygamber kıssalarına çokça göndermeler yapılmıştır. Bazı yerlerde ise bu kıssalardan pasajlar aktarılmıştır. Bu bakımdan mesnevi sırtını kendisinden önce İslam medeniyetinin ürettiği metinlere dayamış durumdadır.

Hikayede 2632-2942 beyitleri arasında Mustafa, Adem, Nuh, Davut, Süleyman, Yakup, Yusuf olmak üzere 7 peygamber adı zikredilmiş ve bazılarının kıssalarına telmihte bulunulmuştur. Kuran'da adı geçen Ad kavmine de telmih yapılmıştır. Bunun yanı sıra mesnevide Müslüman toplumların gelenekleri içinde oluşturdukları bazı unsurlara da telmih yapılmıştır. Hızır, Hz. Nuh'un dokuz yüz sene vaaz vermesi bunlar arsında sayılabilir.

Bu unsurlar çoğaltılabilir. Mesnevide yer alan metinlerarası unsurlara bakıldığında Mevlânâ'nın o güne dek oluşmuş İslam kültüründen de faydalanarak orijinal bir eser ortaya koyduğu görülür.

Sonuç

Bu bildiride uygulanan biçimbilimsel yöntem Propp'un da ortaya koyduğu gibi her anlatının bazı benzer unsura sahip olduğunu göstermiştir. Propp'un ortaya koyduğu yöntem elbette her anlatıya birebir oturmayabilir. Bu bildiride ele alınan hikâye nispeten kısa olduğundan biçimbilimsel inceleme bazı yönleriyle eksik kalmıştır.

Bunların yanında hikâyenin metinlerarasılık açısından incelenmesi olumlu sonuçlar vermiştir. Bu inceleme sonunda mesnevinin kendisinden önce üretilmiş metinlere sıkı sıkıya bağlı olduğu anlaşılmıştır. Hiç şüphesiz bir metni anlamlandırmada diğer metinlerde önem taşır. Dolayısıyla metinlerarsı okumalar yapma ele alınan metnin anlamlandırılmasını kolaylaştırır.

[6] Akerson, F., (2005), s. 137.
[7] Günay, D., (2007), *Metin Bilgisi*, İstanbul: Multilingual Yayınları, s. 211.

Kaynakça

Aktaş, Şerif, (1998), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Barthes, Roland, (1988), *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, Gerçek Yayınevi, İsatanbul.

Bayram, Yavuz, (2009), "*Tahkiye Esaslı Metinlerin Çözümünde Biçimbilimsel Yöntem ve Hüsn ü Aşk Örneği*", Journal of Turkish Studies= Türklük Bilgisi Araştırmaları Cem Dilçin Özel Sayısı, Volume 33, Issue 1 s. 87-103.

Bektaş, Ekrem, (2007), *Mevlânâ Araştırmaları* (ed. Adnan Karaismailoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.

Erkman Akerson, Fatma, (2005), *Göstergebilime Giriş*, Multilingual Yay., İstanbul

Günay, Doğan, (2007), *Metin Bilgisi*, İstanbul: Multilingual Yayınları.

Mevlânâ, *Mesnevî*, Veled İzbudak (çev.), (1991), İstanbul: MEB Yayınları.

Propp, Vlademir, (2008), *Masalın Biçimbilimi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.

METİN ÇÖZÜMLEMELERİNDE YENİ BİR YÖNTEM "ARKETİPSEL ÇÖZÜMLEME" VE *DİŞİ KURDUN RÜYALARI ROMANININ* ARKETİPSEL YÖNTEMLE ÇÖZÜMLENMESİ

Samet AZAP

Ardahan Üni., İnsani Bilimler ve Edebiyat Fak., Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü

ÖZET

Anlatıların çözümlenmesinde kullanılan birçok yöntemden biri olan arketipsel çözümleme özellikle son yıllarda bazı araştırmacılarca kullanılan bir metot haline gelmiştir. Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Erich Fromm ve Joseph Campbell ile bir çerçeveye oturan "arketip" kavramından yola çıkarak metin merkezli bir çözümleme yöntemi olan arketipsel çözümleme, metnin daha iyi alımlanmasına olanak sağlayacaktır. Bireyin kendilik değerleri ön plana çıkaran, toplumsal bilinç dışını oluşturan yapısal öğeler olan arketipler Yüce birey arketipi, anima-animus arketipi, gölge arketipi, iç benlik arketipi, yüce ana arketipi şeklinde karakterize edilebilir. Cengiz Aytmatov'un Dişi Kurdun Rüyaları anlatısı sözü edilen arketip şekilleri etrafında çözümlenmeye çalışılmış hem yeni bir metottun tanıtılması, hem de anlatının görünenin ötesine ulaşılmak hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Arketip, arketipsel çözümleme, anlatı çözümlemeleri, Cengiz Aytmatov, Dişi Kurdun Rüyaları.

ABSTRACT

One of the many methods used to analyze archetypes analysis of narratives, especially in recent years has become a method used by some researchers. Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Erich Fromm and Joseph Campbell sitting "archetype" clearly with conceptual frame from the text-based analysis method that will allow a better text analysis. The individual's self-esteem scores than epileptic boys, social consciousness to the forefront of the values that make up the outside of the individual structural elements of archetype, anima, animus (m) of the Supreme ego archetype, inner shadow, can be characterized as the main archetype. In this study, we will try to analyze the novel Doomsday by Chingiz Aitmatov within the framework of archetypes.

Keywords: Archetype, archetypes analysis, narrative analysis, Chingiz Aitmatov, a female Wolf Dreams.

"Arketipi değersiz görüp bir kenara atmak büyük bir kayıptır"
C. G. Jung

Kuramsal Giriş: Arketipsel Yöntemin Tanıtılması

Anlatı ya da metin çözümlemeleri yıllar boyunca araştırmacıların zihnini meşgul eden konulardan biri olmuştur. Okur merkezli, yazar merkezli ve metin merkezli olarak üç yolla anlatıların yapısal çözümlemeleri üzerine farklı metotlar uygulana gelmiştir. "Marksist, Sosyolojik, Tarihsel psikanalist, Yapısalcılık, Yansıtma kuramı, Metinler arası ilişkiler kuramı, İzlenimcilik, Rus formalizmi, Anlatımcılık, Arşetipçi (Arketipsel)

eleştiri, Duygusal etki kuramı ve Alımlama estetiği belli başlı metin tahlil yöntemleridir."[1] Bu yöntemlerden hareketle eserin özüne ulaşmak temel gayedir. Türk edebiyatında metin tahlilleri üzerine ilk ciddi çalışmalar bundan yaklaşık 30 yıl önce Mehmet Kaplan tarafından yapılmıştır. Kaplan *Şiir Tahlilleri* adlı eserinin ön sözünde, yirminci yüzyıl araştırmacılarının, dikkatlerini sanat eserlerine yönelttiklerini belirterek, her sanat eserinin yaşanılan hayattan ayrı olarak kendi içinde bir yapı olarak incelenme gerekliliğinin altını çizmiştir.[2] Bu çalışmada temel alınan arketipsel yöntem de Kaplan'ın belirttiği gibi yazardan çok metni hedef alan çıkarımsal bir çözümlemedir.

Ortak bilinçdışını oluşturan yapısal öğeler olarak bilinen arketipler, insanın varoluşunu simgeleyen kodlardır. İnsanın tinsel doğumu için mitik enerji kaynağı olarak bilinen arketipler, anlatıların sembol dilini çözmeye yarayan, insanoğlunun ontolojik sürecini hızlandıran hareket kodlarıdır. Jung ile temelleri atılan, Mircea Eliade, Joseph Campbell ve Erich Fromm ile kavramsal bir çerçeveye oturan Arketipler, metin çözümleme yöntemlerinde son yıllarda sıkça başvurulan bir metot halini almıştır. Arketipler konusunda Jung'un düşünceleri önemlidir:

> "Arketip kavramı sürekli yinelenen bir gözlemden türetilmiştir. Örneğin dünya yazınının söylenceleri ile peri masalları her yerde ortaya çıkan belli motifler içerir. Düşlemlerde, düşlerde, sayıklamalarda, bugün yaşayan bireylerin kuruntularında bu motiflerin aynısıyla karşılaşıyoruz. Benim Arketip düşünceler dediğim bu tipik imgeler çağrışımlardır. Onlar bizi etkiler, üzerimizde iz bırakır, bizi büyüler. Arketipin kendisi temsil edilemez bilinç dışıdır, varoluş öncesi bir biçimdir. Arketip kendi başına boştur, saf kalıptır, önsel olarak verilen bir anlatım olanağından başka bir şey değildir. Anlatımların kendileri kalıtımla aktarılmaz, yalnızca formlar aktarılır."[3]

Jung'un da belirttiği gibi arketip kendi başına bir şey ifade etmez, anlatımlar, söylenceler vasıtasıyla bütün insanlığa seslenir. "Derin bilinçdışı değerlerini bilince taşıyan Arketip simgeleri, en yalın ve en saf haliyle yaratılış mitleri ve epik anlatılarda görülse de, bu kökörnek/ilkörnek yoğunlaşmanın bitimsiz bir hazine gibi modern edebiyata kadar bütün insanlığın yaratıcı düş gücünü beslediğini ve yönlendirdiğini söyleyebiliriz."[4] Bu haliyle anlatı metinlerine bakıldığında birer hareket kodu olan arketiplerin yansımalarının görüleceği aşikârdır. "Antik çağda bile kullanılan ve Platon ideasıyla eşanlamlı bir kavram olan"[5] arketipler günümüzdeki modern anlatı metinleri üzerinde uygulanan bir metot haline gelmiştir.

Erich Fromm, geleneksel sembollerin kişiye ya da belirli toplumlara özgü olduğunu belirterek evrensel sembolün insanlığın geliştirdiği tek ortak dil olduğunu ileri sürer.[6] Arketipler de Fromm'un belirttiği gibi, bütün insanlığa seslenen toplumsal bilinçaltının

---

[1] Canatak, A. M., (2007), "Modern Eleştiri Kuramları ve Mehmet Kaplan'ın Şiir Tahlil Metodu", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 34, Erzurum. s. 139-155.
[2] Kaplan, M., (1984), *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul: Dergah Yayınları. s. 8.
[3] Storr, A., (2006), *Jung'dan Seçme Yazılar*, Çev: Levent Özşar, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. s. 366.
[4] Korkmaz, R., (2005), "Dede Korkut Anlatılarında Alp-Bilge Tipi", *Türk Dili ve Kültürünün En Eski Dönemleri Uluslar arası Bilgi Şöleni*, 22-23 Mayıs 2005, Girne Amerikan Üniversitesi, Girne/KKTC.
[5] Jung, C. G., (2009), *Dört Arketip*, Çev: Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul: Metis Yayınları. s. 17.
[6] Fromm, E., (1992), *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*, Çev: Aydın Arıtan/Kaan H. Ökten, İstanbul: Arıtan Yayınevi, 2. Baskı. s. 31.

görüntü seviyeleri olarak ortaya çıkar. Sembol diliyle konuşan anlatılar üzerine çalışıldığında görüleceği gibi keşfedilmeyi bekleyen formlar olan arketipler, Campbell'ın *Kahraman'ın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde, bireyselleşme aşamasında yol alan kahramanın macerasının geçiş evrelerinde kendine yer bulur. Okura düşen ise, anlatılarda Campbell'ın verdiği, ayrılma-erginlenme-dönüş formülünü eserlere uygulayarak, kahramanın bireyselleşme serüvenini ortaya koymaktır. Bu açıdan bakıldığında Cengiz Aytmatov'un *Dişi Kurdun Rüyaları* ya da diğer adıyla *Kıyamet* romanı da eserin kahramanı Abdias'ın bireyselleşme çabasının görmezden gelinemeyeceği bir eserdir.

Dişi Kurdun Rüyaları Romanının Arketipsel Yöntemle Çözümlenmesi

Dünya edebiyatında hiçbir Türk yazarının ulaşamadığı bir noktaya ulaşan, eserleri yüzün üzerinde dile çevrilen Aytmatov, eserleri vasıtasıyla sadece Kırgız halkına değil tüm insanlığa seslenen, tabiata duyarlı, hayvan sevgisini derinden hisseden, insanların varlık alanlarına müdaheleye set çeken düşünceleriyle sevilmiş, benimsenmiş, milli bilince, toplumsal duyarlılığa sahip bir millet oluşması yolunda mücadele etmiş bir yazardır. Yazdığı hemen hemen bütün eserlerinde insanı hedef almış, bireyin olgunlaşmasında, Kırgız örf adetlerinin yaşatılmasında ve ötekileşmeyen, geçmişini unutmayan milletler yaratılmasında sembol diliyle konuşmuş, tüm insanlığa seslenmiştir. *Dişi Kurdun Rüyaları* adlı eseri de böyle bir duyarlılığı yaşadığı/yaşattığı kahramanı Abdias'ın varoluşsal serüvenini anlattığı sıra dışı bir yapıttır.

Romanın Arketipsel çözümlemesinden önce, Korkmaz'ın romandaki dramatik aksiyonu sağlayan değerlerin görüntü seviyeleri olarak verdiği "kora" şemasının[7] *Dişi Kurdun Rüyaları* romanına uygulanmasıyla, romanın iskeletinin zihinlerde canlanmasına fayda sağlayacaktır.

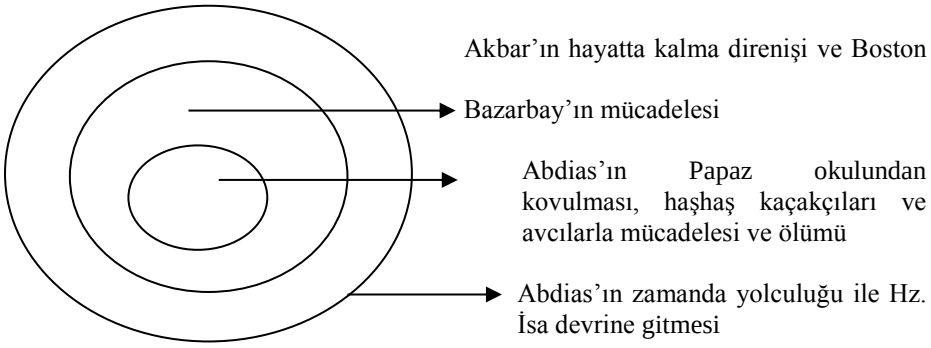
	ÜLKÜ DEĞER (TEMATİK GÜÇ)	**KARŞI DEĞER (KARŞI GÜÇ)**
KİŞİ	-Abdias -İnga -Akbar -Taşçaynar -Boston -Gülümhan -Kence -Aliye İsmailova -Hz. İsa	-Boss -Mişaş -Peder Dimitri -Kepa -Uzakbay -Garkin (Hamlet) -Grişan -Lenka -Petruha -Kolia -Mahaç -Bazarbay -Pontius Pilatus
KAVRAM	-kendilik bilinci -insan -iyilik	-belleğin yitimi -uyuşturucu -ayyaş

[7] Korkmaz, R., (2005), "Sevet-i Fünun Edebiyatı", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, (Editör: Ramazan Korkmaz), Ankara: Grafiker Yayınları. s. 160.

	-Tanrı -akıl -barış -farkındalık -dua -kozmos	-sömürü -küfür -dayak -katliam -kaos
SİMGE	-Saygalar -kilise -doğa -ev -kurt ini -çiftlik -aşk	-Çarmıh -çivi -ağaç -kamyon -avcılar -haşhaş -boş içki şişesi -helikopter -silah

Yukarıdaki tabloda kişi-kavram ve simge düzleminde Ülkü ve Karşı değer olarak verilen unsurlar, romanda birbirinin karşıtı olarak kullanılmıştır. Söz konusu çalışma, Arketipsel bir çözümleme yöntemi ve Abdias'ın bireyselleşme çabasını anlatma merkezli olacağından kişiler, kavramlar ve simgeler üzerinde uzun uzadıya durulmayacaktır.

Dişi Kurdun Rüyaları romanının olay örgüsüne bakılırsa farklı bir romanla karşılaşıldığı izlenimi uyanır. Olay örgüsü, Foster'ın tanımıyla "Öyküyü olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması veya olaylar arasındaki neden sonuç ilişkisi"dir.[8] *Dişi Kurdun Rüyaları* romanının olay örgüsü ise, helezonik Olay Örgüsü yani birden fazla olayın iç içe geçtiği olay örgüsüdür. Üç ana bölümden oluşan romanın helezonik olay örgüsü şu şekilde gösterilebilir:



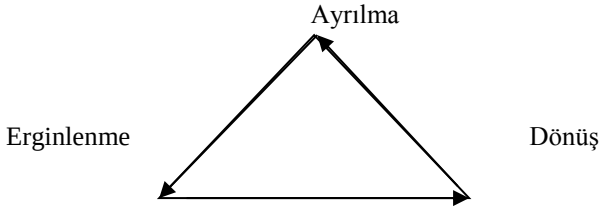
Genel olarak yukarıda gösterilen olay örgüsü özetle şu şekildedir:

1) Dişi Kurt Akbar ile Taşçaynar'ın yavrularının dünyaya gelmesi ve Mujunkum bozkırında Abdias ile ilk karşılaşmaları,

[8] Foster, E.M., (1985), *Roman Sanatı*, (Çev: Ünal Aytür), İstanbul, Adam Yayınları, s. 128.

2) Mujunkum bozkırında Avcıların sayga katliamları ve Akbar ile Taşçaynar'ın yavrularını kaybetmesi,
3) Abdias'ın Hristiyanlığın doğmatik bilgilerini sorgulaması ve Papaz okulundan kovulması,
4) Abdias'ın kendini iyiliğe adaması neticesinde haşhaş kaçakçılarının içine sızması,
5) Abdias'ın Girişan önderliğindeki haşhaş kaçakçısı çocuklar tarafından dövülerek trenden atılması ve bilincini kaybeden Abdias'ın zamanda yaptığı yolculukla, Hz. İsa devrine gitmesi,
6) Abdias'ın âşık olması ve kendini sayga avcıları Boss ve ekibinin içinde bulmasıyla onların yaptığı katliamı sorgulamasıyla İsa gibi çarmıha gerilmesi
7) Ağaca çarmıha gerilen Abdias'ın tekrar dişi kurt Akbar ile karşılaşması ve Abdias'ın trajik ölümü,
8) Üçüncü kez yavrularını dünyaya getiren Akbar ile Taşçaynar'ın yavrularının ayyaş Bazarbay tarafından kaçırılması,
9) Yavrularını ve Taşçaynar'ı kaybeden Akbar'ın, Boston'un oğlu Kence ile oynarken Boston'un silahıyla hem Kence'yi hem de Akbar'ı vurması,
10) Olaylardan Bazarbay'ı sorumlu tutan Boston'un Bazarbay'ı öldürmesi.

Olay örgüsünü kısaca verilen roman arketipsel metotla çözümlenebilir. Söz konusu yöntemde arketipler iç benlik arketipi, yüce birey arketipi, anima-animus arketipi, gölge arketipi, yüce ana arketipi gibi çok farklı biçimde görülebilir.[9] Temel çıkış noktası Jung'un arketip tanımı olmakla birlikte, Campbell'ın kahramanın standart yolculuk evrelerini ve Eliade'nin mitten bireye geçiş imgesini örnek alarak Abdias'ın yolculuğu aydınlatılmalıdır. Yukarıda çeşitleri verilen arketiplerden romanda üzerinde durulan anima-animus ve gölge arketiplerine de kahramanın ayrılma-erginlenme-dönüş aşamalarında değinilecektir.



A) Ayrılma aşaması/iç benlik Arketipi

Kahramanın kelebek gibi kendi kozasından çıktığı bu ilk aşama, bireyin eşiğin dışına attığı ilk adımıyla başlar. Bireyselleşme yolunda kendilik değerlerini taşıyan birey, yeniden doğuşunu gerçekleştirmek için evini barkını terk eder. Kendisine dayatılan fikirleri kabullenmeyen Abdias'ın yıllarca kilisenin hegemonyasında yürütülen beyinleri yıkanan, düşünme yetileri törpülenen bireylerden olmak

[9] Gökeri, A.İ., (1979), *Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğindeki Yapıtlara Uygulanması*, (Ankara Üniversitesi DTCF Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara. s. 20-30

istememesiyle ve Papaz okulundan kovulmasıyla ayrılma aşaması başlar. Kahraman yeniden doğmak için aklın süzgecinden geçirilmemiş dini doğmatik bilgileri sorgulamaya başlar, yalnız gerçekleri duymak her zaman herkesin işine gelmeyebilir. Bu yüzden de Abdias kiliseden kovulur ve kendini insanlığı doğru yola çekmeye adar.

Kahramanın kendi farkındalığını anlamlandırmaya başlayacağı, dış dünyadaki çağrıya kulak vereceği bu aşama, kahramanın iç benlik arketipini harekete geçirmesiyle de başlar. İç benlik arketipi "Her şeyin bağlı olduğu, her şeyi düzenleyen ve kendisi de bir enerji kaynağı olan, kişiliğin ve ruhsal bütünlüğün merkezcil noktasıdır." [10] Kahraman kendi içsel yolculuğuna çıkmaya hazırdır. Ruhsal gelişimini tamamlamak, kendi özünü keşfetmek için sınavlarla dolu yolculuğa hazır olan kahraman, kendi kendisinin tamamlayanı konumundadır.

Campbell maceraya çağrı olarak da bilinen bu ilk aşama için, kahramanı çağıran onun ruhsal ağırlık merkezini toplumunun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderinin belirleyici olduğunu belirtir.[11] Dinde reform yapmak için yola çıkan Abdias'ın da kaderi çizilmiştir, "Ah bu Abdias! Ne işi vardı onun bu Allah'ın cezası yerde! Kader işte. Yine kader!..." (s. 41)

Abdias'ı maceraya çeken en önemli unsur onun sorgulayıcı tavrıdır. Ölümü göze alarak tek başına yüzyıllardır ayakta duran kale gibi sağlam öğretileri sorgulaması bireyselleşme yolunda attığı ilk adımdır. Jung bireyselleşme için, "bireyselleşme tek homojen varlık anlamına gelir. 'Bölünmezlik' içteki en son, karşılaştırılamaz biricikliği kucakladığı için bireyselleşme kişinin kendisi olmasını da gösterir bu yüzden bireyselleşmeyi 'kendine gelme' ya da 'kendini gerçekleştirme' diye de çevirebiliriz der."[12] Jung'un da ifade ettiği gibi kendine gelen Abdias, kendini gerçekleştirmek için Papaz okulundan kovulmayı göze almış, ruhunun kayıp atlantisini yeniden gün ışığına çıkarmak için[13] içtepisel olarak uzun ve engellerle dolu yolculuğuna başlamıştır.

B) Erginlenme aşaması/ gölge Arketipi ve anima-animus bütünlüğü

Erginlenme, kozasından çıkan kahramanın kendi varoluşunu anlamlı kılacağı sınavlarla dolu ikinci aşamadır. Bu aşamada kahraman, yiğitlik ve cesaretle önüne çıkan engellerden yılmadan bireyselleşme yolunda önemli adımlar atar. Campbell bu aşama için, "Macera her zaman ve her yerde bilinenin örtüsünün ötesinde bilinmeyene bir geçittir. Sınırda bekleyen güçler tehlikelidir. Onlarla iş yapmak risklidir; yine de usta ve cesaretli biri karşısında tehlike silinir der."[14]

Bu aşama ayrıca kahramanın kendisiyle yüzleştiği, gölge Arketipi olarak da bilinir. Gölge Arketipi, Jung'a göre, bastırılmış eğilimlerin bilincine varmanın, kişiliğin gölge tarafından resmedilen en az istenir yönlerini itiraf etmenin bizi onlardan kurtarmadığını işaret eder. [15] Farkındalığını gerçekleştiren birey bir an önce harekete geçmelidir. Kahraman bireyselleşme sürecini tamamlamak üzere çıktığı yolculuğunda süreç içinde ya gölgesini yenecek ya da ona yenik düşecektir. Abdias içindeki çağrıya daha fazla sessiz kalamamış, gölgesiyle yüzleşmiş ve zorluklarla dolu yolculuğuna çıkmıştır.

Abdias'ın Papaz okulundan kovulmasıyla bu aşama başlar. Abdias ilk büyük

[10] Gökeri, A, İ, (1979), s. 183.
[11] Campell, J., (2000), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çev: Sabri Gürses, İstanbul: Kabalcı Yayınevi. s. 72.
[12] Storr, A., (2006), s. 368.
[13] Campbell, J., (2000), s. 432.
[14] Campbell, J., (2000), s. 100.
[15] Storr, A., (2006), s. 76.

sınavını, Haşhaş kaçakçısı Grişan önderliğinde kandırılan çocuklara karşı verir. Campbell'ın belirttiği gibi, Abdias, tehlikelerle dolu bir serüvene girişir, cesaretiyle kaçakçıların arasına sızar. Amacı kandırılan çocuklara yardım elini uzatmak, Grişan gibi acımaz insanı sömüren düzenleri yıkmaktır. Grişan'la yaptığı konuşma da onun azmini gösterir:

> "Nasıl güçlerle mücadele edeceğini düşündün mü bari? Düşündüm, zaten bunun için buradayım ve seni uyarıyorum: Ben bu mücadeleden ne pahasına olursa olsun asla vazgeçmeyeceğim, sizin iyiliğiniz için yapacağım bunu, buna sakın şaşma." (s.134)

Girişan hiçbir müdahelede bulunmadan, haşhaş kaçakçısı çocukları doğru yola çekeceğine inanan Abdias'ın yapacaklarını bekler:

> "Durun durun beni dinleyin! Diye bağırdı Abdias. Onları akıl yoluna sokabileceğini umuyordu hâlâ. Ama artık çok geçti. Uyuşturucudan sonra gözleri büsbütün kararmış olan kaçakçılar kudurmuş köpekler gibi atıldılar üzerine. Petruha, Mohaç ve Kolia durmadan vuruyorlardı…" (s. 149)

Kandırılan, sömürülen gençliğe doğruyu göstermek isteyen Abdias, karşılığında tüm çabasına rağmen, dövülerek trenden aşağı atılır.

"İnsan kendinde önemli bir şey keşfederse, huzura kavuşuyor ve ruhu aydınlanıyor" (s. 77) diyen Abdias, içindeki savaşma arzusunu keşfetmiş, erginlenme yolunda önemli yol kat etmiştir. Trenden atılan Abdias bilincini kaybeder ve kendini Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği zamanda bulur. Eliade'nin dediği gibi, "her savaşçı bir kahramanı taklit eder ve bu Arketipik modele olabildiğince yaklaşmaya çalışır."[16] Abdias'ın kahramanı da kendisi gibi insanlığa ortak mesajlar ileten ve bu yüzden çarmıha gerilen Hz. İsa'dır. Onun kaderini paylaşan Abdias, kendine geldiğinde üstü başı perişan, ayağı kırık bir haldedir. Ancak buna rağmen maceradan, bildiği yoldan vazgeçmez. Birkaç kuruş kazanmak için, Mujunkum bozkırında, saygaları avlayan Boss ve adamlarına katılır, amacı aslında bu katliama dur diyebilmektir. Direnciyle, bu kıyıma dur demek için yola çıkan kahraman bir büyük sınavını da burada verecektir.

Erginlenme aşaması, kahramanın tinsel doğumunu gerçekleştirdiği aşama olarak da bilinir. Bilinçli bir dönüşüm sürecini içinde barındıran bu aşamada Abdias, toplumsal bilinci temsil eder.

> "Abdias, saygaların katledilmelerine dayanacak güçte değildi. Bir çeşit isteriye kapılarak hayvanları öldürmekten hemen vazgeçmelerini istemiş, ceset toplayıcısı bu sarhoşlara nutuklar çekerek onları Tanrı yoluna davet etmişti. Sonra Galkin ve Uzunbay'ı kendi safına çekmeye çalışmıştı. Tabiata karşı işlenen bu cinayete katılmamalarını, bu katliamın durdurulması için kendisine yardımcı olmalarını istemişti." (s. 227)

Abdias'ın çığlığı sadece Boss ve Mişaş'a değil, kozmosu kaosa çeviren, tabiata karşı, bütün insanlığa karşı işlenen cinayetleri yöneten perde arkası emperyalist güçleredir. Haşhaş kaçakçısı çocuklar da, sayga avcıları da hep bu çarkın kullanılan

[16] Eliade, M., (1994), *Edebi Dönüş Mitosu*, Çev: Ümit Altuğ, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları. s. 49.

dişlileridir: "Abdias kendinden geçmiş gibiydi ama iki adam hâlâ vuruyor, tekmeliyorlardı. Şuurunu kaybetmeden önce son hatırladığı şey İnga oldu: "O ne olacak, hiç kimse onu benim kadar sevemez" demişti kendi kendine." (s. 230) Abdias'ın son anlarında sevdiği kadını düşlemesi onunla bir bütün olması, anima-animus arketipini imler. Jung, anima-animus arketipi için, Anima erkeğin, animus kadının ruhsal bütünlüğünde yaşattığı karşı cinsin özellikleridir der.[17] Erkeklerde kadınlara ait, kadınlarda da erkeklere ait özellikler bulunmasını Jung, karşı cinse ait Arketipi kadınlarda animus, erkeklerde de anima olarak adlandırmıştır. Anima ve animus her iki cinsin bilinçdışında erkeğin kadınlığa ait yönünü ve kadının erkekliğe ait yönünü temsilen zıt eşler olarak faaliyet gösterir der.[18] Abdias da anima Arketipi özelliği taşıyarak son anlarında, animusu (İnga) ile bütünleşir.

Erginlenme aşamasının sınavlarla dolu dar geçitlerinden geçen Abdias, kendi farkındalığını yaratmış; dogmatik öğretilere, insanlığın sömürülmesine ve tabiatın tüketilmesine karşı savaşmış, neticede aynı kaderi paylaştığı Hz. İsa gibi çarmıha gerilmiştir. Bu son anında daha önce yavrularıyla oynarken karşılaştığı ve kendisine ilginç bir şekilde zarar vermeyen, arasından kutsal bir bağ olduğuna inandığı dişi kurt Akbar'ın gelmesiyle son nefesini verir: "Akbar, saldırıya hazırlanan Taşçaynar'ı durdurdu, sonra ağaca sokularak yavaş yavaş inlemeye, ölen yavruları ve altüst edilen bozkır için ağlamaya başladı. Çünkü, ölmek üzere ve onu teselli edemeyecek durumda olan bu adamdan başka, önünde gözyaşı dökebileceği kimse yoktu. Ama adam, o sırada güçlükle nefes alarak gözlerini açabilmiş ve dişi kurdu görmüştü. Son bir gayretle mırıldandı: geldin…geldin… Bu onun son sözleri oldu ve başı, cansız, önüne sarktı." (s. 235-236)

C) Dönüş aşaması

Dönüş aşaması kahramanın engellerle dolu macerasının son aşamasıdır. Kahraman varoluşunu anlamlı kılmak, kaosu kozmosa çevirmek için terk ettiği eşiğine, çeşitli sınavlardan geçerek yeniden döner. Abdias fiziki olarak yeniden dönüşünü gerçekleştirememiştir; ancak kötülükle, toplumsal kaosla savaşında son nefesine kadar direnmiş, kendi tinsel doğumunu gerçekleştirmiştir. Fransız Matematikçi Blaise Paskal, toplumsal kaos için şunları söyler: "İnsanların kör ve acıklı halini gördüğümde, bütün evreni kendi cansızlığında mütalaa ettiğimde ve insanın kendini oraya koyanın kim olduğunu, ne yapacağını ya da öldüğünde ona ne olacağını bilmeksizin evrenin bir köşesinde yolunu yitirmişçesine ışığını kaybettiğini, hiçbir şeyi bilme yetisi olmadığını düşündüğümde (…) dehşete kapılırım."[19] Abdias da yaşamını bu kaosun içinde mücadeleyle geçirmiş, ışığını kaybedenlere ışık olmuş, bir kahraman olarak son nefesini, görevini tamamlamış olmanın huzuru ile vermiştir.

Sonuç

Metin çözümlemeleri özellikle son 40-50 yılda Saussure'ün dilbilim alanında yaptığı devrimden sonra göstergebilim ve onun uzantısı yapısalcılık ekseninde farklı yolda ilerlemiş, metin-yazar- okur merkezli üç şekilde metinlere bakılmaya başlanmıştır. Metinlerin görünen anlamın ötesindekine ulaşmak üç yöntemin de ortak paydası olmuş, metnin okuru yani eleştirmenleri farklı yöntemlerle faklı çıkarımlar elde etmişlerdir. Söz konusu uygulanan yöntemlerden biri de arketipsel yöntemdir.

[17] Gökeri, A. İ., (1979), s. 21.
[18] Stevens, A., (1999), *Jung*, Çev: Ayda Çayır, İstanbul: Kaknüs Yayınları, s. 72.
[19] Armstrong, K., (2005), *Mitlerin Kısa Tarihi*, Çev: Dilek Şendil, İstanbul, Merkez Kitapçılık Yay., s. 88.

toplumsal bilinç dışını oluşturan yapısal öğeler olarak bilinen arketipler, bireyin tinsel doğumunu gerçekleştiren hareket kodları olarak da nitelendirilebilir, ele alınan anlatıda Abdias kendilik değerlerini yani varoluşunu anlamlı kılmak için bir dizi sınavdan geçmiş Campbell'ın ayrılma-erginlenme-dönüş formülüyle aktardığı kahramanın değişim evrelerine uygun olarak gelişimini tamamlamıştır. Arketipler üzerine çalışıldıkça bir çok anlatının kahramanın/kahramanlarının bireyselleşme serüvenleri yakından izlenebilecek, gölge arketipi, yücebirey arketipi, anima-animus arketipi gibi arketiplerle kişilik analizleri yapılabilecek, bir anlatının farklı boyutlarda incelenmesi sağlanacaktır.

Kaynakça

Armstrong, Karen, (2005), *Mitlerin Kısa Tarihi*, Çev: Dilek Şendil, İstanbul, Merkez Kitapçılık Yayınları.

Aytmatov, Cengiz, (2000), *Dişi Kurdun Rüyaları*, Çev: Refik Özdek, İstanbul, Ötüken Yayınları.

Campell, Joseph, (2000), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çev: Sabri Gürses, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Canatak, A. Mecit, (2007), "Modern Eleştiri Kuramları ve Mehmet Kaplan'ın Şiir Tahlil Metodu", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 34, Erzurum.

Eliade, Mircea, (1994), *Edebi Dönüş Mitosu*, Çev: Ümit Altuğ, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.

Erich Fromm, (1992), *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*, Çev: Aydın Arıtan/Kaan H. Ökten, İstanbul: Arıtan Yayınevi, 2. Baskı.

Foster, E. M, (1985), *Roman Sanatı,* (Çev: Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları.

Gökeri, A.İ., (1979), *Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğindeki Yapıtlara Uygulanması***,** (Ankara Üniversitesi DTCF Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

Jung, Carl Gustav, (2009), *Dört Arketip*, Çev: Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul, Metis Yayınları.

Kaplan, Mehmet, (1984), *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul, Dergah Yayınları.

Korkmaz, Ramazan, (2005), "Sevet-i Fünun Edebiyatı", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, (Editör: Ramazan Korkmaz), Ankara, Grafiker Yayınları.

Korkmaz, Ramazan, (2005), "Dede Korkut Anlatılarında Alp-Bilge Tipi", *Türk Dili ve Kültürünün En Eski Dönemleri Uluslararası Bilgi Şöleni*, 22-23 Mayıs 2005, Girne Amerikan Üniversitesi, Girne/KKTC.

Stevens, Anthony, (1999), *Jung,* Çev: Ayda Çayır, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Storr, Anthony, (2006), *Jung'dan Seçme Yazılar*, Çev: Levent Özşar, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.

BEHÇET NECATİGİL'İN ŞİİR DÜNYASINDA METAFİZİK SÖYLEMLER VE ŞİİRLERİNDEKİ METAFİZİK TEMALAR

Bilgin BAKINÇ

İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Cumhuriyet devri Türk şiirinin önemli şairlerinden olan Behçet Necatigil, sanatçının yaşamı ve kişiliği ile sanatı arasında sıkı bir ilişki olduğunu ispatlayan şairlerdendir. Necatigil içe dönük bir yaşam sürmüş ve kendi dünyasının şiirini yazmıştır. İçe dönük yaşamında gerçek dünyanın yanı sıra metafizik âlemi de sorgulamış ve şiirlerinde tema olarak kullanmıştır. Bu bildiride Behçet Necatigil'in şiir hakkında yazdığı yazılardan hareketle metafizik şiire bakışı anlatıldıktan sonra şiirlerinde kullandığı metafizik temalar üzerinde durulmuştur. Sanatçının şiirlerinde kullandığı; ölüm, Allah, zaman, yalnızlık, korku gibi metafizik ögeler şiirlerinden örneklerle anlatılmış ve şiirlerindeki mekân ve eşyanın metafiziğini anlatış tarzına da değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Behçet Ncatigil, metafizik, hikmet, ölüm, Allah, zaman.

ABSTARCT

Behçet Necatigil, who is one of the foremost poets of Republican Period of Turkey, is the one who proves that there is a firm relationship between the poet and his life. Necatigil led a life towards his inner world and wrote about that life. In this introvert life, he questioned metaphysics and used it as a theme in his works. In this paper, Necatigil's perception of metaphysics is studied by means of his writings on poetry, then his metaphysical themes are focused on. Metaphysical themes used by the poet such as death, God, time, loneliness and fear are studied carefully through examples from his poetry and his use of metaphysics of environment and object is also mentioned.

Key Words: Behçet Necatigil, metaphysics, wisdom, death, god, time

GİRİŞ

1940 sonrası Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının en önemli şairlerinden olan Behçet Necatigil; 14 şiir kitabı, 30 kadar Almancadan çevirdiği eser, mitologya ve edebiyat üstüne incelemeler, 12 radyo oyunu yazmıştır. Ayrıca mektupları ve düzyazıları ve konferansları da kitaplaştırılmıştır

Behçet Necatigil, Türk şiirinde sessiz yürüyen gür bir sestir. Muhteva alarak yerli hayatın yerli şiirini yazmıştır. Sıradan bir Türkiye insanının pencereden baktığında veya sokağa çıktığında gördüklerini kendine özgü bir şiir diliyle yansıtmıştır. Silik karakterli insanın veya "büyük insanlığın" şiirini yazmıştır. Bunu yaparken de şiir sanatının olanaklarından sonuna kadar yararlanmayı bilmiş ve Türk şiirine büyük bir katkı sağlamıştır. Talat S. Halman bir konuşmasında onun şiiri için şöyle der: " 'Necatigil Sanatı', Türk şiirinin birçok yönlerine belirgin özellikler getiren, ara sıra zarar veren ideolojik inançların, zaman içinde kemikleşen akım ve modaların hep dışında kaldı. Bu

basit bir bireysellik değildi. Hiçbir ögesi alıntı ve taklit olmayan bir sentez yaratmak azmiydi. Çağdaş Avrupa şiirinin kimi yönelimlerini paylaşır gibi görünürken de, divan estetiğinin bazı değerlerini özümserken de, halk şiirinin seslerinden arada bir yararlanırken de özgünlüğünden hiç uzaklaşmadı. Etkisiz bir yetkiydi bu."[1]

Gösterişsiz dünyasının gösterişsiz şiirini yazan Necatigil, şiirlerinde kendine özgü bir ritm dünyası yakalamış ve şiirin sadece bir ses sorunu olmadığını anlatmıştır. Gösterişsiz fakat güçlü, dinamik ve ritmik şiirler yazan şair yenilikleri de denemekten kaçınmamıştır. Hem şekil hem mana bakımından birçok yeniliği kullandığı görülür. Bunu yaparken moda söylemlere kulak asmaz. Hatta onu toplumcu olmamakla suçlayan devrimci şiir taraftarlarına kulak asmaz ve kendi içsel ve gözlemci toplusallığını yansıtır şiirlerine. Necatigil sadece devrimci şiir anlayışına değil; Garip, Saf Şiir, İkinci Yeni gibi birçok şiir anlayışına da kulak asmayıp bildiği yoldan gider.

Necatigil sadece şiir yazmamış şiir sanatı ve şair üzerine de birçok düzyazı kaleme alır. Ayrıca bu konudaki görüşlerini, bir "öğretmen" edasıyla konuşmalarında, konferanslarında, röportajlarında, mektuplarında sık sık dile getirir.

Behçet Nacatigil güzel bir Türkçeyle sürekli üretmiş ve üretirken de şiirini zenginleştirmiş bir şairdir. Tek başına bir şiir topluluğunun gücüne erişmiş ve onlar kadar etki bırakmıştır

METAFİZİK VE ŞİİR

Yaşamından ve sanatından kısaca bahsettiğimiz Behçet Necatigil, hem kuramsal anlamda metafizik kavramına yazılarında değinmiş hem de şiirlerinde metafizik unsurları işlemiştir. Bu konuya geçmeden önce "metafizik" kavramı ve bu kavramın şiir ile olan ilişkisinden de bahsetmek gerekmektedir.

Bütün insanlık az ya da çok metafizik ögelerle iç içedir. Metafizik düşünsel anlamda en fazla inanç boyutunda kendini hissettirir. Ayrıca metafizik, okuduğumuz kitaplardan filmlere veya dinlediğimiz müziklere kadar işlemiştir. Bu denli yaşamsal alanda kendini hissettiren metafizik elbette ki şiirlerde de büyük bir yer edinmiştir. Orhan Hançerlioğlu'nun Felsefe Sözlüğü'nde metafiziğin etimolojisi, kökeni ve tanımı şöyledir. "Yunanca sonra, öte, üst anlamlarına gelen meta sözcüğüyle doğa ve özdeksel olan anlamlarını veren phusika sözcüğünden meydana gelmiştir metafizik kelimesi. Sözcük olarak doğaötesi anlamına gelse de, dilimizde sık sık doğaüstü terimiyle karıştırılmaktadır. (Osmanlıca çevirilerde her ikisi için de mafevkattabii deyimi kullanılmakla kimi yerde bu iki deyim birbirine karışmıştır). Türkçemize fizikötesi deyimiyle geçmiştir, metafizik deyimi de kullanılmaktadır. Deyimi ilkin İ.Ö. 1. yüzyılda Rodoslu Adronikos kullanmış ve Aristoteles'in ders kitaplarını sıralarken doğa bilgisi derslerinden sonra gelen on dört kitabına Meta phusika adını vermişti. Nitekim bu kitaplarına Aristoteles de duyularla kavranan bilgi (fizik)nin üstünde saydığı usla kavranan bilgiyi kapsadıklarından ötürü ilk felsefe adını vermiş bulunuyordu. Aristoteles için bu felsefenin ilkliği, bütün bilimler için gerekli ilkeleri incelemesinden ve saptamaya çalışmasındandı. Görüldüğü gibi metafizik, ilk kullanımda da fiziğin üstünde, ötesinde ya da dışında sayılan düşünceyle ilgili, düşünsel bir anlam taşımaktadır."[2]

Var olanın öte'sini arayan ya da sorgulayan veya bilinen âlemin arkasındaki âlem

[1]. Halman, T. S., (2010), "Özgün Bir Vadide Yürüyen Şair" , *Asfalt Ovalarda Yürüyen Abdal: Behçet Necatigil*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. IX- X.

[2] Hançerlioğlu, O., (2006), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, s. 258.

tanımlarıyla karşımıza çıkan metafizik, şiir ile sıkı bir ilişki içerisindedir. Hatta metafiziğin din veya inanç ile olan ilişkisi göz önüne alındığında ilkel dönemlerden beri şairlerin bu konularla ilgilenmeleri, şiirin kaynağında metafiziğin izlerini ortaya koymaktadır. Şiir günlük konuşma dilinden ayrı üst bir dildir. Bu üst dil, günlük yaşamı veya var olan evreni reel olarak anlatmaz. Anlattığı üst bir evrendir. Yani 'fiziki' olanın öte'sini anlatır veya fizik ötesi göndermeler yapar. Şiir bir duygu dünyasıdır ve ruha hitap eder. O halde hiçbir zahiri bilimle tam olarak anlaşılamayan şiirin fizik ötesi bir dili ve manası vardır.

Metafizik (tabii ki metafizikle doğrudan ilintili olan Mistisizm) ve Türk şiiri denince ilk akla gelen Yunus Emre ve köklü bir şiir geleneği olan Divan şiiri olacaktır. Soyut ve metafizik kaynaklardan beslenen bu geleneğin izleri ve etkileri günümüze kadar gelmiştir. Tanzimat'la birlikte Batılılaşma sürecine giren Türk şiirinde de metafizik ögeler kendini yoğun bir şekilde hissettirmiştir. Günümüz Türk şiirinde metafizik denince herkesin bildiği gibi; "Asaf Halet Çelebi, Sezai Karakoç, Necip Fazıl, Cahit Zarifoğlu, Erdem Beyazıt" gibi şairler akla gelir.

Behçet Necatigil şiiri denince, metafizik ilk akla gelen kavram değildir ancak gerek Divan şiiriyle olan ilişkisi, gerek yaşama mistik yaklaşımı gerek kendi şiir görüşleri göz önüne alındığında Necatigil şiirinin metafizikle yakın ilişkide olduğu görülecektir.

NECATİGİL'İN METAFİZİK ŞİİR ÜZERİNE SÖYLEMLERİ

Behçet Necatigil "Sanatçının Ruh Sayısı" başlıklı bir konuşmasında şiirle ilgili bir sınıflandırma yapar ve şöyle der: "İşi en basit yönden ele alınca üç türlü şiir var diyebiliriz. 1) Bir çeşit bencillik, dışa kapalı oluş, romantik ve masum 'narcissizm', egocentrizm; bize yalnız kişisel yaşantılar, şehir idil'leri yazdırır. 2) Dışarı ile, dışarının ekonomik, toplumsal şartları ile temas, yurt ve dünya olaylarını izleme; bize çağ durumu, çağıyla çevrili kişinin bir çeşit mahpusluk, sürgünlük durumu üzerine bireysel-toplumsal şiirler yazdırır. 3) İç ve dış algılar ötesinde biz, deneyüstü (transcendental) sorunlarla da uğraşabiliriz, ki bu da bizi mistik, metafizik şiirlere götürür."[3] Sanatçıya göre deneyüstü sorunlarla ilgilenen şair, mistik ve metafizik şiirler yazacaktır. Bir şair sanat yaşamı boyunca bu üç şiir türünde de eserler verecektir veya biri üzerine yoğunlaşacaktır. Şair çağımızın şiiri olarak ikincisini kabul eder. Aslında Necatigil'in şiirleri incelendiğinde de ikinci grubun içindedir. Ancak birinci grubun içine dahil olacak lirik, ve üçüncü grubun içine dahil olabilecek metafizik ögeler de şiirlerinde yer bulmuştur. Necatigil için söylenen; "dışa kapalı, kendi dünyasının şiirlerini yazmıştır" ifadesi ona yapılan bir haksızlıktır. Sanatçı; kendi sınıflandırması olan üç türlü şiirin hepsiyle ilgilenmiş ve bu üç türlü şiir doğrultusunda eserler vermiştir.

Behçet Necatigil'e göre; "her şair, şiir hayatı boyunca, üç burçtan: Gurbet, hasret ve hikmet burçlarından geçiyor."[4] İyi bir şairin, iyi şair olma safhalarını anlattığı bu üç burç Necatigil'deki mistik veya geleneksel yapının tezahürüdür. Bu mistik yapı onu metafiziğe götürür. Şiir burçlarını sözcük olarak ele aldığımızda bile bu mistik ve geleneksel hava sezilir. İskender Pala'nın Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü'nde Hikmet kavramı; "eşyanın hakikatlerini, özelliklerini, yaradılış nedenlerini, eserlerini, etkilerini bilmek ve ona göre amel etmek"[5] şeklinde ifade edilir. 'Bilinmeyen'i bilme yolunda

[3] Necatigil, B., (1997), *Bile/ Yazdı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 44-45.
[4] Necatigil, B., (1997), s. 62.
[5] Pala, İ., (2000), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Ötüken Neşriyat, s.187.

çaba sarfeden hikmet burcu şairleri bilinenin ötesinde olan metafiziği keşfetme çabasına girerek şiirlerinde metafizik temaları işler. Bu tartışmaya devam etmeden önce Necatigil'in şiir burçlarında kastettiklerine bakmakta yarar vardır:

Gurbet Burcu: Necatigil'e göre bu safha; şairin bir sanatçı olarak kendini keşfetmesi ve elinde var olan imkânlarla şairliğini sürdürme çabası olarak tanımlanabilir. Bu burçta olan şair başka şairlerden etkilenir ve kendine uygun sanat anlayışını arar. Bu arayıştan özgün olarak çıkabilen şair bir sonraki safhaya geçebilir.

Hasret Burcu: Başkalarının şiirlerine bakan şair, bu burçta kendini gerçekleştirme çabasına girer. Necatigil'in deyimiyle "şair, kendi şiirini özler." Hasret burcunda olan şair kendi bakış açısını yakalar ve özgün bir çizgiye ulaşır. Bu burçtaki şair; çevreyi, dünyayı değiştirme arzusu içine girer. Ancak kendi yakın çevresini bile değiştiremeyeceğini görür. Bir anlamda şair yorulur bu mücadeleden.

Hikmet Burcu: Hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini anlayan şair hikmet burcuna girer. Bu burç, "çapraşıktır ve çok az değişir." "Şikâyetlerin, isyanın şiiri; zamanla yerini, kabulün, benimsemenin, vazgeçişin şiirine bırakır."[6] Necatigil'e göre; hikmet burcu şairleri sağlam bir kale gibi sonsuza kadar yaşar. Ona göre aslolan faydalı şiirdir. Necatigil, hikmet burcunu açıklarken Yunus'tan, Hayyam'dam, Galip'ten, Ali Şir Nevai'den, Nabi'den söz eder. Şair hikmet burcunun bir şairin ulaşabileceği son nokta olduğunu ispat etmek için bu isimleri kullanır. Ve dikkatten kaçmayan nokta bu isimlerim Doğu ve İslam şairleri olduğu ve şiirlerinde mistik- metafizik ögeleri sıkça kullandıklarıdır.

Onun için sanat yaşamında bu burçlar önemli bir yer tutar. Behçet Necatigil'in 1974'te yayımlanan Burç adlı şiirinde de şiir burçlarından söz eder:

"*Falınız öyle gösteriyor*
Hangi su bengi su
Gurbetin ucundasınız.

Bir tren ya da gemi
Bir zaman geçiyor
Siz de içindesiniz.

Karanlığa çıkınca
Bilen çıkmıyor
Hikmet burcundasınız."[7]

Behçet Necatigil "Şiir Burçları" yazısını 1977'de yazmıştır. Yani yaşamının sonlarına doğru. Şair belki de bu yazısıyla kendi şairliğinin muhasebesini yapmıştır. Sanatçının şiirleri incelendiğinde söylediklerinin doğruluğu ortaya çıkabilir. Necatigil; gurbet ve hasret burcundan geçerek hikmet burcuna erişen bir şairdir. "Behçet Necatigil'in Poetikası" adlı eserinde Ali İhsan Kolcu bu tasnifle ilgili şöyle der: "Behçet Necatigil'in ortaya koymaya çalıştığı kategorya tutarlı değildir. Bir kere şiirde böyle birbirini tetikleyen evreler söz konusu değildir. Üstelik bu her şair için söz konusu olabilecek bir formül de değildir. Necatigil biraz mistik eğilimlerle böyle bir tasnif kurgulamıştır denebilir."[8]

[6] Necatigil, B., (1997), s. 63.
[7] Necatigil, B., (2012), *Şiirler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 307.
[8] Kolcu, A. İ., (2010), *Behçet Necatigil'in Poetikası*, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınları, s. 51.

BEHÇET NECATİGİL'İN ŞİİRLERİNDE METAFİZİK TEMALAR

Behçet Necatigil, içe dönük bir şairdir. Kendi iç dünyasının kapıları ardında saklıdır şiir dünyası. " İçe dönük kişiliğine karşın, şiirlerinde, kendi evinden başlayarak öteki evleri, sokağı, çevreyi; giderek dış dünyayı ve toplum sorunlarıyla kavramaya ve irdelemeye yönelmiş; görmeye, algılamaya, göstermeye çalışmıştır."[9] *"Konularımı ya kendi hayatımdan ya etrafımdan alırım."* diyen şair bu durumu açıkça belirtmiştir.

1955'te Tan gazetesinde çıkan bir yazısında şiirlerindeki konu seçimi konusunda şunları söyler: "*İlle şu konuda yazacağım diye, önceden bir düşüncem yok şüphesiz. Ama bugüne kadar yayınladığım üç şiir kitabını karıştırınca, açıkça veya örtülü, bütün konularımın yaşadığım, bildiğim evler ve çevrelerden geldiğini görüyorum. Kendi sınırlarımdan dışarı çıkamıyorum ondan herhalde."*[10] Hilmi Yavuz; "Necatigil'in odası dünyadan büyüktür." der. Görünürde sadece bildiği evler veya çevreyi anlatan şair aslında gittikçe Dünya'ya açılmış ve Dünya'yı anlatmıştır. Necatigil kendi çevresinden başlayarak anlattığı Dünya'nın ötesindeki dünyaları da anlatmıştır şiirlerinde.

Necatigil şiirlerinde "ölüm, ölüm ötesi, yalnızlık, ruh, zaman, Allah (Tanrı), korku, yaşam, varlık-yokluk, aşk, bunalım, intihar" gibi birçok metafizik temayı işlediği görülür. Kavramsal anlamda metafizik olarak bilinen bu temaların yanı sıra mekânın ve eşyanın da metafiziğini anlatmıştır. Yani maddenin ötesini de kurcalamıştır. Mesela; Necatigil'in şiirlerinde en fazla işlediği "ev" temasını somut olarak işlemesinin yanında evi soyut bir âlem olarak da göz önüne sermiştir. Yani mekânın metafiziğini işlemiştir şiirlerinde. Veya gecenin metafiziğini de anlatmıştır.

Behçet Necatigil'in şiirlerinde işlediği bazı metafizik temalar ve bu temaları işleyişi şöyledir:

YAŞAM – ÖLÜM – ÖLÜM ÖTESİ

Ölüm bütün canlılar için nihai bir kaderdir. Bu yönüyle yaşamın içinde ve reel bir gerçekliktir. Fiziki varlığın sona ermesi anlamıyla somut bir olgudur. Ancak düşünsel anlamda ölüm karşımıza soyut bir kavram olarak çıkmaktadır. Ölüm olgusunun metafizik bir nitelik kazanması, fiziki varlığın bitmesinden sonra karşımıza çıkan sorularla veya inançlarla beraber ortaya çıkar. "Varlığın yok oluşuyla birlikte biten ne?" sorusu tüm soruların başlangıcıdır. Birçok inanca ve filozofa göre biten sadece bizim görebildiğimiz varlıktır ve sonrasında ruh devreye girer. Bu yönlerden yaklaşıldığında ölüm olgusu; yaşam ve ölüm ötesi olgularının da metafizik açıdan sorgulanmasını beraberinde getirir. Bundan dolayı; Necatigil'in şiirlerinde en yoğun olarak işlediği ölüm temasını, yaşam ve ölüm ötesi temalarıyla birlikte ele almak gerekir.

Necatigil'in şiirlerinde en fazla işlediği temalardan biri ölümdür. Ölüm ve ölümle ilgili sözcükler hemen her şiirinde karşımıza çıkar. Onun şiirlerinde "ölüm" her karşımıza çıktığında "yaşam" da çıkar. Günlük yaşamı ve bu yaşamda var olan ölümü anlatır şiirlerinde. Günlük yaşamda insanlar ölümün farkındadır fakat yaşamlarının merkezinde ölüm yoktur. Sonsuza dek yaşayacakmış gibi yaşamlarını sürdürürler. Necatigil'in şiirlerinde ise ölüm, yaşamla eşdeğerdir ve yaşamdan her bahsettiğinde ölümü hatırlatır. Aslında yaşam da ölüm kadar metafizik bir boyuttadır onun şiirlerinde.

"Tanrı, Kur'an'da der ki:
Küllü men aleynâ fân
Yaşamak öyle güzel ki

[9]Ünlü, M.; Tezcan, Ö.,(2003), *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı (1940-1960),* İstanbul, İnkılap Kitabevi, s.220.
[10] Necatigil, B., (1997), s. 75.

Ölümü düşünmüyor insan"[11]

"Körebe" şiirinden alınan bu dizelerde, şair rahman sûresinin 26. âyeti olan *"*yeryüzünde bulunan her şey fanidir" mealindeki *"küllü men aleyhâ fân*" ayetini delil göstererek insanların yaşama ve ölüme bakışlarını ifade etmiş ve hayatın geçiciliğini vurgulamıştır.

"Aranarak yordamlarda bir ara
Yaşarsın.
Derken dürülür defter, başkasına gelir sıra
Sen aradan çıkarsın" [12]

"Arada" şiirinden alınan bu dizeler yaşamla ölüm arasında olup bitenleri en basit haliyle anlatır. Ancak yaşam onun için o kadar basit değildir. Yaşamı fazlasıyla ciddiye alır ve bu tavır onu hüzünlü, mutsuz ve umutsuz bir şair yapar. Şiirlerine hakim olan bu ruh hali ilk şiirlerinden itibaren kendini hissettirir. Şairin ilk şiir kitabındaki "Kapalı Çarşı"nın ilk şiiri olan "Yel Değirmenleri" şu dize ile başlar: "*Yaşamak azaptır çok zaman"*[13] Mehmet Kaplan onun şiirleri için şöyle der: "Behçet Necatigil'in şiirlerini okurken, insan, onun hayat, dünya, eşya ve madde karşısında ezildiğini bazan yamyassı hâle geldiğini hisseder"[14] Mehmet Kaplan'ın bu tespiti bir genelleme yapacak olursak doğrudur. "*Sonra yaşamak zorluğu geliyor aklıma"*[15] *; "Deli gibi sarılsam da hayata / Kalacak nesi var ki?"*[16] gibi onlarca dizesinde yaşamdan şikayet eder ve mutsuz bir tablo çizer. Necatigil'in yaşadıklarını yazdığını daha önce de belirtmiştik. Onun yaşamına baktığımızda birçok kez ciddi hastalıklar geçirdiğini ve hastanede yattığını biliyoruz. Şairin bu denli hüzünlü ve yaşamdan şikayet eden bir tablo çizmesinde bunun da etkisi vardır. "Dolmak Boşalmak" adlı şiirindeki ; "*Hastalıklar haram eder hayatı / Yaşarken ölüm*[17]" dizelerinde de bunu açıkça belli eder. Yaşamaktan bunca azap duyan şair için ölüm bir kurtuluştur.

"Beni kurtaracak biri yok hazırda,
Ölümün takibi henüz çok geriden.
Mihneti esvap gibi geçirip sırta,
Yel değirmenlerine hücum yeniden."[18] dizeleriyle ölüme olan özlemini veya ölüm isteğini dile getirmiş; "Donkişot" hikayesine de gönderme yaparak yaşamın yel değirmenleriyle savaşmak kadar zor olduğunu anlatmıştır. Şairin ölüm özlemi onlarca şiirinde göze çarpar. Bu dizelerde göze çarpan bir husus da ölüm ötesi hakkındaki tutumudur. Necatigil'in şiirlerinde ölüm korkusu yok denecek kadar azdır. Ona göre asıl mutluluk ölümden sonra olacaktır.

"Ölüler rahata kavuştu,
Paravana arkasında.
Çağırsın diye can atıyorum,
Bana baktığı bile yok,

[11] Necatigil, B., (2012), s.27
[12] Necatigil, B., (2012), s.165.
[13] Necatigil, B., (2012), s.17.
[14] Kaplan, M., (1965), *Şiir Tahlilleri II Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul, Baha Matbaası, s.192.
[15] Necatigil, B., (2012), s.41
[16] Necatigil, B., (2012), s.86
[17] Necatigil, B., (2012), s.97.
[18] Necatigil, B., (2012), s.17

Gözü başkasında."[19]

"İstenmeyen" başlıklı bu şiirinde ölümle yaşam arasında ince bir çizgi olduğunu "paravana" sözcüğüyle ifade eder ve yaşama azabının ancak ölümle biteceğini dile getirir. Yine "Kabul Günü" adlı şiirinde aynı duygular hakimdir. Şiir şöyledir:

"Biliyorum saadet
Bana dünyada gelmez,
Ölümü Bekliyorum."[20]

Şair ölümle bir lades tutuşmuştur kendince. Ve bu lades onun ölümü unutması üzerinedir. Ancak o hiçbir an ölümü aklından çıkarmaz 1942 yılında yazdığı "Lades" şiirinde "*Ölüm sen beni aldatamazsın / Aklımda!"*[21] der; sonra 1948'de yazdığı aynı isimli şiirinde *"Bak, kaç sene geçti / Aldatamadın beni / Ölüm kardeş!"*[22] dizeleriyle ölümle arasında kurduğu sıkı bağı ifade eder.

Necatigil'in şiirlerinde ölüm teması yer yer mistik bir havaya da bürünür. "Yakarış" başlıklı şiirinde; *"Allahım, görüyorsun, üşümüşüm / Uzatsan da sıcak kanatlarını / Altına giriversem."*[23] diyerek ölümün bir vuslat anı olduğunu vurgular. Merhametin kaynağı olarak gördüğü Allah'a kavuşma ve orda huzur bulma isteğidir bu yakarışı.

ALLAH (TANRI)

Allah (Tanrı), din, mistisizm gibi konular metafizik ile doğrudan ilişkilidir ve beraber değerlendirilir. Daha önce metafiziği, "fiziğin ötesinde ya da dışında sayılan düşünce" olarak tanımlamıştık. Allah, din ve mistisizm gibi konular da fiziğin ötesinde olan ve düşünceyle ifade edilen inanç sistemleridir. Dolayısıyla bu alanlarla ilgilenen teoloji, ilahiyat veya tanrıbilim gibi felsefi sayılabilecek dallar da "yapısı gereği metafiziktir."[24]

İslam inancına göre; Allah'ın Vücut (Varlık), Kıdem (Ezeliyet, evveli olmama), Beka (Ebediyet, ahiri olmama), Vahdaniyet (Bir olma, şeriki bulunmama), Kıyam binefsihî(Varlığının devamının zatından olması-başkasın yardımıyla olmaması), Muhalefetü'n- lil-havâdis (Zatının mahlukatın zatlarına ve sıfatlarında mahluk sıfatlarına benzememesi), Hayat, İlim, İrade, Kudret, Sem (işitme), Basar (görme), Kelâm ve Tekvin (Yaratma, var etme.) gibi sıfatları vardır. Bu sıfatlar metafizik içinde değerlendirilir ve bu sıfatlar Necatigil'in şiirlerinde de yer bulur.

Behçet Necatigil'in eserleri incelendiğinde Allah'a inanan bir şair olduğunu görürüz. Eserlerinde geçen ifadelerde bu durum kendini apaçık gösterir. Tahir Alangu'ya yazdığı bir mektupta Allah'a olan inancını şu ifadeden çıkarabiliriz: "Allah'ın büyük lütuflarından biri muhakkak sudur."[25] Necatigil gerek mektuplarında gerek şiirlerinde birçok defa Allah sözcüğünü kullanmıştır ancak kimi zaman da Tanrı sözcüğünü seçtiği görülmektedir. Sonuç itibariyle Allah'a inanan Necatigil'in birçok şiirinde, yukarıda bahsettiğimiz Allah'ın sıfatları çeşitli şekillerde yer bulur.

"Bu berbat düşünceler saatinde;
Tanrım, başı boş bırakma beni!"[26] Dizelerinde, Allah'ın kudret ve irade yani her

[19] Necatigil, B., (2012), s.22.
[20] Necatigil, B., (2012), s.24
[21] Necatigil, B., (2012), s.21
[22] Necatigil, B., (2012), s.63.
[23] Necatigil, B., (2012), s.68.
[24] Hançerlioğlu, O., (2006), s.259.
[25] Necatigil, B., (2001), *Mektuplar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.55.
[26] Necatigil, B., (2012), s.18.

şeyi yapma, her şeye çare bulma ve her şeyin kendisinden olduğu sıfatı işlenmiştir. Buradaki yakarış Allah'ın kudret sıfatına olan inançtan kaynaklanmaktadır.

"Ama Allah'ın koyduğu yerde,
Yıldızlar daima yalnızdır."[27] ifadeleri de yine Allah'ın kudret ve irade sıfatlarıyla ilgilidir.

"Allah beni çirkin yarattı,"[28] dizesinde Allah'ın Tekvin yani yaratma, var etme sıfatının bir yansıması olarak şiirde yerini bulmuştur.

"Allah'ım görüyorsun üşümüşüm."[29] dizesinde Allah'ın Semi sıfatı kendini gösterir. Bu sıfata göre Allah, her şeyi görendir.

Necatigil'in şiirlerinde, Allah'ı sıfatlarıyla ilgili söylemlerin yanı sıra Allah-kul ilişkisi, Allah korkusu, şükür, Allah'ın adaleti veya konuyla alakalı metafizik temalı deyimler sık sık yer bulur. Necatigil'in çeşitli şiirlerinden alınan aşağıdaki dizelerde sözü edilen söylemler açıkça görülmektedir.

Allah- Kul İlşkisi:
"Yıllar var ki Allah'la dargınız,
Birbirimizi arayıp sormuyoruz artık."[30]
Allah Korkusu:
"*Ve yok mu Allah'tan korkuyu*
Atabilsek üstümüzden ikimiz…"[31]
Şükür:
"Madem rabbim şükrolsun himayesini
Esirgemez zerre kadar gecede."[32]
Allah'la İlgili Bazı Deyimleşmiş İfadeler:
"Yalnızlık Allah'a mahsus."[33]
"Allah yardımcım olsun."[34]
"Allah kısmet ederse."[35]
"Allah günah yazmasın"[36]

Necatigil şiirlerinde İslam inancının önemli unsurlarından biri olan "kader" konusuna da değinmiştir. "Levh-i Mahfuzda (Allah katında olacak şeylerin üzerinde yazılı bulunduğu levha) yazılı olanların vücut bulmadan evvelki haline kader"[37] denir. Bu yönüyle kader de metafizik bir temadır.

"Yazdıklarımı duymak
Belki yalnız bana vergi,
….
Kader aynı kader, şu farkla:"[38] Çizgi adlı şiirden alınan bu dizelerde şair kader çizgisini anlatır ve herkesten farklı bir kaderinin olduğunu vurgular. Yine *"Kaderin*

[27] Necatigil, B.,(2012), s.47.
[28] Necatigil, B.,(2012), s.30
[29] Necatigil, B.,(2012), s.68.
[30] Necatigil, B.,(2012), s.439.
[31] Necatigil, B.,(2012), s.442
[32] Necatigil, B.,(2012), s.442.
[33] Necatigil, B.,(2012), s.445.
[34] Necatigil, B.,(2012), s.22.
[35] Necatigil, B.,(2012), s.22.
[36] Necatigil, B.,(2012), s.95.
[37] Pala, İ., (2000), s.221.
[38] Necatigil, B.,(2012), s.93.

dehşetini alnımdan alan el;" dizesiyle de kader mevzusu dile getirilmiş ve kaderinden şikayetçi olduğu görülmektedir.

AŞK (SEVGİ)

Türk Dil Kurumunun Türkçe Sözlük'ünde, "aşırı sevgi ve bağlılık duygusu"[39] olarak tarif edilen aşk; yüzyıllardır birçok filozofun, yazarın veya şairin üzerinde kafa yorduğu ve eserlerinde işlediği başlıca temalardan biridir. Aşk kutsal kitapların bile üzerinde sıklıkla durduğu bir konu olmuştur. Hakkında konuşulmaya başlandığı ilk günden itibaren binlerce tarifi yapılmış ancak tek ve ortak bir tanımı olmamıştır. Aşkın tanımının yanında aşkın çeşitleri de hep tartışma konusu olmuştur. Karşı cinse aşk, Allah aşkı, doğa aşkı, anne aşkı, çocuk aşkı, kitap aşkı gibi yüzlerce şekilde karşımıza çıkabilen aşk Türk edebiyatında genel olarak "ilahi ve beşeri" olmak üzere iki şekilde ele alınır. "Tek başına kullanıldığında aşk sözcüğü tutku denen şeyi, duyguları, arzuları, bir istenci, özne için yaşamını ve bütün varlığını ortaya koyan davranışları ifade eder."[40] Belki de kişiye özel bir tanımı veya yaşanma şekli olan aşk tamamen iç dünyayla alakalıdır ve elbette ki fiziğin ötesindedir.

Aşk veya sevgi üstüne şiir yazmayan veya şiirlerinde aşka değinmeyen şair yok denecek kadar azdır. Kendi yaşamını veya çevresini şiirlerinde anlatan Behçet Necatigil'in aşk üzerine şiir yazmaması veya şiirlerinde aşkın olmaması düşünülemez. Necatigil, aşk ve sevgiyi ayırt etmeden ele alır ve aynı bağlamda işler."Behçet Necatigil, şiirlerinin çoğunda açıkça görüldüğü üzere, kapalı "içe dönük" bir tiptir. Dış alem onu rahatsız eder. Bu tip insanlar, huzur ve sükunu umumiyetle kendi içlerinde, hayal alemlerinde veya varlık ötesinde ararlar."[41] Necatigil aşk veya sevgi temasını işlerken de içe dönük, çekingen bir tavır takınır. İlk şiirlerinden olan Boşuna'da yanından geçen kızlara karşı tutumunu şöyle anlatır:

"Yanımdan geçerken bir tuhaf baktı,
Arzulu ve davetkârdı mutlak.
Bense neden sonra farkına vardım,
Böyle işler bizden ne kadar uzak."[42]

Karşı cinse karşı duyduğu sevgi konusundaki çekingenliği başka şiirlerinde de devam eder. Barbaros Meydanı adlı şiirinde sevdiği kızı takip eder ve yaptığı işten utandığını söyler:

"Biliyorum, ayıp ve manasız
Ama peşlerinden gidiyorum
Gezmeye çıktıkları vakit
Ana kız."[43]

Onun şiirlerinde sevgi hep güç ulaşılandır. Çoğu kez korunamayan, elden gittikten sonra değeri anlaşılan, pişmanlıklarla anılan, aranan bir duygudur. En kötüsü de sevginin ertelenmesidir. "Sevgilerde", bu duyguyu anlatan güzel bir şiir. Peşinden gittiği için utandığı sevdiğine sevgisini söyleyememesinin pişmanlığını anlatır. Hem Necatigil'in çekingen, tutuk dünyasını, hem de günümüzün sevgiyi yaşayamayan ya da yarım yamalak yaşayan mutsuz insanını çok iyi bir biçimde veriyor.

---

[39] Türk Dil Kurumu,(1988), *Türkçe Sözlük 1*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.98.
[40] Blondel, E., (2003), *Aşk*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.12.
[41] Kaplan, M.,(1965), s.193.
[42] Necatigil, B.,(2012), s. 18.
[43] Necatigil, B.,(2012), s. 54.

"Sevgileri yarınlara bıraktınız
Çekingen, tutuk, saygılı.
Bütün yakınlarınız
Sizi yanlış tanıdı."[44] diye başlayan şiirinde, aşk konusunda çekingen olunmaması gerektiğini vurgular ancak hemen hemen bütün şiirlerinde aşk hep ertelenendir veya aşktan hep utanılır.

"Aşkın tılsımı bize de
Dünyayı gözümüzden silse ya.
Değil bizim harcımız
Gören olur diyecek,
Çekingen kalacağız.
Herkes bize bakıyor."[45]

Necatigil aşka inanır fakat deyim yerindeyse aşkı kana kana yaşamaktan çekinir. Aşk, onun hep "gizli bahçe"sinde saklıdır ve aşk insan için acı ve hüzündür. *"Gecenizde ansızın döktüğünüz yaştır bu*."[46] diyerek adeta aşk hakkındaki görüşlerini özetler.

ZAMAN

"Bir iş veya oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre"[47] olarak tanımlayabileceğimiz zamanın somut veya soyutluğu üzerine tartışmalar özellikle filozoflar ve fizikçiler tarafından yüzyıllardır yapılmaktadır. Einstein, Newton, Wittgenstein, Bergson, Brandley ve Kant bu konuda düşünce üretmiş filozoflardan sadece birkaçıdır. Bu filozoflardan bazısı zamanı tanımlanabilir somut bir gerçeklik üzerine oturturken; kimisi ise zamanın tanımlanabilir bir gerçek olmadığı fikri üzerinde birleşir. Gerek felsefe gerek fizik "hâlâ zaman konusundaki en eski sorunları berraklığa kavuşturabilmiş değil."[48] Her ne açıdan yaklaşırsak yaklaşalım zaman metafizik bir boyuttadır ve zamanı somut bir gerçekliğe oturtmak oldukça güçtür.

Zaman özellikle mistik ve metafizik şiirle ilgilenen şairlerin işlediği konulardan biri olmuştur. Necatigil'in şiir dünyasında da zamanın önemli bir yeri vardır ve şiirlerinde zamanı sorgulamıştır.

"Cep, kol, duvar saatleri, oturtma-, asma saat
Bildiğimiz saatler yalnız zamanı gösterir
İnsan saat der ki:
- Zaman nedir?"[49] İnsan Saat şiirinden alınan bu dizelerde zamanın somut gerçekliğini saatler üzerinde gösterirken; zamanın metafiziğini sorgulayan insanı da anlatır. Bu şiirde soyut olan zamanı "insan saat" diyerek somutlaştıran Necatigil, başka bir şiirinde zamanı "tren"e benzetir.

" Var mı yok mu belirsiz bir yankıdır,
"Karanlık yaylalardan aydınlık geçerken
Zaman denen bir tren;"[50] "Zaman Denen Bir Tren" adlı bu şiirinde zamanın varlığı veya yokluğu tartışma konusudur. Şairin zaman temasını işlediği en güzel şiirlerden biri de "Zaman Kayması" adlı şiiridir. Bu şiirde iç içe geçmiş veya kaynaşmış

[44] Necatigil, B.,(2012), s. 131.
[45] Necatigil, B.,(2012), s.41.
[46] Necatigil, B.,(2012), s. 206.
[47] Türk Dil Kurumu,(1988), *Türkçe Sözlük 2*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.1662.
[48] Moseley, A., (2010), *A'dan Z'ye Felsefe,* İstanbul, NTV Yayınları, s.287.
[49] Necatigil, B.,(2012), s.118.
[50] Necatigil, B.,(2012), s.206.

zamanlar anlatılır. "Geçmiş ve gelecek, bizim için, şimdiki zaman diliminde "iç içe geçmiş zamanlar" olarak vardır. Belki de önemli olan zamanı paradoksal bir yapı olarak kurgulamamız ve sanat eserlerini, tarihi, bireyi, toplumu, fiziki dünyayı böyle bir kurgu aracılığıyla kavrıyor oluşumuzdur."[51] "Zaman Kayması" bu paradoksal yapı şöyle ifade edilir:

"Kaynaşır birbirine gün olur zamanlar;
Geçmiş, gelecek birleşir tek kesitte.
Sanki ilk kez yaşarız yaşamayı dünlerde
Ya da başlar ansızın tâ ilerde olacak."[52]

Günün belirli bir vakti olarak tanımlayabileceğimiz "gece" temasını da zaman başlığı altında incelemek gerekir. Gece yani günün karanlık bölümü insanların metafizik inanışlarının en fazla ortaya çıktığı zaman dilimidir. Gece; korkuların, acıların, hüzünlerin en fazla yaşandığı vakittir. Gece insanın kendisiyle baş başa kaldığı andır ve bu süreçte insan iç dünyasına yönelir. Bu zaman diliminde insan, gecenin bir zaman dilimi olmasından kaynaklanan reel gerçekliğinden uzaklaşır ve metafizik bir yolculuğa çıkar. Behçet Necatigil, şiirlerinde gece temasını en fazla işleyen şairlerdendir. Necatigil'in gecesi metafizik bir boyuttadır. Onun için gece hüzün ve ürpertidir. "Gece Vakti" şiirinde*; "Bu berbat düşünceler saatinde; / Tanrım, başı boş bırakma beni."*[53] diyerek gecenin berbat düşünceler saati olduğunu söyler. "Şeb-i Gam" adlı şiirinde ise gecenin hüzün saati olduğunu ifade eder. *"Bilinen şey, / Karanlıkta keder artar."*[54] dizeleriyle biten bu şiirde Divan şiiri geleneğindeki geceye de gönderme yapar. Bu keder, şairin "Gece ve Yas", Gecenin İntikamı" gibi birçok şiirinde göze çarpsa da Necatigil bir şair duyarlılığıyla geceyi ayrı bir sever. "Gecede" şiirinde; "*Ah ben geceyi nasıl sevmem. / Bana kucak açan diyar, gecede.*"[55] dizeleriyle gecenin gizemini veya bir şair için günün en güzel vakti olduğunu belirtir. Şair için gece bir sığınma yeridir.

EŞYANIN VE MEKÂNIN METAFİZİĞİ

Behçet Necatigil'in şiirlerinde en önemli öge mekândır. Onun, şiirlerinde kullandığı mekânlar; oda, ev, evin çevresi veya sokaktır. Bu durum sanatçının "evler şairi" olarak tanınmasını sağlamıştır.

"Mekânın Poetikası" adlı eseri yazan Gaston Bachelard şöyle der: "Bizi, içinde mutluluk duyduğumuz bir mekâna bağlayan ince ayrımların her birinin kendi içinde sakladığı derin gerçekliği belirlemek istediğimizde, bu mekâna bağlı ne çok sorunla karşılaşırız!"[56] Mekâna felsefi açıdan yaklaşan filozof mekânın somut gerçekliğinin yanı sıra, mekânı soyut bir boyuta taşır.

"Çoğu şiirinde ev'i merkez alan Necatigil, onu sadece içinde yaşanan bir mekân olarak görmez, ev içindeki ve dışındaki ilişkileri, toplumu, değer yargılarını, ekonomik kaygıları, uygarlığı, kısacası bütün dünyayı eve göre, evin içinden bakarak yorumlar. Dış dünyadan eve, evden de odasına doğru kapanırken, yaşamın bütün insanlar için geçerli gerçeklerini sorgulayan Necatigil, gündüz yaşananların acısını gece eve çekildikten sonra daha çok duyar."[57] Dış dünyanın somut gerçekliği ev'de soyut bir iç

[51] Ural, Ş., (2008), *İç İçe Geçmiş Zamanlar",* Zaman-Mekan, İstanbul, Yem Yayınları, s.33.
[52] Necatigil, B.,(2012), s.203.
[53] Necatigil, B.,(2012), s.18.
[54] Necatigil, B.,(2012), s.31.
[55] Necatigil, B.,(2012), s.442.
[56] Bachelard, G.,(1996), *Mekânın Poetikası*, (çev.Aykut Derman), İstanbul, Kesit Yayıncılık, s.32.
[57] Gökalp, G., (2003), "Behçet Necatigil'in Şiirlerinde Mekânın Poetikası", *Türkbilig Dergisi*, S.5, s.43.

dünyaya dönüşür. Bu durum, onun mekânını metafizik bir âleme dönüştürür.

Necatigil'in ilk şiirlerinde mutluluk sembolü olan "yuva" olarak tabir edilen ev sonraki şiirlerinde "hayal kırıklığı yaratan sokaktan sığınılan ana rahmini temsil eder."[58] Ev ana rahmi gibi dar ve bunaltıcı olsa da güven verici ve zorunlu bir mekândır. Aynı tavır evin bir bölümü olan oda için de geçerlidir. Şair yalnızlıktan duyduğu acı ve korkuyu odaya ve hayallere sığınır. Aşağıdaki dizeler bu durumu özetler niteliktedir:

"Evlerine dönenler ayrı
Onlar gider huzura aşka"[59]
"Rüzgarlarda eve dönmek saçma,
Ev dar çünkü."[60]
"Islak uzun yollar odalar dar gelince
Çarpıntılı bir geceye girerdi yeniden"[61]

Necatigil'in kendi şiiri için "Benim şiirim ya evlere bir övgüdür ya da ağıt"[62] diyerek şiirlerinde mekânı anlatışını en iyi şekilde özetlemiştir.

Necatigil'in şiirinde "eşya", ev temasıyla birlikte ele alınır. Evin içini dolduran eşyalar, insan hayatını kolaylaştırmak veya evi güzel göstermek amacıyla kullanılan maddeler veya mülkler olarak karşımıza çıkar. Ancak eşyaya yoğunlaşıldığında boyut değiştirir ve metafizik bir boyut kazanır. Bu andan itibaren eşya sadece görüntüden ibarettir. Necatigil "Giz" adlı şiirinde; *"Titrek mumlar dibinde birikmiş gölgeleriz / Yüzler, eşya ve kaplar bir görünüm olarak"*[63] dizeleriyle eşyanın bir görüntüden ibaret olduğunu kabul eder. "Necatigil, eşyadan aldığı izlenimle kendi iç dünyasına yönelmekte ve içindeki yoğunluğu eşya aracılığıyla şiirlerine yansıtmaktadır."[64] Şairin kendi iç dünyasındaki kötümser tavrı *"Güçsüzüm eşyalara"*[65] diyerek ifade eder. "Eşya" adlı şiirinde ise insanın eşya karşısında güçsüzlüğü ve insanın eşyanın esiri olduğunu şöyle ifade eder:

"Koparırlar hayattan
Çekerler hayata gene
Ellerinde Oyuncağız
Evire çevire."[66]

Hilmi Yavuz'a göre Necatigil eşyalar arasında ve eşyaların düzeni içerisinde "hayatı daraltarak ama derinleştirerek yaşadı."[67]

SONUÇ

Metafizik ve hayat iç içe geçmiş kavramlardır. Şiir de hayatı anlatır ve dolayısıyla metafizikle doğrudan ilişki içerisindedir. Behçet Necatigil gibi kendi yaşamından hareketle tüm yaşamı anlatan bir şairin metafizik ögelerle ilgilenmemesi düşünülemez. İçe dönük bir şair olarak nitelediğimiz Necatigil'i dış dünya rahatsız eder ve bu tip insanların yaşamı hayal âlemleri veya varlık ötesinde kendini bulur.

---

[58] Yener, G.,(2000), "Behçet Necatigil'de Mekânın Sınırları", *Varlık Dergisi*, S.1108, s.63.
[59] Necatigil, B.,(2012), s.51.
[60] Necatigil, B.,(2012), s.98.
[61] Necatigil, B.,(2012), s.185.
[62] Necatigil, B., (2006), *Düzyazılar II*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.124.
[63] Necatigil, B.,(2012), s.237.
[64] Gökalp, G., (2003), s.37.
[65] Necatigil, B.,(2012), s.330.
[66] Necatigil, B.,(2012), s.413.
[67] Yavuz, H.,(1991), "Odası Dünyadan Büyük", *Cumhuriyet.*

Şiiri lirik, toplumsal ve metafizik diye üç ana başlıkta toplayan şair metafizik şiir hakkında görüşlerini ifade etmiş; şiirlerinde de ölüm, ölüm ötesi, varlık, Allah, aşk ve zaman gibi metafizik temaların yanı sıra eşyanın ve mekânın metafiziğini de işlemiştir. Şairin şiirlerinde kullandığı metafizik temalar elbette bunlarla sınırlı değildir. Yalnızlık, korku, intihar duygusu, hayal gibi birçok metafizik ögenin de şiirlerinde yer bulduğu görülmektedir.

Sanatçı kitleleri coşturan veya harekete geçiren şiirler yazmamıştır belki ama insanlığın ortak acılarını, umutlarını, aşklarını, çelişkilerini, mutluluklarını yani insana ait tüm duyguları abartısız ve ince ayrıntılarıyla anlatmıştır. Kendi tabiriyle, "ortak çok yaygın bir korkunun, sürekli bir uyumsuzluğun, tedirginliğin manifestosu"nu yazmıştır.

Kaynakça

Bachelard, Gaston, (1996), *Mekânın Poetikası*, (çev.Aykut Derman), İstanbul, Kesit Yayıncılık.

Blondel, Eric,(2003), *Aşk*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Gökalp, Gonca, (2003), "Behçet Necatigil'in Şiirlerinde Mekânın Poetikası", *Türkbilig Dergisi*, S.5.

Hançerlioğlu, Orhan, (2006) *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Halman, T. Sait, (2010), "Özgün Bir Vadide Yürüyen Şair" , *Asfalt Ovalarda Yürüyen Abdal: Behçet Necatigil*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kaplan, Mehmet, (1965), *Şiir Tahlilleri II Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul, Baha Matbaası.

Kolcu, A.İhsan, (2010), *Behçet Necatigil'in Poetikası*, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınları.

Moseley, Alexander, (2010), *A'dan Z'ye Felsefe,* İstanbul, NTV Yayınları.

Necatigil, Behçet, (1997), *Bile/ Yazdı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Necatigil, Behçet, (2006), *Düzyazılar II*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Necatigil, Behçet, (2001), *Mektuplar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Necatigil, Behçet, (2012), *Şiirler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Pala, İskender, (2000), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Ötüken Neşriyat

Türk Dil Kurumu,(1988), *Türkçe Sözlük 2*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türk Dil Kurumu,(1988), *Türkçe Sözlük 1*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ural, Şafak, (2008), *İç İçe Geçmiş Zamanlar",* Zaman-Mekan, İstanbul, Yem Yayınları.

Ünlü, Mahir, Tezcan, Ömer,(2003), *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı (1940-1960),* İstanbul, İnkılap Kitabevi.

Yener, A. Galip, (2000), "Behçet Necatigil'de Mekânın Sınırları", *Varlık Dergisi*, S.1108.

GERÇEK VE HAYAL MEKÂNLARI LİMİNAL KURAMI BAKIŞ AÇISINDAN REFİK HALİD KARAY'IN "İSTANBUL" ADLI HİKAYESİ VE PINAR KÜR'ÜN "BİR DELİ AĞAÇ" ADLI HİKAYESİNDEN ÖRNEKLER

Mzisa BUSKİVADZE

Tiflis Devlet Üniversitesi, Türkoloji Bölümü

ÖZET

Dünya'nın özelliklerini çözülmesinde ,dengesinin belirtilmesinde insanlar tarafından dünya algılayışında Mekân ve zaman kavramı önemli yer almaktadır. Bu kavramlar üzerine çok sayda felsefi ve bilimsel çalışmalar, öznelcilik ve nesnelcilik kuramları mevcuttur.Edebi eserinde mekân ya da zaman kavramın kullanılması bu kavramların edebi sisteminde yerleştirilmesini belirtmektedir. Edebi eserlerin bilmsel dallarındaki kuramları kullanarak incelenmesi bu eserlerin farkli ve değişik taraflardan bakma ve araştırma fırsatları sağlar.

Antropolojide yer alan Liminal kuramın edebiyatına taşınması kahramanların tarafından mekan kavramın kişisel algılayışında önemli rol oynamaktadır.Türk yazarların Refik Halıd karay'ın ve Pınar Kür'ün hikayelerinde baş kahramanların dünya bakış açışları , iç dünyalari daha iyi şekilde anlama işinde ve onların mekenla ve zamanla ilişkileri belirtmesinde liminal kuramı yardımcı olur. Liminal kuramla Gerçek ve gerçek olmayan (hayal) mekânlar arasındaki ayrımı daha belirgin şekilde hissedebilir. Ayını zamanda Liminal kuramı Edebiyati liminal bir oluşumu olarak ortaya koymaktadır.

ABSTRACT

A problem of time and space is one of most actual problems in literature. Time and space categories the main objects of search for intellectual consiousness.The development of the unterstandig of those categiroes can be divided on subjectiv and objectiv points of view.Liminality is one of the most important categories of antropology and literature. Refik Halid Karay's novels "Istanbul" and Pınar Kür's novels "Bir Deli Ağaç"(Mad Tree) which is exspressed in protagonist's personel understandig of time and space categories and is realized trougt the liminal models of chronotop.The theory of liminality shows difference between the real and alternative world

Evrensel düşüncelerin geliştirme tarihi kavramların belirtmekle ibarettir. Filozoflar, bilim adamları, Kültür alanında çalışan insanlar daıma dünyan'ın sırrı, onun özellikleri çözülmekle ve dengesinin belirtmekle meşgüller. Bu özelliklerin belirtmesi dünyanın algılayışı kolaylaştırır. Mevcut olan önemli kavramlardan biri mekân kavramıdır. Mekân kavramı Zaman kavramıyla igilidir. İmmanuel Kant'ın dediği gibi "*Zaman ve Mekân bizim duyumsal kavrayışımızın biçimidir ruhumuzun öznel doğasına özgündür"*[1]. Değişik Bilim dallarında mevcut olan kuramların edebiyatında taşıması

[1] Кант И. (1964) Сочинения в 6 тт .т 3 Мысль Москва ст. 3

edebi eserlerin farklı taraflardan görme imkânları sağlar.Liminal terimin ve kavramın ortaya koyan ilk kişi fransız antropolojinin en büyük temsilcisi Arnold Van Geneptir. "Rites de Passage" adlı eserinde Genep Kuramın sadece kuramsal önemi hakkında değil onun insan hayatların değiştirme sürecinde önemli yer almasından söz etmektedir.Genepe göre "Rites de Passage" yani(geçme töreni bir yerden başka bir yere taşıma, geçme).her türlü değişmelerin değiştirilmez bir parçasıdır. Geçme törenin üç dönemi vardır 1. Ayırılma dönemi 2. Marjınal yanı Limınal dönemi 3. Birleşme dönemi. Birinci Döneminde kahraman ya da herhangi bir kişi mevcut olan sosyal ve kültürel mekandan ayırılır. İkinci döneminde kahraman belirtmemiş durumda oluyor yanı bu dönem kendine dönük süreci olarak da niteledirebiliriz.Üçüncü Dönemde ise kahraman topluma geri dönüyor ama değişik halıyla yeni bir sosyal statüsle.Bu dönemlerden en önemli dönem liminal dönemidir.Liminl terimi latinceden gelen bir kelimesidir ve sınır, iki farklı yer arasındaki koridor anlamına gelir.Genepe göre *liminal dönemi kendi işlevi ve öznü ile mevcut, somutlaşmış ve değişme özelliklerine sahıp olan strüktür arasındaki dinamik, orta bir oluşumudur".Bütün insanların Hayatı ayırım ve yıne birleşme,ölme ve yeniden doğma ,durma ve yolu devam etme süreçlerle dolu . Aşaması gerek yeni sınırları meydana gelmektedir"*[2].Genepe göre liminal dönemi hayatın değişik dönemleri ayırılma fırsatı sağlıyor.

Liminal Kuramın strüktürel antropolojide taşıyan ilk kişi Vıctor Ternerdır.Ternere göre kahramanın mevcut olan sosyal mekandan ayırlması onu her türlü yasalardan ve sınırlamalardan kurtuluyor.Liminal dönemi sadece kahramanın belli olmayan durumda olmasıyla sınırlı olmayıp alternatıf dünyayı sağlamaktadır ,yani alternatıf dünyanın ortaya çıkması liminal kuramın önemli işlevi ve amacıdır.Pozitif alternatif ise hayal gücünü ve yaradılışın birleşmesidir.Bu tür "tasavvuf oyunlari" için en uygun alan edebiyattır.Spariosunun belirttiği gibi *"Edebiyat hakkıkaten yeni alternatifleri yaratma gücüne sahıptır,gerçek ve hayal mekanları birleştirerek yeni, her ikisiden farklı orta mekanı oluşturuyor ,edebiyat varlığının yeni alternatif modelleri ortaya çıkmaktadır bu yüzden onun temel amacı yeni gerçeğin, yeni dünyanın,yeni uzayın yaratmasıdır.*"[3] Şiler de" mektuplar dizisi" adlı eserinde sanatı üçüncü gerçeği olarak niteledirmektedir."*Edebiyat insaları kendi duyumsal dünyasından koparıp ruhsal özgür dünyasına geçiren estetik bir hayaldır"* [4]. İzer de ayını şekilde edebiyatın gerçek ve hayal edilmiş mekanlar arasındaki sınır olduğunu altını çizmektedir . Alternatıf dünyanın oluşumasında edebi eserin rolu büyüktür.Akternatif mekan sadece yazarın hayalerinde, hafızasında düzgün olarak seçkin kahramanın düşünsel ve ruhsal değişmeleriyle oluşturabiliyor.

Pınar Kür'ün "Bir Deli Ağaç" adlı hikayesi ve Refik Halid Karay'ın "İstanbul" adlı Hikayesinde baş kahramanların yaşadıkları mekanlardan kaçıp hayal mekânlara geçmelerini görüyoruz.

Bir Deli Ağaç adlı hikayesinde okur yıllardır başkahramanın ruh hastanesinde olduğunu birinci paragraftan anlıyor "*Her Gün sabahtan akşama kadar penceremin kıyısında oturuyorum,Deli ağacı seyrediyorum.... Yıllardır birlikteyiz... Diyorlar ki Deli olan sensin ağaç değil Ağaçlar delirmez ..."*[5]Baş kahramanın deli olmasının belli bir

[2] Van Genep, A., (1960), *The Rites of Passage*, London p.18
[3] Spariosu, M., (1997), *The Wreathe of Wıld Olive* , New-York Press .p. 4
[4] Schiler, F., (1967), *On the Aestetic Educatıon of man Series of Letters*, Oxsford p.12
[5] Kür, P., (2004), *Bir Deli Ağaç* , İstanbul Everest yayınları, s.75-77

sebebi var. Bu sebep ise onun herkesten ailesinden yaşadığı toplurmdan farklı olmasıdır. Yukarıda belirttiğimiz gibi geçme törenin birinci dönemi mevcut sosyal ve küktürel mekandan ayırılma dönemidir. Baş kahraman yaşadığı çevre içinde kendini özgür hissetmemektedir. İstediği tek şey doğup büyüdü kentten kurtulup İstanbula varmak aile çevresinden kutrulup insan arasına girmek biraz olsun yaşabilmektı. Okuma hakkı elde edebilmesi için uzun uzun savaşmak zorunda kaldı sonunda kazanamayacağını düşünerek sınavlara girmesine izin verdiler.İstanbu'lda da durumu değişmedi" *Bu ev ve bu insalar süresü dolmamış bir mahkum gibi devraldılar kızı özgürlüğün binde birini bağışlamadılar ona. İstanbul'a gelmekle yalnızca hapıshane değiştirmiş oldu.Önceleri tek başına sokağa çıkması bile olasızdı.Okulda olmadığı zaman ya evde oturuyordu ya teyzesiyle dolaşıyordu"*[6] Özlediği yaşama değiş özlediği yaşamı günün belirli saatlerinde kıyıdan köşeden seyretme olanağına kavuşmuştu yalnızca. "İstanbul" adli hikayesinde sürgünde yaşayan kadının acıları goruyoruz kadın önce durumundan ve bulundukları yerden şıkayet eder sonra Istanbulu övmeye başlıyor .Her iki kahramanın temel sorunu özgürlüğün olmamasıdır.Onaların mevcut olan mekanlarda kurtulmak ıçın zemin hazırdır. "Bir Deli ağaç" hikayesinin baş kahramanın bir resamiyle tanışması onun liminla döneminde geçirme ve alternatıf dünya oluşturma imkanı sağlıyor. Resamin dünyasi onun için ideal bir dünyasıdır*." Daracık bir koridordan geçtikten sonra girdikleri oda koskocman,karmakarışık renk ve ışık dolu bir yerdir*."[7]... hiç bilmediği ,tanımadığı bir aydınlık Baş kahraman gerçek ve hayal dünya arasındaki sınır üstünde duruyor bir taraftan eski asık suratlı yapıların karanlığı, onu hiç anlamayan, yaptıkları daıma eleştiren ailesi, uyumu bozan çatışma, diğer taraftan ise Gökyüzüne asılmış korku ve acı olmayan bağımsız bir oda, onunla insan gibi davranan adam başkahramanın değitirme süreci hızlandırır."İstanbul" adlı hikayesinde kadın düpedüz, kupkuru yerlere yabanı halka hiç alışamamış.

Çektiği acıları azaltmak ve yaşadığı çevreden kurtulmak için toz koklamaktadır. Bu şekilde sevdiği şehrini hatırlamaktadır. Değiştirme kavrami mevcut olan durumdan, çevreden çıkma ve alternatif, hayal mekanı yaratmayı kast etmektedir .Değiştirme süreci kahramanların geçirdiği derin buhranlarla ilgili (ölme ,deli olma....) çünkü o gerçek dünyayı bırakıp özgür dünyaya geçiyor.

Liminal dönemin üçüncü aşaması birleşme aşamasıdır. Bu dönemde kahraman yeni statüsle topluma geri dönüyor, kahraman yalnızlığı hıssetmemektedir artik ,gerçek dünya yok edilmiş artık tek bir yenilenmiş ve özgür iç dünyasi mevcut. *"Odasına kapandığı saatleri İstanbul'un herhangı bir sokağında ,aklına gelen bir kıyısında kapısından adını bile atmamış olduğu bir gürültülü meyanesinde en çok da gökyüzüne asılmış bir bağımsız odada geçirebiliyor"*[7]..... *Sürgün kadın İstanbulu hatırlamak için yan saksının içinden bir küçük şişe çıkardı baş parmağı ile ikincisinin arasına tozu döktü kokladi"*[8]

Her iki hikayede baş kahramanların yaşadığı acıları , bu acıları meydana getiren sebepleri ,onların gerçek mekanlarla ilişkileri,iç dünyaları, dünya bakış açışları, değiştirme süreçlerini ve kendine ait olan ,kendi hayal gücüyle yaratan hayal mekanlarda özgürce yaşadakları görebiliyoruz.Yazarlar kahramanların gerçek dünyanın algılayışını ve iç dünyaların oluşturmasının nedenleri altını çizmektedirler.İç dünyaları

[6] Kür, P., (2004)
[7] Kür, P., (2004)
[8] Aktaş, Ş., (2004), *Refik Halit Karay*, Ankara, Akçağ yayınları, s.129

kahramanların yaşadığı buhranlarla bağlı bu şekilde dünya belli olmayan bir nesne olarak değil alternatif ontoloji ilkelere dayanılmış varlık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak Bir edebi eserin Felsefede,estetikte psıkolojide antropolojide olan oldukça önemli kuramları ve ilkeleri göze alınarak incelenmesi bu eserin farklı ve çeşitli taraflardan inceleme imkânları sağlar.Strüktürel antropolojinde yer alan Liminal kuramı kullanarak edebi eserin incelenmesi kahramanların iç dünyaları daha iyi şekilde görme firsatı vermektedir. Liminal kuramın ortaya koyan Van Genep bütün varlıkların, canlıların değiştirmeye tabı olduğunu belirtmektedir. Değiştirme süreci yani bir yerden başka bir yere geçme törenin en önemli dönemi liminal dönemidir. Bu dönemde kahraman yaşadığı çevreye yabancılaşıyor ve kendi iç dünyasına dikkat veriyor. Yabancılaşan kahraman alternatif dünya'yı yaratma gücüne sahıptır. Bu güç ise ona yeniden doğmuş bir insan olarak topluma dönme imkanı vermektedir. Liminal kuramı kullanarak Refik Halid Karay'ın "İstanbul" adlı hikayesinde ve Pınar Kür'ün "Bir Deli Ağaç" adlı hikayesinde başkahramanların hayatlarını incelenirken onların gerçek, somutlaşmış mekân ve hayal ettikleri mekân arasında olduğunu görüyoruz. İstedikleri yerde olmaları için birinin deli olması, diğerin ise uyuşturucu maddesine bağlı olmasını söz konusudur. Kahramanların zihninde oluşturulmuş alternatif mekan daha değerli ve özgürdür. Edebiyat liminal bir oluşumudur. Onun bünyesinde gerçek ve hayal edildiği biçimler birleştirerek varlığın yeni alternatif modelleri meydana gelmektedir.

Kaynakça

Aktaş, Şerif, (2004), *Refik Halit Karay*, Ankara, Akçağ Yayınları.

İzer, Wolfgang, (1993), *The fictive and the Imagınary*, Chartıng Literary Anthropology, Baltimore

Kür, Pınar, (2004), *Bir Deli Ağaç*, İstanbul Everest Yayınları

Ratiani, İrma, (2005), qronotopis sakiTxi antiutopiur romanSi, Tsu.

Schiler Frıedrıch, (1967), *On the Aestetic Educatıon of man Series of Letters*, Oxsford

Spariosu, Mihai, (1997),*The Wreathe of Wıld Olive*, New-York Press

Van Genep, Arnold, (1960), *The Rites of Passage*, London

Кант Иммануел. (1964) Сочинения в 6 тт .т 3 Мысль . Москва

SEZAİ KARAKOÇ'UN *HIZIRLA KIRK SAAT* İSİMLİ ŞİİR KİTABINDA DİNÎ VE FOLKLORİK GÖNDERMELER

Ayşe DALYAN

Muğla Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Metin, cümlelerle örülen anlatma ve anlaşma aracıdır. Metinler yazılma amaçlarına göre öğretici metinler ve sanat gayesi taşıyan edebî metinler olarak ikiye ayrılmaktadır. Edebî metin, malzemesi dil olan güzel sanat etkinliğidir. Edebî eserler, kendi dönemlerine kadar oluşan kültürel birikimden beslenirler. Her metin bir önceki metinden anlam, üslûp, düşünce, teknik yönüyle etkilenmiş ve bu verilerden hareketle yeniden üretime geçirilmiştir. Böylece edebî eser, çok seslilik barındırmaktadır. Coşku ve heyecana bağlı bir edebî metin olan şiir de, insanın yaradılışından bu yana kaynağını mitoslardan, dinden ve sosyal hayattan almıştır. İkinci Yeni şairlerinden Sezai Karakoç da bu kaynaklardan beslenen ve şiirlerinde sık sık metinlerarası ilişki bağlantısı kuran şairlerdendir.

Bu bilgiler ışığında Sezai Karakoç'un *Hızırla Kırk Saat* isimli şiir kitabı metinlerarası ilişki bağlamında incelenecektir.

Anahtar kelimeler:, metinlerarası ilişkiler, Sezai Karakoç, *Hızırla Kırk Saat*.

ABSTRACT

Text is a means of communication knitted with sentences. Texts are divided into two categories, and they are educatory texts and literary texts. Literary texts are creation of fine arts whose material is language. Literary works are supported by cultural background of their periods. Every text is influenced by the previous text in meaning, style, thought, and technical aspects, and reproduced a new text as a result of this interaction. Thus, literary works contain polyphony. Poetry, a literary text, written with enthusiasm and excitement, takes its roots from the source of the Mythos, religion and social life. Sezai Karakoç, who is deemed as one of the greatest poets in Second New movement, is nourished with these sources, and often establishes inter-textual relationship connection in his works.

In consideration of this information, Sezai Karakoç's poems in his book *Hızırla Kırk Saat* will be examined in the context of inter-textual relations.

Key Words: inter-textual relations, Sezai Karakoç, *Hızırla Kırk Saat*.

Türk edebiyatının şairleri ve yazarları kendi döneminin sanatkârlarından olduğu kadar, geçmişte yazılan metinlerden, kutsal kitaplardan, mitoslardan ve folklorik unsurlardan etkilenmiş ve bu unsurlardan aldıkları imge, konu ve türleri yeniden üretme yoluna gitmişlerdir. Sezai Karakoç da şiirlerinde kutsal kitaplardan, mitoslardan ve folklorik unsurlardan çokça yararlanmış bir şairdir.

Bu çalışmada Sezai Karakoç'un *Hızırla Kırk Saat* isimli şiir kitabını kaleme alırken etkilendiği kaynaklar tespit edilecek ve söz konusu kitap, bu kaynaklar açısından çözümlenecektir. Böylece Sezai Karakoç'un bu şiir kitabının dini ve folklorik kaynaklarına inilecektir.

Sezai Karakoç'un *Hızırla Kırk Saat*'i kırk şiirden oluşmuştur. Metnin yapısına bakmamız için iskeleti oluşturan birimleri tespit etmemiz gerekir. Bu şiirler içerik olarak birimlere ayrıldığında, ilk on dokuz şiirde bizzat Hızır'ın kendi diliyle kendisini anlattığı söylenebilir. Yedi Uyurlar'ın hikâyesi ile başlayan ikinci birim 20. ile 40. şiir arasını kapsamaktadır. Bu birim, genel olarak İslam tarihi üzerine kurgulanırken biyografik özellikler taşıyan (21., 22., 23. ve 30.) şiirlere de rastlanmaktadır.

Birinci birimde Hızır kendini anlatır. Bu birimde, İslam dünyasındaki Hızır algısı ile halk arasındaki Hızır anlayışlarının bir kişide toplandığı görülür. Bu birimde Hızır, fizikî özelliklerinden, bilgisinden, yaşam tecrübelerinden, tarihe tanıklık edişinden, ulu ya da melek olarak algılanışından, kendisine yardım edenlerden bahsetmektedir.

İkinci birimin ilk şiirinde (20. şiir), Yedi Uyurlar'ın kendilerini anlattığına şahit oluruz. Karakoç, bu birimde Kur'an-ı Kerim'in Kehf suresinden etkilendiği gibi, Anadolu'nun Roma ve Türk halk inanışlarındaki Yedi Uyurlar efsanelerine de yer vermiştir. Bu şiir, Karakoç'un hikâyeleri temellendirdiği mağara meteforuyla İslam tarihinin önemli olaylarına geçişini sağlar.

İkinci birimde yer yer şairin, çocukluğunu geçirdiği Ergani ve Dicle kasabasındaki anılarıyla karşılaşırız. Birimde biyografik göndermeler çok yer kaplamamaktadır. Şair bu birimde Kur'an-ı Kerim'de geçen 'su' ile ilgili çeşitli hikâyelere göndermelerde bulunur. Böylece hikâyeleri, Hızır'dan ve onun en bilinen hayat suyundan uzaklaşmadığı gibi, göndermeleri de Hızır'ın çağrışım alanında bulunan'su' ve 'mağara' kavramlarıyla birbirine bağlar. Yine bu birimde şair, İslam tarihi ile ilgili göndermeleri yaparken kolektif bir anlayış olan 'biz' algısıyla konuşur. Biyografik unsurların bulunduğu göndermelerde ise 3. tekil şahıs olarak seslendiği görülür.

Şiir kitabının içeriğine baktığımızda zengin bir kültürle karşılaşırız. Kur'an-ı Kerim temelli göndermeler en çok yeri kaplamaktadır. Şair, İslam kültürü ve tarihinden aldığı unsurlara folklorik unsurları da ekleyerek geleneği yeniden üretime götürmüştür.

Şiir kitabında zaman çok geniştir. Şair insanlığın yaratılışından itibaren günümüze kadar geriye gitmeler, ileri fırlamalarla zaman kavramını metafizik bir algıyla işlemiştir. Şair bir düş içinde yolculuk yapmaktadır. Bir an Nuh'un işçisi iken birden Yusuf'un hapishane arkadaşına dönüşür. Böylece zamanda sınır ve kronoloji kalkar (tayy-i zaman). Mekânda da bu düş ve sınırsızlık hali (tayy-i mekan) görülmektedir. Örneğin şairin İslam kültüründe önemli bir yeri olan Mekke, Sina Dağı, Kudüs etrafında dolaşırken birden çocukluğunun geçtiği Ergani ve Dicle kasabasına döndüğünü görürüz. Zaman zaman Cennet ve Cehennemde dolaşır, Arafta bekler hatta bizzat Araf olur. İslam dünyasının topraklarından Roma'ya, Amerika'ya gidip gelmeler yaşar.

Şiirin şahıs kadrosu da geniştir. Bu kadroyu, genel olarak peygamberler, melekler, dinî, tarihî, edebî şahıslar oluşturmaktadır. Şiirlerde kutsal kişilerle ilgili Türk-İslam kültürüne ve Anadolu bağlantısıyla Yunan hikâyelerine ve olaylarına göndermeler yapılmıştır. Bu unsurların hepsini birleştiren ortak nokta 'Hızır'dır. Sanki bütün bunlara Hızır şahit olmuştur. Olaylarda Hızır bazen aktif rol oynarken, bazen de 3. şahıs olarak anlatıcı konumuna geçer. Kur'an-ı Kerim de bulunan Kehf suresindeki üç hikâye, *Hızırla Kırk Saat*'in temelini oluşturur. Karakoç, bu sure etrafında göndermede bulunduğu diğer hikâyeleri de 'mağara' ya da 'su' metaforlarıyla birbirine bağlar. Örneğin, Kehf suresinin ikinci hikâyesindeki ab-ı hayat ile bağlantılı olarak şairin 'su'yu ve 'mağara'yı imanın birer simgesi olarak kullanır. Böylece yukarıda bahsedilen unsurları birbirine bağlayan en önemli nokta 'su' ve 'mağara'dır. Bu yüzden şair için bu

kavramlar kutsaldır. Su kelimesinin çağrışım alanında bulunan ve İslam dünyasında büyük yeri olan 'kuyu' metaforu da 'su' gibi göndermeleri oluşturan unsurları birbirine bağlama özelliği taşımaktadır.

Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde birimlerde tespit edilen dinî ve folklorik göndermeler ayrıntılı olarak ayrı başlıklar altında incelenecektir.

A. Dinî Göndermeler

1. Peygamberler

Sezai Karakoç, *Hızırla Kırk Saat* isimli şiir kitabında kutsal kitaplarda geçen neredeyse bütün peygamberlere göndermelerde bulunmuştur. Bizzat isimlerini zikrederek en çok göndermede bulunduğu peygamberler sırasıyla şöyledir: Hz. İsa, Hz. Musa, Hz. Muhammet, Hz. İbrahim, Hz. İlyas, Hz. Yahya, Hz. Yusuf, Hz. Zülküfül, Hz. Zekeriya, Hz. Davud, Hz. Eyüp, Hz. Süleyman, Hz. Şuayyib, Hz. Yuşa, Hz. Şit, Hz. Nuh, Hz. Yakup, Hz. Lut, Hz. Yûnus, Hz. İshak, Hz. İdris, Hz. Salih ve Hz. İsmail. Bildiri konusunun genişliği ve zamanın kısıtlılığı sebebiyle bu çalışmada en çok gönderme yapılan peygamberler incelenecektir. Bunlar, Hz. Musa, Hz. İsa ve Hz. Muhammet'tir.

1. 1. Hz. Musa

Sezai Karakoç'un *Hızırla Kırk Saat* isimli şiir kitabında Hz. İsa'dan sonra en çok göndermede bulunulan peygamber Hz. Musa'dır. Zaten şiir kitabı da Hızır'ın, dolayısıyla Hızır'la bağlantılı olarak Ku'an-ı Kerim'in Kehf suresi üzerine kuruludur. Hz. Musa, bu surenin önemli bir parçasıdır, bu yüzden en çok gönderme ona yapılır. *Hızırla Kırk Saat* isimli şiir kitabında Hz. Musa'nın15 yerde (s. 188, 190, 203, 204, 228, 237, 239, 261, 263, 267, 268, 276, 279, 285, 292) ismi zikredilmiştir.

a. Hz. Musa'nın Doğumu

Sezai Karakoç, *Hızırla Kırk Saat*'inde peygamberlerle ilgili göndermelerde bulunurken tarihi kronolojik sıralamayı tercih etmiştir. Kitabın ilk birimi olan 1. ile 19. şiirleri arasında, Hz. Musa ile Hızır'ın Kur'an-ı Kerim'in Kehf suresinde ayrıntılı olarak anlatılmasından dolayı yapılan göndermelerin, ikinci birimin 28. şiirinde yoğunlaştığı görülür.

Sezai Karakoç'un, *Hızırla Kırk Saat*'inde Hz. Musa'ya yapılan göndermelerinin arasında doğumla ilgili "***Su****ya bırakılmış çocuğu /Kurtaran kadın Asiye*[1]" mısraları bulunmaktadır. Sezai Karakoç'un bu mısralarda işaret ettiği olay, Kur'an-ı Kerim'in Kasas suresinin 7. ayetinde; "*Çocuğunu emzir. Onun başına bin bir tehlikeli hal geleceğinden korkarsan o zaman onu suya bırak. Boğulmasından korkma. Hiç kuşkun olmasın ki biz onu sana yine döndüreceğiz. Ve onu peygamber yapacağız!*[2]" şeklinde geçer. Bu ayetin Taberi'ye göre hikâyesi şöyledir: Hz. Musa, Hz. Yusuf soyundandır. Mısır'da İsrailoğullarına gönderilmiştir. Hz. Musa doğduğunda, Mısır'ın hükümdarı ve ilahı olarak kabul edilen kişi Firavundur. Firavunun yanındaki kâhinler baktıkları yıldız falında o yıl doğacak olan İsrailoğullarından bir çocuğun kendisinin sonunu getireceğini söylerler. Firavun da bütün ülkede, o sene doğan erkek çocuklarını öldürme kararı alır. Hz. Musa'nın annesi çocuğuna kıyamaz ve marangozda bir sandık yaptırır. Yaptırdığı sandıkla Hz. Musa'yı Nil nehrine bırakır. Zaten Hz. Musa'nın ismindeki 'Mû' İbranî dilinde su demektir, 'sa' da ağaç demektir. Firavun, su kenarındaki sandığı görür ve sandığı kendisine getirtir; suyla gelen bebeği öldürtmek istese de eşi Asiye ve kızı buna

[1] Karakoç, S., (2011), *Gün Doğmadan- Toplu Şiirler-*, İstanbul, Diriliş Yay., s. 267

[2] Kur'an-ı Kerim, Kasas: 7.

karşı çıkar. Böylece Hz. Musa, Firavun'un sarayında büyümeye başlar[3]. Tevrat'ta ise doğan bebeklerin öldürülüşü ve Hz. Musa'nın doğumu farklı anlatılmaktadır. Tevrat'a göre Firavun, Mısır'da İsrailoğullarının nüfusunun arttığını görünce doğan her erkek çocuğu öldürtme kararı alır, ama ebeler doğan çocukları öldürmez. Bunun üzerine Firavun doğan bütün erkekleri Nil'e bıraktırır. Hz. Musa'nın annesi oğluna kıyamasa da doğumundan on üç ay sonra hasır sepet içinde Nil'e bırakmak zorunda kalır. Hz. Musa'yı Firavunun kızı bulur ve bebeği evlat edinir[4]. Sezai Karakoç'un "*Kurtaran kadın Asiye*[5]" mısrasıyla Hz. Musa'nın doğumu ile ilgili İslamî kaynaklara göndermede bulunduğu anlaşılır.

b. Hz. Musa'nın Mucizeleri ve Peygamberliği

Sezai Karakoç, *Hızırla Kırk Saat*'in 28. şiirini Hz. Musa'ya ayırmıştır. Bu şiirde Hz. Musa'nın peygamberliğinden, mucizelerine kadar birçok hikâyeye göndermeler bulunmaktadır.

Sezai Karakoç, "*Ehramların ölüm saati/ Göz dönemi/ Yahya saati değil İsa saati değil/ Musa saati*[6]" mısralarıyla Hz. Musa'nın peygamberliğinin ve mucizelerinin olduğu zamanı işaret etmektedir. Bu bir milattır. Ehramların yani Firavun döneminin bittiği, İsrailoğullarının döneminin başladığı tarihi devirdir.

Hz. Musa, Firavun'un yanında yaşarken bir gün bir Kıptî'nin bir Yahudi'ye yaptığı işkenceye şahit olur, müdahale etmeyi düşünürken Kıptî'yi yanlışlıkla öldürür. Firavun'un kendisini cezalandıracağından korkup, Mısır'dan uzaklaşır. Yolda Cebrail ile bir melek, güzel insan sıfatıyla Hz. Musa'yı Medyen şehrine Şuayb Aleyhisselâm'a yönlendirirler. Hz. Musa, Şuayb'in kızı Safûrâ ile evlenebilmek için yıllarca çalışır. Yıllar sonra Şuayb, kızı Safûrâ'yı Hz. Musa ile evlendirir. Evini, yurdunu özleyen Hz. Musa, Şuayb'le konuşup Mısır'a gitme kararı alır. Şuayb de Hz. Musa'ya, yolculuğu uzun olduğu için bir asa verir. Hz. Musa, eşi Safûrâ ile Mısır yoluna düşer. Gece olunca Tur-ı Sinâ'da konaklarlar. Ateş yakmak isteyen Hz. Musa, ileride dağın üzerinde bir ışık görür, orada birilerin olacağını ve onlardan ateş alabileceğini düşünüp ışığa doğru ilerler. Ateşin böğürtlen ağacının yanında yandığını görür ve Allah ile burada konuşur[7]. Burada Hz. Musa'nın iki mucizesi gerçekleşir. İlk mucize asanın yılan olmasıdır. Tevrat'ta bu mucizeler aynı şekilde anlatılmaktadır. Buna göre Hz. Musa, Medyan şehrinden ayrılır ve Allah ile Tanrı Dağında konuşur. Burada Hz. Musa'nın asasının yılan olması mucizesi gerçekleşir[8]. İkinci mucize ise "*Ah bu ne beyaz ne beyaz/ Musa'nın elleri*[9]*, Beyaz elin koyundan çıkma vakti*[10]" mısralarında belirtildiği gibi Hz. Musa'nın elinin beyaz olmasıdır. Bu Kur'an-ı Kerim'de şöyle geçmektedir: "*Elini koynuna sok! Yine çıkar. Kusursuz olarak bembeyaz çıksın. Başka bir alameti de gör!*[11]". Tevrat'ta ise "*'Elini koynuna koy' dedi. Musa elini koynuna koydu. Çıkardığı zaman eli bir deri hastalığına yakalanmış, kar gibi bembeyaz olmuştu*[12]" şeklinde

[3] bin Cerîr'üt-Taberî, E., çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 1, İstanbul, Sağlam Yay., s. 346-394.
[4] Tevrat, Mısır'dan Çıkış, 1: 1- 2: 10.
[5] Karakoç, S., (2011), s. 267.
[6] Karakoç, S., (2011), s. 237.
[7] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 373-394.
[8] Tevrat, Mısır'dan Çıkış, 2: 11- 4: 5.
[9] Karakoç, S., (2011), s. 292.
[10] Karakoç, S., (2011), s. 237.
[11] Kur'an-ı Kerim, Taha: 22.
[12] Tevrat, Mısır'dan Çıkış, 4: 6.

geçmektedir. Bu mucizesiyle Hz. Musa, Firavun'u Hakk dinine çağırma vazifesiyle gönderilen peygamber olur. Şairin yukarıdaki mısralarıyla kutsal kitaplardaki Hz. Musa'ya gönderilen mucizelerden beyaz elle ilgili ayetlere gönderme yaptığı anlaşılır.

Sezai Karakoç, "*Sağda Musa'nın bayrağı dikili/ Solda Firavun'un/ Vakit bir büyü vakti/ Bir büyünün öbür büyüden ayrılma vakti*[13]" mısralarıyla Hz. Musa'nın Tur-ı Sina'daki ilk mucizesi olan asanın yılana dönüşmesine göndermede bulunur. Buna göre Hz. Musa, asasıyla birlikte Tur-ı Sina'dan Mısır'a gider. Orada Firavun'u Hak dinine çağırır. Firavun da Hz. Musa'nın bir peygamber olduğu tezini çürütmek için Mısır'ın dört bir yanından büyücüleri çağırtır. Bir meydan oluşturulur. Sezai Karakoç bu atmosfere "*Toprağın üstünde/ Toz içinde yapılacak bir şey var/ Bir değişim/ İşte bir değişim saati*[14]" mısralarıyla göndermede bulunur. Hz. Musa ile büyücüler karşı karşıya gelirler. Karakoç da bu ana "*Musa'yla büyücüler karşı karşıya geldi/ İsrail ve Mısır karşı karşıya geldi*[15]" diyerek yine göndermede bulunur. Böyle bir anda Mısır'ın ünlü büyücüleri cıva ile birleştirilmiş sahte yılanlarını yere atarlar. Sıra Hz. Musa'ya gelince, Allah: "*Ey Musa! Sağ elindeki asayı yere bırak, tâ onların yaptıkları büyüleri yutsun. Onların sihrini bozsun*[16]" der. Sezai Karakoç da bu olaya "*Ölü ağacın yılana dönme vakti/ Yılana kutsal bir ödev yüklendiği saat*[17]" mısralarıyla anıştırmada bulunur. Hz. Musa elindeki asayı yere bıraktığında asa kocaman bir yılan olur ve büyücülerin yılanlarını yutar.[18] Böylece Hz. Musa, kendisine gelen asa ile peygamberliğini Mısırlılara kanıtlar. Bu olay Tevrat'ta da geçmektedir[19]. Kutsal kitaplarda geçmeyen, şairin mısralarında bulunan cıva göndermesi *Taberi Tarihi*'nde bulunmaktadır. Sezai Karakoç'un, "*Ve ağaç cıvayı yendi/ İnanç yendi bilgiyi*[20]" mısralarıyla Taberi'nin aktardığı cıva bağlantılı, yılana dönüşen asa hikayesine göndermede bulunduğu anlaşılır.

Sezai Karakoç'un, *Hızırla Kırk Saat*'in 10. şiirinden alınan "*Ben öğrettim Musa'ya eşyanın ötesini*[21]" mısrasıyla Kur'an-ı Kerim'in Kehf suresinin ikinci hikâyesi olan[22], ismi verilmeyen, ama Hızır olduğu düşünülen Hızır ile Hz. Musa kıssasına göndermede bulunduğu anlaşılır. Bu kıssaya göre Hz. Musa bir gün birisiyle karşılaşır. O kişi Musa'ya, 'bu zamanda senden fazla ilim bilen var mıdır?' diye sorar. Hz. Musa da 'bu zamanda benden fazla ilim bilen yoktur' der. Ardından vahiy gelir ve kendisinden fazla ilim bilen kişinin Hızır olduğu bildirilir. Bunun üzerine Hz. Musa, Hz. Yusuf soyundan Yûşa ile birlikte, yanlarına bir ekmek ve bir balık alarak, Macmel Bahreyn (iki denizin birleştiği yer)'e giderler. Orada Yûşa, balığı yanına koyup zenbilde ellerini yıkar. Elinden akan su balığın üzerine damlar. Balık canlanır ve suya atlar. Yûşa çok yorgun olduğu için uyur ve bu olayı Hz. Musa'ya anlatmayı unutur. Yolda acıkan Hz. Musa, Yûşa'dan balığı getirmesini ister. Yûşa da olanları anlatır. Hz. Musa, Hızır'ın orada olacağını anlayıp olayın olduğu yere geri döner. Orada Hızır'la görüşür. Hızır, Hz.

[13] Karakoç, S., (2011), s. 203.
[14] Karakoç, S., (2011), s. 237.
[15] Karakoç, S., (2011), s. 239.
[16] Kur'an-ı Kerim, Taha: 69.
[17] Karakoç, S., (2011), s. 203.
[18] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 394-402.
[19] Tevrat, Mısır'dan Çıkış, 7: 9- 7: 13.
[20] Karakoç, S., (2011), s. 239.
[21] Karakoç, S., (2011), s. 190.
[22] Kur'an-ı Kerim, Kehf: 60-82.

Musa'ya çeşitli vesilelerle ne kadar bilgin olduğunu kanıtlar[23].

Sezai Karakoç'un "*Delmeseydim bir yoksulun övüncü kayığını*[24]" mısrasındaki gönderme Kehf suresinde geçen Hızır'ın Hz. Musa'ya yaşattığı ilk hayat tecrübesi ile ilgilidir. Bu tecrübe, Hızır'ın yoksul bir kişinin kayığını delme olayına dayanır. Buna göre Hızır, Hz. Musa ve Yûşa ile bir kayığa biner. Kayığa binince Hızır kayığı deler. Bu olay Kur'an-ı Kerim'de şöyle geçer: "*Ey Musa, o gemiyi şunun için deldim ki gemi nice yoksulların, fakir kişilerin gemisiydi. Ben o gemiyi kusurlu bir hale getirmek istedim. O gemi onların ellerinde kalmalıydı. Çünkü ilerde, onların önlerinde zalim bir melik, bir hükümdar vardı. Eğer bir gemi kusursuz ise onu zorla alırdı*[25]." Sezai Karakoç, bu olayı muhayyilesinde "*Delmeseydim bir yoksulun övüncü kayığını/ Geçebilir miydi Musa/* ***Kızıldeniz****'den İsrail'i*[26]" mısralarıyla İsrailoğullarının Mısır'dan çıkışına bağlamış ve hüsn ü talil sanatı yaparak bu çıkışı Hz. Musa'nın kendisinden aldığı tecrübe sonucu yapabildiğini söylemiştir. Karakoç'un göndermeyi 'su'yun çağrışım alanında bulunan deniz algısıyla yaptığı görülür.

Kehf suresinin 80. ayetinde, Hızır'ın bir çocuğu öldürmesi ve ardından Hz. Musa'ya "*O öldürdüğüm çocuk ise kâfirdi. Babası ve anası ise iman etmişlerdendi. Bu çocuğa saygı ve sevgi duyarlardı. Onları da en sonda kâfir kılacaktı. Onlar kâfir olmasınlar diye çocuğu öldürdüm*[27]" açıklamasına Sezai Karakoç, "*Öldürmeseydim hiç acımadan/ Gözünün önünde o çocuğu*[28]" mısralarıyla göndermede bulunur. Bu anıştırmayı, Hz. Musa'nın doğumunda gerçekleşen, İsrailoğullarının erkek çocuklarının öldürülmesi olayıyla birleştirir. Buna göre, kâhinlerinin 'o sene önemli bir çocuk doğacak ve senin yerini alacak' uyarısı üzerine Firavun'un o sene doğan İsrailoğullarının bütün erkek çocuklarını öldürmesi olayına *"Bütün suçsuz çocukların katili/ Firavun'u boğar mıydı daha yeni kurumuş bir* ***deniz***[29]" diyerek göndermede bulunur. Karakoç, mısraların sonunda Kızıldeniz'i kişileştirerek ölen çocukların intikamını alan bir deniz olarak kurgular. Böylece bu mısralarla Karakoç, Kur'an-ı Kerim kaynaklı üç kıssayı (Hz. Musa'nın doğumu, Hz. Musa ile Hızır, İsrailoğullarının Mısırdan çıkışı) yeniden yorumlayarak göndermede bulunur. Kıssaları bağlayan noktanın yine 'su'yun çağrışım alanında bulunun deniz algısı olduğu görülür.

Sezai Karakoç, Kehf suresinde geçen Hızır'la Hz. Musa'nın son tecrübesi olan Hızır'ın bir duvarı düzeltmesi olayına *"Öğretmeseydim duvarını devirerek yoksulu kurtarmayı/ Çıkabilir miydi Musa/ Mısır'dan İsrail'i*[30]" mısralarıyla göndermede bulunur. Kur'an-ı Kerim'in Kehf suresinin 81. ayetinde Hızır, Hz. Musa'ya şöyle bir açıklama yapar: "*Doğrulttuğum eğri duvar iki öksüz çocuğundu. O duvarın altında define vardı. Eğer o duvar yıkılsaydı, o defineyi halk yağmalardı. O iki çocuğun babası Salih bir kişiydi*[31]". Şair; *"Öğretmeseydim duvarını devirerek yoksulu kurtarmayı*[32]" mısrasıyla Kur'an-ı Kerim'de geçen duvarın düzeltilmesi işlemini değiştirdiği, yoksulun

[23] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 447-456
[24] Karakoç, S., (2011), s. 203.
[25] Kur'an-ı Kerim, Kehf: 79.
[26] Karakoç, S., (2011), s. 203.
[27] Kur'an-ı Kerim, Kehf: 80.
[28] Karakoç, S., (2011), s. 204.
[29] Karakoç, S., (2011), s. 204.
[30] Karakoç, S., (2011), s. 203.
[31] Kur'an-ı Kerim, Kehf: 81.
[32] Karakoç, S., (2011), s. 203.

duvarını yıkmakla Hz. Musa'nın Mısırdaki zulme son verip halkını kurtarması işlemine dönüştürdüğü görülür. Yukarıdaki mısralarda Sezai Karakoç Kehf suresindeki bu ayeti adeta yeniden yorumlamış ve yine hüsn ü talil sanatı yaparak İsraillilerin Mısırdan çıkışını Hızır'ın Hz. Musa'ya yaşattığı bu tecrübeye bağlamıştır.

Sezai Karakoç, "*İnsan tapıcılarından/ Mısır kadınlarından/ Ürpertili altın bileziklerin/ Bir daha verilmemecesine/ Ödünç alındığı saat*[33]" mısralarıyla Taberi Tarihi'nde geçen İsrailoğullarının Mısırdan çıkış hazırlığına göndermede bulunur. Buna göre Hz. Musa, İsrailoğullarına "*Hak Teâlâ Mısır yerlilerini, o Kıpti halkı yok etse gerektir. Onların mallarını, davarlarını, çocuklarını da hep size bağışlasa gerektir. Onlardan şimdi ağır kaftanlar, altınlar, inciler isteyiniz; yine geri vereceğiz deyiniz*[34]" diyerek, helak olacak Kıptilerin değerli eşyalarını aldırmıştır. Tevrat'ta da altınların geri verilmemecesine ödünç alınması olayı bulunmaktadır. Bu olay Tevrat'ta "*Her kadın Mısırlı komşusundan ya da konuğundan altın ve gümüş takılar, giysiler isteyecek. Oğullarınızı, kızlarınızı bunlarla süsleyeceksiniz. Mısırlıları soyacaksınız*[35]" şeklinde geçmektedir. Karakoç da yukarıdaki mısralarla bu hikâyeye göndermede bulunur.

Hızırla Kırk Saat şiir kitabında asaya yapılan göndermelerin bir bölümü de, asanın İsrailoğullarının Mısır'dan çıkışına vesile olmasıyla ilgilidir. Çeşitli şiirlerden ve şiirlerin çeşitli yerlerinden alınan "*Aydın kılıçların **şelale**si*[36], ***Deniz**i bir koşuda ata çevirme işlemi*[37]" mısralarında Hz. Musa'nın İsrailoğullarını Mısır'dan çıkarışı ile ilgili göndermeler bulunmaktadır. Taberi'ye göre, Hz. Musa, yoldan çıkmış olan Firavun'u hak dinine çağırır. Firavun dinlemez. Sonra Hz. Musa'ya "*Ey Musa! Kullarımı gecenin içinde yola çıkar. Şüphesiz ardınızdan gelinecektir*[38]" vahyi gelir. Hz. Musa da vahiy üzerine Muharrem ayının Cumartesi gecesi sayı olarak kadın, çocuk yaşlı hariç 320.000 kişi ile Hz. Musa'nın asasının açtığı 12 bölük Kızıldeniz'den 12 bölük İsrailli yol alır[39]. Tevrat da bu olay; "*Sen değneğini kaldır, elini denizin üzerine uzat. Sular yarılacak ve İsrailliler kuru toprak üzerinde yürüyerek denizi geçecekler… Musa elini denizin üzerine uzattı. Rab bütün gece güçlü doğu rüzgârıyla suları geri itti, denizi karaya çevirdi. Sular ikiye bölündü, İsrailliler kuru toprak üzerinde yürüyerek denizi geçtiler. Sular sağlarında, sollarında onlara duvar oluşturdu*[40]" şeklinde geçmektedir. Karakoç da denizin ayrılması olayına "*Bir kılıç **Nil**'i ikiye bölmüş*[41]" mısrasıyla göndermede bulunur. Denizin ikiye ayrılması ve İsrailoğullarının Kızıldeniz'den geçişi sonrasında Hz. Musa, asasını yine denize vurur ve deniz eski hâline döner. Böylece Firavun'un ve askerlerinin sonu gelmiş olur. Firavun askerleriyle birlikte denizde ölür[42]. Karakoç da Firavunun ve askerlerinin Kızıldeniz'de ölümüne *"İçinde Firavun fosilleri görülmüş*[43], *Firavun'u boğar mıydı daha yeni kurumuş bir **deniz***[44]" diyerek göndermede bulunur. Bu mısralar da *Hızırla Kırk Saat*'in şiirlerindeki hikâyeleri bağlayan unsur olarak 'su'

[33] Karakoç, S., (2011), s. 237.
[34] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 417.
[35] Tevrat, Mısır'dan Çıkış, 3: 22.
[36] Karakoç, S., (2011), s. 203.
[37] Karakoç, S., (2011), s. 237.
[38] Kur'an-ı Kerim, Şuara: 52.
[39] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 416-420.
[40] Tevrat, Mısır'dan Çıkış, 14: 16-14: 21.
[41] Karakoç, S., (2011), s. 279.
[42] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 416-420.
[43] Karakoç, S., (2011), s. 279.
[44] Karakoç, S., (2011), s. 204.

metaforuna örnek olma özelliği taşımaktadır.

Sezai Karakoç, "*Hızla geçiyordu göz önünden/ Panoramik İsa Musa belgeleri*[45]" mısralarıyla Hz. Musa'ya gönderilen, İsrailliler tarafından Eski Antlaşma, Müslümanlar arasında ise Tevrat isminin verildiği kutsal kitapla; Hıristiyanlar arasında Yeni Antlaşma, Müslümanlar arasında ise İncil ismi verilen kutsal kitap kastedilmiştir. Taberi'ye göre, Allah, Hz. Musa'ya İsraillileri Firavundan kurtarışının 30. günü görüşme ve kitabını verme vaadinde bulunur[46]. Bu Kur'an-ı Kerim'de "*Musa'ya otuz gece vade verip sonra buna on gece daha kattık. Böylece Rabbinin tayin ettiği müddet kırk gece tamamlandı*[47]" diye geçer. Hz. Musa, emir üzerine Tur-ı Sina'ya gider. Orada Tevrat levhalar halinde Hz. Musa'ya verilir. Tevrat'ın çeşitli ayetlerinde Hz. Musa'ya gelen levhalar hakkında bilgi verilmektedir. Bu ayetlerden birinde "*Rab Musa'ya, 'Dağa, yanıma gel' dedi, 'Burada bekle, halkın öğrenmesi için üzerine yasalarla buyrukları yazdığım taş levhaları sana vereceğim'*[48]" şeklinde bilgi verilmektedir. Yine Kur'an-ı Kerim'de "*Biz Tevrat'ın levhalarında her şeyi uzun uzun yazdık*[49]" ayetinde bulunan levhalara Sezai Karakoç, "*Musa'da gelmişti/ Mermer levhalar dikilmişti*[50] mısralarıyla göndermede bulunur.

Hz. Musa, Firavunun ölümünün 40. gecesi Allah'la görüşmeye çağrılması sebebiyle İsrailoğullarından ayrılır. Hz. Musa, kavmini kardeşi Harun'a emanet edip Tur-ı Sina'ya gider. Geride kalan halk bir müddet sonra Hz. Musa'ya olan bağlılıklarını bırakmış ve getirdikleri altınları eriterek yaptıkları buzağı heykeline tapmaya başlamışlardır[51]. Sezai Karakoç, "*İsrail bir tarihi gece gezerek geçirdi/ Altını altın bildi/ Gümüşü gümüş bildi/ Elçiyi elçi bilemedi*[52]" diyerek halkın tek tanrılı inancından sapmasına göndermede bulunur. İsrailoğullarının inançlarından dönmesi olayı Kur'an-ı Kerim'de şöyle geçer: "*Ey Harun! Musa bize geri dönünceye kadar, hali öğreninceye kadar, biz o buzağıya tapmaya sürdüreceğiz! dediler*[53]". Tevrat'ta da bu olay bulunmaktadır. Tevrat'ın Mısırdan Çıkış'ının 32. bölümü, İsrailoğullarının yaptığı altın buzağı ile ilgilidir ve bu bölümün bir ayetinde "*Buyurduğum yoldan hemen saptılar. Kendilerine dökme bir buzağı yaparak önünde tapındılar, kurban kestiler. 'Ey İsrailliler, sizi Mısır'dan çıkaran ilahınız budur!' dediler*[54] şeklinde geçmektedir. Şairin de yukarıdaki mısralarla bu olayı hatırlattığı anlaşılır.

Sezai Karakoç, Hz. İsa'nın sofra mucizesine göndermede bulunulduğu *Hızırla Kırk Saat*'in 24. şiirinde, "*Bekçiyse Musa'nın asası*[55]*"* diyerek Hz. Musa'nın asasını gök sofranın bekçisi olarak düşünür. Karakoç, "*Bir kılıç* ***Nil****'i ikiye bölmüş*[56]" mısrasında da asayı, Nil'i ikiye ayıran kılıç olarak düşündüğü gibi "*Sağda Musa'nın bayrağı dikili/ Solda Firavun'un*[57]" mısrasında da yine dönüşüme götürmüş ve asayı Hz. Musa'nın,

[45] Karakoç, S., (2011), s. 263.
[46] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 427-432.
[47] Kur'an-ı Kerim, Araf:142.
[48] Tevrat, Mısır'dan Çıkış, 24: 12.
[49] Kur'an-ı Kerim, Araf: 145.
[50] Karakoç, S., (2011), s. 261.
[51] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 427-434.
[52] Karakoç, S., (2011), s. 199.
[53] Kur'an-ı Kerim, Taha: 91.
[54] Tevrat, Mısır'dan Çıkış, 32: 8.
[55] Karakoç, S., (2011), s. 228.
[56] Karakoç, S., (2011), s. 279.
[57] Karakoç, S., (2011), s. 203.

dolayısıyla İsrailoğullarının bayrağı olarak hayal etmiştir.

1. 2. Hz. İsa

Sezai Karakoç'un *Hızırla Kırk Saat* isimli şiir kitabında peygamberler arasında en çok göndermede bulunduğu Hz. İsa'dır. Hz. İsa, şiir kitabının on sekiz yerinde (Karakoç, 2011: 185, 186, 188, 195, 196, 198, 217, 225, 228, 229, 237, 261, 263, 274, 276, 279, 285, 292) geçmektedir.

a. Hz. İsa'nın Doğumu

Sezai Karakoç'un, *Hızırla Kırk Saat*'inde Hz. İsa'nın doğumuna göndermelerinin çok olduğu görülür. Bu göndermeler kronolojik olarak şöyledir:

Hızırla Kırk Saat'in 12. şiiri, "*Ey kadın sana fısıldayacaklar muştu sana*[58]" mısrasıyla başlar ve şiirin ilerleyen mısralarında da tekrar edilir. Bu mısrada Karakoç, Cebrail'in Meryem'e babasız bir çocuk doğuracağı haberine göndermede bulunur. Kur'an-ı Kerim'e göre Cebrail, Hz. İsa'nın doğum müjdesini şöyle dile getirir: "*Gerçekten ben Allah'ın elçisiyim. Sana tertemiz bir oğlan çocuğu vermek için yalnızca Rabbimin sana gönderdiği bir elçiyim*[59]. *Hak teâlâ sana bir oğlan çocuğu müjdeler ki bir kelime ile hâsıl olmuştur, adı da Meryem oğlu İsa Mesih'tir. Dünyada ve ahrette şanı yücedir. Allah'ın yakınlarındandır*[60]*"*. İncil'in Matta bölümüne göre ise Meryem, Yusuf'la nişanlıdır. Meryem Hz. İsa'ya hamile kalınca Yusuf nişanı bozmak ister, fakat Yusuf rüyasında Rabbin bir meleğini görür ve ona "*Davut oğlu Yusuf, Meryem'i kendine eş olarak almaktan korkma. Çünkü onun rahminde oluşan, Kutsal Ruh'tandır. Meryem bir oğul doğuracak. Adını İsa koyacaksın. Çünkü halkını günahlarından O kurtaracak*[61]"der. Böylece, Sezai Karakoç'un "*Ey kadın sana fısıldayacaklar muştu sana*[62]" mısrasında "*sana*" yönelme durumundan, muştu olayının gönderme adresi İncil değil, Kur'an-ı Kerim'de geçen Cebrail'in Meryem'e Hz. İsa'yı bizzat müjdelediğini belirten ayetleridir.

Sezai Karakoç, "*İşte o vakit çocuk doğran kelime geldi*[63]" mısrasıyla Kur'an-ı Kerim'de geçen Allah'ın "kün" (ol) emrine göndermede bulunur. Taberi'ye göre "kün" emri şöyle gerçekleşmiştir: "*Meryem: -Ya Rab! Benim çocuğum nasıl olabilir ki hiçbir insan bana temas etmedi. Allahü Teâlâ şöyle buyurdu*[64]": "*-Doğrudur. Allah, dilediğini yaratır ve O, herhangi bir şeyin olmasını istediği zaman ona sadece "ol" der ve o şey hemen olur*[65]". Böylece mısrada geçen '*çocuk doğuran kelime*' ibaresi ile ayette geçen '*ol*' emrinin kastedildiği anlaşılır.

b. Hz. İsa'nın Mucizeleri ve Peygamberliği

Sezai Karakoç'un *Hızırla Kırk Saat* isimli şiir kitabında kutsal kitaplarla bağlantılı olarak bahsedilmesi gereken ilk mucize Hz. İsa'nın bebekken konuşmasıdır. *Hızırla Kırk Saat*'in "*Doğmadan konuşmayı öğrenen insan geldi/ O doğmadan seninle konuşan bir erdi*[66]*, Sonra İsa geldi/ Önce çocuk olup dedi/ Sonra büyüyüp dedi*[67]*"* mısralarını bir

[58] Karakoç, S., (2011), s. 195.
[59] Kur'an-ı Kerim, Meryem: 19.
[60] Kur'an-ı Kerim, Meryem: 21.
[61] İncil, Matta, 1: 20-23.
[62] Karakoç, S., (2011), s. 195.
[63] Karakoç, S., (2011), s. 195.
[64] bin Cerîr'üt-Taberî, E., çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 2, İstanbul, Sağlam Yay., s. 313.
[65] Kur'an-ı Kerim, Âli İmrân: 47.
[66] Karakoç, S., (2011), s. 195.
[67] Karakoç, S., (2011), s. 199.

bütün olarak algıladığımızda şairin okuru, Kur'an-ı Kerim'in Meryem suresinin 30. ayetine yönlendirdiği anlaşılır. Hz. İsa'nın henüz bebekken Nasıra halkına söylediği bu ayet şöyledir: "*Ben, hiç şüphe yok ki, Allah'ın kuluyum. Allah bana kitap (İncil) verdi. Ve beni peygamber yaptı*[68]". Şair, "*Çocuğun mucize alfabesi*[69]" ile Hz. İsa'ya gönderilen ve ayette bahsi geçen 'İncil'i kastetmektedir.

Hızırla Kırk Saat'in "*Çocuk erdi/* ***Su*** *durdu/ Muştu sana/ Hadrianus'un kütüphane mermeri/* ***Çeşme*** *oldu aydınlık bir kuşluk kitabına/ Çocuğun mucize alfabesine*[70]" mısralarında ise şairin, İzmir Efes'te bulunan Hadrianus tapınağına göndermede bulunduğu görülür. Hadrianus tapınağının bulunduğu yer olan Efes'te bilindiği gibi Meryemana Evi de bulunmaktadır. Bu evin arkasından kutsal olduğuna inanılan şifalı su akmaktadır[71]. Hz. Meryem'in de rahminden gelen doğum suyu kutsaldır ve Kur'an-ı Kerim'de şöyle geçer: "*Sakın üzülme! Rabbin, alt yanında bir su arkı (küçük ırmak) yarattı*[72]". Taberi'ye göre Hz. Meryem bu ırmakta kendisini ve Hz. İsa'yı yıkar[73]. Şair, Hz. Meryem'in Hz. İsa'yı doğurma esnasında altından ırmak şeklinde akan kutsal su ile Meryemana evinin arkasından akan kutsal su arasında bağlantı kurmuştur. Ayrıca "*Hadrianus'un kütüphane mermeri/* ***Çeşme*** *oldu aydınlık bir kuşluk kitabına/ Çocuğun mucize alfabesine*[74]" mısraları, Hz. Meryem'in Efes'e gelmesiyle Efes'in Anadolu'nun Hıristiyanlığın yayılma merkezi olması açısından da bir çeşmeye, kaynağa benzediği söylenebilir.

Hadrianus tapınağı dünyanın ilk mermer yapılarındandır. Etrafında Celsus Kütüphanesi, Meryemana evi ve bir çeşme bulunmaktadır. Şair kelimeleri birleştirerek "*Hadrianus kütüphane mermeri*" demiştir. Hadrianus tapınağının mermerlerinin birinde Efes'in kuruluş efsanesi yazılıdır. Şair, "*Hadrianus'un kütüphane mermeri*[75]" mısrasıyla, Efes'te bulunduğu söylenen Müslümanların anlatı geleneğinde olduğu gibi Hıristiyanların da anlatı geleneğinde bulunan ve kitabın 20. şiirinde özel olarak yer alan 'Yedi Uyurlar' efsanesini de hatırlatmaktadır. (Çalışmanın 'Din Ululları ve Folklorik göndermeler' maddesinde Yedi Uyurlar efsanesi ile ilgili geniş bilgi verilecektir.) Böylece şair Hz. Meryem'in doğumunda akan kutsal su ile Efes'e, dolayısıyla Yedi Uyurlar'a hikâyeyi bağlamıştır. Burada da hikâyelerin bağlayıcı unsurunun 'su' olduğu görülür. Ayrıca, çalışmanın giriş bölümünde saptanılan, şiirlerdeki hikâyelerin Kehf suresi temelli mağara veya su metaforlarıyla birbirlerine bağlanmasına da yukarıda verilen mısralar birer örnek taşımaktadır.

Hızırla Kırk Saat'in 24. şiiri, Hz. İsa'nın mucizeleri arasından bulunan gök sofrası ile ilgili müstakil bir şiirdir. Kur'an-ı Kerim'in Mâide suresinde geçen bu mucize şöyledir: "*Ey Meryem oğlu İsa! Dediler. Rabbin bize* ***gökten bir sofra*** *indirebilir mi?*[76]" Hz. İsa da Allah'a dua eder. Allah da Hz. İsa'ya mucize olarak bir sofra gönderir. Sezai Karakoç da Kur'an-ı Kerimde geçen "gökten sofra" ifadesini "*Sofra sofraya değer sofra*

[68] Kur'an-ı Kerim, Meryem: 30.
[69] Karakoç, S., (2011), s. 196.
[70] Karakoç, S., (2011), s. 196.
[71] Türkoğlu, S., (1992), *Efes'in Öyküsü*, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yay., s. 146.
[72] Kur'an-ı Kerim, Meryem: 24.
[73] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 316.
[74] Karakoç, S., (2011), s. 196.
[75] Karakoç, S., (2011), s. 196.
[76] Kur'an-ı Kerim, Mâide: 112.

sofraya/ Sofra sofraya bakar yaklaşır sofra sofraya/ Böylece ***gökten sofra*** *iner dağa*[77]" mısralarında "*gökten sofra"* ibaresini bizzat kullanarak bahsi geçen ayete göndermede bulunur.

Kur'an-ı Kerim'de anlatılan, gökyüzünden Hz. İsa'nın yanındaki halka yetecek kadar erzağın bir sofra ile inmesine 24. şiirde göndermede bulunan şair, mucizeyi yeniden yorumlamış ve "*İdris İshak ve Şit azığı/ İlyas gölgesi/ Bir Yusuf akşamı/ İlerde* ***bengisu*** *doldurmak için/ Bünyamin'in yüküne saklanmış/ Gümüş* ***su tası****/ Yakup'un koyun postu/ İbrahim atlası/ Bekçiyse Musa'nın asası*[78]" mısralarıyla sofra ortamını anlatmıştır. Yine Karakoç, "*İşte böyle bir tören içinde açıldı gök sofrası*[79]" diyerek hayalinde bu ortamı bir törene benzetmiştir. Taberi'ye göre gökten inen bu sofra üç gün tekrar tekrar yere iner. Dördüncü gün gider. Dördüncü gün bunun bir sihir olduğunu söyleyenler olur ve Allah da onları cezalandırır[80]. İncil'de de Hz. İsa'nın mucizeleri arasında halkı doyurması birkaç yerde geçmektedir. Bunlardan birisi şöyledir: "*Akşama doğru öğrencileri yanına gelip, "Burası ıssız bir yer" dediler, "Vakit de geç oldu. Halkı salıver de köylere gidip kendilerine yiyecek alsınlar." İsa, "Gitmelerine gerek yok, onlara siz yiyecek verin" dedi. Öğrenciler, "Burada beş ekmekle iki balıktan başka bir şeyimiz yok ki" dediler. İsa, "Onları buraya, bana getirin" dedi. Halka çayıra oturmalarını buyurduktan sonra, beş ekmekle iki balığı aldı, gözlerini göğe kaldırarak şükretti; sonra ekmekleri bölüp öğrencilerine verdi, onlar da halka dağıttılar. Herkes yiyip doydu. Artakalan parçalardan on iki sepet dolusu topladılar. Yemek yiyenlerin sayısı, kadın ve çocuklar hariç, yaklaşık beş bin erkekti*[81]". Karakoç'un bu şiirde Hz. İsa'nın halkı doyurma mucizesine yaptığı göndermenin adresi İncil değildir, çünkü şiirde geçen "*gök sofrası*" ibaresinden dolayı Kur'an-ı Kerim'in Mâide suresi olduğu anlaşılır. Sezai Karakoç'un, sofra ile ilgili müstakil şiirine yerleştirdiği Bünyamin'nin su tası ve sofrada içilen suyun kutsal su olması ile hem kendi başına bir gönderme[82] hem de bütünün bir parçası olarak diğer hikâyelere 'su' metaforu ile bağladığı görülür.

Hz. İsa'ya gökten gönderilen sofranın malzemeleri insan eli tarafından üretilmemiş ya da doğal ortamda oluşmamış bizzat Hakkın gönderdiği bir lütuftur. Taberi'ye göre gökten gelen sofrada havarilerin sayısı kadar yemek, kızartılmış büyük bir balık, bir parça dövülmüş tuz ve biraz da tere bulunmaktadır[83]. Şair'in, "*Şarap dense de şarabı aşmış bir şarapla/ Susuz topraksız ve göksüz büyümüş bir buğdaydan/ Yapılmış ekmekle donanmış bir sofra*[84]" mısralarıyla bu sofraya bir de şarap yerleştirdiği görülür. İslam kaynaklarında bu yoktur, fakat İncil'e göre Hz. İsa'nın takipçilerini doyurması mucizesinin yanı sıra şairin de işaret ettiği gibi şarap mucizesi de bulunmaktadır. Bu hikâyeye göre Hz. İsa annesi ile bir düğüne gider. Orada şaraplarının bittiği Hz. Meryem'e bildirilir. Hz. Meryem de oğlundan rica eder. Bu olay, İncil'e göre Hz. İsa'nın ilk mucizesidir. Mucize şöyledir: "*İsa hizmet edenlere, "Küpleri suyla doldurun" dedi. Küpleri ağızlarına kadar doldurdular. İsa, "Şimdi biraz alıp şölen başkanına götürün" dedi. Onlar da götürdüler. Şölen başkanı, şaraba dönüşmüş suyu tattı. Bunun*

[77] Karakoç, S., (2011), s. 226.
[78] Karakoç, S., (2011), s. 228.
[79] Karakoç, S., (2011), s. 228.
[80] bin Cerîr'üt-Taberî, E., çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 2, İstanbul, Sağlam Yay., s. 335-338.
[81] İncil, Matta, 14: 15-21.
[82] Kur'an-ı Kerim, Yusuf: 70-80.
[83] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 337.
[84] Karakoç, S., (2011), s. 227.

nereden geldiğini bilmiyordu, oysa suyu küpten alan hizmetkârlar biliyorlardı[85]". Şairin, "*Şarap dense de şarabı aşmış bir şarapla*[86]" mısrasında bulunan şarapla İncil'de geçen bu mucizeye işaret etme ihtimali yüksektir, çünkü İslam kaynaklarında Hz. İsa şarapla birlikte anılmamaktadır. Böylece, şairin Hıristiyan kaynaklarından da etkilendiği söylenebilir. Yine şair göndermeleri 'su' metaforu ile birleştirdiği görülür.

Hızırla Kırk Saat'in 24. şiiri dışındaki diğer şiirlerde de yer yer Hz. İsa geçmektedir. Şair, "*Ölü dirilten*[87]" mısrasında Hz. İsa'nın ölüleri diriltme mucizesine küçük bir gönderme yapar. Hz. İsa'nın ölüyü diriltme hâdisesi Kur'an-ı Kerim'de Âli İmrân suresi 49. ayette geçmektedir. Bu sureye göre Hz. İsa "*Allah'ın izniyle ölüleri diriltirim, eğer diliyorsanız, çoktan ölmüş kişiyi bulun ben onu dirilteyim*[88]" demiştir. Taberi'ye göre Hz. İsa, Nuh'un oğlu Sam'ı dirilmiştir[89]. İncil'de de Hz. İsa, Lazar isimli birini dirilttiği görülür[90].

Hz. İsa, bilindiği gibi ışıkla tasavvur edilir. Anadolu'da dini şahısların nurdan yaratıldığına dair inanışlar vardır. Hatta halk arasında 'nur yüzlü' diye ibare de kullanılmaktadır. Nitekim Kur'an-ı Kerim'e göre de her iman edende nur bulunmaktadır. Bu Kur'an-ı Kerim'de şöyle geçer: "*Onların önlerinden ve sağlarından (amellerinin) nûrları aydınlatıp gider de,* "*Ey Rabbimiz! Nûrumuzu bizim için tamamla, bizi bağışla; çünkü sen her şeye kadirsin*" *derler*[91]". Görüldüğü gibi insanların (iman edenlerin) önlerinde ve sağlarında nur bulunmaktadır. Karakoç, "*Aydınlığın artışından oldu İsa*[92]" mısrasıyla iman edenlerde bulunan bu nuru Hz. İsa'yla birleştirmiştir. İncil'de ışık olayı ile ilgili Hz. İsa havarilerine "*Bana iman eden karanlıkta kalmasın diye dünyaya ışık olarak geldim*[93]" der. Karakoç da "*İsa da gelmişti/ Arkasında bir fosfor çizgisi*[94]" mısralarıyla Hz. İsa'nın etrafında hayal edilen aydınlık halesine göndermede bulunur. Şair, kitabın 9. şiirinde de "*Oruçta aydınlığız İsa'yla Meryem'le*[95]" diyerek aydınlıkta, İsa, Meryem ve Hızır'ın oruç tutmakta olduğunu söyler.

Sezai Karakoç, "*İsa adına İsa/ Akşamın kristali katedrallerde/ Çarmıha gerilmektedir boyuna*[96]" mısralarıyla Hz. İsa'nın çarmıha gerilme hadisesine göndermede bulunur. Karakoç, olayı dönüştürüp *"İki bin yıl önce değil/ Asıl şimdi*[97]" diyerek bugün gerçekleştiğini söyler, çünkü Karakoç inancı kristale benzetmektedir. Diriliş dergisinin 22 Ağustos 1988 tarihli, 5. sayısında Karakoç, kristale yüklediği anlamı şöyle kaleme alır; "*Belki, inanç, o billur taş, yeni biçimlerle kristalize olmak için dışarıdan zorlanıyor, ama, içi ve özü aynı kalmak şartıyla. Yoksa, kırılıp parça parça olan kristal ya da kırılan, delinen elmas değerini yitirir. O, kırılan parçaların bir araya*

[85] İncil, Yuhanna, 2: 7-9.
[86] Karakoç, S., (2011), s. 227.
[87] Karakoç, S., (2011), s. 274.
[88] Kur'an-ı Kerim, Âli İmrân: 49.
[89] bin Cerîr'üt-Taberî, E., çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 2, İstanbul, Sağlam Yay., s. 331-332.
[90] İncil, Yuhanna, 11: 38-43.
[91] Kur'an-ı Kerim, Tahrîm: 8.
[92] Karakoç, S., (2011), s. 196.
[93] İncil, Yuhanna, 12: 46.
[94] Karakoç, S., (2011), s. 261.
[95] Karakoç, S., (2011), s. 188.
[96] Karakoç, S., (2011), s. 285.
[97] Karakoç, S., (2011), s. 285.

gelmesiyle de eski değer ve niteliğini kazanmaz[98]". Böylece Karakoç, Hz. İsa'yı takip edenlerin inançlarında azalma olduğunu yine "*Bizans sarayında/ Kristal bir kadeh kırıldı*[99]" mısralarıyla dile getirir.

1. 3. Hz. Muhammet

Sezai Karakoç'un, *Hızırla Kırık Saat* isimli şiir kitabında peygamberleri tarihi kronolojik sıralama çerçevesinde zikrettiği görülür. Buna göre tek tanrılı dinlerde son peygamber olarak kabul edilen Hz. Muhammet, şiirde de en son göndermelerde bulunulan peygamberdir. Kitabın ikinci birimi olan 20. ile 40. şiir arasında, ilk şiirlerde az bulunan göndermeler son şiirlerde yoğunlaşmış ve kitap Hz. Muhammet'in ölümünün ardından Kadir Gece'sinde kopan bir kıyametle noktalanmıştır.

a. Hz. Muhammet'in Doğumu

Hızırla Kırk Saat'in 33. şiiri müstakil olarak Hz. Muhammet'in doğumuna ayrılmıştır. Bu şiir, Hz. Muhammet'in doğumundan önce başlayan, doğumu esnasında gelişen ve doğumunun sonrasında biten olayların sıralanmasıyla sona erer.

Sezai Karakoç'un "*Sütunlar çökse ne dersiniz/ Save gölü kurusa/ Sönmez ateş sönse*[100]" mısralarıyla işaret ettiği Hz. Muhammet'in doğumu sırasında dünyada oluşan dini tepkimelerdir. Batıl olan her şey Hz. Muhammet'in doğumundan etkilenir. *Taberi Tarihi*'nde geçen bilgiye göre Mekke'de ve başka yerlerde ne kadar put varsa devrilmiş, Ateşgedelerin 1000 yıldır yanan kutsal ateşi sönmüş, İran hükümdarı Nuşirevan'ın sarayının 14 burcu hariç bütün burçları yıkılmıştır[101]. Yine Müşriklerin kutsal saydığı Sâve gölü kurumuş, yıllardır kuru olan Semâve vadisi ise sularla dolup taşmıştır. Karakoç, yukarıdaki mısralarla Hz. Muhammet'in doğumu üzerine İslam dünyasında anlatılan hikâyelere göndermede bulunur. Sezai Karakoç'un "*Akan suyun sesi değişti/ Esen rüzgârların doğrultusu/ Gün döndü/ Açtı mevsim*[102]" mısralarına göre Hz. Muhammet'in doğumu sırasında dünyada oluşan dini tepkime yerini aydınlığa, yeni bir mevsime bırakır.

Sezai Karakoç, İslam dünyasında anlatılan Hz. Muhammet'in doğumu ile ilgili hikâyelere kendi muhayyilesini de katarak yukarıda işaret edilen dini tepkimelerin dışında "*İstanbul'da bir balıkçı/ Haliç'te bir hayal gördü/ Gitti eve/ Yorganlara saldırdı*[103]", *Bizans sarayında/ Kristal bir kadeh kırıldı/ Bozuldu durdu/ Güneş saati/ Kudüs'te*[104]" mısralarıyla insanlar arsında oluşan tepkimeleri de dile getirmiş ve böylece olayları yeniden kurgulamıştır.

Sezai Karakoç, "*Meryem'in duyduğu kelime gibi/ Kabartmalaşıyordu/ İçinde yavaş yavaş/ Sağ çocuk çizgileri/ Altın getiren* ***deniz*** *gibi/ Aşılıyordu buram buram güz engebeleri*[105]" mısralarıyla Allah'ın 'ol' emrinin ardından Hz. Muhammet'in anne karnında çizgilerinin oluşmasını ve sonrasında doğum sırasında gelen suyu tasvir etmeye çalışmıştır. Şairin muhayyilesine göre bu kutsal su bir altını yani Hz. Muhammet'i dünyaya getirmiştir. Böylece şair Hz. Muhammet'in doğumunu yeniden

[98] Karakoç, S., (1988), "Metafizik", *Diriliş Haftalık Düşünce, Edebiyat ve Siyaset Dergisi*, Yıl: 29, Dönem: 7, S: 5, s. 2.
[99]Karakoç, S., (2011), *Gün Doğmadan- Toplu Şiirler-*, İstanbul, Diriliş Yay., s. 269.
[100] Karakoç, S., (2011), s. 266.
[101] bin Cerîr'üt-Taberî, E., çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 3, İstanbul, Sağlam Yay., s. 5-9.
[102]Karakoç, S., (2011), s. 268.
[103]Karakoç, S., (2011), s. 268.
[104]Karakoç, S., (2011), s. 269.
[105] Karakoç, S., (2011), s. 267.

yorumlayarak kurgulamış ve dönüştürmüştür. Şairin bu şiirinin diğer şiirlerle yine 'su' metaforuyla bağladığı görülmektedir.

Hz. Muhammet, Taberi'ye göre Fil ashabının Kâbe'ye girdiği yılda, Nisan ayının 12'sinde, pazartesi günü[106] sabaha doğru[107] dünyaya gelmiştir. Şair, "*Ey kutlu anne günaydın/ Ey doğan çocuk günaydın/ Kabaran deniz/ Günaydın/ Koşan muştu kölesi günaydın/ Günaydın bütün insanlar/ Günaydın yeryüzünün yüzü akı Müslümanlar/ Günaydın/ Kur'an Cebrail/ Günaydın/ Sûr İsrafil*[108]" mısralarıyla, o günün sabahını herkese ve her şeye müjdelemektedir.

Sezai Karakoç, "*Ey babasız büyümüş/ Görünüp kaybolan bir hayal gibi yitirmiş anneyi*[109]" mısralarıyla Hz. Muhammet'in, doğumundan dört ay önce babasının öldüğüne ve doğunca da Mekke geleneği nedeniyle sütanne kabilesine verilerek 5 yaşına kadar annesi Amina Hatun'dan ayrı kalışına ve annesine kavuşmasının birkaç yıl sonrasında ise annesini kaybetmesine[110] göndermede bulunmuştur.

b. Hz. Muhammet'in Mucizeleri ve Peygamberliği

Sezai Karakoç, *Hızırla Kırk Saat*'in birçok yerinde Hz. Muhammet'in mucizelerine ve peygamberliğine göndermede bulunmuş hatta son şiirlerini tamamen Hz. Muhammet'e ve onun hatıralarına ayırmıştır. Çalışmada, *Hızırla Kırk Saat*'te Hz. Muhammet ile ilgili verilen göndermeler kronolojik olarak incelenmiştir.

Sezai Karakoç, "*Bu sıtma başka sıtma/ Ey kadın örtebilirsin örtebildiğin kadar örtüleri*" mısralarıyla Hz. Muhammet'e gelen vahiyleri tasvir etmeye çalışmıştır. Sıtma halinde gelen bu vahiylerden ilki olan İkra suresi, günlerden pazartesi günü Hira dağında vukuu bulmuştur. Şair de bu ilk vahiye "*Yaprak yaprak açıp okuyan Hira'yı/ Orada kabul eden ilk kelimeyi*[111]" mısralarıyla göndermede bulunur. Taberi'ye göre olay şöyle gelişmiştir: "*Cebrail gökten indi. Hira dağında Peygamber (s.a.v.)'i buldu. Kendisini Hz. Resul'e arzetti, bildirdi. Hz. Resul (s.a.v.) korktu. Ayak üzerine durdu. ... - Ey Muhammet! Oku (İkra!) dedi… Çalab'ın (Allah'ın) adı ile (Kur'an'ı) oku… deyip Hz. Muhammet (s.a.v.)'den elini çekti ve gözden kayboldu. Peygamber titreyerek dağdan aşağı indi…*[112]". Şair de bu tabloya, Hz. Muhammet'e vahiylerin geliş şekline ve ilk vahiy olan '*oku*' emrine göndermede bulunur. Sıtmanın sebebini de ilerleyen mısralarıyla "*Yeni bir kitabın/ Bir yolculuk dönüşünün/ Bir yaprak çevrilişinin*[113]" diyerek hüsn ü talil sanatıyla yeni bir dinin, yeni bir kitabın, yeni bir peygamberin ve yeni bir dönemin başlayışına bağlar.

Sezai Karakoç, "*Kalk ey/ Örtülere bürünmüş Peygamber*[114]" mısralarıyla Hz. Muhammet'in ikinci vahyine göndermede bulunur. Taberi'ye göre bu vahiy, ilk surenin ardından evine giden Hz. Muhammet'e uyurken gelmiştir[115]. Cebrail, Hz. Muhammet'e bu vahiyde şu sureyi bildirmiştir: "*Ey örtülere bürünen Muhammet! Kalk ve uyar*[116]."

---

[106] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 5.
[107] Pala, İ., (1999), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Ötüken Yay., s. 291.
[108] Karakoç, S., (2011), s. 269.
[109] Karakoç, S., (2011), s. 275.
[110] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 5-15.
[111] Karakoç, S., (2011), s. 274.
[112] bin Cerîr'üt-Taberî, E., çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 3, İstanbul, Sağlam Yay., s. 66-67.
[113] Karakoç, S., (2011), s. 275.
[114] Karakoç, S., (2011), s. 276.
[115] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 69.
[116] Kur'an-ı Kerim, Müddesir: 1-2.

Sezai Karakoç, aşağıdaki mısralarla Kur'an-ı Kerim'in ikinci suresi olan Müddesir'i Hz. Muhammet'e insanlığın kurtuluşu için geldiği şeklinde yorumlar ve şöyle der: *"Bu sıtmayla iyi edeceksin/ Tifoları vebaları/ İnsanlığı kâğıt kâğıt/ Buruşturan cüzamı/ Çan sarasını/ Havra harmanını/ Göğüyle gönenen Harran'ı/ Çile çömleği İskenderiye'yi/ Sen dirilteceksin*[117]". Şaire göre bu ilk sureler kurtuluşun habercisidir. Hz. Muhammet, Kur'an-ı Kerim'le, hastalara deva getireceği gibi şehirlerin dirilmesini de sağlayacaktır.

Taberi'ye göre Ebu Cehil isimli biri Hz. Muhammet'in taraftarlarının çoğaldığını bahane ederek kabile başkanlarından Habib isimli birine, yanına gelmesi için mektup yazar. Habib de Ebu Cehil'in yanına gelir ve Hz. Muhammet'e ayı ikiye bölerek kendilerini ikna etmelerini söyler. Hz. Muhammet de Habib'in bu isteğini gerçekleştirmek için Allah'a dua eder ve parmağıyla aya işaret eder. O zaman ay ikiye ayrılıp yere iner. Hz. Muhammet'in tanıklığını yapar, ardından eteğinin altından girip kollarından çıkar. Yine şahitlikte bulunup gökyüzüne gider[118]. Sezai Karakoç, *Hızırla Kırk Saat*'inin 31. şiirini Hz. Muhammet'in bu mucizesine ayırmıştır. Karakoç da "*Bize ayı böl dediler/ Ayı böl parçala bizi inandır dediler*[119]" mısralarıyla bu olaya göndermede bulunur. Şair, bu mısraları şiirde sık sık tekrarlayarak yaşadığı düş halini okuyucuya hissettirmeye çalışır.

Sezai Karakoç, *Hızırla Kırk Saat*'in 31. şiirinde Hz. Muhammet'ten ayı bölmesini isteyen kişileri insanlığın temsilcisi olarak konuşturur. Buna göre temsili kişiler Hz. Muhammet'e şunları söylerler: "*Ayı böl parçala dünyaya fırlatalım/ Sesin yeni sancağını/ Roma'yı bir kere de biz yakalım/ Halic'i kuşatalım/ Zincir kıralım köle kurtaralım/ Çöl atını Okyanus'a uzatalım/ Arab'ın ayağını/ Büyük denizlerde yıkatalım/ Bizi zamana fısıldayanı/ Biz dudaklarımızla değil/ Yüreklerimizle fısıldayalım*[120]". Zaten Taberi'ye göre de bu mucizeyi isteyen kişiler sonra Müslüman olmuştur[121]. Böylece, yukarıdaki mısralardan hareketle şiirde cihat fikriyle Müslümanlaşan şehirlerden ve Müslümanlaştıran ırklardan bahsedilmesi gerekir. Şair "*Arab'ın ayağı*" ile o zaman Arap kabilelerinin yaptıkları fetihlerle Müslümanlığı büyük denizlere kadar götürmelerine göndermede bulunur. (Batı ve Doğu) Roma'ya seferler düzenleyen, Halici kuşatan (İstanbul'un Fethi) ise Türkler olmuştur. Şaire göre ayın bölünmesi mucizesinden sonra ikna olan bu temsili kişiler ile dünyanın dört bir yanına Müslümanlık yayılmıştır.

Sezai Karakoç, "*Getir bütün yılgılara/ Gözde ve içteki yaralara/ Çelikten onarış olan o ilk kelimeyi*[122]" mısralarıyla İslam dünyasında anlatılan Hz. Muhammet'in, gözleri kör olan birini iyileştirme mucizesi kastedilmiştir. Bu mucize, Taberi'ye göre Ay'ın ikiye bölünmesi mucizesinden sonra gerçekleşmiştir. Hz. Muhammet'den Ay'ı bölmesini isteyen kabile başkanı Habip'in kızı kördür. Hz. Muhammet, "*Ay'ı ikiye böl*" diyen Habip isimli kişiye mucizesini gerçekleştirdikten sonra şöyle seslenir: "*Bir kızın vardır. Gözleri görmez ayakları tutmaz. Şimdi o kızın beni rüyasında gördü. İmana geldi! Hak Teâlâ onun gözlerini, ellerini, ayaklarını yine sağlam eyledi*[123]". İskender Pala, bu mucizenin bir başka versiyonunu şöyle aktarır: "*Gözleri oyulmuş birisi*

[117] Karakoç, S., (2011), s. 276.
[118] bin Cerîr'üt-Taberî, E., çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 3, İstanbul, Sağlam Yay., s. 98-99.
[119] Karakoç, S., (2011), s. 249.
[120] Karakoç, S., (2011), s. 275.
[121] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 98-99.
[122] Karakoç, S., (2011), s. 275.
[123] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 99.

Peygamberimizden bunu iyi etmesini istemiş. O da yerden toprak parçası alıp tükrüğüyle çamur haline getirerek gözüne sıvamış ve adamın gözleri açılmış[124]". Sezai Karakoç bu mucizedeki gözün iyileşmesini sağlayanın 'Oku!' sözcüğü, dolayısıyla Kur'an-ı Kerim olduğunu söylemiştir.

Sezai Karakoç, *Hızırla Kırk Saat*'inin 32. şiirinde Hz. Muhammet'in miracını konu olarak ele alır. Karakoç, bu şiirde Hz. Muhammet'in miracı ile ilgili birçok göndermede bulunur. Karakoç'un "*Bu gece/ Göğe çıkma mucizesi/ Miraç gecesi*[125]" mısralarının tekrarlarıyla 31. şiirde bulunan ay mucizesinde olduğu gibi burada da okuyucuyu düş halinde Hz. Muhammet'in miracına götürür. Taberi'ye göre Hz. Muhammet'e peygamberlik verilmesinden on iki yıl sonra Recep ayının yirmi yedinci gecesi bu fizikötesi olay gerçekleşir. O gece Hz. Muhammet, Hz. Ali'nin kız kardeşi Ümmü Hâni'nin evindedir[126]. Nitekim şair de: "*Bu gece Ümmühani'nin evinde/ Bir şölen var ki/ Haber verin insanlara*[127]" diyerek Hz. Muhammet'in miraç gecesinde bulunduğu evi işaret etmektedir. O gece Hz. Muhammet, yatsı namazından sonra yarı uyanık vaziyetteyken Cebrail'in sesini duyar. Cebrail, Hz. Muhammet'e Allah'ın kendisiyle görüşmek istediğini söyler. Cebrail Hz. Muahmmet'i alır ve Burak atının yanına götürür. Hz. Muhammet, Beyt-i Mükerrem'de kendisini bekleyen Burak atıyla karşılaşır. Şair de "*Birden göründü Burak/ Burak aldı gitti peygamberi*[128]" diyerek yolculuğun başlangıcına göndermede bulunur. Sezai Karakoç, "*Sonra bir boşluğa varıldı/ Hızla bitmişti Burak'ın saati*[129]" mısralarıyla, Hz. Muhammet'in Burak atıyla ulaştığı nokta olan Mescid-i Aksa'yı kastetmektedir. Zaten şiirinin başka mısrasında ulaşılan noktayı "*Mescid-i Aksa'da*[130]" diye belirtmiştir.

Sezai Karakoç, "*Şarabı köpüklere/ Boğup geçen süt*[131]" mısralarıyla Hz. Muhammet'e Mescd-i Aksa'da uzatılan, içinde su, süt ve şarap bulunan üç bardağa göndermede bulunur. Hz. Muhammet bu üç bardaktan süt dolu olanı seçer. Bu İslam'ı temsil etmektedir. Şair de şiirin ilerleyen mısralarında "*süt devrimi*[132]" diyerek Hz. Muhammet'le başlayan İslam devrini dile getirir.

Sezai Karakoç, "*Cami'nin önünde arkasında/ Melekler vardı gümüş defterli/ Gümüş kalemli*[133]" mısralarıyla Hz. Muhammet'in Cebrail'le Mescid-i Aksa'yı ziyaretine göndermede bulunur. Şairin de işaret ettiği gibi burada melekler ve peygamberler Hz. Muhammet'i beklemektedir[134]. Sonra Hz. Muhammet, buradaki meleklerle ve peygamberlerle iki rekât namaz kılar[135]. Şair de bu namaza "*Peygamber imamdı/ Kıldılar namaz/ Melekler ve peygamberlerle*[136]" diyerek göndermede bulunur. Mescid-i Aksa'da Hz. Muhammet, yedi kat gökte tek tek yükselir. Burada sırasıyla peygamberleri görür. Şair bu görüntüleri "*İsa da gelmişti/Arkasında bir fosfor çizgisi; Musa da*

[124] Pala, İ., (1999), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Ötüken Yay., s. 290.
[125] Karakoç, S., (2011), s. 259.
[126] bin Cerîr'üt-Taberî, E., çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 3, İstanbul, Sağlam Yay., s. 88.
[127] Karakoç, S., (2011), s. 259.
[128] Karakoç, S., (2011), s. 263.
[129] Karakoç, S., (2011), s. 263.
[130] Karakoç, S., (2011), s. 261.
[131] Karakoç, S., (2011), s. 268.
[132] Karakoç, S., (2011), s. 268.
[133] Karakoç, S., (2011), s. 262.
[134] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 91.
[135] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 89.
[136] Karakoç, S., (2011), s. 262.

gelmişti/Mermer levhalar dikilmişti; İbrahim de gelmişti/Çevresi ateş bir çemberdi; Yusuf da gelmişti/Sağ yanında Bünyamin'di; *Süleyman da gelmişti/Gelişini kadim bir karınca bildirmişti; Dâvud da gelmişti/Yankılanmıştı/Gür bir demir sesiyle/Mescid-i Aksâ'da/Ayak sesi*; *Eyyûb da gelmişti/Kudüs iyileşmişti; Lût da gelmişti/Tuz diye bağırmıştı*; *Zülküfül'dü salan/Kudüs gecesine/Yer aşkın bir boya gibi/Yeşil kelebekleri*[137]" şeklinde dile getirir.

Sezai Karakoç, "*Cebrail bir iki adım daha attı sonra geri çekildi*[138], *Peygamber ancak Refref'le geçti*[139]" mısralarıyla Hz. Muhammet'in, Ref Ref'le arşa yükselişine göndermede bulunur. Burada Hz. Muhammet, Allah'la görüşür. Bu görüşmede Allah, Hz. Muhammet'e İslam'ın şartlarından namaz kılmayı buyurur. Allah, 50 rekât olarak verdiği bu vazifeyi 5 rekâta indirir[140]. Şair de alınan bu kararı şöyle dile getirir: "*Ve dağıtın dostlara/ Gök armağanı/ Namazı/ Beş kere/ Günlük bir miraç gibi/ Ki gidip geldiğine/ En büyük bir şahitti*[141]". Şair, bu mısralarda Allah'ın vazifelendirdiği beş vakit namazı Hz. Muhammet'in Miracına en büyük delil olarak görür. Böylece Karakoç'un, Miraçla ilgili bütün anlatıları yeniden kurguladığı anlaşılır.

2. Din Ulları ve Folklorik Göndermeler

Sezai Karakoç'un *Hızırla Kırk Saat*'i peygamberlerde olduğu gibi din ulları da şahıs kadrosu olarak zengindir. Başta dört halife olmak üzere İslam ve Hıristiyan anlatı geleneğinde bulunan birçok şâhısa göndermede bulunur. Bunlar, Yedi Uyurlar, Harut ve Marut, Hz. Meryem, Mevlana, Şems-i Tebrizî, Muhyiddin, Hallacı Mansur, İbn-i Arabî, Firavun, Asiye, Ümmü Hani, Mevlüt yazan şairler, Ebrehe'dir. Bu kişilerin dışında melekler de vardır.

Sezai Karakoç'un *Hızırla Kırk Saat*'inin 21., 22., 23. ve 30. şiirleri biyografik özellikler taşımaktadır. Bu şiirlerde şair çocukluğunun geçtiği Ergani ve Dicle kasabalarındaki anılara ve orada anlatılanlara göndermede bulunur. Karakoç'un, kitabın birinci biriminde Hızır'la ilgili Kur'an-ı Kerim ve Anadolu'da anlatılan hikâyelerin sentezini yaptığı görülür. Çalışmanın bu bölümünde bildiri metninin kısıtlılığı nedeniyle kitapta yer alan Hızır bahsi ve en çok göndermede bulunulan din ulularından Yedi Uyurlar incelenecektir.

2. 1. Yedi Uyurlar

Sezai Karakoç *Hızırla Kırk Saat*'inin 20. şiirini Ashab-ı Kehf kıssasına ayırmıştır. Kur'an-ı Kerim'in Kehf suresinin ilk kıssası Ashab-ı Kehf'dir ve ilk 26 ayette anlatılmaktadır. Bu kıssanın cereyan ettiği mağaranın yeri hakkında değişik rivayetler vardır. Rusya'da, İtalya'da bulunduğunu söyleyen[142] Batı araştırmacıların yanında İslam kaynaklarınca Şam'da ya da Türkiye'nin çeşitli yerlerinde olduğunu söyleyenler[143] de vardır. Son kazılara ve araştırmalara göre bu mağaranın kesin yeri olarak Efes'in Panayırdağı etekleri gösterilmektedir[144]. Hikâyeye göre çok tanrılı dine inanan bir hükümdar, ülkesinde tek tanrılı dine inanmayı yasaklar ve kendi dinine inanmaları için halkına bir müddet verir. Bazıları hükümdarlarının verdiği emre uyarken

[137] Karakoç, S., (2011), s. 262-263.
[138] Karakoç, S., (2011), s. 263.
[139] Karakoç, S., (2011), s. 263.
[140] Cerîr'üt-Taberî, E., çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 3, İstanbul, Sağlam Yay., s. 94-95.
[141] Karakoç, S., (2011), s. 265.
[142] Türkoğlu, S., (1992), *Efes'in Öyküsü*, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yay., s. 93.
[143] Cerîr'üt-Taberî, E., çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 2, İstanbul, Sağlam Yay., s. 384.
[144] Türkoğlu, S., (1971), *Efes -Tarih, Arkeoloji-*, İzmir, Ticaret Matbaacılık, s. 86.

altı genç bu emre uymaz ve öldürülecekleri korkusuyla şehirden kaçarlar. Yolda bir çobanla karşılaşırlar. Tek tanrı inancına sahip olan çoban da gelen altı gence katılır ve bildiği bir mağarayı gösterir. Böylece sayıları yedi olmuş inançlı gençler yola düşerler, fakat onların peşine bir de çobanın köpeği Kıtmir de takılmış her ne kadar git demelerine rağmen yanlarından ayrılmamıştır. Mağaraya giden gençler orada uyurlar. Allah onları yaklaşık 300 yıl sonra yeniden uyandırır. Kısaca özeti bu olan hikâyeyi Sezai Karakoç, Hızır'ın kendini anlattığı ilk birimden İslam tarihine geçişinde köprü olarak 20. şiirinde dikkatlere sunmuştur.

Sezai Karakoç, şiirinde Yedi Uyurlar efsanesini mağarada başlatmıştır. Uyurların mağaraya geliş süreci hakkında bir göndermede bulunmamıştır. Şiirin anlatım tarzı da diğer şiirlerden ayrılmaktadır. Şiir mağarada bulunan yedi gencin karşılıklı diyalogları şeklinde başlar. Sezai Karakoç, şiirdeki diğer mısralarda olduğu gibi, örnek olarak alınan bu mısralarda da *"-Kapadın mı iyice taşı/ -Taş kendi kendine kapandı/ -O kıvılcım saçan nedir içerde/ -Gözlerimizdir*[145]" şeklinde okuyucuya bizzat olay anını yaşatır.

Sezai Karakoç'un 20. şiirinde hem İslam kaynağı olarak Kur'an-ı Kerim'den hem de Hıristiyan kaynaklarından etkilendiği söylenilebilir. Bu düşünceye "*Hadrianus'un kütüphane mermeri/ Çeşme oldu aydınlık bir kuşluk kitabına*[146]" mısralarının Meryemana evinin arkasından çıkan suyu hatırlatmasına ve Meryemana evinin yakınlarında bulunan Yedi Uyurlar Mağarasını da çağrıştırması sebep olmaktadır.

Hz. İsa'nın çarmıha gerilip öldürüldükten sonra Hz. Meryem ile havari Aziz Jean Kudüs'ten Anadolu'ya göç ederler. Efes'e yerleşen Hz. Meryem ile Aziz Jean, Artemis'e tapan Yunan halkına Hıristiyanlığı öğretir. Böylece Efes, Hıristiyanlığın Anadolu'daki ilk merkezlerinden biri olur. O zaman ülke yönetiminde bulunan İmparator Decius, halkı Artemis'e tapmayı zorlar ve halka çok tanrılı dinlerine geri dönmeleri için zaman verir[147]. Sezai Karakoç da 20. şiirinin "*Mağaramızı evrenden ayıran/ Kayserden Kayser kentinden ayıran/ Zarın perdenin belgenin ta kendisi*[148]" diyerek Yedi Uyurlar efsanesinin yaşandığı Kayser yani Roma dönemine işaret eder. İslam kaynaklarında da bu olayın tarihi kesin olmamakla birlikte Yunan hükümdarı Dokyanus döneminde yaşandığı belirtilmiştir[149].

Sezai Karakoç, "*Sabah'ın yıldızı ışırken dışarıdadır/ Gün doğarken içerdedir*[150]" mısralarıyla Kehf suresinin 17. ayetine göndermede bulunur. İlgili ayet; "*Bir bakılsa, ey Muhammet, görürdün ki, güneş doğduğu zaman mağaranın sağ yanına sarkar, battığı zaman sol yönden terk ederdi. Onlar ise, mağaranın genişçe bir yerinde bulunurlardı*[151]" şeklinde Kur'an- Kerim'de geçmektedir. Karakoç, mağarada kimlerin olduğu ile ilgili bilgiyi "*Çoban çoban içerdedir*[152], *Köpek ne dışarda ne içerde*[153], *Uyudular gençliğin mağara konukları*[154]" mısralarında vermiştir. Efes anlatılarına

[145] Karakoç, S., (2011), s. 213.
[146] Karakoç, S., (2011), s. 196.
[147] Türkoğlu, S., (1992), *Efes'in Öyküsü*, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yay., s. 82-89.
[148] Karakoç, S., (2011), s. 214-215.
[149] Cerîr'üt-Taberî, E., çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 2, İstanbul, Sağlam Yay., s. 384.
[150] Karakoç, S., (2011), s. 215.
[151] Kur'an-ı Kerim, Kehf: 17.
[152] Karakoç, S., (2011), s. 215.
[153] Karakoç, S., (2011), s. 214.
[154] Karakoç, S., (2011), s. 216.

(Hıristiyan) göre, bu mağaranın kapısındaki kayada uyuyanların isimleri yazılıdır. Şair, "*Zarın perdenin belgenin ta kendisi*[155], *Mağaranın ağzını kapatan kaya*[156]" mısraları ile Hıristiyan anlatı geleneğindeki isimlerin yazıldığı kayaya göndermede bulunma olasılığı yüksektir. Bu kayada yedi uyurların isimleri Maksimianus, Malkus, Martinianus, Kostantinus, Dionisios, İoannes ve Serapion[157] olarak yazılmıştır. İslamî kaynaklarda ise böyle bir yazıttan bahsedilmezken bu mağarada bulunan yedi gencin isimleri Mekselina, Meselina, Yemliha, Mernuş, Kefestayuş, Debernuş, Yahlus ve Şazenuş[158] olarak geçmektedir.

Yedi Uyurlar, uyandıklarında Hıristiyan kaynaklarına göre 200 yıl[159] İslamî kaynaklara göre de 309[160] yıl geçmiştir. Uyandıklarında bir gün geçtiğini düşünen gençler içlerinden Yemliha'yı ekmek almak için fırına yollarlar. Yemliha, şehre gittiğinde halkı ibadet ederken görür. Fırıncıya ekmek için uzattığı tarihi para nedeniyle Yedi Uyurlar'dan olduğu ortaya çıkar, çünkü o paranın üzerinden yüz yıllar geçmiştir[161]. Sezai Karakoç da "*Kent para fırın ve ateş değişecek*[162]" mısrasıyla hikâyenin bu bölümüne göndermede bulunur.

2. 2. Hızır

İslam dünyasında Hızır'ın veli, peygamber ya da bir melek olduğu üzerine tartışmalar bulunmaktadır[163]. Hızır'ın melek olma ihtimali, Yaşar Ocağa göre halk arasında fazla ilgi görmemiş, insan olarak kabul edildiği belirtilmiştir[164]. Tasavvufla alakası olmayan tefsir âlimlerine göre Hızır peygamberdir. Tasavvuf mensupları ise Hızır'ın veli olduğunu, 'peygamber olsaydı Kur'an-ı Kerim'de açıklanırdı' şeklinde görüşe sahiplerdir[165]. Hızır'ın ebedi yaşayıp yaşamadığı hakkında da tartışmalar bulunmaktadır. Muhaddislik ve fakihlik mesleğinde olanlar Kur'an-ı Kerim'de geçen "*Biz senden önce de hiçbir insana ölümsüzlük vermedik*[166]" ayetinden dolayı Hızır'ın ebedi yaşamadığını savunurken mutasavvıflar ve halk, ebedi yaşadığını düşünmektedir. Ebedi yaşadığını düşünenlerin delilleri Kur'an-ı Kerim'deki Zülkarneyn/ab-ı hayat ayetleri, Hz. Âdem'in cesedini defn edenin Hızır olduğu ile ilgili hikâyeler ve mustavvıfların Hızır'la görüşmeleriyle ilgili yazılı menkabeler oluşturmaktadır[167]. Çalışmada ele alınan şiirlerdeki Hızır'ın mutasavvıflarca kabul edilen ebedî hayata sahip olması ve halk arasında anlatılan hikâyelere göndermelerde bulunması sebebiyle tasavvuf düşünürlerin kabulünü dikkate alınmış, Hızır'ı çalışmanın 'Din Uluları ve Folklorik Göndermeler' bölümünde veli olarak incelenmiştir. Çalışmanın Hz. Musa maddesinde Kur'an-ı Kerim'de geçen Hz. Musa ile Hızır kıssası üzerinde durulduğu için burada incelenmeyecektir.

---

[155] Karakoç, S., (2011), s. 215.
[156] Karakoç, S., (2011), s. 216.
[157] Türkoğlu, S., (1992), s. 89.
[158] Cerîr'üt-Taberî, E., çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 2, İstanbul, Sağlam Yay., s. 387.
[159] Türkoğlu, S., (1992), *Efes'in Öyküsü*, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yay., s. 89.
[160] Kur'an-ı Kerim, Kehf: 25.
[161] bin Cerîr'üt-Taberî, s. 391-398.
[162] Karakoç, S., (2011),s. 215.
[163] Ocak, A. Y., (1990), *İslâm-Türk İnançlarında Hızır Yahut-İlyas Kültü*, Ankara, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yay., s. 64-65.
[164] Ocak, A. Y., (1990), s. 64.
[165] Ocak, A. Y., (1990), s. 65.
[166] Kur'an-ı Kerim, Enbiya: 34.
[167] Ocak, A. Y., (1990), s. 69.

Metnin yapısını oluşturan birimlerden birinci birimde bulunan şiirlerde Hızır, yaşam tarzını, tecrübelerini bizzat kendisi aktarmaktadır. Bu birimde Hızır'la ilgili ilk olarak bahsedilmesi gereken unsur Hızır'ın fiziki yapısıdır. İslamî kaynaklarda Hızır'ın fiziki özellikleri ile ilgili fazla bilgi bulunmamaktadır. Genel olarak ak bir ata binmiş[168], baştanbaşa yeşil elbiseli[169], güzel yüzlü birisi olarak tasavvur edilir. Şairin, halk arasında anlatılan Hızır'ın fiziki yapısı ile ilgili anlatıları dikkate aldığı "*Bugün iki çocuğun konuşmasına kulak konuğu oldum/ Biri beni öbürüne çiziyordu*[170]" mısralarından anlaşılmaktadır. Bu mısralara göre Hızır: "*Hızır'ın çizgileri derindir diyordu/ Su ışıltısıdır karanlıkta gözleri/ Sağ kolunun çizgisi parlasa/ Tanda bir palmiye gibi/ Sol kolu karanlık kış gecesi/ Yaşı hep altmış üç*[171]" şeklinde tasavvur edilir.

Hızır'ın kelime anlamı yeşil'dir. Şair, *"Ey ismini okyanus köpüklerinden/ Yunusların aynada yansımasından/ Almış olan kardeşim*[172], *Giydiklerin öyle ölümsüz büzülmüş ki/ Seni bir bardakta kaynayan/ Abıhayat sandım*[173]" mısralarıyla Hızır'ın kelime anlamına gönderme yaptığı gibi Klasik Türk edebiyatı şiir geleneğinde bulunan Hızır'ın 'ab-ı hayat, yeşil' kelimeleriyle örülü şiirlerini de hatırlatmaktadır.

Sezai Karakoç, halk arasında Hızır'ın darda kalana yetişeceği inancına da "*Ben Hızır... gün... falan saatta... yerde/ İnceleme yaptım/ Anne suçsuzdu ve öldü/ Baba suçsuzdu eski incirler gibi hışırdıyordu/ Küçük çocuk suçsuzdu/ Bal rengi bir akıl sarasına bağışlandı/ Öbürleri suçsuzdu/ Suçlu bendim/ Geç kalmıştım*[174]" mısralarıyla göndermede bulunur. Halk arasında bu inanca dair "*Kul bunalmayınca Hızır yetişmez, Hızır gibi yetişmek*[175]" kalıplaşmış ifadeler bulunmaktadır. Böylece Karakoç'un halk inancındaki Hızır algısına sahip olduğu söylenebilir.

Hızırla Kırk Saat'te Hızır'ın yaşam tecrübesi ve tarihe tanıklığı ile karşılaşırız. Bu tecrübe ve tanıklığı kronolojik olarak ele alırsak ilk olarak şiirde Hızır'ın, Hz. Nuh'un gemisini yapan işçilerden biri olmasından bahsetmeliyiz. Şair burada anıştırma yöntemi ile kutsal kitapların insanlık tarihinde önemli bir noktası olan Nuh tufanını hatırlatır[176]. Nuh tufanını ve bu tufan için Hz. Nuh'un yaptığı gemiyi hatırlatan şair bu olayı yeniden üretime giderek Hızır'ın bu olaya tanık olduğunu ve bizzat olayın içinde, geminin inşasında bulunan işçi olarak yer aldığını *"Nuh'un bir işçisiydim/ Günlüğümü biriktirdim tahta aralarında/ Bulursanız Nuh'un gemisinden bir parça bir kalas/ İçinde altın vardır işte bu işarettir sana/Altının üstünde Nuh'un mührü/ Dünyanın en ilkel yazısıyla*[177]" mısralarında dile getirir. Bu mısralarla şair, mutasavvıfların ve halkın, Hızır'ın ebedi yaşayışına olan inancına göndermede bulunur.

Sezai Karakoç, Hızır'ın ebedi yaşadığını "*Irmakta yıkandım/ Ölümsüz çamaşırlar giyindim*[178]" mısralarında da söyler. Şairin göndermede bulunduğu Kur'an-ı Kerim kaynaklı[179] Hızır'ın ab-ı hayatı bulup içinde yıkanması hikâyesidir. Taberi'ye göre

[168] Ocak, A. Y., (1990), s. 99.
[169] Pala, İ., (1999), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Ötüken Yay., s. 184.
[170] Karakoç, S., (2011), s. 183.
[171] Karakoç, S., (2011), s. 183.
[172] Karakoç, S., (2011), s. 199.
[173] Karakoç, S., (2011), s. 176.
[174] Karakoç, S., (2011), s. 181.
[175] Pala, İ., (1999), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Ötüken Yay., s. 183.
[176] Tevrat, Yaratılış: 5-10; İncil, Matta: 24 ve Luka: 3, 17; Kur'an-ı Kerim, Hûd.
[177] Karakoç, S., (2011), s. 203.
[178] Karakoç, S., (2011), s. 176.
[179] Kur'an-ı Kerim, Kehf: 83-98.

hikâye şöyledir: Hızır, İskender'in aşçısıdır. İskender 4000 kişi ile birlikte Bolkar şehrine gider. Orada Karanlıklar Ülkesi vardır. İskender, Hızır ile İlyas'ın da içinde bulunduğu askerî birlikle bu ülkeye girer. İskender farklı yönde, Hızır ile İlyas farklı yönde ölümsüzlük suyunu aramaya başlar. Hızır, önceden hazırladığı pişmiş balığı yanına koyar ve orada bulduğu su kaynağında elini yıkar. Elinden su pişmiş balığın üzerine damlar. Balık birden canlanır ve kendini suya atar. Hızır o anda ölümsüzlük suyunun bu su olduğunu anlar ve İlyas'ı yanına çağırır. İkisi suyun içinde yıkanırlar[180].

Şair, mutasavvıfların ve halkın inandığı ebedi yaşamı, Hızır'ın tanıklıkta bulunduğu tarihi olaylarla kanıtlamaya devam eder. Ona göre Hızır, putları kırma hadisesinde Hz. İbrahim'in yanındadır. Şair bu şahitliği kurgulamış, "*Kardeşim İbrahim bana mermer putları/ Nasıl devireceğimi öğretmişti*[181] mısralarıyla Hızır'ın Hz. İbrahim'in öğrencisi olduğunu söylemiştir. Hatta ilerleyen şiirlerde Hızır'ın tanıklık ettiği zaman dilimini de "*Kendimi iki yüzyıl insanoğluna görünmemeğe mahkûm ettim/ Tarih Çinseddinden sonra 5000*[182]" mısralarıyla dile getirir.

Sezai Karakoç, Anadolu'da 6 Mayıs'ta kutlanılan Hıdırellez gününe de şiirlerinde göndermede bulunur. Bu özel günün kahramanları üzerine tartışmalar bulunmaktadır. Tartışmalara göre İlyas ile Hızır'ın veya İdris ile Hızır'ın aynı kişi ya da Hızır ile İlyas'ın iki ayrı kişi olduğunu savunanlar olmuştur. Gönül Tekin, *Çengnâme* üzerine yaptığı incelemesinde Hz. İlyas'a uzun uzun yer verir. Tekin, incelemesinde Hz. İlyas ve Hızır'ın ilişkisine de değinir. Hızır ile İlyas kültünü Sümerlere kadar götürür ve*"Hz. İlyas gökyüzünde yeri Müşteri yıldızı olan Baal-Ninurta-Ningirsu gibi fırtına, yağmur ve şimşek tanrılarına ulaşırken, Hz. İdris de yer altı ve yeryüzü suları tanrısı Enki [Ea]'ye uzanmaktadır. Bahar zamanında gökyüzünden yağan yağmurlarla yeryüzündeki sular birleşmekte ve böylece bu iki tanrı yılda bir defa bir araya gelmektedir. Bunların birleşmesi sırasında ise yeryüzünün bitki ve hayat enerjisinin tanrısı olan Temmuz yani Hızır yeniden hayat bulmaktadır. Bütün bu tabiat olaylarının mitolojik izahları ve tanrı figürleriyle bugün dünyanın her tarafında olduğu gibi bizim de Anadolu'da her yıl kutladığımız Hıdırellez (Hızır İlyas) gününün çok yakından ilgisi vardır*[183]" der. Gönül Tekin'in de işaret ettiği gibi tarihi geçmişi karmaşık ve çok eski olan bu külte şair, "*İlyas'la buluştuk mu buluştuk da*[184]*, Biz yeşilin yıl dönümünü kutlayalım*[185]" mısraları ile halk arasında iki ayrı kişi olarak kabul edilen Hızır ile İlyas buluşmasına göndermede bulunur.

Sezai Karakoç'a göre, kutsal kitaplarda geçen, kıyamet gününde gelecek olan mehdi 'Hızır'dır. Kitabın kıyameti anlatan son şiirlerindeki "*Kıyamet gününden önce/ Hızır gelecektir yeryüzünden*[186]*, Mehdi/ Bereketin geri gelişi/ Kıyametin birinci fecri/ Hızır'ın ete kemiğe kavuşması/ Bir kadir gecesinde*[187]*, Konuşacak Mehdi*[188]"

[180] Cerîr'üt-Taberî, E., çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 2, İstanbul, Sağlam Yay., s. 280-283.
[181] Karakoç, S., (2011), s. 177.
[182] Karakoç, S., (2011), s. 181.
[183]Tekin, G., (1992), *Ahmed-î Dâ'î Çengnâme -İnceleme, Tenkitli Metin-*, Harvard/ABD, Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü Doğu Dilleri ve Edebiyatlarının Kaynakları, Türkçe Kaynaklar: 16, s. 128.
[184] Karakoç, S., (2011), s. 198.
[185] Karakoç, S., (2011), s. 200.
[186] Karakoç, S., (2011), s. 289.
[187] Karakoç, S., (2011), s. 290.
[188] Karakoç, S., (2011), s. 293.

mısralarıyla mehdinin Hızır olduğu anlaşılır. İncil'e göre mehdi İlyas dolayısıyla Yahya'dır. Bu, İncil'in "*Altı gün sonra İsa, yanına yalnız Petrus, Yakup ve Yakup'un kardeşi Yuhanna'yı alarak yüksek bir dağa çıktı. Onların gözü önünde İsa'nın görünümü değişti. Yüzü güneş gibi parladı, giysileri ışık gibi bembeyaz oldu. O anda Musa'yla İlyas öğrencilere göründü. İsa'yla konuşuyorlardı. Petrus İsa'ya, "Ya Rab" dedi, "Burada bulunmamız ne iyi oldu! İstersen burada üç çardak kurayım: Biri sana, biri Musa'ya, biri de İlyas'a". Petrus daha konuşurken parlak bir bulut onlara gölge saldı. Buluttan gelen bir ses, "Sevgili Oğlum budur, O'ndan hoşnudum. O'nu dinleyin!" dedi. Öğrenciler bunu işitince, dehşet içinde yüzüstü yere kapandılar. İsa gelip onlara dokundu, "Kalkın, korkmayın!" dedi. Başlarını kaldırınca İsa'dan başka kimseyi göremediler. Dağdan inerlerken İsa onlara, "İnsanoğlu ölümden dirilmeden, gördüklerinizi kimseye söylemeyin" diye buyurdu. Öğrencileri O'na şunu sordular: "Peki, din bilginleri neden önce İlyas'ın gelmesi gerektiğini söylüyorlar?" İsa, "İlyas gerçekten gelecek ve her şeyi yeniden düzene koyacak" diye yanıtladı. "Size şunu söyleyeyim, İlyas zaten geldi, ama onu tanımadılar, ona yapmadıklarını bırakmadılar. Aynı şekilde İnsanoğlu da onların elinden acı çekecektir." O zaman öğrenciler İsa'nın kendilerine Vaftizci Yahya'dan söz ettiğini anladılar*[189]" satırlarından anlaşılmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği gibi tartışmaların bir kolu olan Hızır ile İlyas'ın aynı kişi inancı dikkate alınırsa Karakoç'un, "*Kıyamet gününden önce/ Hızır gelecektir yeryüzünden*[190] mısralarıyla İncil'in bu ayetlerine göndermede bulunduğu ve halk arasında anlatılan mehdi hikâyelerini de hatırlattığı düşünülebilir.

Sonuç

Sezai Karakoç'un, *Hızırla Kırk Saat* isimli şiir kitabının Kur'an-ı Kerim'in Kehf suresinde bulunan üç hikâye üzerine kurulu olduğu anlaşılır. Bunlar Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar), Hızır ile Hz. Musa'nın yaşam tecrübesi ve Hızır'ın Zulmet diyarında ab-ı hayatı bulması hikâyeleridir.

Hızırla Kırk Saat birimlere ayrıldığında, Hızır'ın yaşamı ve hayat tecrübeleri çerçevesinde alınan ilk 19 şiirin Kehf suresinin iki hikâyesiyle (Hızır'ın Hz. Musa'ya yaşattığı yaşam tecrübesi ve Hızır'ın Zulmet diyarında ab-ı hayatı bulması) örülü olduğu anlaşılmaktadır. İkinci birim yine Kehf suresinin ilk, şiir kitabının ise üçüncü hikâyesi olarak Ashab-ı Kehf ile başlar, peygamberler tarihiyle devam eder. Bu birimde pek çok peygambere gönderme yapıldığı gibi şiirlerin büyük bir bölümünün Hz. Musa, Hz. İsa ve Hz. Muhammet'e ayrıldığı anlaşılmaktadır. Birinci birimde bahsedilen Hızır ikinci birimin sonunda kıyamette gelecek olan mehdi olarak karşımıza tekrar çıkmış ve böylece şiir kitabı noktalanmıştır.

Birimlerde bulunan hikâyeler Kehf suresi temelli 'su' ve 'mağara' meteforlarıyla birbirine bağlanmıştır. Su meteforunun çağrışım alanında bulunan 'kuyu, deniz' gibi unsurların da hikâyeleri bağlayıcı özellik taşıdığı anlaşılmaktadır. Sezai Karakoç, şiirlerde yaşadığı düş halini tayy-i zaman ve tayy-i mekânla okurlara sunmuştur.

Kitap, Hızır üzerine kurulmuştur. Sezai Karakoç'un, mutasavvıfların ve halkın ebedi yaşadığına inandığı Hızır algısına sahip olduğu anlaşılmıştır. *Hızırla Kırk Saat*'in ikinci biriminin başlangıç hikâyesi olan (20. şiir) Yedi Uyurlar'da ise hem İslamî hem de Roma (Yunan) kaynaklarından yararlandığı saptanmıştır. Kitabın şahıs kadrosunda bulunan Hz. Musa, Hz. İsa ve Hz. Muhammet'e yapılan göndermelerin, doğumlarıyla

[189] İncil, Matta, 17: 1-17.
[190] Karakoç, S., (2011), s. 289.

başlayıp mucizeleriyle devam ettiği görülmüştür. Şair, bahsi geçen peygamberlere gelen kutsal kitaplara da göndermelerde bulunmuş ve bu kitapları halkın kurtuluşunu sağlayan bir unsur olarak okura sunmuştur. Peygamberlere yapılan göndermeler, kutsal kitapların çeşitli ayetlerine ve *Taberi Tarihi* gibi İslamî kaynaklarına olduğu anlaşılmıştır. Şair bütün göndermeleri yeniden yorumlamış ve kurgulamıştır.

Kaynakça

bin Cerîr'üt-Taberî, Ebû Ca'fer Muhammed, çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 1, İstanbul, SağlamYay.

bin Cerîr'üt-Taberî, Ebû Ca'fer Muhammed, çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 2, İstanbul, Sağlam Yay.

bin Cerîr'üt-Taberî, Ebû Ca'fer Muhammed, çev: Faruk Gürtunca, *Tarih-i Taberi*, C.: 3, İstanbul, Sağlam Yay..

Karakoç, Sezai, (1988), "Metafizik", *Diriliş Haftalık Düşünce, Edebiyat ve Siyaset Dergisi*, Yıl: 29, Dönem: 7, S:5.

Karakoç, Sezai, (2011), *Gün Doğmadan- Toplu Şiirler-*, İstanbul, Diriliş Yay.,

Ocak, Ahmet Yaşar, (1990), *İslâm-Türk İnançlarında Hızır Yahut-İlyas Kültü*, Ankara, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yay..

Pala, İskender, (1999), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, Ötüken Yay..

Tekin, Gönül, (1992), *Ahmed-î Dâ'î Çengnâme -İnceleme, Tenkitli Metin-*, Harvard/ABD, Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü Doğu Dilleri ve Edebiyatlarının Kaynakları, Türkçe Kaynaklar: 16.

Türkoğlu, Sabahattin, (1971), *Efes -Tarih, Arkeoloji-*, İzmir, Ticaret Matbaacılık.

Türkoğlu, Sabahattin, (1992), *Efes'in Öyküsü*, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yay.

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYELERİNDE RÜYA VE KİŞİLİK BÖLÜNMESİ

Meral EREZ

İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Kendine özgü sanat anlayışı ile edebiyatımızda fark yaratan Ahmet Hamdi Tanpınar, hikâyelerinde gerçekle rüyanın iç içe geçtiği hayatları, iç çatışmaları, zaman unsuru etrafında bilinç ve bilinçaltının yer değiştirmesini, ruh, kişilik ve kimlik çıkmazlarını kahramanların farkındalığı ile ele almış ve farklı bir bakış açısıyla hikayelerini oluşturmuştur.

Bildirimizde ilk olarak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâyelerinde yer alan ve gerçeği anlamada bir araç olarak gördüğü rüya motifini değerlendireceğiz. Daha sonra hikâyelerde kendi benliğini arayan, rüyaların etkisiyle kişilik değişimine uğrayan kahramanların durumu ve yazarın kahramanlara kaçış unsuru olarak vermiş olduğu kişilik bölünmesi ele alınacaktır. Bildirinin son bölümünde ise rüya ve kişilik bölünmesi unsurlarının Tanpınar'ın hikâye dünyasındaki yeri ve öneminden bahsedilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Rüya, Kişilik Bölünmesi

ABSTRACT

With his unique sense of art, literature, and damages caused by Ahmet Hamdi that makes a difference, stories are intertwined lives the dream with reality, internal conflicts, displacement of the element of time around the conscious and subconscious mind, spirit, personality and identity with the dilemmas of awareness has taken heroes and stories created from a different perspective.

We report the first stories of Ahmet Hamdi Tanpınar the dream motif as a tool to understand and evaluate the truth. Later, seeking its own identity in stories, dreams, personality change due to the situation and the author's heroes heroes suffered a split personality has given will be considered as an element of escape

In the last part of the paper world, where dreams and stories of Mind and its importance are the elements of a split personality.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, Dream, Personality Division

Giriş

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının mühim yazarlarından biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar, köklü bir medeniyetten gelmiş olmanın farkındalığı ile oluşturduğu eserlerinde edebiyatın pek çok türüne yer vermiştir. Tüm eserlerinde olduğu gibi hikâyelerinde de kendisiyle birlikte hayatın ve başkalarına ait zamanın peşinde[1] olan Ahmet Hamdi Tanpınar, hikâyelerinde romanlarının devamı niteliğindeki konuları tercih eder.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın **Abdullah Efendi'nin Rüyaları** ve **Yaz Yağmuru**

[1] Orakçı, C, (2003), *Ahmet Hamdi Tanpınar,* Ankara, Alternatif Yayınları, s. 37.

adıyla kitaplaştırdığı hikâyelerini yorumlamak ve anlamak için onu büyük bir yazar yapan hayat felsefesini iyi bilmek gerekir. Bu felsefede bütün felsefelerde olduğu gibi, tanrı, insan, tabiat kavramları hâkimdir. Tanpınar, hikâyelerinde başkaldıran, eski yerine yeniyi tercih eden kahramanlara yer vermeyi tercih etmeyerek kendi halinde yaşayan, kendi iç dünyası etrafında hayatı şekillenen, psikolojik durumların ağırlıkta olduğu hikâye kahramanlarından yola çıkarak bu tarzda hikâyeler yazmayı seçmiştir.[2]

Hikâyelerinde rüya, zaman, bilinçaltı, aşk, musiki, metafizik, korku, macera, ruh çözümlemesi, hayal-hakikat, ölüm, masal, mitoloji, din, hastalık, gelenek, anı, batıl intikat, aile hayatı gibi pek çok motifi barındıran Ahmet Hamdi Tanpınar, bireyin psikolojik buhranlarını, iç dünyasındaki çatışmaları, benlik kavgasını, kimlik çıkmazlarını kişilik bölünmesi çerçevesinde ele almış ve sahip olduğu çok sesli birikimiyle hikâyelerini oluşturmuştur. Psikolojik örgü ve tahlillerin önemli bir yer tuttuğu bu hikâyelerde, ferdin iç dünyası ve hayatın içindeki problemli insan modeli; sorunlu, ikilemler arasında kalan, hassas kişilikler üzerinden yansıtılmaya çalışılır.

Rüya ve Kişilik Bölünmesi

Bildirimizde öncelikle incelenecek olan rüya motifi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâyelerinde yer alan en önemli unsurlardan biridir. Ahmet Hamdi Tanpınar, edebiyatımızda görünen varlıklar kadar görünmeyenlere de eserlerinde geniş yer veren yazarlarımızdan birisi olmuştur. Bütün eserlerinde varlıklara kendine özgü bir şekilde bakmıştır. Dış âlemin güzelliği karşısında duyduğu, kendi deyişiyle "bu çok lezzetli hayranlık", Tanpınar'ın dokunduğu her şeyi değiştirmiş, varlıkları kimsenin görmediği yeni biçimlere dönüşmüştür.[3] İşte tam bu noktada rüya teması devreye girer. Ahmet Hamdi Tanpınar, hikâyelerinde "rüya" kavramını bir aldanma, bir hayal olarak görmemiş, gerçeği ve evreni anlamada bir araç olarak görmüştür. Hikâyelerde rüya, akıl gibi bir algılama aracı olarak düşünülmüş ve o doğrultuda hikâyeler içerisinde yer almıştır. Tanpınar, görünenin içinde görünmeyeni arayarak, objektif unsurları, objeleri, eşyayı, ruh halini yaratmak için birer araç olarak kullanan bir sanatkâr olması yönüyle önemlidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın rüya konusundaki fikirlerini etkileyen en önemli isimlerden biri olan Fransız şair ve yazar Paul Valéry'nin "Velev ki rüyalarını yazmak isteyen adam bile azami şekilde uyanık olmalıdır" sözünü Tanpınar, "En uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüya halini kurmak" şekline getirir ve bu düşünce sistemiyle edebi anlayışını oluşturduğunu belirtir. [4] Tanpınar'ı rüya konusunda Valéry dışında Bergson ve Marcel Proust'un da etkilediğini söyleyebiliriz. Bellek ustası olarak anılan Marcel Proust'un kahramanlarını geçici bir diriliş olarak imgeler, zaman ve rüya unsuru etrafında şekillendirir. [5] Marcel Proust'un bu anlayışı Ahmet Hamdi Tanpınar'da da görülür. Tanpınar'ın hikâyelerinde kahramanlarına bahşettiği diriliş ve rüyaların dış dünyaya yansıması, etkilenmiş olduğu yazarların Tanpınar'ın edebi kişiliğiyle birleşmesiyle meydana gelir.

Yazar, hikâyelerinde insanın iç çöküşünü, hayatın gerçeklerinden kaçarak ruhunda

[2] Kantarcıoğlu, S., (2004), *Ahmet Hamdi Tanpınar Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri,* Ankara, Akçağ Yayınları, s. 151-155.
[3] Önberk, N., (1991), 'Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Rüya Motifi', *Atatürk Kültür Merkezi Erdem,* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Cilt 7, Sayı 19, s.230.
[4] Tekin, A., (2010), *Edebiyatımızda İsimler ve Terimler Sözlüğü,* İstanbul, Bilgeoğuz Yayınları, s.1067.
[5] Ertem, T., (2001), *Çağdaş Fransız Edebiyatı Şeçkisi* Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 194-2003.

yaşattığı rüya âlemine sığınışını anlatır. Gerçekle hayalin-rüyanın bağlantılarını kurcalayan psikolojik çözümlemelerin merkezde olduğu bu hikâyelerde rüya unsuru her zaman baskın çıkar. Hikâye kahramanları hayatı irade dışı bir rüya gibi kabul ederek günlük hayat çekişmelerinin uzağında, derinlikli bir dünyada yaşayan kişilerdir.[6] Tanpınar'ın dış dünyaya " iç ben"in kapılarını açış olarak gördüğü rüya[7] âlemi, geçen zamanı yakalamak, akıl ve idrakin ötesine geçmek amacında olan hikâye kahramanlarının farklı ve mistik bir atmosfer içerisinde yer almalarına olanak sağlar. Bu hikayelerdeki kahramanlar bizim gerçekliğimizin anlattığı günlük hayatı sürdürmez, bütün eşya ve manzaraların, hayatın ardında, kendi hayal dünyalarında yarattıklarını görürler. Rüya unsurunun içerisinde yer alan hikaye kahramanları, psikanaliz seanslarındaki sayıklama notlarında görülen, mantıksal bağlantılardan uzak pek çok farklı duyguyu, korkuyu ve heyecanı aynı anda yaşayan karakterlerdir. .[8]

Rüya unsuru ile birlikte incelenecek olan kişilik bölünmesi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikayelerinde sıklıkla yer alan ve dikkat çekici bir diğer konudur. Kişilik bölünmesi motifinin de tıpkı rüya konusu gibi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatkâr kişiliğinin, dünya görüşünün, edebi felsefesinin ağırlığında ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Hikaye kahramanlarının yaşanmışlığın, iç çatışmanın, hayal ve hakikatin ve en önemlisi rüyanın etkisiyle kendini yepyeni ve farklı bir dünyanın içinde bulmasıyla gelişen değişim, kişilik bölünmesi olarak kendini gösterir. Hikayelerdeki kişilik bölünmesi-değişimi benliğin uyanması, iç sesler eşliğinde zihinsel algıların farklılaşmaya başlaması şeklinde kahramanların ruh dünyalarından başlayarak soyuttan somuta doğru yeni bir hal alır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın rüya ve kişilik bölünmesi konusunu bir hikaye merkezinde birlikte işlemiş olduğu en önemli hikayesi **Abdullah Efendi'nin Rüyaları**'dır. Abdullah Efendi, bir meyhanede arkadaşlarıyla eğlenirken kişiliğinden, benliğinden, somut olan varlığından sıyrılarak bilinçaltına, ruh dünyasının derinliklerine doğru bir yolculuğa çıkar. Hikâyenin başında anlatıcının söylemiş olduğu "Ah bu ikinci Abdullah Efendi"[9] tabiriyle birlikte okuyucuya yazar, kişilik bölünmesinin veya diğer adıyla kişilik ikizleşmesinin ilk örneğini verir. Hikâye bütünüyle Abdullah Efendi'nin içsel varlığına yönelmiştir. Onun dış gerçekliği nasıl algıladığını, içsel tepkilerini, zihnindeki yanılsamalarını, rüyalarını ve rüyaların Abdullah Efendi üzerindeki etkisini görürüz. "Şüphesiz ki hakikatte bu gördüklerin in hiçbirisi vaki değil; bütün bunları can sıkıntısından kendisi icat etmişti" [10] ifadesiyle hikâyenin başından itibaren bu yaşananların Abdullah Efendi'nin rüyası olduğu hissiyatı verilmek istenir. Abdullah Efendi'nin hikâye boyunca görmüş olduklarının çoğu aslında zihninin ona yaptığı oyunlardan başka bir şey değildir. Abdullah Efendi'nin dünyayı ve kendi deneyimlerini algılamada kullandığı referanslar rüyalar ve numerolojidir. Abdullah Efendi, rüyalarından yola çıkarak geleceğe duymuş olduğu güvensizlikle beraber kendine özgü bir dünya oluşturmuştur.[11] Abdullah Efendi, rüyalar arayıcılığıyla bölünmüş kişiliğini iki farklı Abdullah karakteri olarak bünyesinde taşır. İlk olarak meyhane ortamında

[6] Korkmaz, R., (2007), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000,* Ankara, Grafiker Yayınları, s. 336-337.
[7] Kabaklı, A., (2002), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, Cilt 3, s. 583.
[8] Alangu, T., (1965), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman,* İstanbul, İstanbul Matbaası, Cilt 3, s. 585.
[9] Tanpınar, A. T., (2010), *Hikâyeler*, 8. Basım, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 12.
[10] Tanpınar, A. H., (2010), s.11.
[11] Yazıcı, N., (2009), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Anlatıcı ve Kahramanlar,* Ankara, Berikan Yayınları, s. 84.

ortaya çıkan kişilik Abdullah Efendi'nin birinci kişiliğidir. İlk kişiliğin meyhane masasında bırakılmasının ardından devreye geçen ve hikâyenin geneline hâkim olan kişilik ikinci kişiliktir. Abdullah Efendi'de meydana gelen kişilik bölünmesi sonucu bu iki kişilik hakkında değerlendirme olanağı da bulabiliriz. Meyhane masasında bırakmış olduğu ilk kişiliği daha sessiz ve yaşanan olaylara müdahil olmamasıyla dikkat çeker. İkinci kişilik ise bastırılmış bir alt kimlik olmasının dışında hikâyenin geçtiği uzun bir gece boyunca sürekli yer değiştiren ve zihin oyunlarıyla mücadele eden bir kişilik olarak görülür. Abdullah Efendi'de görülen bu bölünme hikâyede açıkça ifade edilir. "Ah bu ikinci Abdullah Efendi, bu üst kat sakini… Hayır, o kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümranıydı"[12] sözlerinde ifade edilen üst kat sakini, evin sahibi Abdullah Efendi'nin bölünme sonucu meydana çıkan ikinci kişiliğidir. Bu ikinci kişilik Abdullah Efendi'nin kişiliğinin, benliğinin asıl sahibi olarak kabul edilebilir. Kişiliğinde meydana gelen bölünmeyle Abdullah Efendi, kalıplarından, iradesinden sıyrılarak daha özgür bir hal almış, sosyalleşmiş, bilinçaltının ve duygularının etkisiyle gelişen ikinci kişiliğinde kendini bulmuştur. "Bana gelince kaybettiğim şeyi, yani kendimi hiçbir zaman sevmedim"[13] diyerek Abdullah Efendi, kişilik bölünmesindeki tarafını ve farkındalığını gösterir.

Kişilik bölünmesi ile ilgili genel olarak denilebilir ki Abdullah Efendi, bünyesinde olan bu değişimden haberdardır. Farkındalıkla beraber gelişen bir şekil değiştirme isteğinin var olduğu hikâyede görülür. Hikâyede "her şey onda sanki daha derine, daha esaslıya doğru gidiyor ve bu yüzden günlük manzara ve çehreler kendisi için zaman zaman değişiyordu"[14] ifadesiyle birlikte Abdullah Efendi'nin ikinci kişiliğinin birinci kişiliğine oranla daha bilinçli olmaya giden bir hal aldığı anlaşılır. Kişilik bölünmesi yaşayan Abdullah Efendi, "hayır, kimse bu değişikliğin farkında değildi"[15] diyerek kişilik bölünmesinde bilinçli olduğunu ortaya koyar. Yine Abdullah Efendi'nin ilk kişiliği için garsona " aman uyandırmayın, gelip alırım"[16] demesi de bu değişim vakasının farkındalıkla bilinçli bir şekilde yapıldığının göstergesidir.

Hikâyede kişilik ve şekil değiştiren sadece Abdullah Efendi değildir. Meyhanede masadaki kadının kaybolması ve tekrar masaya dönmesi, bu olayın Abdullah Efendi'nin gözünde sürekli tekrar etmesi, genelevdeki kadının birden göğsünün yok olması gibi unsurlarda kişilik ve şekil değiştirme olayının sadece Abdullah Efendi ile sınırlı kalmadığını gösterir. Abdullah Efendi'deki ve çevresindeki bu değişimi sağlayan asıl neden Abdullah Efendi'nin bilinçaltı ve zihin dünyasıdır.

Hikâyedeki aktüel zaman olan gece boyunca Abdullah Efendi, görünmeyen bir sevgiliyi beklemenin dışında, değiştirmiş olduğu kişiliğiyle sokaklarda gezer; ama en çok da korku duygusuna kapılır. Hikâyenin geçtiği süre boyunca sürekli bir koşuşturma halinde olan ve görmüş olduğu korkunç manzaralardan dolayı gecenin bitmesini arzu eden Abdullah Efendi, birinci varlığını almak için gelmiş olduğu meyhanenin yandığını görmesiyle kendi varlığının ölümü üzerine gözyaşlarına boğulur. Eski benliğini kaybetmenin acısını yaşayan kahraman, "bu da geçer, alışırım"[17] diyerek beden ve ruh

[12] Tanpınar, A. H., (2010), s.12.
[13] Tanpınar, A. H., (2010), s. 35.
[14] Tanpınar, A. H., (2010), s. 16.
[15] Tanpınar, A. H., (2010), s. 17.
[16] Tanpınar, A. H., (2010), s. 23.
[17] Tanpınar, A. H., (2010) s. 36.

ayrımından geçer. Fanilerin yaşadığı zamanın hudutlarının dışına çıktığının farkında olan Abdullah Efendi, kendine son derece yabancı bulduğu bir âlem içerisine alışmaya çalışır.

Abdullah Efendi'nin Rüyaları hikayesi genel itibariyle psikolojik unsurların ağırlıkta olduğu bir hikayedir. Hikaye kahramanı Abdullah Efendi'nin rüyaların etkisiyle ikinci benliğiyle bilinçaltında yaşamış olduğu olaylar hikayenin bütününü oluşturur ve hikayeyi yönlendirir. Abdullah Efendi'nin yaşamış olduğu kişilik bölünmesi ona yaşadığı hayattan kaçışı ve yenileşme fırsatını sunar. Abdullah Efendi'nin var olduğu kalıbından sıyrılarak bütün bir gece boyunca yaşamış olduğu olaylar silsilesi, metafizik öğelerin varlığı ile hikâyenin ilginçliğine katkıda bulunur.

Geçmiş Zaman Elbiseleri, rüya ve kişilik bölünmesi unsurlarının birlikte işlediği bir diğer hikayedir. Hikâye, kahramanın Keti adındaki bir Alman kızıyla buluşup vakit geçirmek istemesiyle başlar. Aksiliğin veya bir engelin meydana gelmesini istemeyerek eve kapanan kahramanı bir arkadaşı kumar oynanan bir bağ evine götürür. Önceleri kumarda kazanırken daha sonra kaybeden kahraman, Keti ile olan buluşmasına yetişebilmek için sokakta koşarken kaza geçirir ve kendine geldiği zaman kendini eski zaman eşyalarının ve eski zaman giyimli bir genç kadının olduğu bir evde bulur. Kadın, gerçekliği belli olmayan bir yalan uydurur ve yaşlı babasının kendisine bu kıyafetleri giydirdiğini söyler. Ortaya çıkan yaşlı adamda bu elbiseleri giyen kadının eşi olduğunu ifade eder. Kahraman kalmış olduğu o evde sabah uyanınca evi boş ve evdekileri de gitmiş olarak bulur. Bir zaman sonra gitmiş olduğu Bursa'da adamla kadını bir otomobil içerisinde gören kahraman, peşlerinden gitmiş olsa da onları kaybeder.

Hikâyede kahramanın kaza geçirdikten sonra misafir edildiği evde yarı baygın ve yarı uykulu bir şekilde olan hali hikâyedeki rüya motifini temsil eder. Bilinç kaybının da etkisiyle gelişen rüyalarda kahramanın hayatının, okuduklarının izlerini görmek mümkündür. "Uykunun bulanık hayallerle dolu ülkesi" ifadesini kuran Tanpınar, aslında uyku ve rüya âlemine olan bakış açısını da bu hikâyede de gösterir. Kahramanın hasta haliyle görmüş olduğu rüyalar, gerçek âlem ile sürekli bir çatışma halindedir. Kahramanın evde görmüş olduğu genç kadının güzelliğini de yine rüyalar arayıcılığıyla ifade eder. "Bazı rüyaların anlatılması imkânsızdır" ifadesiyle rüya âlemine bakışını göstermesiyle beraber rüyaların güzelliğinden bahseden Tanpınar, hikâye kahramanı üzerinden kendi düşüncelerini yansıtır.

Hikâyedeki kişilik bölünmesi de kahramanın hasta olarak yattığı evdeki genç kadın üzerinden verilir. "Doğrusunu isterseniz yavaş yavaş bende kendimi onlardan biri gibi, hiç olmazsa babamın uydurduğu masalın kızı gibi görmeye başladım ve içimde sonuna kadar, böyle tek başıma, bir başkasının gördüğü bir rüya olarak kalmanın korkusu çökmeye başladı"[18] sözleriyle kahramana kendini anlatan genç kız, iki karakter arasında kaldığını belirterek bu karakter bölünmesinin babasının zoruyla oluştuğunu yani irade dışı bir bölünme olduğu ifade eder. Babası tarafından olduğundan farklı biri olarak gösterilmek istenmesi nedeniyle karakter bölünmesi yaşayan genç kız, eski zamana ait kıyafetler giyer ve eski zaman insanlarını hatırlatan dış görünüşüyle kahramanın dikkatini çeker.

Hikayenin başında, hakkında var olan gerçeğin tam olarak söylenmemesi nedeniyle asıl kimliği belirsiz olan genç bir kız, yaşlı adamın eşi veya kızı olarak iki farklı

[18] Tanpınar, A. H., (2010), s. 54.

kimlikte okuyucu önüne çıkar. Sahip olduğu her iki karakterin arasında kalan genç kız, yaşamış olduğu bunalımın, iç çatışmanın etkisiyle beraber şahsiyetsizlik ve ruh karmaşası yaşayarak çekingen bir tavır sergiler. Genç kızın karakterindeki çekingenlik babası tarafından karakter bölünmesine- değişimine zorlanmasıyla ilgilidir.

Bir Yol adındaki hikâyesinde Tanpınar, kişilik bölünmesi ve rüya motifi üzerinde durur. Trenle sürekli aynı yoldan gittiğini söyleyen kahraman, trendeki diğer yolculara bir dağ eteğinde kaybolan ıssız bir yolun kendisi için önemini, bu yolu bulana kadar yaşamış olduğu içsel mücadeleyi ve üzerinde durmuş olduğu bu yolun hayatına neler kattığını anlatır. Kendi benliğini arayan kahraman, kişilik değişimini tüm varlığıyla hissetmiş ve geçmiş hayatının muhasebesini yaparak bilinçli olarak kişilik değişimini arzuladığını göstermiştir. "Hikâyede anlatıcının en ilginç tarafı her fırsatta hayatını gözden geçirmesidir."[19] Hikâyede görülen kişilik değişiminin bizzat kahraman tarafından ifade edilmesi de dikkat çeker. Yağmurlu havalarda başka bir adam olduğunu söyleyen kahraman, kalabalıklar içerisinde kendinden başka biri olmaya razı olduğunu ifade ederek değişim ihtiyacını istediğini gösterir.[20] Hikayedeki kahramanda görülen karakter bölünmesi iradeli, istekli bir değişimdir. Karakter bölünmesini tamamlayan unsur rüyadır. Hikâye kahramanı karakterindeki bölünmeden sonra "rüyaların hakikatinde uyanmak" istediğini dile getirerek karakter bölünmesiyle düşlemiş olduğu rüyaların gerçekleşmesini arzu ettiğini ifade eder. Ayrıca kendi kendisinin yaptığı iç hesaplaşma sonucunda kahraman, boşa geçmiş yıllarına acıyarak, boşa geçmiş bir ömür bıkkınlığı ile "ömrünü ne yaptın"[21] sorusunu sürekli kendine sorar.

Hikâyede geçen rüya motifi ise yine kahramanın hayatından izler taşır. Farklı bir kimlik arzusunda olan kahraman, görülmemiş rüyaların azabını da kendinde hisseder. Sürekli olarak rüyalarında sarışın bir kızı gören kahraman için ve hikâye için bu sarışın kız bu rüyalara ait bir leitmotif özelliği taşır.

Evin Sahibi adındaki oldukça hacimli olan hikâyesinde de Tanpınar, rüya ve kişilik kavramları üzerinde durur. Birden fazla kişilik özelliği taşıyan kahramanın ikiz kişilikleri, birbirini kontrol eder, yargılar, hatta kahraman için ikinci bir hayat olur.[22] Hastalığına oldukça alışan kahraman, artık onu kendine bir dost olarak görür.

Bir cep defterinden alıntı olarak anlatılan hikayede geriye dönüş tekniği fazlasıyla kullanılır. Hikâyede evin gerçek sahibi olarak nitelendirilen ve kahramanın hayatını her konuda varlığı ve hissi etkisiyle şekillendiren bir "yılan" vardır. Hastane odasında iken anlatılan hikâyede hayal-hakikat, rüya-gerçek sürekli olarak iç içe ve birlikte olarak ifade edilir. Masalsı ve metafizik unsurlarının hâkim olduğu hikâyede okuyucuyu korku ve merak duygusu etkiler.

Tanpınar'ın rüyaların gerçek hayatla olan bağlantısına dair olan görüşünü destekleyen Evin Sahibi hikâyesi, kahramanın annesinin ölümüne neden olan yılanın, öncelikle kadının rüyalarına girip varlığını göstermesiyle başlar. Rüyalarda görülen "siyah yılan" zamanla evin içerisinde de varlık gösterir. Geçen yıllarla beraber kendine ait bir hayat kurmaya başlayan kahramanın rüyada gördüğü olaylar zaman içerisinde gerçek hayatta yer edinir. Eşi Zeynep'le olan ayrılığı öncelikle rüyalar âleminde kendini gösterir ve anne ve babasının ölümüne neden olan yılanı bu seferde eşi Zeynep'in

[19] Önberk, N., (1991), s. 235.
[20] Tanpınar, A. H., (2010), s. 76.
[21] Tanpınar, A. H., (2010), s. 80.
[22] Önberk, N., (1991), s. 237.

yanında görür. Bilinçaltı unsurlarının etkili olduğu hikâyede kahraman, eşi Zeynep'in boynunda bir yılan olduğunu sanırken aslında eşini boğmak üzeredir. Rüyaların günlük hayatını son derece etkilemesinin ardından kahraman, eşinden ayrılır ve hastane odasında rüyalarının hâkimi olan siyah yılanın gelip onu öldürmesini bekler.

Hikâyede rüya âleminde varlık gösteren 'yılan' ölümü sembolize eder. Kahraman tarafından " Kehkeşan cüsseli, siyah derili, yıldız pullu yılan, annemin boğazına sarılıp öldüren yılan, evimizin sahibi, düşüncemin efendisi, bütün bir ev halkına her türlü gündelik hareketlerden, her geceki rüyalarına varıncaya kadar hepsini tayin ve kabul ettiren korkunç eser, harikulade mevcut"[23] şeklinde ifade edilirken aynı zamanda bu sözlerden anlaşılır ki hikâyedeki 'yılan' rüya âlemi üzerinden ev halkının hayatını, geleceğini şekillendirir.

Hikâyedeki karakter bölünmesi hikâyenin başkahramanı üzerinden anlatılır. Kahramanın çocukluğundan itibaren yaşadığı esrarengiz olaylar etkisiyle gelişen karakter bölünmesi, kahramanın çocukluğunun izlerini benliğinde hissetmesi ve çocukluk yıllarından kalma hatırları sürekli hatırlamasıyla oluşur. Diğer hikayelerde olduğu gibi iç çatışmaların, psikolojik tahlillerin yoğun olduğu Evin Sahibi hikayesinde karakter bölünmesini meydana getiren unsur çocukluk yıllarından kalma anılardır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaz Yağmuru adındaki hikâye kitabında yer alan **Rüyalar** adlı hikâyesinde bir yazar olan Cemil adındaki kahramanın hayatını derinden etkileyen rüyaları üzerinde durur. Bazen gündelik unsurları bazen de hayatında yer sahibi olan unsurların tekrarı olan bu rüyalarla boğuşan Cemil, rüyasında görmüş olduğu genç bir kızın çığlıklar içerisinde oluşuyla uyanır. Bu rüyanın sürekli tekrar etmesiyle birlikte kahraman, doktora dahi gider. Geçen zamanla birlikte genç kızın neden çığlıklar attığını merak eden Cemil, eskiden farklı olarak kızı görme isteğiyle rüya görme arzusunu taşır. Genç kız ile bir gece gördüğü rüyada konuşan Cemil'den genç kız yardım ister. Sürekli çağırıldığını ve gitmek istemediği halde gittiğini belirten kızın etkisiyle uyanan Cemil'e aradan bir zaman geçtikten sonra karşılaşmış olduğu bir arkadaşı, Selma adında intihar eden bir kızın ruhunu çağırdıklarını ve bu ruhun her şeyi bildiğini ifade eder. [24] Cemil'in rüyalarında görmüş olduğu kızla bu kız aynı kızdır. Cemil'in olayların farkına varıp çözümlemesiyle hikâye sona erer.

Cemil, rüya ve gerçek hayatı ardı ardına yaşar. Cemil'in görmüş olduğu rüyalar ona ikinci bir hayatın kapısını aralar. "İki hayatım var. Birinci kadar ikincisine de bağlıyım"[25] diyerek ikinci hayat olarak rüya âleminden bahseder. Cemil'in hayatının iki şekilde olduğunu ifade etmesi bir bölünmüşlük olduğunu gösterir; bu bölünme rüya hayatı ve gerçek hayat arasındaki bir bölünmedir. Önceleri görmüş olduğu rüyalardan rahatsızlık duyan, rüya dünyasındaki karmaşadan dolayı rüyalarına çareler arayan Cemil, ilerleyen zamanlarda rüya alemini vazgeçilmez olarak ifade etmiş, rüya görme arzusu ile uyumak istediğini belirtir. Öyle ki Cemil, rüya görmediği zamanlarda üzülür ve kendinde bir eksiklik hissederek fakirleştiğini söyler. Cemil'in görmüş olduğu

[23] Tanpınar, A. H., (2010), s. 92.

[24] Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü adlı eserinde genişçe yer bulan İspirtizma konusu Rüyalar hikâyesinde de geçer. Her iki eserde de Tanpınar, İspirtizmadan faydalanmıştır. Ruh çağırma seanslarıyla ölülerin ruhlarıyla görüşme temeline dayanan ispirtizma felsefede kullanılan spiritisme olarak isimlendirilir. **S**piritisme: Ölülerin ruhlarının bâkî bir hayat sürdüklerini, maddi şahsiyete sahip olduklarını, bunların alelade gözlerle görülemeyeceğini ancak yaşayan kimselerle bazı hallerde ve bilhassa medyumlar vasıtasıyla münasebette bulunabileceklerini kabul eden meslek olarak ifade edilir. (Bolay, 1990: 252).

[25] Tanpınar, A. H., (2010), s. 116.

rüyalarda da bir ayrım söz konusudur. Bazı rüyaları açık ve anlaşılır iken bazı rüyaları da hatırlanmaz ve açıklanmazdır.

Eserin başından sonuna kadar hâkim olan en önemli unsur rüyadır. Hikaye kahramanı Cemil, gördüğü rüyalarla mekanda, zamanda ve kişiliğinde bölünme yaşar. Rüyanın olmadığı anlarını boşa geçmiş ve mutsuzluk içerisinde geçirir. "Cemil adeta rüyaların anlatılması için bir alet-şahıstan ibarettir. Onun rüyalar dışında hayatı hemen hemen yok gibidir. Okuyucu onu rüyaların başlamasıyla tanır, rüyalar bitince hikâye de zaten biter" [26]

Rüyaların metafizik âlemine dair izler taşıdığını ve gerçek hayatı etkilediğini gösteren Rüyalar hikâyesi Tanpınar'ın bütünüyle aynı tema üzerinde şekillenen ender hikâyelerindendir.

Tanpınar'ın bir diğer hikâyesi olan **Yaz Yağmuru,** yazarın modern roman kategorilerini kullanmakta eriştiği ustalığın bir ürünüdür.[27] Tanpınar, en uzun hikâyesi sayılan Yaz Yağmuru'nun hikâyesinin başkahramanı olan Sabri, bir yazardır. Hikâyede eşi ve çocuklarının tatilde olduğu bir yaz günü evine gelen genç bir kadınla tanışarak duygusal bir ilişkinin ikileminde kalan Sabri'nin bilinçaltında yaşadığı duygular ve gerçek hayatta yaşadıkları anlatılır. Sabri'nin kişiliği ve karakteri eser üzerinde dikkat çekicidir.

Yaz Yağmuru hikâyesinde ikinci benlik-kişilik bölünmesi teması ele alınır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın diğer birçok hikayesinde görülen kişilik bölünmesinin rüya alemi içerisinde gerçekleşmesi olayı Yaz Yağmuru hikayesinde görülmez. Kişilik bölünmesi geçmişi anarak, bilinçsizce ve iradesizce gerçekleşir.

Bir yazar olan Sabri'deki kişilik bölünmesi yazmaya çalıştığı eserin kahramanlarına olan bakış açısını etkiler. Sabri, hikaye kahramanlarını birer isim olarak görmekten çıkararak kahramanları kendi benliğinde yaşatmaya başlar. Hikâyedeki kişilik bölünmesi-ikinci benlik temasına örnek olarak Sabri'nin yıllar önce çektirmiş olduğu bir fotoğraftan nefret etmesi, aslında doğal bir şekilde fotoğrafta kendisi olarak çıkmasına rağmen fotoğrafı sunî olarak bulması yüzünden bir dönem hayata küsen bir davranış sergilemesi de örnek gösterilebilir. Buradan hareketle aslında Sabri'nin kendisini olduğundan farklı gösterme çabası içerisinde olduğu söylenebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikaye kişilerinin büyük çoğunluğunda görülen bu bunalım hali Sabri karakterinde de mevcuttur. Bunalımın odak noktası olan Sabri, tüm yaşadıklarından dolayı meydana gelen kişilik bölünmesiyle ikili bir bunalım yaşar. Sadece Sabri'nin değil hikayedeki kadın kahraman Fatma'nın da kişilik bölünmesi vardır. Çocukluğunda ölen teyzesinin yerine konmaya çalışılan, kendi kimliğinin arayışında olan Fatma, bu yönleriyle kişilik bölünmesi yaşar. Her ikisi de sürekli geçmişlerini hatırladıkları için benliklerinde ikilik yaşarlar. Geçmişe dönmeleri benliklerini ayırır.

Evlilik dışı ilişki yaşayan kahramanın kendini sorgulaması, zihinsel karmaşa hali hikayede Hacivat ve Karagöz ile temsil edilir. . İç ses olarak bilinçaltının öğeleri olan Hacivat ve Karagöz, Sabri Bey'in çocukluk yıllarından kalma bir unsurdur. Hikâyenin tamamında Sabri'nin bilinçaltını yansıtan unsur olarak Hacivat ve Karagöz görülür. Hacivat akıl ve uyumu, Karagöz ise duygu ve hareketi temsil eder Hikayedeki Hacivat ve Karagöz, Sabri'nin yaşadığı çelişkileri somutlaştırır. Sabri'nin Hacivat ve Karagöz ile yansıtılan bu iç sesinin çocukluğundan gelen bir hastalık olduğu ve bu hastalığından

[26] Okay, O., (2010), *Bir Hülya Adamının Romanı; Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul, Dergâh Yayınları. S.317.
[27] Kantarcıoğlu, S., (2004), s. 96.

dolayı kişilik bölünmesi yaşadığı hikayede 'uzun süren bir hastalık boyunca onlarla (Karagöz-Hacivat) öyle haşır neşir olmuştu ki aradan otuz yıl geçtiği halde yine benliğinin ayrılmaz parçaları gibiydiler'[28]şeklinde ifade edilerek somutlaştırılır.

Tanpınar'ın bir diğer hikayesi olan **Adem ile Havva**'da rüya unsuru etkili olmasa da bulunur. Adem, hayatının değişimine neden olan varlığı, Havva'yı, bir rüyanın akabinde bulur. Adem, rüyasında görmüş olduğu varlığı uyanınca arkasında bulur ve böylece rüyası gerçekleşir.

Erzurumlu Tahsin hikayesinde ise Erzurum'da yaşanan deprem felaketinin ardından orada Tahsin adında biriyle tanışan yazarın Tahsin'in hayatından, yaşadıklarından etkilenerek Tahsin'in hikayesini aktarması anlatılır. Yaşanılan depremle beraber yazar-kahraman hayatı ve ölümü sorgulamaya başlar, Tahsin Efendi ile tanıştıktan sonra da ölüme ve yaşama dair olan bakış açısı değişir, deprem korkusundan, ölüm korkusundan benliğini sıyırarak, tüm korkularını aşar. Tahsin Efendi'nin ise kişiliğinin değişmesindeki temel olay Balkan Harbi'dir. Balkan Harbi'nde yaşadıklarıyla tüm kişisel hırslarından sıyrılan Tahsin Efendi, yazarı-kahramanı da etkiler ve onun kişilik dönüşümüne öncülük ederek katkıda bulunur.

Teslim'de hikaye kahramanı olan Süleyman, yıllar önce göç sırasında kaybettiği babasını bulduğunda babasını ve onun ikinci eşinden olan sekiz çocuğunu da sahiplenir. Süleyman, tüm ideallerinden, hayallerinden vazgeçerek ailenin reisi rol modelini üstlenir. Kişiliğinde bir değişim, bir bölünme yaşar; ancak Süleyman bu değişimi, farkındalıkla ve aile kavramının ruhunu yüceltmek amacıyla gerçekleştirir.

Sonuç

Rüya ve kişilik bölünmesi açısından incelenen hikâyelerde Ahmet Hamdi Tanpınar, rüya ve karakter bölünmesi unsurlarını kullanarak insanın benlik arayışını, kişiliğinde ortaya çıkarmadığı-çıkaramadığı yönlerini, kişiliğin keşfedilmesi gerektiğini anlatır. Hikaye kahramanlarında görülen kişilik bölünmesi rüyaların, çocukluk yıllarının ve mekanın etkisiyle gelişir. Kahramanlar kimi zaman sahip oldukları ikili kişiliğin farkındadır. Kişilik bölünmesindeki farkındalık konusunda Abdullah Efendi'nin Rüyaları hikayesi dikkat çekicidir. Bu hikaye kişilik değişimindeki farkındalığın en yoğun olduğu hikayedir. Abdullah Efendi'de olduğu gibi diğer pek çok hikaye kahramanı da gerçek hayatta yaşayamadığı sosyal hayatı rüya etkisiyle ortaya çıkan kişilik bölünmesinde yaşayarak isteklerini, arzularını bölünmüş kişiliğiyle ortaya çıkarmak ister. Yeni bir kimliğin, yeni bir karakterin yeni bir dünya görüşü ve yeni bir hayat olduğunun farkında olan Ahmet Hamdi Tanpınar, hikâye kahramanları da bu doğrultuda oluşturarak onlara rüya ve kişilik bölünmesi unsurları çerçevesinde kaçış ve yenileşme fırsatını sunar. Tanpınar'ın hikâyelerinde bazen kahramanların söylemiş olduğu kişisel bir yalan dahi okuyucu ile birlikte kahramana farklı bir dünyanın, farklı bir kimliğin kapısını açar. İşte bu durumun bilincinde olan Ahmet Hamdi Tanpınar, yazmış olduğu hikâyelerinde bu temaları usta bir şekilde kullanmıştır.

Tanpınar'ın tüm hikâyelerinde en az bir cümle içinde dahi yer alan en önemli tema olan rüya, zamanla gerçek hayata dönüşen bir âlem olarak görülür. Sözün vücuda geleceği anlayışında olduğu gibi Tanpınar'da hikâyelerinde kahramanlarının görmüş oldukları rüyaların bir zamandan sonra gerçeğe dönüşeceğini gösterir. Evin Sahibi ve Rüyalar hikâyelerinde olduğu gibi rüya âlemi ile gerçek âlem arasındaki bağın bazen iç

[28] Tanpınar, A. H., (2010), s. 143.

içe geçebileceği ve gerçeğe dönüşebileceği görüşünün var olduğu üzerinde durulur.

Rüya ve kişilik bölünmesi açısından incelenen hikâyelerde bu motiflerin yanı sıra Tanpınar'ın edebî görüşünü yansıtan pek çok derin bilgi birikimi vardır ve sonuç olarak söylenebilir ki Türk edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar, diğer tüm edebî türlerinde olduğu gibi hikâyelerinde de kendi hayat ve dünya görüşünün çerçevesinde eserler meydana getirmiş ve sahip olduğu felsefik görüşe bağlı olarak insanı varlık âlemi ve metafizik âlemde farklı açılardan ele alarak karakterlerine alışılagelmişten farklı anlamlar yüklenmiştir. Tüm bunları yaparken de sözcüklere büyük önem vermiş, o şiirsel ve derin bir hazine olan üslubunu da ziyadesiyle zengin bir şekilde kullanmıştır.

Kaynakça

Alangu, Tahir, (1965), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, Cilt 3, İstanbul, İstanbul Matbaası.

Bolay, Süleyman Hayri, (1990), *Felsefî Doktrinler Sözlüğü,* Ankara, Akçağ Yayınları.

Ertem, Tuna, (2001), *Çağdaş Fransız Edebiyatı Eleştiri Seçkisi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kabaklı, Ahmet, (2002), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt 3, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Kantarcıoğlu, Sevim, (2004), *Ahmet Hamdi Tanpınar Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Korkmaz, Ramazan, (2007), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000,* Ankara, Grafiker Yayınları.

Okay, Orhan, (2010), *Bir Hülya Adamının Romanı; Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul, Dergâh Yayınları.

Orakçı, Cengizhan, (2003), *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Ankara, Alternatif Yayınları.

Önberk, Nevin, (1991), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Rüya Motifi*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Erdem, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Cilt 7, Sayı 19.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2010), *Hikâyeler*, İstanbul, Dergâh Yayınları.

Tekin, Arslan, (2010), *Edebiyatımızda İsimler ve Terimler Sözlüğü*, İstanbul, Bilgeoğuz Yayınları.

Yazıcı, Nermin, (2009), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Anlatıcı ve Kahramanlar*, Ankara, Berikan Yayınları.

ACI DENİZ'DE METİNLERARASI İLİŞKİLER

Yılmaz EVAT

Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü

ÖZET

Metinlerarasılığı geçen yüzyılın ikinci yarısından sonra Backtin, Kristeva, Barthes, Genette ve Riffaterra üretmişler ve kuramsal bağlamda tanımlamışlardır.

Metinlerarasılık kuramına göre her metin kendisinden önceki metinlerden çeşitli izler taşımaktadır. La Bruyere'in belirttiği gibi "Her şey daha önce söylenmiştir. Edebiyat, hep aynı içeriğin yinelenmesinden başka bir şey değildir." Metinlerarası da bu çerçevede "Her şey daha önce söylenmiştir." ilkesine yaslanır.

Sosyolog, felsefeci, hikâyeci, romancı, akademisyen ve köşe yazarı olan Fatma Karabıyık Barbarosoğlu çok yönlü bir sanatçıdır. Hikâyelerinde ve özellikle Acı Deniz'de "tasavvuf" başattır. Bu sebeple yazarın Acı Deniz kitabı metinlerarası okumaya müsaittir. Sözgelimi Barbarosoğlu, "Ya ölüm…? Toprak dost mudur sahiden insana?" diyerek Âşık Veysel'in "Benim sâdık yârim kara topraktır" dizesini anıştırmıştır. Acı Deniz'de ayrıca Yunus Emre, Mevlana, Necip Fazıl ve İsmet Özel'e yönelik anıştırmalar da mevcuttur. Anıştırma gibi metinlerarası ilişkilerden olan gönderge, basmakalıp, epigraf, söz öbeği ve söylen de Barbarosoğlu'nun kitabında tespit edilmiştir. Bu bidiride Acı Deniz, Kubilay Aktulum'un Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık isimli kitabındaki temel metinlerarası kavramlar ışığında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, Acı Deniz, metinlerarasılık, tasavvuf.

ABSTRACT

In the second half of the last century, Backtin, Kristeva, Barthes, Genette and Riffaterra intertextuality and described it within theoretical context.

According to intertextuality theory, every text carries signs of the previous texts. As La Bruyere states, "Everything has previously been said". Literature is only repeating the same things. In this framework, intertextuality depends on the principle that "Everything has previously been said".

Being a sociologist, philosopher, storywriter, novelist, academician and columnist, Fatma Karabıyık Barbarosoğlu is an all-round artist. In her stories, especially in Acı Deniz, sufism is dominant. For this reason, it is possible to read Acı Deniz in respect of intertextually. For example, saying "What about death? Is earth really friendly to human?" Barbarosoğlu alluded Aşık Veysel's "My loyal beloved is black earth" verse. In Acı Deniz, there are also allusions of Yunus Emre, Mevlana, Necip Fazıl, and İsmet Özel. Other intertextual relations like reference, stereotype, epigraph, phrase and discourse – as well as allusion – have been detected in Barbarasoğlu's work. In this paper, Acı Deniz has been studied through key intertextual concepts of Kubilay Aktulum's book "Metinlerarasılık // Göstergelerarasılık".

Key Words: Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, Acı Deniz, intertextuality, sufism.

Giriş

Metinlerarasılığı geçen yüzyılın ikinci yarısından sonra Backtin, Kristeva, Barthes, Genette ve Riffaterra üretmişler ve kuramsal bağlamda tanımlamışlardır.[1]

Metinlerarasılık kuramına göre her metin kendisinden önceki metinlerden çeşitli izler taşımaktadır. La Bruyere'in söylediği gibi "Her şey daha önce söylenmiştir." , "Yedi bin yıldır insanlar vardırlar ve düşünmektedirler. Edebiyat, hep aynı içeriğin yinelenmesinden başka bir şey değildir." Metinlerarası da bu çerçevede "Her şey daha önce söylenmiştir." ilkesine yaslanır.[2]

Kubilay Aktulum'a göre "Metinlerarasılık, alt bir metnin yeniden yazılması, onu yeni bir durumda, yeni bir bağlamda, yeni bir okur kitlesi için yeni amaçlarla dönüştürülmesi işlemidir.[3] Ayrıca Borges de metinlerarasılık kavramını yenidenyazma işlemi; bir dönüştürme, yeni anlam olanakları üretme biçimi olarak tanımlar.[4]

Sosyolog, felsefeci, hikâyeci, romancı, akademisyen ve köşe yazarı olan Fatma Karabıyık Barbarosoğlu çok yönlü bir sanatçıdır. Hikâyelerinde ve özellikle Acı Deniz'de "tasavvuf" başattır. Bu sebeple yazarın Acı Deniz kitabı metinlerarası okumaya müsaittir. Bu bildiride Acı Deniz, Kubilay Aktulum'un Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık isimli kitabındaki temel metinlerarası kavramlar ışığında incelenmiştir.

İnceleme

Fatma Karabıyık Barbarosoğlu'nun Acı Deniz'inde belirlenen metinlerarası ilişkilerden biri anıştırmadır.

Anıştırma metinlerarasılığın çok fazla kulanılan biçimlerindendir. Bir metne, bir düşünceye belirtmeden sezdirme yoluyla gönderme yapılır. Anıştırma örtülü söylemle eş anlamlıdır. Bir sözcüğün alıntılanması veya bir eserin kimliği söylenmeden anılmasıdır. Anıştırma bir tür çağrışımdır. Alıntıdan farklıdır. Anıştırma, başka bir edebî esere, sanata, tarihe, kişilere örtük bir göndermedir. Bir metinde, bir resme, bir müzik parçasına, ortak bir duyguya, bilime, siyasete, dine, kısacası edebî metnin alanında yer almayan her şeye anıştırma yapılabilir.[5]

Acı Deniz'deki ilk anıştırma Âşık Veysel'in Kara Toprak şiirinde laytmotif olarak kullandığı "Benim sâdık yârim kara topraktır"[6] dizesinedir. Barbarosoğlu "Ya ölüm…? Toprak dost mudur sahiden insana?"[7] diyerek ölüm bağlamında bu dizeye anıştırma yapmıştır. Kitaptaki ikinci anıştırma Söz darmadağan isimli hikâyededir. Yazar burada "Ölmeden önce ölemiyordum bir türlü"[8] diyerek "Ölmeden önce ölünüz" hadis-i şerifini anıştırmıştır. Barbarosoğlu'nun üçüncü anıştırması Yunus Emre'yedir. Yazarın hocaanne "Gönülsüz derviş olunmaz" diyordu. "Ve ben derviş olamama yolunda yürüyordum."[9] cümleleri Yunus Emre'nin "Derviş bağrı taş gerek gözü dolu yaş gerek/ Koyundan yavaş gerek sen derviş olamazsın"[10] dizelerini anıştırmaktadır.

[1] Aktulum, K., (2011), *Metinlerarasılık // Göstergelerarasılık*, Ankara, Kanguru Yayınları, s. 171.
[2] Aktulum, K., (2011), s. 452.
[3] Aktulum, K., (2011), s. 149.
[4] Aktulum, K., (2011), s. 151.
[5] Aktulum, K., (2011), s. 419, s. 420.
[6] Şatıroğlu, Â. V., (2001), *Dostlar Beni Hatırlasın*, İnkılâp Kitabevi, s. 128.
[7] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), *Acı Deniz*, İstanbul, İz Yayıncılık, s. 16.
[8] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 17.
[9] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 17.
[10] Emre, Y., (2008), *Yunus Emre Divanı*, Dergâh Yayınları, s. 287.

Barbarosoğlu'nun Sözün bittiği yer isimli hikâyesinde geçen "Durgun bir su yüzü… Herkes bir su. Kimi boz bulanık kuyu suyu, kimi azgın bir şelale. Kendi hâlinde incecik bir dere bazıları. Ya ben? Musluk suyu muyum ben… Menbaını bilmeyen?..."[11] cümleleri insanın aslını araması bağlamında Kur'an-ı Kerim'deki "Şüphesiz biz insanı, karmaşık olan bir damla sudan yarattık. Onu deniyoruz. Bundan dolayı onu işiten ve gören yaptık."[12] ayetini anıştırmaktadır. Ayrıca bu cümleler Necip Fazıl'ın Sakarya Türküsü'nde geçen "İnsan bu, su misali, kıvrım kıvrım akar ya; / Bir yanda akan benim, öbür yanda Sakarya."[13] dizelerini de anıştırmaktadır.

Aynı hikâyedeki " Nefs sofralarda ölür.", "Nefsini öldürmelisin."[14] cümleleri "Ölmeden önce ölünüz" hadis-i şerifini hatırlatmaktadır. Yine Sözün bittiği yer hikâyesindeki "Soruların bittiği yer olmaz, diyor Hocaanne, suyun mermer basamaklara inen berraklığında." ifadesi tasavvuftaki yol ve yolculuk bağlamında Necip Fazıl Kısakürek'in "Su iner yokuşlardan, hep basamak basamak / Benimse alınyazım, yokuşlarda susamak."[15] dizelerine göndermedir. Aynı hikâyedeki "İçimizdeki çocuğu öldüren oluyorsa her konuşma. Sükutu paylaşacağım birini bulmalıyım. İçimdeki çocuk canlı kalır belki."[16] ifadeleri "insan olma, yeniden doğuş ve yeniden kendini keşfetme" bağlamında Doğan Cüceloğlu'nun İçimizdeki Çocuk kitabını anıştırmaktadır. Bu hikâyedeki "Kendim gibi olmak istiyorum" [17] cümlesi Mevlana'nın "Ya olduğun gibi görün, ya da göründüğün gibi ol" vecizesine göndermedir. Bir başka anıştırma " Bildiğim, benim gideceğim yerlere hiçbir otobüsün kalkmaz oluşu."[18] cümlesi yolculuk, arayış, yeniden doğuş bağlamında İsmet Özel'in Mataramda Tuzlu Su şiirine yapılmıştır. Barborosoğlu'nun cümlesi Özel'in şiirinde laytmotif olarak kullandığı 'uzun yola çıkmaya hüküm giydim' ile 'Uzak nedir?/ Kendimin bile ücrasında yaşayan benim için / gidecek yer ne kadar uzak olabilir?'[19] dizelerini hatırlatmaktadır.

Acı Deniz'de yer alan Ölümün adı şiir başlıklı hikâyede yer alan "Rüyalarını paylaşacak birini bulmaktan sakın ola vazgeçme. Aynı rüyayı gördüğünüzde içinizdeki hakikat tamamlanır… Son rüya dersi de böyle bitti."[20] gibi cümlelerdeki rüya imgesi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatının imkânlarından olan rüya imgesini anıştırmaktadır. Bu bağlamda Barbarosoğlu da Tanpınar gibi rüya motifini sanatının bir imkânı olarak kullanmıştır.

Barbarosoğlu'nun Kelâm bitti başlıklı hikâyesinde yer alan "İletişim toplumunda kelâma yer yok… Önce söz vardı. Şimdi seyretme var bol bol."[21] cümleleri kelamın kutsallığı bağlamında Yuhanna İncil'inin ilk cümlelerini anıştırmaktadır.[22] Ayrıca bu cümleler sözün günümüzde değerini yitirmesi bağlamında Jacques Ellul'un Sözün Düşüşü kitabını da hatırlatmaktadır. Yine "Kütahya'ya tayinim çıkıp gitmeye karar

[11] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 21.
[12] Bulaç, A., (1993), *Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Anlamı*, Birim Yayınları, s. 578.
[13] Kısakürek, N. F., (1998), *Çile*, b. d. Yayınları, s. 398.
[14] BarbarosoğluKarabıyık, F, (2011), s. 22.
[15] Kısakürek, N. F, (1998), s. 398.
[16] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 23.
[17] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 23.
[18] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 30.
[19] Özel, İ., (2001), *Erbain*, Şûle Yayınları, s. 222, 223.
[20] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 32, 33.
[21] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 39.
[22] Göka, E.; Topçuoğlu, A.; Aktay, Y., (1999), *Önce Söz Vardı*, Vadi Yayınları, s. 10.

verdiğimde: Çalıkuşu olmaksa niyetiniz, beyhude bir ümid beslemeyin, demiştiniz."[23] cümleleri idealist öğretmen bağlamında Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu romanına göndermedir. Kitaptaki Hikâye Avcıları adlı hikâyede "Selma, piyangocu sevgilisini anlattıkça 'Sen henüz aşkın hayvanî basamağındasın.' diyordu."[24] cümleleri tasavvuftaki nefsin mertebeleri bağlamında nefs-i emmare kavramına bir göndermedir.

Barbarosoğlu'nun Acı Deniz'inde tespit ettiğimiz metinlerarası ilişkilerden biri de göndergedir.

Gönderge bir yapıtın başlığını ya da bir yazarın adını anmakla yetinmektir. Gönderge, bir metinden alıntı yapmadan okuru doğrudan bir metne gönderir. Geniş anlamıyla bir metinde bir çağın, bir türün, bir geleneğin vb. yanmetinsel göstergelerden biriyle olduğu kadar yalnızca eser başlıklarının, yazar adlarının ya da roman, trajedi, şiir kişisinin, tarihi bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması alıntısız göndergeleri işin içerisine sokar.[25]

Acı Deniz'de sözü edilen Rabiatü'l-Adeviyye, Eyüp, Ağlayan Kaya, Davudî ses, Çehov, Kerime Nadir, Güzide Sabri, Muazzez Tahsin, Safiye Erol, Mevlana, Üstad, Ümit Yaşar, Haydın, Beethoven, Soljinistsin, Dosto, Aytmatov, Stalin, Brejnev, Kızıl Meydan, Hoca Efendi, Efendi Dede gibi özel isimler birer gönderge örnekleridir. Bunlardan Rabiatü'l-Adeviyye kitapta adı geçen Ferahnaz Hanım'ın örnek aldığı bir şahsiyettir. Sözün bittiği yer isimli hikâyedeki "Oysa Eyüp'teydik… Eyüp'ün sokakları an be an sabır kuşanıyordu."[26] cümleleri sabır kavramı çerçevesinde sabrın timsali olan Hz. Eyüp'e (as) göndergedir.

Metinlerarası ilişki terimlerinden göndergenin bir yönü de bir çağa bir geleneğe dayanmasıdır. Kitaptaki Ağlayan Kaya efsanesi buna çok güzel bir örnektir. Barbarosoğlu'nun "Kafanda ne çok mektup yazdın Manisa'ya. Postacı Ağlayan Kaya'ya götürüyordu mektubunu. Neden Ağlayan Kaya? Gözyaşlarında herkese ikram edilecek bir sıcaklık olduğu için mi?"[27] cümleleri sevgi, hasret, merhamet bağlamlarında Manisa'da Spil dağlarının kuzeybatısında yer alan Ağlayan Kaya'ya ve efsanesine bir göndergedir. Acı Deniz'in 55, 109, 111, 113, 115 ve 117. sayfalarında geçen Davudî ses ifadesi, peygamberler tarihinde sesinin güzelliği ile tanınan Davut peygambere (as) bir göndergedir. Yazar bu ifadeyi kitabında dedesinin sesinin güzelliği bağlamında kullanmıştır.

Barbarosoğlu Hikâye Avcıları adlı hikâyesinde hikâye yazma bağlamında durum hikâyecisi Rus yazar Çehov'un adını zikrederek gönderge yapmıştır.[28] Ayrıca aynı hikâyede aşk bağlamında Kerime Nadir, Güzide Sabri ve Muazzez Tahsin'in adları anılarak gönderge yapılmıştır.[29] Yine bir başka gönderge de Mevlana'nın adı anılarak poetika bağlamında yapılmıştır: "Romanlarınızda kurmacaya inanmadığınızı bir dergide sizinle yapılan bir sohbette okumuştum. Yazarı Mevlana'nın hikâyesindeki duvarı parlatıp ayna hâline getiren kişiye benzetiyordunuz."[30].

Yazar, Acı Deniz'in 117. sayfasında şiir bağlamında Ümit Yaşar'a; 118. sayfasında

[23] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 46.
[24] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 61.
[25] Aktulum, K., (2011), s. 435, s. 436.
[26] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 24.
[27] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 51.
[28] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 60.
[29] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 60.
[30] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 75.

klasik Batı müziği bestekârlarından Joseph Haydn'a ve onun derinden etkilediği Beethoven'a da 119. sayfada gönderge yapmıştır. Bunlara ek olarak votka sebebiyle sızıp soğuktan donarak ölen insanları daha yakından tanımak için Rusya'da yetişen yazarlardan Soljenistin, Dostoyevski ve Aytmatov'un adları zikredilerek bunlara gönderge yapılmıştır.[31] Aynı metinde Rus siyasetçilerden Stalin ve Brejnev'e; Rusya'nın tarihi meydanı Kızıl Meydan'ın adları anılarak gönderge yapılmıştır. Ah mine'l-ayna adlı hikâyede yazar, Hoca Efendi ve Efendi Dede'nin isimlerini zikrederek tarikattaki mürşitlik makamı bağlamında bu isimlere gönderge yapmıştır.[32]

Barbarosoğlu'nun Acı Deniz adlı hikâye kitabında tespit edilen metinlerarası ilişkiler bağlamındaki terimlerden biri de basmakalıptır.

Basmakalıp bir kişi ya da bir durum hakkında hazır bilgidir. Bu tip sözler çoğu zaman anonim bilgi kimliğindedir. Basmakalıp hiç değişmeyen hep aynı kalan şeydir.[33]

Barbarosoğlu'nun kitabındaki basmakalıp ifadeler atasözleri, deyimler, deyişler, dualar, beddualar, kalıplaşmış ünlem ifadeleri ve argo sözler şeklinde tespit edilmiştir. Acı Deniz'de geçen atasözleri şunlardır: Analar kızlarının tahtını kurar da bahtını kuramaz (s.11), er dayıya kız halaya çeker (s.27), oynamasını bilmeyen gelin, eteğim kısa, yerim dar, dermiş (s.60), kadının yeri kocasının yanıdır (s.118). Acı Deniz'de belirlenen deyimler şunlardır: ses getirmek (s.10), yandı gülüm keten helva (s.61), içime bir kurt düştü, tüylerim diken diken oldu, (s.68), hafakanlar basmak (s.85), hay Allah! (s.96), kitap kurdu (s. 101), ortamalı (s.115), ahret soruları sormak (s.122), iki parmağım gözüne (s. 35), alın teri (s.37).

Acı Deniz'de tespit edilen deyişler (tabirler), dua ve beddua sözleri şunlardır: Allah bahtınızdan güldürsün (s.11), gözünüze kuvvet (s.10), Allah kahretsin (s.86), bire bin vermek (s.31), basmakalıp (s.65), bir ekmeği bölüşmek (s.78), kız başına (s.117), ruh ikizi (s.119), evimin eri (s.122), gönül zenginliği (s.33). Ayrıca Acı Deniz'de yer alan argo sözler şunlardır: kıyak adam (s.38), bana bi kıyak çek be abi (s.38). Bunların dışındaki kalıp ifadeler: hayret bi şey (s.37), yaşamak işte bu! (s.13), çok kafa kadın (s.38).

Barbarosoğlu'nun Acı Deniz'inde tespit edilen metinlerarası ilişkilerden bir diğeri epigraf da denen tanımlıktır.

Tanımlık bir alıntıdır. Ancak sıradan değildir. En öze indirgenmiş bir tür önsözdür. Tanımlık kitabı ve anlamını indirgeyip özetler. Bir eserin başında bir süs unsuru olarak yer almaz. Tanımlıklar, metnin anlamını gizlice bildirdikleri için, bir yeniden okumayı gerektirir.[34] Sözgelimi Acı Deniz'deki ilk hikâye olan Söz darmadağan başlıklı hikâyenin girişi Nef'î'den alınan bir beyitlik epigraftır: Söz tükendi nice bir davâ'yı şi'r ü şairi / Lâf u davâ bir taraf şimdi du'a hengâmıdır.[35] Kitapta yer alan ikinci tanımlık da yazarın çocukluğuna ilişkin bir anısını anlatırken geçmektedir. Yazar kendisine annesi tarafından uzatılan bir hikâye kitabının bir epigrafla başladığını ifade etmektedir: "Bu kitap gözyaşlarını verimli topraklara eken bir çocuğun hikâyesidir."[36]

Acı Deniz'de tespit edilen metinlerarası kavramlardan birisi de üstmetinselliktir.

[31] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 120, 121.
[32] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 131, 133.
[33] Aktulum, K., (2011), s. 455, s. 426.
[34] Aktulum, K., (2011), s. 475.
[35] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 13.
[36] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 115.

Üstmetinsellik, metnin genel bir ulama sessiz, kapalı ya da kısa ve özlü olarak bağlanmasıdır. Her özgün metnin bağlı olduğu genel ya da aşkın ulamların bütünü olarak tanımlanır.[37] Bu ifadeler ışığında Acı Deniz, üstmetinsellik çerçevesinde klasik Türk edebiyatının başat kavramlarından tasavvufa bağlıdır. Yani tasavvuf bu kitapta üstmetinselliktir. Kitapta geçen üstmetinsellik (tasavvuf) unsurları Acı Deniz'de belirlenen diğer iki metinlerarası ilişki terimlerinden söz öbeği ve söylen bölümlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Bir eserde anakalıbı oluşturan ve anlamı belirleyen en küçük birim söz öbeğidir. Söz öbeğine hipogram da denir. Metnin yapısında bulunan bu anlamsal "sözcük altında sözcük" ya da çevrikleme söz öbeğini oluşturur. Söz öbeği bir kelime, bir düşünce bir metinden alınmış bir cümle bir klişe olabilir.[38]

Barbarosoğlu, Acı Deniz'i tasavvuf bağlamında yazmıştır. Dolayısıyla Acı Deniz'de tasavvuf bağlamında metinlerarası ilişkiler çerçevesinde birçok söz öbeği mevcuttur. Bunlardan ilki bir kavramıdır. Yazar Söz darmadağan isimli hikâyesinde "Bunca teferruat yerine BİR olanı bütün hücrelerimle duyumsayabilseydim, mânayı anlamak zor olmayacaktı… Önce sen tek ol. Teklik ve birlikte zenginleş Sühendan."[39]. Barbarosoğlu'nun bu cümleleri tasavvuftaki bir kavramıyla tamamen örtüşmektedir. Nitekim Süleyman Uludağ'ın Tasavvuf Terimleri Sözlüğü'nde bir kavramı (kesret-vahdet) şöyle ifade edilmiştir: " Bir olan Hakk'ın isim ve sıfatlarıyla tecelli edip çokluk hâlinde görünmesi kesret, bu çokluğun hakiki bir varlığı olmadığını kavrayıp var olarak yalnızca Hakk'ı görmeye vahdet denir. Gerçek sufî kesrette vahdeti görür. Yol erine göre Hakk ve onun tecellilerinden başka hiçbir şeyin hakikî varlığı yoktur. Gerçek birlik sadece hakkın iradesinin geçerli olduğu, yol erinin iradesinin hakkın iradesinde fanî olduğu birliktir. Sadece Bir gerçektir, diğerleri gölgedir, hayaldır."[40].

Barbarosoğlu'nun aynı metinde tasavvuf bağlamında kullandığı söz öbeklerinden bir diğeri de tövbe kavramıdır. Yazar "Tövbe et diyor hocaanne. Tövbenin temizlemeyeceği günah yokmuş. Bütün varlığınla tövbe et, diyor"[41] cümleleriyle tövbeye dikkat çekmektedir. Tövbenin anlamları şöyledir: Pişmanlık, nedamet, yanlış yoldan doğru yola dönme. Kalpteki kötülükte ısrar düğümünü çözüp Hakk'a yönelmedir. Tövbe yol erinin ilk yapması gereken iştir. İlk menzilidir.[42] Barbarosoğlu Söz darmadağan isimli hikâyesinde tövbe kavramını "kötülüklerden vazgeçme, ısrar etmeme ve Hakk'a yönelme" anlamlarında kullanmıştır.

Acı Deniz'deki bir başka söz öbeği de aşk kavramıdır. Yazar bu bağlamda Sözün bittiği yer'de "Halam ruhunun ikizini bulmuş muydu? İnsan, ruhunun ikizini sadece aşkın kendini her şeyden ayıran renginde mi bulabilir? Bulduysa neden ayrıldı?

Bu kadınların hepsi aşk'ı tattı mı? İnsanî aşkın başladığı, sevenin kendisini sevilene benzetmeye uğraştığı o "an"a ulaştılar mı?..."[43] demiştir. Barbarosoğlu Karanfili Kavga'da ise aşk bağlamında Emeti Teyze'nin anlattığı hikâyelerle "Aşk kutsallaşır, çay kutsallaşırdı…" , Emeti Teyze "Ben aşk'ı bildim, aşk'ı gördüm." derdi buğulu

[37] Aktulum, K., (2011), s. 477.
[38] Aktulum, K., (2011), s. 470, 471.
[39] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 16, 17, 19.
[40] Uludağ, S., (2005), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalcı Yayınevi, s. 213.
[41] Barbarosoğlu Karabıyık, F, (2011), s. 20.
[42] Uludağ, S., (2005), s. 356.
[43] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 27.

gözleriyle."[44]. Süleyman Uludağ ise aşka dair şu açıklamayı yapıyor: Sevginin son mertebesi; insanı tam olarak hükmü altına alması, varlığın aslı ve yaratılış sebebi. Sevenin sevgilisinde kendisini yok etmesi.[45] Yazar Barbarosoğlu Acı Deniz'de aşkı hem hakikî hem de mecazî anlamlarda kullanmıştır.

Tasavvufun önemli kavramlarından olan hakikat, Acı Deniz'deki bir başka söz öbeğidir. Barbarosoğlu, hikâye kitabında hakikat kavramını sözlük ve tasavvufî anlamda şöyle önemsiyor: "Aynı rüyayı gördüğünüzde içinizdeki hakikat tamamlanır (s.33); Benim hakikatim bir başkasının elinde. Dayanamam (s.72); Sizin yazdıklarınız benim gerçeğim, benim hakikatim olabiliyorken; benim yazdıklarım benim gerçeğim neden olamıyor?... (s.76); Tek övüncüm onun benim ruhumun sağlaması olduğuydu. Kendime dair bütün şüpheleri ortadan kaldıran bir sağlama. Yavan bir dünyada o benim matematik hakikatimdi (s.120). Sözlük anlamına göre hakikat; gerçek, var olduğu kesin ve açık olarak bilinen şey, bir şeyi o şey yapan husus, mahiyet. Tasavvufî anlamlarında ise hakikat a) Hakk'ın sâlikten vasıflarını alarak yerine kendi vasıflarını koyması b) tasavvuf c) Hz. Âdem'den kıyamete kadar değişmeyen hükümler.[46] Barbarosoğlu, Acı Deniz'de söz öbeği olarak kullandığı hakikate hem sözlük hem de tasavvufî anlamlarını yüklemiştir.

Gönül (kalp) kavramı da Acı Deniz'de hipogram olarak kullanılmıştır. Yazar Gözyaşları'nda "Bir gönülden bir gönüle akıttığımı zannettiğim sesi nasıl kelimelere hapsedebildi?"[47] demektedir. Uludağ, sözlüğünde gönlü (kalp) şöyle izah etmektedir: a) İlahi hitabın mahalli ve muhatabı b) Marifet ve irfan denilen tasavvufî bilginin kaynağı ve ilham mahalli c)Allah'ın evi, yere ve göğe sığmayan Allah'ın içine sığdığı yer.[48] Barbarosoğlu eserinde gönül kavramını yukarıdaki anlamlar bağlamında kullanmıştır.

Acı Deniz'deki bir başka hipogram derviştir. Yazar "Hocaanne gönülsüz derviş olunmaz" diyordu (s.17), Diyeceğim ki efendim ben henüz derviş olmaya hazır değilim. Bir sosyal kulübe üye olur gibi derviş olmak istemiyorum (s.15), Diz çöküp yere otururken içimden bir ses 'Sen derviş olamazsın' diyor. Sese karşı çıkmıyorum. Ben derviş olamam, olamam… Eksik olan bir şey var bende (s.16), Hiçbir şey kitaplardakine benzemiyor. Namazlarımda dünya var iliğine, kemiğine kadar (s.17) cümleleriyle tasavvuftaki dervişlik kavramını çok önemsemektedir. Süleyman Uludağ sözlüğünde dervişi şöyle açıklıyor: a) Fakir, yoksul, dilenci b) Sûfi, mutasavvıf c) Mürit, müntesip.[49] Barbarosoğlu dervişin mürit, müntesip anlamlarını eserinde kullanmıştır. Yukarıdaki cümlelerden de anlaşılacağı gibi yazar, dervişte samimiyeti arar ve "Ah derviş senin zikrin ne güzel" (s. 51) demektedir.

Acı Deniz'de tespit edilen metinlerarası ilişkilerden bir diğeri de söylendir.

Söylen "Kutsalla ilgili olan ve bir toplumda bireylerin kendi kimliklerini buldukları, kendilerini tanıdıkları kurucu bir anlatıdır. Söylensel anlatı değişik versiyonları yazılan, soyut ve değişmez bir çizgisi olan anlatı biçimidir.[50] Acı Deniz kitabı söylenin özüne uygundur. Çünkü kitap, tasavvuf bağlamında bir yeniden yazmadır.

[44] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 52.
[45] Uludağ, S., (2005), s. 48, 49.
[46] Uludağ, S., (2005), s. 153.
[47] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 115.
[48] Uludağ, S., (2005), s. 205.
[49] Uludağ, S., (2005), s. 103.
[50] Aktulum, K., (2011), s. 468.

Acı Deniz'deki söz öbekleri bir başka metinlerarasılık kavramlarından olan söylen ile de örtüşmektedir. Bunun sebebi hem söz öbeklerinin hem söylenin Acı Deniz'de tasavvuf kaynaklı olmasıdır. Acı Deniz'de tespit edilen söylen kavramlarından birisi rüya kavramıdır. Rüya düş, uyku hâlinde zihinde beliren düşünceler ve olaylardır. Tasavvufta rüya üç çeşittir: 1. Allah'tan olan olan rüya. 2. Melekten olan rüya. 3. Şeytandan olan rüya. Şeytandan olan rüyanın aslı yoktur.[51] Barbarosoğlu, Söz darmadağan isimli hikâyesinde rüya kavramını aşağıdaki cümlelerden de anlaşılacağı gibi tasavvuf bağlamında kullanır: "Sen rüyayı ona anlattın./ O sahibine ulaştırdı" , "Rüyalar sahiplerine ulaşıyor. Ya sen? Ben hazır değilim oysa. Bu rüyanın başka mânası olmalı, dedim.", "Efendimiz seni bekliyor. 'Gelsin nasibini alsın' buyuruyor dediler."[52]

Barbarosoğlu rüya gibi abdest kavramını da söylen bağlamında yeniden yazmıştır.

Süleyman Uludağ'a göre tasavvufta abdest, âşığın ruhunu gözyaşı ve ciğer kanıyla temizlemesi demektir.

Barbarosoğlu'nun Acı Deniz'deki "Abdest alıp iki rekât namaz kıl, diyor sonra. Abdest alıyorum. Muslukları tekrar tekrar ovuyorum. Nefsime ağır gelebilecek bir şey arıyorum."[53] cümleleri abdesti de tasavvuf bağlamında kullandığının göstergesidir.

Zikir kelimesi anmak, hatırlamak, yâd etmek anlamlarına gelir. Tasavvufta ise Allah'ı anmak ve hatırlamak, onu unutmamak, gaflet hâlinde olmamaktır.[54] Barbarosoğlu'nun "Bütün övgüler ve sevgiler biz'e gönderiliyordu. İçlerindeki ben'i biz yapıp çoğalıyorlardı… Kadınlar zikrederken ağlıyorlardı."[55] cümleleri söylene zikir bağlamında örnektir.

Tasavvuf terimlerinden olan mürit (yol eri), şahsî iradesini şeyhinin iradesinde yok eden kendi iradesini hiçe sayandır.[56] Barbarosoğlu gerek Söz darmadağan'da gerek Sözün bittiği yer'de "yol eri olma, yol eri olamama; derviş olmak, derviş olamamak, mürit olmak" ifadelerini söylen bağlamında yeniden yazmıştır.

Tasavvufun birinci evresi olan tövbe; pişmanlık, nedamet, dönme demektir. Tasavvufta kötü ve günah işlere pişman olup Hakk'a yönelmedir. Masivadan Hakk'a dönmek, kötü huylardan iyi ahlaka dönmektir.[57] Barbarosoğlu Söz darmadağan'daki "Tövbe et diyor hocaanne. Tövbenin temizleyemeyeceği günah yokmuş. Bütün varlığınla tövbe et, diyor." cümleleri tövbenin de söylen kavramı bağlamında yeniden yazımıdır.

Tasavvufun ruhunda "az konuşmak, az yemek, az uyumak" vardır. Barbarosoğlu bu ifadeleri Acı Deniz'de söylen çerçevesinde kullanmıştır.

Tasavvuftaki en başat kavramlardan biri de ihlâstır.

İhlas, İçtenlik ve samimiyettir. Tutum ve davranışlarda sadece Allah'ın rızasını gözetme, özün söze, sözün öze uymasıdır. Riyakâr ve iki yüzlü olmamaktır. İyi niyetli olmaktır. İbadetlerin ruhu ihlastır. Dünyevî işlerin ruhu da adalettir.[58] Barbarosoğlu ihlası çok önemsiyor. Yazarın Hâl ve hikâye'deki "Yazdıklarım bana ulaşmıyorsa kime

[51] Uludağ, S., (2005), s. 300, 301.
[52] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 14.
[53] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 15.
[54] Uludağ, S., (2005), s. 393.
[55] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 17.
[56] Uludağ, S., (2005), s. 263.
[57] Uludağ, S., (2005), s. 356.
[58] Uludağ, S., (2005), s. 181.

ulaşıyor?", " İyi yazar olmanın şartı önce kendi mektuplarının kendi gönlüne ulaşmasına bağlıydı"[59] cümleleri samimiyet kavramını söylen bağlamında yeniden yorumlamasının göstergesidir.

Tasavvufî terimlerden biri de hâldir. Durum anlamına gelir. Tasavvufta insan iradesi ve çabası olmadan sırf Allah'ın bir lütfu olarak kalbe gelen mânalar (feyiz, bereket, marifet, his ve heyecan) demektir.[60] Barbarosoğlu hâl kavramını da söylen bağlamında yeniden üretmiştir: "O hâl içinde yazıyor. Hâl içinde yazmak? Birden üstadın yaz-kış sadece iki gömleği olduğunu hatırlayıverdi. Hâl içinde yazmak demek buydu."[61]. Yazar bu cümleleriyle hâl kavramını tasavvuf bağlamında tekrar yorumlamıştır. Kaldı ki yazarın Acı Deniz'deki bir hikâyesinin adı da Hâl ve hikâye'dir.

Bir başka tasavvuf terimi olan menzil; makam, konak, durak, mertebe seyr ve süluk (manevî yolculuk) esnasında varılan ve geçilen konaklama yerleri anlamına gelir.[62] Yazar Şiirli yalnızlık'ta "Menzil kaç dakika ve kaç istasyon sonra?.."[63] diyerek metinlerarası ilişkilerden söylen kavramına uygun olarak menzili yeniden üretmiştir.

Tasavvufî kavramlardan olan vuslat; vusûl, ulaşmak, erişmek, ermek demektir.

Tasavvufta ise Hakk'a ermek, kemale ermek, olgunlaşmak, seyr ve süluku tamamlamaktır.[64] Barbarosoğlu vuslatı da söylen bağlamında yeniden yazmıştır. Yazarın Ah mine'l- ayna'daki "Yabancı: Yoluna düşmüşken mükâfatın buysa vasıl olduğunda kavuşacağın nasibini merak etmiyor musun, dedi."[65] cümleleri bunun ifadesidir.

Barbarosoğlu'nun Acı Deniz'deki Ah mine'l- ayna isimli hikâyesi tamamen tasavvuf bağlamında ve söylene uygun olarak örülmüştür. Hikâyede "sır, sırlar" laytmotiftir. Ayrıca hikâyedeki "Hoca Efendi, rüya, yol, öte, hakikat, mâna…" ifadeleri de bunun birer göstergeleridir. Nasip almak, tasavvufta el almak, bir şeyhe bağlanmak ondan feyiz almak demektir.[66] Barbarosoğlu Ah mine'l- ayna'da nasip kavramını da hâliyle kullanır: Yazarın Ah mine'l- ayna'daki "Yabancı: Yoluna düşmüşken mükâfatın buysa vasıl olduğunda kavuşacağın nasibini merak etmiyor musun, dedi."[67] cümlesi de nasip kavramının söylen bağlamında yeniden yazımıdır.

Tasavvufî kavramlardan olan suret, şekil ve biçim demektir. Tasavvufta insan-ı kâmil anlamına gelir. Allah insanı kendi suretinde yarattığından kâmil insan Hakk'ın suretidir; çünkü Hak, bütün isim ve sıfatlarıyla en mükemmel biçimde onda tecelli etmiştir. Yine bu yüzden o yeryüzünde Allah'ın halifesi (vekili) olmuştur.[68] Barbarosoğlu Ah mine'l- ayna'da sureti şöyle önemsemektedir: "Arada iki paranın arasına kadının yüzündeki mânaya bir şeyler çiziyor fakat hemen arkasından çizdiği demir paralar o görüntüyü yok ediyordu."[69]. Yazar suret (yüz) kavramını da söylen bağlamında yeniden üretmiştir.

[59] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 82.
[60] Uludağ, S., (2005), s. 154.
[61] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 82, 83.
[62] Uludağ, S., (2005), s. 243.
[63] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 120.
[64] Uludağ, S., (2005), s. 382.
[65] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 130.
[66] Uludağ, S., (2005), s. 271.
[67] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 130.
[68] Uludağ, S., (2005), s. 324.
[69] Barbarosoğlu Karabıyık, F., (2011), s. 136.

Sonuç

Sonuç olarak her edebî eser kendisinden önce üretilmiş metinlerden izler taşır. Metinlerarasılık kuramı eserdeki daha önceki metinlerin izlerini araştırır. Bu bağlamda Fatma Karabıyık Barbarosoğlu'nun Acı Deniz'i metinlerarası ilişkilerden üstmetinsellik çerçevesinde tasavvufa bağlıdır. Acı Deniz'de ayrıca metinlerarası ilişkilerden anıştırma, gönderge, basmakalıp, epigraf, söz öbeği (hipogram) ve söylen tespit edilmiştir.

Kaynakça

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

Barbarosoğlu Karabıyık, Fatma, (2011), *Acı Deniz*, İstanbul, İz Yayıncılık.

Bulaç, Ali, (1993), *Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Anlamı*, İstanbul, Birim Yayınları.

Emre, Yunus, (2008), *Yunus Emre Divanı*, İstanbul,Dergâh Yayınları.

Göka, Erol; Topçuoğlu, Abdullah; Aktay, Yasin, (1999), *Önce Söz Vardı*, Ankara, Vadi Yayınları.

Kısakürek, Necip Fazıl, (1998), *Çile*, İstanbul, b. d. Yayınları.

Özel, İsmet, (2001), *Erbain*, İstanbul, Şûle Yayınları.

Şatıroğlu, Âşık Veysel, (2001), *Dostlar Beni Hatırlasın*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.

Uludağ, Süleyman, (2005), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

ALEV ALATLI'NIN *KÂBUS* ROMANINDA "YENİ DÜNYA DÜZENİ" SEMBOLİZMİ

Elmas FERİK

Sakarya Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

1980 sonrası Türk edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan Alev Alatlı, *Schrödinger'in Kedisi I-Kâbus* ve *Scrödinger'in Kedisi II-Rüya* isimli romanlarıyla dikkatleri üzerine çekmiştir.

Yazarın "bilimi temel alan kurgu" olarak nitelendirdiği *Kâbus* romanında Türkiye'nin yakın tarihine ve dünya gündemine ilişkin değerlendirmeleri yansıtılmış; modernizm projesinin bir sonucu olarak ortaya çıkan *Yeni Dünya Düzeni (New World Order)* ve bunun işaret ettikleri semboller aracılığıyla ifade edilmiştir.

Bu bildiride yazarın Yeni Dünya Düzeni sembolizmi ile anlatmak istedikleri tespit edilmeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Yeni Dünya Düzeni (New World Order), Modernizm, Sembolizm, Alat Alatlı, Kâbus

ABSTRACT

Alev Alatlı, one of the most important authors of Turkish literature after 1980, took attention with her novels *Schrödinger's Cat I-Kâbus* and *Scrödinger's Cat II-Rüya.*

In her book, *Kâbus,* whom she introduced as "fiction on the basis of science", she indicated her evaluations of the recent past of Turkiye and world's agenda; New World Order as a result of modernism project and its indications were expressed by means of symbols.

In this work of literature, what was tried to be located was what she pointed with New World Order symbolism.

Key Words: New World Order, Modernism, Symbolism, Alev Alatlı, Kâbus

1980 sonrası çağdaş Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Alev Alatlı, hacimli külliyatı ve yakın tarihimize ışık tutan eserleriyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Bireysel konulardan çok toplumsal konulara ağırlık veren yazar, Türkiye ve dünyada meydana gelen sosyal, siyasal ve bilimsel gelişmeleri romanlarına yansıtmıştır.

Schrödinger'in Kedisi I- Kâbus (1999) romanı da güncele ilişkin değerlendirmelerinin bulunduğu tezli romanlarından biridir. Romanına, "Parmağıma değil, işaret ettiği yere bakın!" epigrafıyla başlayan yazar, göstermeye çalıştıklarını roman kurgusunun izin verdiği ölçüde romanına yansıtmıştır. Hakikat ile kurguda görünenin kesiştiği noktada ise semboller açığa çıkmaktadır.

Semboller, tarihin bilinen ilk devirlerinden itibaren insanlar arası iletişimin en önemli unsurlarından biri olmuştur. Dilin oluşumundan önceki devirlerde, insanın çevresinde olan biteni anlamlandırma çabası, resim ve figürler vasıtasıyla ifade imkânı bulmuştur. Daha sonraki dönemlerde ise bizatihi dilin kendisi sembol olarak anılacaktır.

Sembol kelimesi, Grekçe "sumbolos" kelimesinden gelmektedir. Daha sonraları Latinceye "sumbolus" şekliyle geçen kelime, diğer Avrupa dillerine buradan dağılmıştır.[1] Genel anlamı itibariyle, "bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, bir kavramı veya düşünceyi belirten gözle görülür ve anlamı bilinir işaret"[2] olarak tanımlanabilir.

Sembol görünmeyen bir şeyin görünen işaretidir.[3] Wellek bunu "geçici olan yoluyla ebedi olanın görünür hale gelmesi" olarak ifade etmektedir.[4] Gösteren-gösterilen ilişkisi bağlamında açıklamak gerekirse, gösteren ile gösterilen arasında temelde analojik bir bağdan söz etmek mümkündür. Benzetme esasına dayalı bu bağda, işaret edilen anlam hiçbir zaman tek bir nedenle bütünleşemez. Bir başka deyişle, "sembol, bir şeye gönderme yapar; fakat tek bir şeye indirgenemez."[5] "Sembol, sınırları ve genellikle kendisiyle özdeşleşebilen bir işareti içinde taşımakla beraber, onun içinde tayini mümkün olmayan bir şey daha vardır."[6] Murat Belge de sembol üzerine kaleme aldığı bir yazıda, alegoriden ayrılan yönüyle sembolün kesin olarak bilinemeyeceğine dikkat çekmektedir.[7]

Bu bildirinin amacı, Kâbus romanında yazarın Yeni Dünya Düzeni kurgusu üzerinden ifade etmeye çalıştığı yarı şeffaf gerçekliğin, ifade edilmeyen ve asla tam olarak bilinemeyecek olan yönünü yorumlamaya çalışmaktır.

***Kâbus* Romanında "Yeni Dünya Düzeni" Sembolizmi**

Kâbus, yazarın "bilimi temel alan kurgu" olarak nitelendirdiği anti-ütopya türünde kaleme alınış bir romandır. Romana esas teşkil eden vaka, İmre Kadızade'nin Uluslararası Af Örgütü tarafından yeğeni Devrim Kuran'ın intiharına yardımcı olmakla suçlandığı ve cinayet sanığı olarak yargılandığı mahkeme sürecidir. Kuran ve Kadızade ailelerinin dağılma ile sonuçlanan hikayesi ile afazi tehdidindeki Türkiye'nin Anadolu Devletçikleri'ne bölünmesi süreci, Kadızade'nin mahkemeye sunduğu savunma esnasında geri dönüşler vasıtasıyla verilir.

Romanın başkişisi İmre Kadızade, babası öldükten sonra annesi ile birlikte dedesi Osman Kuran'ın yanına, Çankırı'nın Körkuyu köyüne gider. Bir süre burada kaldıktan sonra İstanbul'a, dayısı Kenan Kadızade'nin yanına geri döner. Pozitivist olarak nitelendirdiği dayısının katı disiplini altında yetişen İmre Kadızade, yine dayısının yönlendirmesiyle matematik eğitimi alır; fakat bir süre sonra matematiğin sahici dünyayı açıklamadaki yetersizliğini fark ederek eğitimini yarıda bırakır, psikoloji eğitimi almaya karar verir. Bu sıralarda, Kuantum Teorisi ve saçaklı mantıkla tanışır, yaşam felsefesini tümüyle değiştirir. İmre Kadızade'nin kendisini toplumsal hayattan

---

[1] İsmail Yakıt, sembol kelimesinin anlamını verdikten sonra kelimenin Arapçadaki karşılığı olan remz kelimesini de nazara vermiş; buradan hareketle sembolün dilimizde kazandırdığı işaret, imâ ve emanet gibi anlamlara da dikkat çekmiştir. Yakıt, İ., (2009), *Yunus Emre'de Sembolizm-Çıktım Erik Dalına*, İstanbul, Ötüken Yay., İstanbul, s. 13-14.

[2] Cevizci, A., (2003), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Paradigma Yay., İstanbul, s. 353.

[3] Tindall, W. Y., Aktaran: Çetişli, İ. (1999), *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar,* Kardelen Kitabevi, 3. Baskı, Isparta, s. 100.

[4] Wellek, Varren s. 162-163.

[5] Jung, C.G. Aktaran: Has, K. (2005), *Sembolizm ve Haç,* Avrasya Yay., Ankara, s.19.

[6] Çetişli, İ. (1999), s.100.

[7] Belge, M., (2002), "Sembol", http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=739234&Yazar=MURAT%20BELGE&CategoryID=99
30.07.2012 tarihinde, Radikal gazetesindeki köşe yazısından alınmıştır.

soyutlayarak düşünmeye koyulduğu bu dönemde, ailesi ve bunun paralelindeki Türkiye büyük bir buhrandan geçmektedir.

90'lı yılların son çeyreği, hiçbir şeyin yakalanamayıp her şeyin uçar gibi cereyan ettiği, etrafta görülen uyaranlara ilişkin bir düşünce sistemi geliştirilemediği bir boşluk, silinmişlik ve çöküntünün hakim olduğu bir dönemdir. Bu dönem, salgın gibi gelmiş, Kadızade yaşananlara bir anlam veremeyerek kendisini evine kapatmıştır. Nihilizm ve afazi salgınıyla intihara sürüklenen yeğeni Devrim Kuran'ın hastalığını teşhis edememesi, saçaklı mantıkla çıkış yolu aramaya çalışması bu yüzdendir.

Devrim Kuran'ın ölümünden sonra, Yeni Dünya Düzeni bünyesindeki Uluslararası Af Örgütü tarafından yeğenin intiharına yardımcı olmakla suçlanır. Cinayet sanığı olarak yargılandığı mahkemesi süresince, örgütün İstanbul'daki Atik Valide Islahhanesi Kampüsü'nde gassal olarak görevlendirilir. İki yılın sonunda dava, Dünya Anti-Nihilist Sivil Toplum Örgütleri mahkemelerine devredilir. Yargılanmasının sonunda ise, kendisini mahkeme boyunca destekleyen, "Onarımcılar"a katılır.

Onarımcılar, dava boyunca Devrim Kuran'ın intihara sürüklenmesinin ardında yatan nihilizm ve afazi tehlikesinin münferit bir vaka değil, dünya çapında bir hastalık, bir komplo olduğunu ispat etmeye çalışır. Onarımcılar'a göre, Eski Türkiye'nin Anadolu Devletçikleri'ne bölünmesi süreci doğal bir süreç değil, 1950 yılından itibaren "Yeni Dünya Düzeni" mensupları tarafından fiilen uygulamaya konulan bir komplonun neticesidir. Davaya destek vermeleri bu sebeptendir.

Onarımcıların karşısında konumlandırılan Yeni Dünya Düzeni ise, 2020'li yıllarda tüm dünyada hükümran olmuş düzenin adıdır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren altyapısı hazırlanan yönetim, tüm dünyayı tek bayrak, tek dil, tek din altında birleştirmiştir ve yönetiminde Yüce Pir bulunmaktadır.

2000'li yıllar sonrası "Tekleşmiş Varoluş, Tekleşmiş Dünya" sloganıyla ortaya çıkan Yeni Dünya Düzeni'nin romandaki varlığı, Eski Türkiye-Yeni Dünya Düzeni karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Bu anlamda Eski Türkiye, Yeni Dünya Düzeni'nin kendisini "öteki olmama" üzerine inşâ ettiği bir mihenk taşı görünümündedir. Eski Türkiye olarak ifade edilen 2000'li yıllar öncesi Türkiye manzarası, özellikle 1980 sonrası siyasî ve toplumsal hayatı, gerçeğe yakın bir orijinallikle kurgulanmıştır. Öte yandan, Yeni Dünya Düzeni'nin yapısına ilişkin kurguyu oluştururken sembollere başvurulmuştur. Yazar, ezoterik göndermelerinin de olduğunu düşündüğümüz kurguyu semboller üzerinden ifade etmekle, anlatmak istediği hakikatlerin sembolik göstergelerini birer ipucu olarak sunmuş, sembolün ardında var olanı görme sorumluluğunu okura yüklemiştir.

Sembolik anlatıma dayalı öğelerden ilki, Yeni Dünya Düzeni'nin tarikat yapılanması şeklinde sunumudur. En tepede, postnişinde Yüce Pir'in oturduğu tarikat, toplamda yedi mertebeden oluşmaktadır. Tarikatlarda bulunan nefsin yedi mertebesini kat ettikten sonra fenâfi'ş-şeyhe (şeyhte fani olma) erme, burada 7 sınıfı atlayarak Yüce Pir'in varlığında yok olmaya karşılık gelmektedir ve tıpkı tarikatlarda olduğu gibi mertebe kat etme (seyr-i sülûk) prensibine dayanmaktadır.[8] Koalisyon Yolu, The Yol şeklinde de isimlendirilen tarikat, el alma-verme prensibiyle işlemektedir.

Tarikat, "Allah'a vâsıl olmak için, şeyhin gözetiminde müridin takip edeceği terbiye usul ve yolu, seyir ve sülûk sırasında tutulan yol" olarak tanımlanmaktadır ve

[8] Uludağ, S., (1991), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Yaylacık Matbaası, İstanbul, s. 469.

nefsin yedi mertebesi aşılana kadar terbiye devam etmektedir.[9] Fakat, gerçekte olanın aksine Yeni Dünya Düzeni tarikatının Allah'a ulaşma gibi bir amacı yoktur. Evreni yaratan bir yaratıcı ya da onun peygamberi fikri her fırsatta eleştirilmektedir. "*Bayanlar Baylar, şunu hemen ifade etmeliyim: Gezegenimizin uzun sakallı bir adam tarafından yedi günde tasarlandığına inandığı için insan tabiatının Tanrı'nın iradesi dışında oluşamayacağına inananların* ***KOALİSYON YOLU****'nda yeri yoktur! Çünkü, Arz'in Güneş'in etrafında döndüğü ne kadar şüphe götürmez bir gerçekse, insanın geçmişi tarafından yaratılmış olduğu da bir o kadar şüphe götürmez gerçektir."*[10]

Bir diğer nokta, tarikat yapılanmasının piramit şekline benzer bir şekille ifade edilmesidir. Piramidin en altında Lanetliler, onun üstünde sırasıyla Sömürülmezler, Mağdurlar, Talipler, Müridler, Salikler ve Vasıllar yer almaktadır. Piramidin üstüne yükseldikçe mertebe alanı daralmakta ve üye sayısı azalmaktadır. Yüce Pir'in mertebesi erişilmez bir mertebe konundadır ve bu sıralamaya girmez. O en tepede parlamaktadır.[11]

En alt mertebe Sömürülmezler ve Lanetliler yer almaktadır. *"Sömürülmezler ve Lânetliler,* ***EKONOMİK AKLIN HALİFESİ****'ne biat etmeyen gafillerdir. Sömürülmezler ve Lânetliler,* ***KUTSAL KOALİSYON****'unumuzun sınırlarını tehdit eden barbarlardır. Sömürülmezler ve Lânetliler,* ***YENİ DÜNYA DÜZENİ****'ne düşmandırlar. Sömürülmezler, ilk kez 1982 yılında, Uluslararası İş Örgütü, ILO, tarafından tanımlanmışlardır: Çoğunlukla Asya ve Afrika kıtalarında yaşayan,* ***KUTSAL KOALİSYON****'a az ya da çok, şu ya da bu biçimde katkıda bulunabilecek hiçbir şeyleri olmayan Sömürülmezlerin aralarından ıskartaya çıkartılan sınıflara 'Lânetliler' denilmektedir."*[12]

"Sömürülmezlerin ne yük taşıyabilecek sırtları ne yavrulayabilecek kadınları, kızları ne ekilebilecek toprakları, kullanılabilecek suları, eritilebilecek madenleri ne müzikleri ne dansları ne masalları ne böcekleri ne kuşları ne de önünde içki içilecek manzaraları vardır. Lânetliler, Sömürülmezlerin kapılarında dilenmekte, uyku hastalığından gözlerini açabildikleri o kısacık anlarda, Tanrılarının kendilerine sömürülecek bir şeyler bahşetmeleri için dua etmektedirler."[13]

Mağdurlar ise Koalisyon'un kendilerine Yeni Dünya Düzeni'ne girme yolunu açtığı zümredir. Eski Türkiye'nin vatandaşları bu kategoride değerlendirilir. Mağdurlar kendi akıllarını kullanmazlar, Batı'nın çalışma rutinini taklit etmek suretiyle yaşarlar ve temelde "afazi" adı verilen konuşma ve anlama bozukluğu sonucu beyinlerinin belirli bölgeleri zedelenmiştir. Koalisyon'un TSVHR (Transformation of Systematic Violators of Human Rights/İnsan Haklarını Sistematik Olarak İhlal Edenleri Dönüştürme Programı) çerçevesinde eğitilmeye razı olan Mağdurlar bir üst mertebeye, Talip mertebesine çıkmaya hak kazanırlar.

Talipler, Koalisyon'un temel ilkelerini ve Yüce Pîr'in güzel isimlerini kabul ederek Koalisyon Yolu'na girmeye hak kazanan sınıftır. Kusurlu davranıldığı Örgüt tarafından saptanan Mağdurların hizmetine verilerek bir sonraki mertebeye yükselmesi için gerekli

[9] Akay, H., (2005), *İslami Terimler Sözlüğü*, İşaret Yay., İstanbul, s. 459.
[10] Alatlı, A., (2007), *Schrödinger'in Kedisi I-Kâbus*, Everest Yay., İstanbul, s. 62.
[11] Alatlı, A., (2007), s. 14.
[12] Alatlı, A., (2007), s. 24-25.
[13] Alatlı, A., (2007), s. 25.

olan HIFS puanını[14] tamamlamak üzere eğitime alınan Talipler, postmodernist bilinç düzeyine ulaşmış ya da bu bilinci fikren kabul ederek Koalisyon Yolu'nun akidelerine biat etmişlerdir.

Taliplerin bir üst mertebesinde yer alan Müridler, "Son Hakikat" olarak tanımladıkları dünya görüşlerini gezegendeki diğer insanlara tebliğle mükellef olanlardır. Koalisyon Yolu'na tam bir sadakatle bağlanan bu üyeler, tarikatın en önemli kademelerinden birinde bulunmaktadır.

Salikler, akademik ehliyetleri yanında, Vasıllık mertebesine kabulü ancak Vasıllar Meclisi'nin onayı ile mümkün olan sınıftır. Kitapta şöyle geçmektedir:

*"Islahat ve tanzimat **YOL**'una kabul edilen Salik, Vasıl olmak yolundadır," dedi Başdanışman Arısoy, "Salik, **YÜCE PİR**'in emsalsiz olduğunun idrakinde, 'Beni **PİR**'imizden başka kimse **KOALİSYON**'a sokamaz' diyendir. Salik, **EKONOMİK AKLIN YERYÜZÜNDEKİ HALİFESİ**'ne itiraz edenlerin yaşayamayacaklarını, genlerinin yeryüzünden silineceğim kavramış, dünyadaki mevcudiyetinin nedeninin **YÜCE PİR**'e hizmet olduğunun bilincinde olandır. '**YÜCE PİR** beni kabul ederse, Vasılların indinde de makbul olurum ve eğer **KOALİSYON**'un dergâhından kovulursam, Lânetlilere çoban olmaktan **YÜCE PİR** tarafından esirgenmekten gayrı kurtuluşum yoktur' diyendir. Salikler, çetin uğraşlardan sonra Vasıl olurlar.*[15]

Yüce Pir'den önceki son mertebe olan Vasıllık mertebesi ise, insanoğlunun yeryüzünde varabileceği en yüksek noktadır. Bu mertebede açlık, hastalık gibi insanî zaaflar yoktur. Vasıllar, Yüce Pir'in dergahında emniyet içinde yaşarlar.

Yüce Pir ise, varlığın erişebileceği son hakikat olarak ifade edilmektedir. *"**YÜCE PİR**, **YOL**'una kabul ettiklerinin kalplerinden geçirdiklerini, maddi ve manevi ihtiyaçlarını bilir. **YÜCE PİR**, talebelerinin gönüllerine, rüyalarına girer; bereketini, korumasını esirgemez. **YÜCE PİR**, keramet gösterir, **EKONOMİK AKLIN YOLU**'nda önlerine çıkan engelleri kaldırır. **YÜCE PİR, EKONOMİK AKLIN KURALLARI**'nın hazmedilmesinin, talebelerinin yetenekleri ölçüsünde, bazen on, bazen yirmi, bazen de yüzyıllar süren ıslahat ve tanzimatın sonucunda mümkün olabildiğinin farkındalığıyla, **YOL**'da hayatlarını kaybeden Taliplerin çocuklarına, ebeveynlerinin kaldıkları yerden devam etme imkânı tanır. **YÜCE PİR** adildir. Haklarının kaybolmasına razı gelmez."*[16]

Yüce Pir'in önderliğindeki Koalisyon Yolu'nda ilerlemenin ilk şartı teslimiyettir. Koalisyon Yolu'na giren Talipler kendilerini ıslah edecek olan hocalarına "gassalın elindeki meyyit" gibi teslim olmak zorundadır. Hoca, talebesinin kat edeceği yolu daha önceden kat etmiş olan tecrübeli yol göstericidir. Yolun çıkmazlarını, zorluklarını yaşayarak tecrübe ettiği için, Talibin mizacına en uygun olan terbiyeyi seçerek onu bu

---

[14] HİFS puanına dair açıklama kitapta şöyle geçmektedir: *"Bilindiği gibi HİFS, VASILLAR MECLİSİ'nin KOALİSYON YOLU'na kabul edeceği bireyleri değerlendirmekte kullandığı 'Hayat İndeksi Fiziki Standartları' ölçü birimidir. HİFS, 1980'li yıllarda Eski Birleşmiş Milletler Denizaşırı Gelişme Konsey'i tarafından, ülkelerin toplam hasılatları, vatandaşlarının hayat uzunluğu, beslenme imkânları ve eğitim düzeylerinin oluşturduğu toplam yaşam standardını ölçmek üzere geliştirilmişti. VASILLAR MECLİSİ'nin T1. T2, T3, T4 mertebelerine talip olanların yeterliliklerini ölçmek için kullandığı HİFS özü itibariyle aynı HİFS'tir. KOALİSYON YOLU'na girebilmek için uygun miktarda gelir sahibi olmak yetmemektedir. Taliplerin, eğitim ve sağlık düzeylerinin de yeterli seviyede olması gerekir. En yüksek HİFS puanı, 100'dür. 100, YÜCE PİR'in HİFS puanıdır. Vasılların tamamının ortalamaları 97, Saliklerin 92, Müridlerin 85'tir. Bu rakam Sömürülmezlerde 7'ye düşmektedir. Lânetlilerde HİFS puanı ölçülemeyecek kadar küçük olup, yer yer ekside olduğu sanılmaktadır."* Alatlı, A., (2007), s. 25.

[15] Alatlı, A., (2007), s. 23.

[16] Alatlı, A., (2007), s. 24.

yola sevk etmek hocanın görevidir. Hoca ile Talip arasındaki ilişki ıslah olunan-ıslah eden ilişkisidir ve bu ilişki diğer mertebelerde de geçerlidir. Islah edenin ıslah olunana el vermesiyle üst mertebelere geçiş sağlanır.[17]

Koalisyon Yolu'nda mertebe kat etme, TSVHR (Transformation of Systematic Violators of Human Rights) programı çerçevesinde gerçekleşmektedir. Çin lideri Mao'dan ilhamla geliştirilen program ile, Koalisyon Yolu'na girme talebinde bulunan ve kusurlu davrandığı tespit edilen Talipler, Örgüt tarafından seçilen Mağdur ya da Mağdurların hizmetine verilir. Koalisyon Yolu'na başvuran Talip çalışarak arınırken, hizmetinde bulunduğu Mağdur da Koalisyon Yolu'na girme desteğini almış olur.[18]

Koalisyon'a mensubiyet belirli esaslara göre gerçekleşmektedir. Koalisyon Yolu'na girmiş olan Talibin uyması gereken kurallardan ilki, Koalisyon Cihazı'nı kuşanmış olmaktır. Koalisyon Cihazı, Taliplerin Yol'a mensubiyetini sembolize eden kıyafetlerdir. Koalisyon Cihazı'nın esasları Eğilim Belirleyiciler tarafından saptanır; Talip, Mürid, Salik ve Vasıllara defileler ve Koalisyon'un iletişim araçları olan "Vague", "Elle", "Marie Claire" gibi dergiler vasıtasıyla duyurulur.

İkinci esas, Zikr'dir. Koalisyon'un doksan dokuz "Güzel İsmi" vardır. Bu isimler her sabah ve her akşam doksan dokuzar kere tekrar edilmek zorundadır. Bu isimler aynı zamanda Yüce Pir'in isimleridir. Bu isimlerden bazıları şunlardır: Akılcı, Batılı, Kindar, Bencil, Avrupalı, Varlıklı, Özgürlükçü, Ahlaklı, Bireyci, Gelişmiş, Kapitalist, Eşitlikçi, Seksi, Kurtarıcı, Demokratik, Maneviyatçı, Bilimsel, İlerici, Affedici, Kurtarıcı, Asude, Laik, Çalışkan, Yardımsever, Esirgeyici, İnsancı, Barışçı, Kâmil, Uygar, Saygılı, Artistik, Adil, Merhametli, Yaratıcı vs.

VİRD, Vasıllar tarafından kaleme alınmış, Yüce Pir tarafından onaylanmış "İnsanlık Tarihi"dir. Yüce Pir'in amaç ve marifetleri bu virdlerde gizlidir. Virde aşina olmayanın Yol'da yürümesi mümkün değildir.

Murakabe dördüncü esastır. Talip, Mürid, Salik ve Vasılların tüm eylemlerinde Yüce Pir'in huzurunda olduklarını hissetmeleridir. Dünya medyası, Yüce Pir'in gönüllerden uzak olmaması için çalışmaktadır. Yüce Pir'i hatırlatan, insanları Koalisyon Yol'una yönelten yayınlar yapmak medyanın en temel vazifesidir.

Beşinci esas, Riyazet ve Çile'dir. Talip, Salik ve Müridler nefislerini kıracak, başta tor olmak üzere gezegenin sınırlı madenlerinin kullanımını kısıtlayacaklardır.

Son esas, Seyahat'tir. Koalisyon'un öngördüğü şekilde tehcir edilmek, Talip, Mürid ve Saliklerin derecelerinin yükselmesi için gereklidir.[19]

Yeni Dünya Düzeni'nde benimsenen din Hıristiyanlıkla Budizm karması bir dindir. Roma Kulübü, uzun süredir bu yeni din üzerine çalışmaktadır. Tarikat ayrıca, Darwin'in ilkelerini benimsemektedir. Bu doğrultuda, insanların genleri tarafından yaratılan makineler olduğu görüşü hâkimdir.

Yüce Pir'in zat ve sıfatlarında fani olmak, Tekleşmiş Varoluşu netice verecektir. Tarikatlardaki "fenafillah" prensibi burada Yüce Pir'de fani olmak şeklinde kendini göstermektedir.

*"Adrianople Islahhanesi, **KUTSAL KOALİSYON**'un zat ve sıfatında fani olmayı büyük bir heyecan ve hevesle bekleyen bizleri, o çok mutlu VUSLAT anına kadar yaşaya tutacak bir yolcu salonu, bir misafirhaneden ibarettir. Bizler, ailemiz, milletimiz,*

[17] Alatlı, A., (2007), s. 15.
[18] Alatlı, A., (2007), s. 20.
[19] Alatlı, A., (2007), s. 28-29.

ümmetimiz, Dünya ve Uzay, hepimiz, birbirimizden hiçbir surette ayrı düşünülmeyecek ***TEKLEŞMİŞ*** *kitle olarak,* ***EKONOMİK AKIL****'ın kudret, tutum, emir ve yasaları uyarınca bir aradayız."*[20]

Tarikatın medresesi olarak Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Washington D.C. adres verilmektedir.

"Küresel Kitle Toplumu, ***GERÇEKLİK MEDRESESİ*** *WASHİNGTON D.C.'nin iradesi doğrultusunda gerçekleştirilmiş kutsal bir ittifak olup, Talip, Mürid ve Salik'lerin,* ***YÜCE PİR****'in halifeleri VASILLAR'a ve onların* ***KOALİSYON****'una bağlılığımızı ifade etme biçimlerimizden birisidir."*[21]

Şer'î hükümler, tarikat mensuplarının uymakla yükümlü oldukları dini esas ve yükümlülüklerdir.[22] Bu hükümlerin Yeni Dünya Düzeni'ndeki karşılığı ise, Dünya Anayasası'dır. Anayasa, yirminci yüzyılın ikinci yarısında Vasıllar Meclisi tarafından sessiz sedasız yürürlüğe konmuştur[23] ve üç temel hak üzerine bina edilmiştir. "***YENİ DÜNYA DÜZENİ Anayasası****, Bilimsel Yaşama Hakkı, Genlerin Korunması Hakkı, Yeniden Arınma Hakkı olmak üzere üç temel hak üzerine bina edilmişti. Bilimsel Yaşama Hakkı, "bilimsel verilerin ışığında yaşamak hakkı" anlamına geliyordu.* ***Anayasa****'ya göre, hiç kimse doğruluğu bilim tarafından kanıtlanmamış esaslara göre yaşamaya zorlanamazdı. Bilimsel yaşama, yaşayakalmanın biricik teminatı olduğundan, Bilimsel Yaşama Hakkı, en temel insan hakkı kabul ediliyordu."*[24]

Tarikat şeklinde resmedilen Yeni Dünya Düzeni kurgusu, serinin ikinci kitabı olan *Schrödinger'in Kedisi II-Rüya'*daki işaretleri ve *Kâbus*'taki telmihleri itibariyle iki katmanlı bir sembolik okumaya imkân tanır nitelikte gözükmektedir. Sembolik okumanın ilk katmanı, her iki kitapta da ifade imkânı bulmuş, ikinci katmana nazaran daha açık göndermeleri olan katmandır. İkinci katman ise, spekülatif bir alan olma özelliğini barındıran ezoterik göndermelerle alakalıdır.

İlk okumada, Yeni Dünya Düzeni'nin tepesinde oturduğu varsayılan Yüce Pir'in Amerika Birleşik Devletleri'ne işaret ettiği rahatlıkla söylenebilir. 1950'li yıllarda Sovyet Rusya ile Amerika Birleşik Devletleri arasında başlayan soğuk savaş, 90'lı yıllarda Sovyetler'in yıkılması ile sonuçlanmış; çift kutuplu dünya hakimiyeti mücadelesi yerini Amerika Birleşik Devletleri'nin süper güç olarak Yüce Pir'in postuna oturduğu tek kutuplu yeni bir dünya düzenine bırakmıştır.[25] *Schrödinger'in Kedisi II-Rüya*'daki şu kısımlar da bu fikri destekler niteliktedir: "*1949 Ağustosu'nda Ruslar Sibirya'da kendi bombalarını patlatıp Amerikan tekeline son verince, o ve Bertrand Russell, Birleşik Devletler'in derhal Sovyetler'e saldırmasını, Rusların işini iş işten geçmeden bitirmelerini istedilerdi.* ***YÜCE PİR****'in postuna ABD'nin oturtulması kulisinin açık edildiği yıllar. 'Caydırıcı savaş' diyorlardı, Batılı aydınlar arasından bir hayli de taraftar topladılar. Russell, Sovyetler'e, Amerikan'ın hâkimiyetinde bir dünya devletine boyun eğmediği takdirde nükleer yıkımla tehdit eden bir ültimatom verilmesini istedi."*[26]*,"İki nükleer güç, iki kutuplu dünya. Birisinin yaşayakalması, diğerinin*

[20] Alatlı, A., (2007), s. 27.
[21] Alatlı, A., (2007), s. 27.
[22] Akay, H., (2005), s. 440.
[23] Alatlı, A., (2007), s. 9.
[24] Alatlı, A., (2007), s. 21.
[25] Brzezinski, Z., (2005), *Büyük Satranç Tahtası,* İnkılâp Yay., İstanbul, s. 13.
[26] Alatlı, A., (2010), *Schrödinger'in Kedisi II-Rüya,* Everest Yay., İstanbul, s. 245.

silinmesiyle mümkün."[27]

Tarikatın medresesi olarak Washington D.C.'nin adres verilmiş olması da işaret edilenin Amerika Birleşik Devletleri olduğunun açık göstergesidir. Washington D.C., Amerika Birleşik Devletleri'nin başkentidir. Beyaz Saray, ABD Kongresi, ABD Yüksek Mahkemesi, dünya ülkelerinin büyükelçilikleri, kabine sekreterlikleri gibi bütün federal kurumlar bu kentte yer alır. Yeni Dünya Düzeni, Washington D.C.'nin iradesi doğrultusunda gerçekleşmiş küresel dünya devletini ifade etmektedir.[28]

Amerika Birleşik Devletleri'nin postnişinde oturduğu Yeni Dünya Düzeni'ndeki yedi mertebe ise, dünya üzerindeki devletlerin çeşitli sınıflara ayrılmış halidir. Alatlı, bir konuşmasında, Vasıllar olarak sembolize ettiği sınıfın G7'ler olduğunu belirtir.[29] G7'ler, içlerinde Amerika, Kanada, Fransa ve Japonya gibi devletlerin bulunduğu dünyanın en büyük devletleridir. Salikler, dünyanın büyük devletlerinden biri olma yolunda ilerleyen devletleri, içlerinde Türkiye gibi devletlerin de bulunduğu Müridler ise, Yeni Dünya Düzeni'nde yer kazanma yarışına girmiş, bu uğurda ellerinden geleni yapmaya hazır devletleri sembolize etmektedir. Talipler, Yeni Dünya Düzeni yapılanmasını tasdik etmekle beraber henüz bu yola girmemiş olanlardır. Sömürülmezler ve Lanetliler ise, tarikatın en alt mertebesinde yer alan sınıflardır. Bu uluslar, Yeni Dünya Düzeni'nin nimetlerinden yararlanamaz ve Koalisyon güçleri tarafından sömürüye açıktır. Afrika kıtasında bulunan kabileler ile üçüncü dünya ülkesi sayılabilecek devletler bu iki kategoride değerlendirilebilir.

Tarikatın esaslarından olan "zikr", Yeni Dünya Düzeni'nin fikrî altyapısını oluşturan kavramlardır. İçleri boşaltılmış ve sabah-akşam tekrarlanması gereken bu kavramlar başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere, diğer büyük devletler ve uluslararası medya kuruluşları vasıtasıyla sürekli telkin edilmektedir. Kâbus'ta, tarikat yolunda ilerlemenin en önemli şartlarından biri bu kavramlara gönülden bağlı olmak ve sürekli dillendirmektir. Bu zikirlerden Akılcılık, ABD'nin ve diğer Batılı ulusların en önemli kavramlarındandır. Demokrasi, kavrama ilişkin tam bir mutabakat sağlanamamış olmasına rağmen büyük savaşların ve işgallerin çıkış sebebidir. Kapitalizm, bugün tüm dünyayı etkisi altına almış ekonomik sistemin adıdır. Bu anlamda, zikir ile dayatılmak istenenin Batı, bunun da ötesinde ABD merkezli bir düzenin fikrî altyapısı olduğu söylenebilir.

Vird, alternatif tarihleri ortadan kaldıran yeni bir tarih anlayışıdır. Yeni Dünya Düzeni'nin yeni virdinde, tarihin ve aklın öznesi konumunda ABD ve onun üst düzey seçkinleri yer almaktadır.[30] Tarih yazıcılığı da bu seçkin azınlığın işidir. Bu yeni, teleolojik tarih algısı, kendisini mihenk noktası olarak kaydeden ABD'nin, kendisinden olanları daha iyi olana taşıyacak tek yol ve tek tarih olduğunu öngören anlayışını ifade etmektedir. Amerika geleceğin hem bekçisi hem de modelidir.[31] "*VİRD, Vasıllar tarafından kaleme alınmış, **YÜCE PİR** tarafından onaylanmış, insanlık Tarihi'dir. **VİRD**, insanın gelişimini, **YÜCE PİR**'in amaç ve marifetlerini anlatır. **VİRD**'e aşina olmayan, **YOL**'da yürüyemez."*[32]

---

[27] Alatlı, A., (2010), s. 245.
[28] Alatlı, A., (2007), s. 27.
[29] Alatlı, A., (2002), *Globalleşme,* http://www.youtube.com/watch?v=BJXRQ9-hQK4&fb_source=message
[30] İlter, T., (2006), *Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm,* Küresel İletişim Dergisi, S. 1
[31] Chomsky, N., (2003), *Dünya Düzeni: Eskisi Yenisi*, Metis Yay., İstanbul, s. 278.
[32] Alatlı, A., (2007), s. 28.

Talip, Mürid ve Saliklerin Yüce Pir'i gönüllerinde her daim canlı tutmalarını sağlayacak olan Murakabe esası, Yeni Dünya Düzeni propagandası yapan medya sayesinde gerçekleşecektir. Medyanın küresel çaptaki etkisi, Rüya'da, Koalisyon'un önde gelen isimlerinden David Rockefeller'ın hologramının yaptığı bir konuşmada kendini göstermektedir. Rockefeller, dış dünyaya kapalı Koalisyon toplantılarına katılarak kendilerini destekleyen Washington Post, The New York Times, Time Magazine gibi dergi ve gazetelerin patronlarına Yeni Dünya Düzeni'ne yaptıkları katkılardan dolayı teşekkür etmektedir. *"We are grateful to the Washington Post, the New York Times, Time Magazine and other great publications whose directors have attended our meetings and respected their promises of discretion for almost forty years."*[33]

Tarikatların kendilerine özgü giyim biçimini ifade eden Koalisyon Cihazı ise, küresel ölçekte etkinlik sahibi olan büyük moda şirketlerinin ve tasarımcılarının öngördüğü giyim biçimlerinin tüm dünyada etkili olmasını ifade etmektedir. O yılın ya da dönemin modası, dünyanın ünlü tasarımcıları tarafından belirlenmekte, belirlenen giyim kuşam tarzları büyük moda defileleri ve "Elle", "Marie Claire" gibi moda dergileri vasıtasıyla deklare edilmektedir.[34] Koalisyon Cihazı'nın, diğer etnik giysilerin varlık göstermesine imkân tanımayacak şekilde hâkim eğilim olması medyanın bu desteğiyle gerçekleşmektedir. Saliklerin ve Vasılların Koalisyon Yolu'nda olduklarının göstergesi olan Koalisyon Cihazı'nın ve onun etiketinin mensup olduğu sınıfı ilan etmek üzere görünür bir biçimde geriye kıvrılmasının, bugün de aynı işlevi gördüğü söylenebilir.

Tüm Dünya Uluslarını kapsayan uluslararası sözleşmeler ve antlaşmalar da, Yeni Dünya Düzeni tarikatının anayasasına karşılık gelmektedir. Dünya Çevre Örgütü, Uluslararası Ceza Mahkemesi, Birleşmiş Milletler Kanunları gibi kanunlar vasıtasıyla, tüm dünya halklarını tek elden idare edilen yeni bir dünya anayasasının zeminini oluşturulmaya çalışılmaktadır.[35]

Kâbus ve *Rüya*'daki göstergeleri takip ederek yapacağımız ilk okumada karşımıza yukarıdaki gibi bir tablo çıkmaktadır. ABD'nin öncülüğünde ve hâkimiyetinde kurulacak olan yeni bir dünya düzeninin sinyalleri örtük ve açık bir şekilde çeşitli vesilelerle dile getirilmektedir. 2002'de yaptığı bir konuşmasında Başkan Bush, ABD'nin her kıtada özgürlükleri yayıcı ve nizam verici rolüne vurgu yapmıştır.[36] Alatlı'nın "zikr" ile işaret ettiği kavramlar, bu yayılmacı politikanın sloganlarına karşılık gelmektedir. Her halükarda, "Washington'un uzun vadeli hedefleri değişmez. "Dünyanın en önemli enerji rezervleri" üzerindeki, "muhteşem stratejik güç kaynağı ve dünya tarihindeki en büyük maddi ödüllerden biri" üzerindeki hâkimiyetini garantiye almak"[37] en birinci hedefidir. "Bu bakımdan *Kâbus* ve *Rüya* yaşadığımız zamana ve dünyaya geniş perspektiften ayna tutan güncel bir kitap olarak kabul edilebilir.

Sembolik okumanın ikinci katmanı olarak adlandırabileceğimiz ikinci okuma ise, örtük iletileri ile ezoterik bir alana işaret etmektedir. Göstergelerden ilki, ikinci kitap *Rüya*'da Koalisyon'un kimliğini açık eden kısımdır. 1877'de kurulan ve Kutsal

[33] Alatlı, A., (2010), s. 296.
[34] Alatlı, A., (2007), s. 28.
[35] Marrs, T., (2003), *İllimunati Entrika Çemberi*, Timaş Yay., İstanbul, s. 94.
[36] İzmir, M. A., (2003), *Yeni Dünya Dizaynı*, Gündem Yay., İstanbul, s. 214.
[37] Chomsky, N., (2003), s. 425.

Koalisyon'un çekirdek kadrosunu bünyesinde barındıran gizli Yuvarlak Masa Cemiyeti'nin ortaya çıkış sebebi küresel hâkimiyeti tek elde tutabilecekleri yeni bir dünya devleti kurmaktır.[38] Cemiyet, dünyanın en zengin çokuluslu şirket patronlarından oluşmaktadır. Yeni Dünya Düzeni'nde, Vasıllar olarak sembolize edilen sınıf, bunlardır. *"Yuvarlak Masa Cemiyeti'nin fikir babası ırkçı Cecil Rhodes," diye sürdürdü, "Finanse edenler, Rothschildler ve onların adamı Alfred de Beers. Akıl hocaları Oxford profesörlerinden bir ön-Nazi: John Ruskin. 1908 yılına gelindiğinde, 'Yuvarlak Masa' çokuluslu, Anglo-sever bir yarı açık cemiyet haline gelmişti. Amacı, İngilizce konuşan dünyayı oligarşik bir federasyon halinde birleştirmek. Büyük Britanya İmparatorluğu'nu siyasi, ekonomik ve kültürel olarak yeniden yapılandırmak suretiyle, oligarşik dünya federasyonuna giden yolu açmak. Yuvarlak Masa Cemiyeti'nin uzantısı* ***Bilderberg Grubu*** *ve* ***Roma Kulübü****."*[39] Kutsal Koalisyon'un çekirdek kadrosu olarak isimlendirilen Rockefeller, Carnegie, Morgan, Rhodes ve Rotschild aileleri, dünya ekonomisinde etkinlik sahibi, dünya ticaretinin üçte birini ellerinde bulunduran çok uluslu şirket sahibi ailelerdir.[40] *"Yeni Dünya Düzeninde dünya zenginler tarafından ve zenginler için yönetilir. Dünya sisteminin klasik bir piyasayla hiçbir alakası yoktur; "şirket merkantalizmi" terimi bu sisteme daha iyi uyar. Yönetim gitgide dev özel kuruluşların ve temsilcilerinin ellerinde toplanıyor."*[41]

Yuvarlak Masa Cemiyeti'nin uzantısı olarak ifade edilen Bilderberg Klubü ise, ilk defa 1957'de Bilderberg Oteli'nde toplanmıştır. Sadece davetli olanların katılabildiği bu toplantılar, kapalı olarak gerçekleşir. Dünya gündemine ilişkin kararlar burada alınır, savaş kararları burada verilir ve ülkeler burada devrilir. Gezegeni *"sıkıca koordine edilmiş, küçük, seçkin ve uluslarötesi bankerler ve sanayicilerden oluşmuş, entelijansiya destekli bir oligarşinin eline teslim etmek"*[42] ve yeni bir dünya devleti kurmak asıl amaçlarıdır. Bunun yanında, dünyaya hakim olması gereken bir *"üstün ırk"* yaratma düşüncesi de bu toplantı organizatörlerinin fikirlerindendir. Bu sebeple, kısırlaştırma ve genetik deformasyon faaliyetleri meşru bir zemine kaydırılmak istenmektedir. Yasalar çıkartılmakta, gerekli ilmi çalışmalar desteklenmekte, dünya nüfusu kontrol edilebilir bir seviyeye çekilmek istenmektedir.[43] Bu bağlamda, Yeni Dünya Düzeni'nin kurucu isimleri değişmekte, Yüce Pir'in postuna bir devletin değil, dünyanın en zengin çokuluslu şirket patronlarının oturduğu görülmektedir. *Rüya'*da, David Rockefeller'in hologramı birilerinin hükümetlerin yerine geçmesi gerektiğini ve en güçlü adayların da şirketler olduğunu iddia etmektedir.[44] Her iki yorum da, aynı göstergenin farklı sembolik katmanları olarak okunabilir.

Bir başka husus, Yuvarlak Masa Cemiyeti, Bilderberg ve Roma Kulübü gibi oluşumların gizli öğretilerle ve kadim bilgeliklerle olan ilişkisidir. Alatlı daha önce bahsi geçen konuşmasında, belli yerlere gelinmesi için birtakım kulüplere üye olmanın zaruretini dile getirmiş ve Amerika'da iktidara gelenlerin Skulls and Bones gibi tarikatlara üyeliklerine dikkat çekmiştir.[45] Keza, spekülatif bir alan olmasına karşılık,

[38] Alatlı, A., (2010), s. 292.
[39] Alatlı, A., (2010), s. 293.
[40] Alatlı, A., (2010), s. 292.
[41] Chomsky, N., (2003), s. 278.
[42] Alatlı, A., (2010), s. 296.
[43] Alatlı, A., (2010), s. 350-351.
[44] Alatlı, A., (2010), s. 296.
[45] Alatlı, A., (2002)

Bohem Kulübü, İllimunati, Roma Kulübü, Gül-Haç gibi tarikat adı altında faaliyet gösteren masonik yapılanmaların[46] ve Koalisyon'un çekirdek kadrosunu oluşturan isimlerin yukarıda saydığımız cemiyetler ve kulüplerle olan ilişkisi de bilinen bir gerçektir.[47]

İsmi geçen masonik yapılanmalar ile Yeni Dünya Düzeni tarikatı arasında da benzerlikler kurulabilir. İnisiyasyon esasına dayalı bu tarikatların hemen hepsi, Yeni Dünya Düzeni tarikatına benzer şekilde sınıflara bölünmüştür ve tarikat mensuplarının birbirlerinin hallerinden haberi olmamaktadır. Aynı husus, *Rüya*'da da dile getirilmektedir. *"**Talipler**, çoğunlukla neye talip olduklarını bilmezler. **Müritler**, şüphelenirler, ancak, konuşmamaya özen gösterirler, çünkü karşılarındaki gücün ne denli örgütlü, ne denli incelikli, yaygın ve dikkatli olduğunu sezmişlerdir. **Salikler**, susmuş olmalarının mükâfatını görmeye başlayan çiftlik kâhyaları gibidirler. **Vasıllar**, zaten Yeni Feodalizm'in Derebeyleri. Derebeylerinin amacı ulus-devletlerin tarihi rollerini ulus-ötesi tröstlere devretmek, Gezegenimizi **YÜCE PİR**'in başkanlığında bir şirket haline getirmek."*[48]

Yeni Dünya Düzeni tarikatının ya da diğer ismiyle Koalisyon Yolu'nun seçkin zümresi olan Vasıllar'ın ise, yine aynı isimle (Yeni Dünya Düzeni/New World Order) anılan tarikatın en tepesinde bulunan hanedanlara karşılık geldiği söylenebilir. Yine, tarikatın tepesindeki Yüce Pir ile bahsi geçen tarikatlardaki Güneş Yılanı (Lucifer, Bophomet ya da resmi yayınlarda görülen ismiyle Evrenin Ulu Mimarı olarak da isimlendirilir) arasındaki paralelliğe de dikkat çekilebilir. Masonik tarikatlardaki piramit ile piramitin üstünde fakat ona temas etmen tepede parıldamakta olan "tek göz" imajı da *Kabus*'taki şu bölümle ilişkilendirilebilir: "*En tepede **YÜCE PİR**, onun altında kıdemlerine göre izleyen **Vasıllar**, **Salikler**, **Müridler**, **Talipler**, sonra Mağdurlar, Sömürülmezler ve nihayet Lânetliler, uzayı kanatlarının altına almış ilerliyorlardı. Simülasyon, **YÜCE PİR**'in önderliğindeki **KOALİSYON**'un, Vasılların Saliklerden, Saliklerin Müridlerden, Müridlerin Taliplerden oluştuklarını gösterecek şekilde düzenlenmişti. **YÜCE PİR**, zirvede, pırıl pırıl parlıyordu."*[49]

Dikkate değer bir diğer husus, Yeni Dünya Düzeni yapılanmasını sembolize eden simülasyonun herhangi bir geometrik şekille ifade edilmemiş olmasıdır. Kurguda bırakılan bu açık uç ya da yazarın müphem bırakmayı tercih ettiği bu kısım, Yeni Dünya Düzeni tarikatı ile masonik tarikat yapılanmasının sembolü olan piramit şekli (üçgen de kullanılmaktadır[50]) ile kurulacak benzerlik ilişkisine imkân tanır nitelikte görünmektedir. Her ikisi de yukarı doğru yükseldikçe eksilen/daralan bir grafik çizmektedir. Üst mertebelere çıkıldıkça üye sayısı azalmaktadır.

Son söz yerine şunlar söylenebilir: Yeni Dünya Düzeni (New World Order), Fransız Aydınlanması'ndan sonra "modernleşme" projesi ile yürürlüğe konulan planın adıdır[51] ve projenin sahibi olan seçkin azınlık, planlarını yavaş yavaş uygulamaya koymaktadır. Planın fiilen uygulamaya koyulması ise, Yuvarlak Masa Cemiyeti'nin kurulması ile birliktedir. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Yuvarlak

[46] Marrs, T., (2003), s.30.
[47] Bu ilişkilerle alakalı olarak 500'ün üzerinde kitap yayımlanmıştır. Eserlerin hacmi ve içeriği dikkate alındığında, konunun spekülatif yönünü gölgede bırakacak bir dikkat gerektirdiği söylenebilir.
[48] Alatlı, A., (2010), s. 296.
[49] Alatlı, A., (2007), s. 14.
[50] Chevalier, J.; Gheerbrant, A., (1996), *The Penguin Dictionary Of Symbols*, Penguin Books, England, s. 363.
[51] Habermas, J., (1994), *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje*, Kıyı Yay., 2. Baskı, İstanbul, s. 31.

Masa müntesiplerinin hızlı sermaye birikimleri ve Amerika Birleşik Devletleri'nin hızlı yükselişi, projenin yürürlüğe konmasındaki itici gücü oluşturmuş; Sovyet Rusya'nın çözülmesi ile biten soğuk savaş yıllarından sonra ise Amerika tek kutuplu bir dünya hâkimiyetinin merkezi haline gelmiştir. Çokuluslu şirket patronlarının oligarşik federasyonu ise, perde arkasından faaliyetlerini sürdürmeye devam etmektedir.

Kitapta tarikat şeklinde sembolize edilen sistemin ilk okumada görülen açık göstergeleri bu alanlara işaret etmekte, ima edilenin peşine düşeceğimiz ikinci bir okumada ise masonik tarikat yapılanmasını telkin eden göstergelere rastlanmaktadır. *Kâbus'*taki Yeni Dünya Düzeni tarikatı ile, aynı isimle anılan masonik Yeni Dünya Düzeni yapılanması arasında paralellikler kurulabilmektedir. Bu yorumlar aşırı yorum olarak da kaydedilebilir; zira sınırları ve menşei muğlak ezoterik ve spekülatif bir alana işaret etmektedir.

Kaynakça

Akay, Hasan, (2005), *İslami Terimler Sözlüğü*, İşaret Yay., İstanbul

Alatlı, Alev, (2002), *Globalleşme*, http://www.youtube.com/watch?v=BJXRQ9-hQK4&fb_source=message, 30.07.2012 tarihinde belirtilen adresten alınmıştır.

Alatlı, Alev, (2007), *Schrödinger'in Kedisi I-Kâbus*, Everest Yay., İstanbul

Alatlı, Alev, (2010), *Schrödinger'in Kedisi II-Rüya*, Everest Yay., İstanbul

Belge, Murat, (2002), *Sembol*, http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=739234&Yazar=MURAT%20BELGE&CategoryID=99 30.07.2012 tarihinde, Radikal gazetesindeki köşe yazısından alınmıştır.

Brzezinski, Zbigniew, (2005), *Büyük Satranç Tahtası*, İnkılâp Yay., İstanbul

Cevizci, Ahmet, (2003), *Felsefe Terimleri Sözlüğü* , Paradigma Yay., İstanbul

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, (1996), *The Penguin Dictionary Of Symbols*, Penguin Books, England

Chomsky, Noam, (2003), *Dünya Düzeni: Eskisi Yenisi*, Metis Yay., İstanbul

Çetişli, İsmail, (1999), *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar,* Kardelen Kitabevi, Isparta

Habermas, Jurgen, (1994), *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje* makalesi, Akt. Necmi Zeka, *Postmodernizm*, Kıyı Yay, 2. Baskı, İstanbul

Has, Kenan, (2005), *Sembolizm ve Haç,* Avrasya Yay., Ankara

İlter, Tuğrul, (2006), *Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm*, Küresel İletişim Dergisi, S. 1

İzmir, M. Ali, (2003), *Yeni Dünya Dizaynı*, Gündem Yay., İstanbul

Marrs, Texe, (2003), *İllimunati Entrika Çemberi*, Çev. Ali Çimen, Petek Demir, Timaş Yay., İstanbul

Uludağ, Süleyman, (1991), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Yaylacık Matbaası, İstanbul

Yakıt, İsmail, (2009), *Yunus Emre'de Sembolizm-Çıktım Erik Dalına*, Ötüken Yay., İstanbul

Wellek, Rene; Varren, Austin, (1993), *Edebiyat Teorisi*, Çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir

835 SATIR ve *SON ŞİİRLERİ* ÖRNEĞİNDE NÂZIM HİKMET ŞİİRİNDEKİ İMGESEL DEĞİŞMELER

Yavuz GÜNEŞ

Bozok Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Nâzım Hikmet'in şiir serüveninde ilk kilometre taşı olarak değerlendirilebilecek 1929'da yayımlanan *835 Satır* ile şairin ölümünden (1963) önceki son verimlerini içeren *Son Şiirleri* (1959–1963), imge yapma yöntem ve teknikleri bakımından incelenerek Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki imgelerin teknik ve nitelik bakımından gösterdiği değişmeler ortaya çıkarılacaktır. Bu çalışmanın giriş bölümünde şiirde "imge" ve "simge" terimlerine ve özetle değinilerek kavramlar tanımlandıktan sonra imge yapma yöntem ve teknikleri kısaca açıklanacaktır. Birinci bölümde ise *835 Satır*'da ve *Son Şiirleri*'nde öne çıkan imgeler ve imge yapma tekniklerinden seçilen örnekler değerlendirilecektir. Son bölümde ise *835 Satır*'dan *Son Şiirleri*'ne imgelerin niteliği ve imge yapma tekniklerindeki değişmeler tartışılarak sonuca varılacaktır.

Anahtar kelimler: Şiir, şiir dili, somutlama, soyutlama. imge, fütürizm.

ABSTRACT

835 Satır, published 1929, which is considerated a milestone on the Nâzım Hikmet's adventure of the poetry and *Son Şiirleri* (1959-1963) which includes his last work before the his death will be dissected interms of image making methods so ımagınative changes on Nâzım Hikmet's poems will be searched out. In firs chapter of this essay's, mentioned on term of "image", after the term described, image making methods and practices wil be briefly clarified. In the second chapter, the taken samples from main images in the *835 Satır* and *Son Şiirleri* and image making methods will be evaluated. From the *835 Satır* to *Son Şiirleri*, the changes on the features of images and image making methods will be argued and educed.

Key words: poem, poem language, concretization, abstraction, image, futurism.

Giriş

Dilde ve duyarlılıkta sıradanlığın kırıldığı yerde başlayan şiir, birden fazla bileşenin estetik ve çarpıcı uyumu ile kendini var eder. Şiiri var eden ya da bir metni şiirsel kılan ses/müzikalite, ayrıksı dil, yapı, söz sanatları gibi özelliklerin yanı sıra imge de şiirselliğin önemli belirleyicilerinden biridir. Nitekim "Bir şiir konu veya tema bakımından değil de, nasıl bir söyleyişe sahip olduğu açısından irdelendiğinde istiare, sembol ve mitle birlikte şiirin merkezî yapısını kuran dört temel öğeden birisini de imge oluşturmaktadır."[1]. Bu temel öge Türk Dil Kurumu'nun *Türkçe Sözlük*'ünde hem gerçek anlamlı isim, hem de ruh bilimsel terim olarak tanımlanır: "1.*isim* Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya 2. Genel görünüş, izlenim, imaj 3. *ruh bilimi*

[1] Wellek, R; A. Warren, (1993), *Edebiyat Teorisi*, Çev: Ömer Faruk Huyugüzel, İzmir, Akademi Kitabevi, s. 160.

Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj"[2]. Ruh bilimde olduğu gibi sanatta da imge dış kaynaklı yeni ve özgün bir zihinsel tasarımdır. İmgelemde yeni tasarımı yaratan izlenim, düşünce, duygu ve yaşanmışlıklar, sanatçının içinde somut olarak yaşadığı nesneler dünyasından kaynaklanır. Başka "Bir söyleyişle, *imgelem* maddesel yaşamla biçimlenmektedir"[3]. Gerçeklik, sanatçının görünmeyen iç yaşantısı, yetenekleri, hayal / imgeleme gücüyle somuttan soyuta ya da soyuttan somuta gibi çeşitli biçimlerde yeniden tasarlanır. Bu nedenle "imge, doğrudan doğruya sözcüğün yapısına bağlı bir şey değildir. Çevreden, nesneden gelir"[4]. İmgelemde kurulan özgün görüntü ve tasarımlar; benzetmeler, aykırı bağdaştırmalar, abartmalar, değişmeceler, eğretilemeler, çeşitli aktarmalar ve ironi gibi yöntem ve teknikler aracılığıyla edebî dile aktarılır. Dolayısıyla anlamı "öte"ye taşıyan "meta/phore"lar (> pherein: taşımak, yüklemek")[5] ve klasik belagattaki öteki söz sanatları imgeyi kurmaya yarayan alt teknikler ve yöntemlerdir. Simge (sembol) ise yine aynı yöntemlerle kurulmakla birlikte niteliği bakımından imgeden ayrılır. Simge herkes tarafından aynı biçimde anlaşılan ve anlamlandırılan, tek yönlü, sıradanlaşarak günlük dilin göstergelerine yaklaşmış bir yapıdır. İmge ise daha katmanlı, sofistike, yoğun, çok boyutlu, kişisel imgelemelere ve anlamlandırmalara son derece açık, sanatçıya özgü bir kullanımdır. İmge nesnel dünyadan kaynaklanmakla birlikte son derece özgün bir yapı olduğu için başka bir dizge biçimde ifade edilemez. Bu nedenle "İmge, bir tasarımken, sembol bir timsâldir."[6]

Türk şiirinde, Garipçilerin ve kısmen de olsa 40 kuşağının şiirselliği sağlayan ögeleri şiirden çıkarmayı amaçlayan avangart poetikaları bir kenara bırakılırsa, imgenin ve imgeleştirmenin güçlü bir geleneğe sahip olduğu görülür. Şiirleri bu çalışmaya konu olan Nâzım Hikmet de bu geleneğin içinde değerlendirilebilir. Edebî geleneği yıkmayı amaçlayarak ilk dönem şiirlerini fütürist-konstrüktivist imgelerle kuran Nâzım'ın şiir serüveninde imge ile olan ilişkisi ve kullandığı imgelerde görülen değişmeler dikkat çekicidir. İnsani duyarlılıktan uzak, mekanik bir şiir söylemine ulaşmaya çalışan, "Makinalaşmak" şiiriyle de makinenin sesini şiirin sesi haline getiren Nâzım, sanatlı söyleyişi, imgeyi ve geleneğin şiirde başatlaştırdığı bütün biçimsel ve içeriksel ögeleri reddeder. Bu reddiyenin önemli ayaklarından biri de sanatlı, imgeli şiir dilidir. İmge bir yönüyle söz sanatlarına dayandığı için şiirde imge kullanımı "sanatlı söyleyiş" olarak da algılanır. Bu nedenle Nâzım Hikmet de ilk dönem şiirlerinde, şiiri nesnel gerçeklikten kopardığı, politik ve toplumsal amaçlar doğrultusunda kullanmada işlevsiz hale getirdiği için sanatlı söyleyişe karşı çıkar. Kendi poetikasına yer verdiği "Her Kitabımın Son Sözü"nde sanatın damağında acı bir hıyar lezzeti gibi de olsa bir tat bırakmadığını bu nedenle şiirlerinin İngiliz tuzu (magnezyum sülfat, epsom salt) gibi acı, içilmez olduğunu belirtir. Ancak şair burada imgeyi reddederken yine imgeden yararlanır.

1901'de dünyaya gelen Nâzım Hikmet, bir çocukluk deneyimi de olsa ilk şiiri "Feryad-ı Vatan"ı 1913'te yazar. 1913'teki ilk şiirinden Moskova'da 3 Haziran 1963'te kalp krizinden ölmeden birkaç gün önce Vera Tulyakova için yazdığı son şiiri

[2] *Türkçe Sözlük*, (1998), Ankara, 8. b., Türk Dil Kurumu
[3] Oktay, A., (1997), "Kentin Dönüşümü, İmgenin Dönüşümü", *Berna Moran'a Armağan*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 109.
[4] Süreya, C., (1992), *Aydınlık Yazıları Paçal*, İstanbul, Kaynak Yayınları, s. 76.
[5] Salman, Y., (2003), "Dilin Düşevreni: Eğretileme", İstanbul, *Kitap-lık*, S.65, Ekim, s.53.
[6] Durmuş, M., (2011), "İmge – Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge", *Turkish Studies*, Volume 6/3 Summer 2011, s. 747.

"Vera'ya" şiirine kadar geçen yarım yüzyıllık şiir yaşamının ilk kilometre taşı sayılan *835 Satır*'ın ilk baskısı[7] 1929'da yapılır.[8] On altı şiirden oluşan yapıtta şairin poetikasını ve genel olarak sanat anlayışını yansıtan iki şiir "San'at Telakkisi" ve "Her Kitabımın Son Sözü" yer alır. Kitabın ilk şiiri "Güneşi İçenlerin Türküsü" Türkiye'de toplu sendika örgütlenmesi olmaksızın gerçekleştirilen ilk ulusal grev niteliği taşıyan 1923 yılındaki taş kömürü, maden, bira ve demir yolu fabrikaları işçilerinin toplu grevini bir bakır işletmesi tesisi fonunda işler. "Piyer Loti" ve "Berkley" şiirleri ise Şark'a oryantalist, sezgici, metafizikçi bakış açısının sarkastik eleştirisidir. "Açların Gözbebekleri" 1921 ve 1925'te Sovyetler birliği'ne yapılan iki yolculuğun izlenimlerini içerir. "Jokond'un Hatıra Defterinden Parçalar" ise birkaç ay sonra yayımlanacak olan "Jokond ile Si-Ya-U"nun eskizi niteliğindedir. Nâzım Hikmet, "Gövdemdeki Kurt" dışındaki on beş şiirin hiçbirinde bireysel temalara yer vermez. Bu yönüyle "Gövdemdeki Kurt" *835 Satır*'da bireysel duygu ve durumların yer aldığı tek metindir. Şiir bütün bireyci tematik tutumuna rağmen imgelerin yapılışı bakımından *835 Satır* çizgisinden ayrılmaz. Bu çalışmaya konu olan bir diğer yapıt *Son Şiirleri*, Nâzım Hikmet'in şiir yaşamının 1959–1963 yılları arasındaki verimlerini kapsar. Yüz yirmi sekiz şiirden oluşan yapıt Nâzım Hikmet şiirinin son perdesini oluşturur. *Son Şiirleri* tematik tutum, söylem, şiir dili ve üslubunun yanı sıra imgelerin niteliği bakımından da *835 Satır*'dan kalın çizgilerle ayrılır. Yüz yirmi sekiz şiirden sadece sekiz adedi[9] doğrudan politik temalı şiirlerdir. Ancak bu şiirlerin matrisinde eleştirilen politikalar değil, eleştirisi yapılan politik durumlar / siyasal rejimler / savaşlar dolayısıyla mağdur olmuş masum şiir özneleri vardır. Dolayısıyla şiirin teması her ne kadar politik olsa da şiirin matrisini temel insanî mağduriyetler ve acılar oluşturmaktadır.

Nâzım Hikmet'in ilk ve son yapıtlarından alınan imge örneklerinin karşılaştırılarak değerlendirilmesi, Nâzım'ın şiir verdiği iki uç arasındaki imgesel değişmeleri daha çarpıcı bir biçimde ortaya koyacaktır.

I. *835 Satır* örneğinde Nâzım Hikmet şiirinin ilk dönem imgeleri

"Bu bir türkü:-
Toprak çanaklarda
güneş içenlerin türküsü"[10]

"Güneşi İçenlerin Türküsü" 1924 yılı başlarında Moskova'da yazılmıştır. Türkiye'de 1923'teki bira fabrikası, demiryolu, taş kömürü ve maden işletmeleri işçilerinin toplu grevini[11] işler. Şiir bir bakır üretim tesisi fonunda kitlesel bir hareketi betimler. Güneş somutlayıcı eğretileme (concretive métaphore) yoluyla Marksist

[7] Nâzım Hikmet, (1929), *835 Satır*, İstanbul, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

[8] Aslında 1928'de Bakü'de basılan "Güneşi İçenlerin Türküsü" Nâzım Hikmet'in ilk yapıtıdır. Ancak bu yayın Türkiye'de çok fazla bilinmemiş ve edebiyat ortamına etki etmemiştir. Daha geniş bilgi için bkz.: Memet Fuat, (2000), *Nâzım Hikmet*, İstanbul, Adam Yayınları.

[9] "Bu Vatana Nasıl Kıydılar", "Kore'de Ölen Bir Yedek Subayımızın Menderes'e Söyledikleri -Diyet-" , "Şehitler" ve kendi içinde altı bölümden oluşan "Gazete Fotoğrafları Üstüne", "Beyazıt Meydanı'ndaki Ölü", "Vatan Haini", "Türkiye İşçi Sınıfına Selam"

[10] Nâzım Hikmet, (2000), *835 Satır*, "Güneşi İçenlerin Türküsü" , İstanbul, 18. b., Adam Yayınları, s.9 [Aynı yapıttan bundan sonra yapılacak alıntılarda alıntının altında sadece şiirin adı verilecektir. Aynı şiirden alınmış müteakip örneklerde ise "a.g.ş" kısaltması kullanılacaktır."]

[11] Sağtekin, C., (2007), "Zonguldak'ta İlk Toplu Sözleşmeli Grev", *Türkiye Maden Mühendisleri Odası Madencilik Bülteni*, Temmuz-Aralık 2007, S.82-83, s.105-108.

felsefenin / idealin sembolü olarak kullanılmıştır. Ayrıca bir emek ürünü olan toprak çanaklarda içilebilir bir sıvıya benzetilerek abartma tekniği (hyperbolé) eşliğinde kapalı eğretileme yapılmıştır.

"Yüreğimiz topraktan aldı hızını;" ("a.g.ş.")

1923'teki toplu grev eylemini bakır üretim tesisi fonunda işleyen "*Güneşi İçenlerin Türküsü*" kitlesel bir hareketin betimlemesidir. "Hızını topraktan almış yürek" ise fütürizm etkisiyle kurulmuş bir imge olarak bu betimlemenin bir devamıdır. 'Yürek' somutlayıcı eğretileme yoluyla kapalı eğretileme yapılarak (bir üretim aracı ve maden yatağı olan) topraktan hızını alan bir makineye dolayısıyla teknoloji ürünü olan mekanik bir aygıta benzetilmiştir.

"Sıçradık
Şimşekli rüzgâra bindik" ("a.g.ş.")

Hızı (rüzgâr) ve teknolojiyi (elektrik, şimşek) olumlulamasıyla fütürist bir imge olarak değerlendirebilecek bu eğretileme Marksist felsefenin atılım, sıçrama (hamle) düşüncesini / tezini rüzgârı bir binek aracına benzeterek canlılaştırıcı eğretileme (animistic métaphore) yoluyla somutlaştırır.

"Alev bilekli süvariler kamçılıyor
şaha kalkan atlarını" ("a.g.ş.")

Toplu grev eylemini gerçekleştiren maden işçileri, madeni yüksek ısıda işlemelerinden dolayı, alev bilekli süvarilere benzetilmiştir. Nâzım, grev yapan maden işçilerini yeni bir zihinsel tasarım aracılığıyla savaşa hazır atlı askerler (süvariler) olarak farklı bir şekilde tekrar somutlaştırırken bu süvariyi "alev bilekli" olarak niteleyerek bu imgeyi özgün ve çarpıcı kılar.

"Güneşi emziriyor çocuklarımıza karımız
toprak kokuyor bakır sakallarımız." ("a.g.ş.")

Marksist idealin / felsefenin sembolü olan 'güneş' somutlayıcı eğretileme yoluyla kapalı eğretileme yapılarak insan gelişiminde temel beslenme kaynağı olan anne sütüne benzetilmiş, böylece 'güneş' imgesi insanileştirilmiştir. İkinci dizede ise bu insanilik teknik/teknolojik olgunluğa dönüştürülerek tam benzetme yoluyla 'sakal' (toprak kokan) 'bakır'a benzetilmiştir.

"Bıraksın peşimizi
kendi yüreğinin kabuğunda yaşayanlar!"
("a.g.ş.")

Kendini aşmayı, kendini bir düşünceye, bir ideale feda etmeyi olumlulayan Nâzım, kendi bireyselliğini aşamayıp kitleler için kendini feda edememeyi somutlayıcı eğretileme (concretive métaphore) aracılığıyla "kendi yüreğinin kabuğunda yaşamak" biçiminde somutlaştırır.

"kalın tuğla bacalar
kıvranarak
ötüyor!" ("a.g.ş.")

Bir önceki dizede maden üretimindeki güç koşullar imgeleştirilmişti. Bu dizelerde de sancılı, rahatsız, acı çeken bir canlının durumunu ifade eden 'kıvranma' eylemi canlılaştırıcı eğretileme (animistic métaphore) yoluyla 'baca'yla ilişkilendirilmiş ve bu 'kıvranma-baca' bağdaştırmasının 'duman-kıvrılma' sözcüklerini çağrıştırmasıyla da maden üretiminin son derece güç koşullarda yapılışı pitoresk bir tutumla görselleştirilip güçlendirilerek sürdürülmüştür.

"Atları rüzgâr kanatlılar!
Atları rüzgâr kanat...
Atları rüzgâr...
Atları...
At..." ("Salkım Söğüt")

İlk dizelerde atlar somut gerçeklikte karşılığını bulmayan bir imge olarak 'rüzgâr kanatlı' bir ata benzetilmiş, daha sonra da 'kanatlılar' sözcüğündeki ekler atılarak 'at', rüzgâr bir kanada benzetilmiş. Üçüncü dizeye gelindiğin de ise 'kanat' sözcüğü atılarak 'Atlar' tam benzetme (teşbih-i beliğ) yoluyla hız yönünden 'rüzgâr'a benzetilmiştir.Sonraki dizede 'rüzgâr' en son dize de ise 'atları' sözcüğündeki ekler atılmış sadece 'At...' sözcüğü kalmıştır. 'At' fütürist bir etkilenmeyle hız ve hareket özgürlüğünden ötürü sırasıyla 'rüzgâr kanatlı at'a, 'rüzgâr kanat' ve 'rüzgâr'a ayrıca kübizm etkisiyle önce eklerin sonra da sözcüklerin dizelerden atılmasıyla dizeler gittikçe kısaltılarak içerikteki hız tutkusu şiirin biçimine de yansıtılmıştır. Dolayısıyla imgenin dayandığı düşünce, şiirin biçimini de belirlemiş olur.

"Rüzgar kanatlı atlılar gibi geçti hayat!" ("a.g.ş.")

Yukarıdaki açıklamalarla ilişkili olarak kısaltılmış benzetme (teşbih-i mücmel) aracılığıyla 'hayat', 'rüzgâr kanatlı atlılara 'a benzetilmiştir. Rüzgâr'a, at'a ve kanat'a ait hız yaşamın doğal bir özelliği haline getirilmiştir.

"Üç telinde üç sıska bülbül öten
üç telli saz
yaramaz!" ("Orkestra")

Nâzım, "*Orkestra*" şiirinde âşık tarzı şiir geleneğinin eleştirisini yapar.[12] Kitleleri ilerletecek, kitlelere atılım yaptıracak bir sanat anlayışını öngörür. Âşık tarzı geleneksel şiir anlayışının eleştirisini canlılaştırıcı eğretileme (animistic métaphore) yoluyla halk şiirinin icrasında kullanılan bir halk müziği enstrümanı olan sazın üç telli oluşundan hareket ederek, 'üç telinde üç sıska bülbül öten üç telli saz' imgesiyle yapar. Bu imge sanatçının bir sanat anlayışı olarak benimsediği fütürizmin geçmişi ve geleneği radikal bir tavırla reddederek geleceğin bilim ve teknolojiyle inşasına yönelme tavrının bir sonucudur.

"Üç telli saz
yatağını değiştirmek isteyen
nehirlerden: -
köylerden, şehirlerden
aldığı hızla," ("a.g.ş.")

İçinde bulunulan olumsuz durumdan kurtulma, atılım isteği somutlayıcı eğretileme yoluyla 'yatağını değiştirmek isteyen nehir' metaforuyla somutlaştırılmıştır. Köy ve şehir sözcükleri ise ad aktarmasının nitelik bağlılığı ilişkisinin mekân-mekîn (mytonomi) bağlamında değerlendirilir. Ayrıca 'üç telli saz' imgesinin 'hız' kavramıyla ilişkilendirilmesi yine şairin fütürist tutumuyla ilgilidir.

"Üç telli sazın
ağacından deli tiryakilere
içi afyon lüleli
bir çubuk

[12] Gürsel, N., (1992), *Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*, İstanbul, Adam Yayınları, s.36.

yaptılar!" ("a.g.ş.")

Nâzım Hikmet konstrüktivist-fütürist döneminde şiirini rüzgâr gibi esen 'nefesli sazlar orkestrasına'[13] benzetir. Sanatı, özelde şiiri, toplumları ilerletecek, toplumlara atılım (hamle) yaptıracak bir araç olarak görür. Geleneksel sanat anlayışını, toplumları oyalayan, avutan ya da uyuşturup uyutan (afyon) bir oyalama aracı olarak değerlendirir. Nâzım bu düşüncesini geleneksel halk şiirinin sembolü olarak daha önceki dizelerde eleştirisini yaptığı 'üç telinde üç sıska bülbül öten üç telli saz'ı içine (lülesine) afyon doldurulmuş çubuğa benzeterek somutlaştırır.

"Ağır sesli çekiçler
sağır
örslerin kulağına
Hay - kır – dı!." ("a.g.ş.")

'Üç telli sazın zırıltısı' yerine çekiçlerin haykırışıyla şiirini yazan Nâzım Hikmet, işçi sınıfının sembolü olan çekiçle ilişkili olarak kurar bu imgeyi. 'çekiç'in işçiyi (dolayısıyla devrimci kitleyi) sembolize etmesi bağlamında 'çekiç'in çalışma alanı olan ancak 'çekiç'e duyarsız kalan 'sağır örsler' ise sermaye sahiplerini dolayısıyla burjuva sınıfını imler.

"Esrar!
Tevekkül!
Kısmet!
Kafes, han, kervan
şadırvan!" ("Piyer Loti")

Nâzım Hikmet "*Piyer Loti*" şiirinde emperyalist Batı dünyasının Doğuya bakışını ünlü Fransız yazarı Pierre Loti'nin şahsında eleştirerek Doğu gerçekliğinin Batı dünyasının gördüğü / görmek istediği gibi olmadığı düşüncesini işler. Şiirin ilk on iki dizesi açık eğretileme yoluyla Doğu'yu kültür, siyasal yapı, yaşam tarzı, dinsel inanışlar vb. açılardan imler. Mistik düşüncelerin ve inanışların da etkisiyle Doğuda egemen olan pasif, değişime kapalı, uyuşuklaşmış yaşam tarzı 'esrar'la; bu pasif / uyuşuk yaşam tarzı içinde yazgıya dolayısıyla Tanrıya sığınıp kaderci bir anlayışa boyun eğme 'tevekkül' ile; 'esrar'lı, mistik, pasif bir yaşam tarzı içinde kaderci bir anlayışa boyun eğmenin yani 'tevekkül'ün bir sonucu olarak kabullenme, hakkına razı olma ise 'kısmet'le sembolize edilmiştir. "Esrar / Tevekkül / Kısmet"le sembolize edilen bir dünya görüşünün üzerine kurulan, dolayısıyla bu anlayışla şekillenen yerleşik toplumsal yaşamın ve bu yaşam tarzının yarattığı ortak kültürün özeti sayılabilecek "Kafes, han, kervan / şadırvan!" sembolleriyle Doğunun betimlemesi sürer.

"Şark
(...)
Açlığın kıtlıktan öldüğü diyar!
Ağzına kadar
Buğday dolu ambar
Avrupanın ambarı!" ("Piyer Loti")

Emperyalist Batı dünyasının Doğuyu sömürmesi sert bir dille eleştirilmiş 'Şark'ın kendi buğday üretiminin kendine fazlasıyla yettiği halde 'Şark'ta kıtlık olmasının nedeni 'Şark'ın zenginliklerinin kendine değil de Avrupa'ya ait olduğu tezine

[13] Memet Fuat, (2000), *Nâzım Hikmet*, İstanbul, Adam Yayınları, s.57.

dayandırılmıştır. Şark, Avrupa'nın buğday dolu ambarı' benzetmesiyle somutlaştırılarak simgeleştirilmiştir. Ayrıca 'Açlığın kıtlıktan öldüğü diyar!' dizesinde ise kıtlık olgusunun doğal bir sonucu olan 'açlık' kıtlığın ölüm nedeni yerine geçirilmiş böylece neden - sonuç ilişkisini deforme etme bağlamında ironi yapılarak çarpıcı bir imge kurulmuştur.

"Tükrüklü dilim bakır telleri yalıyor
damarlarımda kovalıyor
oto-direzinler lokomotifleri!" ("Makinalaşmak")

Nâzım'ın fütürist anlayışını oldukça net bir şekilde ortaya koyan "*Makinalaşmak*"ta insanın makineleşme isteği fonunda fütürizmin; hız tutkusu geleceğe dönük ataklığı, makineye, makineleşmiş olana dolayısıyla teknolojiye ve teknoloji ürünü olana özlemi / hayranlığı işlenir. Nâzım bu düşüncesini yukarıdaki dizelerde bütüncül somutlayıcı eğretileme (concretive métaphore) yoluyla açık eğretileme yaparak somutlaştırır. Abartma tekniği (hyperbolé) eşliğinde kapalı eğretileme yoluyla damarlar tünele benzetilmiştir.

"ve ben ancak bahtiyar olacağım
karnıma bir tirübün oturtup
kuyruğuma bir çift uskuru taktığım gün!" ("a.g.ş.")

Endüstrileşme ve teknolojinin yarattığı toplumun, işçi sınıfının şairi[14] olan Nâzım bu imgeyi fütürist bir poetik tavırla kurar. Kapalı eğretileme yoluyla biyolojik bir varlık olan insan vücudu teknik bir alet, makine, motor vb. olarak ele alınır. Böylece işçi sınıfını doğuran teknolojik ilerleme kavramıyla da bir paralellik kurulur.

"Uzaktan
simsiyah sivriliği
nokta nokta damara batan
kocaman başlı bir nalın çivisi gibi
deli gözbebekleri
gözbebekleri!" ("Açların Göz Bebekleri")

Nâzım, 1922'de Moskova'ya giderken yol boyunca kıtlık içinde kıvranan yüzlerce insanla göz göze geldikten sonra bu olumsuz durumun kendinde bıraktığı izlenimle "*Açların Gözbebekleri*"ni yazar. Aç insanların bakışındaki bu etkileyicilik ayrıntılı benzetme (teşbih-i mufassal) yoluyla imgeleştirilmiştir. Benzeyen (zayıf) öğe '(açların) gözbebekleri', kendine benzetilen (güçlü) öğe ise; 'nalın çivisi'dir. Kendisine benzetilen öğe 'Uzaktan / simsiyah sivriliği / nokta nokta damara batan / kocaman başlı' sıfat gurubuyla nitelenip pitoreskleştirilerek görselleştirilmiş, sinestetik eğretileme (synesthetic métaphore) yoluyla ancak görme duyusuyla algılanabilen 'uzaktaki nalın çivisinin simsiyah sivriliği' algısı dokunma duyusuna aktarılarak alışılmış benzetmenin kalıpları kırılarak imgenin etkileyiciliği / çarpıcılığı artırılmıştır.

"Ben
barsaklarında solucan makdonaldı besleyen
İngiliz amelesigibi taşıyorum
seni içimde"[15] ("Gövdemdeki Kurt")

[14] Nâzım Hikmet, (1993), *Bütün Eserleri*, Editör: Fedai Erdoğ, C.I Şiirleri (1916-1951), Varna-Steno, [Yayın evi bilgisi yok], s.376

[15] "Gövdemdeki Kurt" 1922'de Moskova'da yazılır, bu dizeler iki yıl sonra, 1924'te eklenir.

"O güne kadar Türkçede kadın erkek ilişkileri üzerine yazılmış şiirlerden çok değişik mekanik söylemli bir yergi niteliğinde olan"[16] "*Gövdemdeki Kurt*" şiiri maddi bir aşkı ideolojiyle yoğuran fütürist etkilerle yazılmıştır. Şiir anlatıcısı (Nâzım), şiir öznesine (Nüzhet Hanım'a) olan aşkını ayrıntılı benzetme yoluyla somutlaştırarak şiir öznesini içinde taşıyışını İngiliz amelesinin barsaklarında (insan bünyesi için zararlı olan) solucan / parazit taşımasına benzetmiştir.

"Ey ruhu lordlar kamarası kadın!" ("a.g.ş.")

Şiir öznesi, tam benzetme (teşbih-i beliğ) yoluyla 'ruhu lordlar kamarası kadın'a benzetilmiştir. Ayrıca kendisine benzetilen (güçlü) öğe ise kendi içinde bir benzetme taşımaktadır. 'ruh' Tam benzetme yoluyla 'lordlar kamarasına' benzetilerek somutlaştırılmıştır.

"Karşımda:
demirleri kıpkızıl
bir şimendifer ocağı gibi yanmak
senin en basit hünerin" ("a.g.ş.")

Fütürizm etkisiyle soyut bir kavram olan 'hüner' ayrıntılı benzetme (teşbih-i mufassal) yapılarak pitoresk bir tutumla, teknik bir üretimin sonucu olan 'şimendifer (tren) ocağına' benzetilmiştir. Benzetmenin iki ana öğesi olan 'hüner' ve 'şimendifer ocağı' iki farklı sıfat gurubuyla nitelenerek imge özgün bir yapıya kavuşturulmuştur.

"önümüzde şarkın kurtuluş yılı
bize kanlı mendilini sallıyor." ("Bahri Hazer")

'Şark'ın emperyalizmden kurtuluş yılı insanlaştırıcı eğretileme (hümanising métapore) yoluyla kişileştirilmiştir. Bu kurtuluşun güç koşullarda, zorlu bir mücadele sonucu gerçekleşmesi ise 'bize kanlı mendilini sallıyor' dizesi ile sallanan 'kanlı mendil'in de dalgalanan 'kızıl bayrak'ı çağrıştırılmasıyla da desteklenerek pitoresk bir tavırla görselleştirilmiştir. Ayrıca kapalı eğretileme yapılarak Doğu bir esire benzetilmiştir.

"al atlarımız emperyalizmin göbeğini nallıyor." ("a.g.ş.")

Emperyalizme karşı verilen zorlu mücadelenin emperyalizm karşıtlarınca kazanılması emperyalizm meydanına 'al atların' / devrimci kitlenin egemen olması canlılaştırıcı eğretileme yoluyla 'al atların emperyalizmin göbeğini nallaması' şeklinde somutlaştırılarak görselleştirilmiştir.

"Yıkanalım çelik çubuklar gibi yanardağın alevinde
yanalım!...
yanalım!" ("Yanardağ")

Çeliğin ısıtıldıkça yapısındaki yabancı maddeleri atarak gittikçe saflaşıp sertleşmesinden hareketle bir ayrıntılı benzetme (teşbih-i mufassal) kurulmuş; benzetme yönü 'yıkanma / yanma', benzetme ilgeci 'gibi', kendine benzetilen 'çelik çubuklar' anılmış ancak benzeyen zayıf öğe anılmayarak I. çoğul kişi iyeliğiyle karşılanmıştır. Bu ayrıntılı benzetme yoluyla kurulan 'yanardağın alevinde çelik çubuklar gibi yıkanıp / yanma' imgesinde ancak suyla gerçekleştirilebilecek olan yıkanma eylemi, yüksek ısıdaki demirin arınarak saflaşmasından hareketle ateşe yüklenerek paradoksal bir tavırla kapalı eğretileme yapılıp 'alev', 'su'ya benzetilmiştir.

"Benim şiirime ilham veren perimin omuzlarında açılan kanat!

[16] Memet Fuat, (2000), *Nâzım Hikmet*, İstanbul, Adam Yayınları, s.67.

asma köprülerimin
demir putrellerindendir!" ("a.g.ş.")

Nâzım bu şiiri 1922'deki yiyecek isteyen birçok aç insanla göz göze geldiği ve sonunda kendine "*Açların Gözbebekleri*"ni yazdıran yolları 1924'te ikinci defa kat edişinde karşılaştığı yeniden yaratılmış umran ve müreffeh bir ülke görünümü kazanmış olan SSCB yolculuğu sırasında yazar. 'şiirime ilham veren perimin omuzlarında açılan kanat' somutlayıcı eğretileme (concretive métaphore) yoluyla tam benzetme (teşbih-i beliğ) yapılarak 'asma köprülerin demir putrelleri'ne benzetilmiş soyut bir tasarımın ('ilham perisi') somut ve teknik bir öğeyle birleştirilmesiyle de somutlayıcı (concretive métaphore) bir imge oluşturulmuştur. Böylece Marksizm'in atılım (hamle) düşüncesiyle birlikte fütürist-konstrüktivist poetik tavrın teknik / teknoloji ürünü olanı olumlulayan ve önceleyen gelecekçiliği imgesel düzeyde de şiire yansıtılmıştır.

" iri şaşkın bir sinek gibi takılır bazen gözüm
odamın köşesindeki usta örümcek ağlarına..
Lakin asıl hayranım ben:-
halikleri mavi gömlekli mimarlarım olan
77 katlı betonarme dağlarına!" ("San'at Telakkisi")

Doğal / içgüdüsel bir tasarım olan örümcek ağının karşısında duyulan şaşkınlıkla bilimsel / teknik bir tasarım olan gökdelenlere duyulan hayranlık arasında paradoks kurularak yapılan bu imge benzetmelerle örülmüştür. Ayrıntılı benzetme yoluyla 'göz' 'sinek' e benzetilmiş ancak sinek, örümcek ağına takılmış 'iri şaşkın' olmakla nitelenerek 'sinek gibi göz' imgesi çarpıcı hale getirilmiştir. Paradoksun diğer tarafını oluşturan bilimsel / teknik tasarım olan '77 katlı beton-arme' binalar (gökdelenler) ise 'dağlar' a benzetilmiştir. Ayrıca dağın/gökdelenin mimarlarının 'mavi gömlekli' olmasıyla gökyüzü çağrıştırılmıştır.

"Ben değişmem
en halisüddem
Arap atına;
saatte yüz on kilometrelik sür'atini
demir raylarda koşan
demir beygirimin" ("a.g.ş.")

Nâzım, gelenekle – gelecekçi poetikası, ilkelle – teknik, doğal olanla – insan ürünü olan gibi paradokslar üzerine kurduğu "San'at Telakkisi" şiirini sekiz farklı paradoksal öğenin etrafında fütürist bir iplikle örer. Fütürist bir poetik tutum eşliğinde canlılaştırıcı eğretileme (animistic métaphore) yoluyla, teknik / endüstriyel bir üretimin, dolayısıyla insan emeğinin ve teknolojinin ürünü olan treni, 'demir beygir'e benzetip demir beygir (demir at) imgesiyle de safkan Arap atını karşılaştırarak doğal olanla insan emeğinin ürünü olan teknoloji arasında paradoks oluşturmuştur.

"Sen sanma ki san'atın
damağımda tadı var
acı bir hıyar lezzeti gibi
(...)
şiirlerim içilmez İngiliz tuzu gibi" (Her Kitabımın Son Sözü)

"Her Kitabımın Son Sözü" bir manzum poetik metin olarak da okunabilir.[17] İnsan emeğinin bir sonucu olan teknolojiyi ve teknoloji ürünü olan her şeyi önemser ve olumlular. Nâzım'ın fütürist dönem şiirlerinde bireysel sıkıntılara, aşk, ayrılık, yalnızlık, özlem gibi insani duygu ve durumlara yer verilmez. Bu insani duygu ve durumlara yer verilmeyişi ilk dizede 'san'at'ın tadı dolayısıyla Nâzım'ın şiirleri ayrıntılı benzetme (teşbih-i mufassal) yoluyla acı bir hıyar lezzetine benzetilerek somutlaştırılır. Son iki dizede ise 'şiirler' ayrıntılı benzetme yoluyla iç sürdürücü (müshil) olarak kullanılan kimyasal bir madde olan potasyum sülfata, 'İngiliz tuzu'na benzetilmiştir. böylece poetikası doğrultusunda temel insani durumları değil de endüstriyel/teknik ilerlemeleri, kavramları ve bunlara değgin bir içeriği şiirleştirdiğini vurgulamıştır.

"Felsefenden tüten günlük kokusu
başımızı döndürmek içindir." ("Berkley")

Berkley'in şahsında idealizmin eleştirisini gerçekleştiren Nâzım, Berkley'i ve onun felsefesini insanları uyutan, uyuşturan bir büyü olarak görür. Somutlayıcı eğretileme (concretive métaphore) yoluyla Berkley'in idealist dünya görüşünü (aynı zamanda papaz olan Berkley'in dini kimliğine de gönderme yaparak) dinsel ayinlerden ve toplantılardan sonra yakılan ve bir büyü malzemesi olarak kullanıldığı için kutsallığına da inanılan 'günlük' ağacının dumanına dolayısıyla büyü tütsüsüne benzetilmiştir.

"Her kelimen
kelepçelerken
bileklerimizi,
kıvrılan
bir yılan
gibi satırların
sokmak istiyor yüreklerimizi." ("a.g.ş.")

İdealizmin ve spiritüalizmin eleştirisinin yapıldığı bu dizelerde idealist felsefenin dolayısıyla Berkley'in her şeyi tanrıya bağlamasının bir sonucu olarak insanî düşünmesinin engelleri eleştirilmiştir. Dolayısıyla ad aktarmasının (mecaz-ı mürsel) nitelik bağımlılığına dayanan (mytonomy) neden-sonuç ilişkisi bağlamında Berkley'in düşüncelerinin sonucu olan 'kelepçe', bileklerin bağlanmasının 'neden' i yerine geçirilmiş böylece Berkley'in 'kelimeleri' tam benzetme (teşbih-i beliğ) yoluyla kelepçeye benzetilmiştir. Bilekleri kelepçeleyen kelimelerde oluşan 'satırlar' ise ayrıntılı benzetme yoluyla 'yılan'a benzetilmiştir. Benzetmenin kendine benzetileni yani güçlü yönünü oluşturan 'yılan ' da kıvrılan sıfatıyla nitelenerek 'yılan gibi satırlar' imgesi pitoreskleştirilerek görselleştiriliştir.

"Çelik dişleri şimşekli çarklılar
koparırken kara toprağın esrarını
biz
seyretmedeyiz
cihan içinden cihanların doğuşunu;" ("a.g.ş.")

Fütürist bir etkiyle, açık eğretileme yapılarak kurulan bu imgede: "Çelik dişleri şimşekli çarklılar" makine ve elektriği dolayısıyla teknolojiyi; ve bu teknolojinin, bir üretim aracı olarak "kara toprağın esrarı" ise ekonomik atılım için gerekli olan üretim ham maddesi durumundaki kömürü imgeler. "Cihan içinden cihanların doğuşu" ise

[17] Sazyek, H., (2001), *Şiir Üzerine Şiirler / Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik Metinler,* İstanbul, Perşembe Kitapları.

somutlayıcı eğretileme yoluyla, (bu atılım sürecinin bir sonucu olarak) fütürizmin gelecekçiliğini imler.

"Haraç mezat
götür pazara bir pula sat:
Topraktaki saltanatın
Göğe çıkan tahtını!"
(…)
" bağlıyız toprağa kalın halatlar gibi kollarımızla." ("a.g.ş.")

Fütürizm etkisiyle kurulan bu imgede materyalist bir bakış açısıyla insanın doğanın bir parçası olduğu düşüncesi işlenerek 'kol' ayrıntılı benzetme (teşbih-i mufassal) yoluyla endüstriyel bir üretim sürecinin sonucunda elde edilen 'kalın' halatlara benzetilmiştir.

Doğadaki var oluşun, tanrının yaratıcılığına bağlanması (idealizm) eleştirilerek materyalizmin, tanrı, insanın doğadan hareketle kendi ürettiği bir sığınma, bir kabuldür düşüncesi somutlayıcı eğretileme yoluyla "Topraktaki saltanatın (doğadaki gücün, doğal erkin) göğe çıkan (Tanrıya izafe edilen) tahtı" şeklinde somutlaştırılarak imgeleştirilmiştir. Ayrıca çok değerli, kutsal olan bir varlığı çok ucuza, "Haraç mezat!" satma eyleminde de paradoksal bir durum söz konusudur.

"Mısralarımda yok benim
göz yaşlarının tadı" ("Her Kitabımın Son Sözü")

Nâzım'ın ilk dönem fütürist poetikasını şiirleştirdiği "Her Kitabımın Son Sözü", insan emeğinin bir sonucu olan teknolojiyi ve teknoloji ürünü olan her şeyi önceler ve olumlular. Bu bağlamda fütürist dönem şiirlerinde aşk, ayrılık, bireysel sıkıntılar, yalnızlık, özlem gibi insani duygu ve durumlara yer vermemeye özen gösterir, yakasına papatya takan şaire inat kuyruğuna uskuru (pervane) takar.[18] İnsani duyguları somutlayıcı eğretileme (concretive métaphore) yoluyla açık eğretileme yaparak "göz yaşlarının tadı" şeklinde imgeleştirerek şiirlerinde göz yaşlarının tadının yani insani duygu ve duyarlılıkların yer almadığını belirtir.[19]

II. *Son Şiirleri* örneğinde Nâzım Hikmet şiirinin son dönem imgeleri

"Bu çarpan yürek kimin
sesleri soluklarımızın üstünde küt küt atan
Senin mi şehrin mi akşamın mı
yoksa benimkisi mi?" ("Şehir Akşam ve Sen")[20]

Bilinenin bilinmez kılınması (tecahül-i arif / istifham) yoluyla bilinenle bilinmek istenen arasına estetik bir dolaylama konularak ironi yapılmıştır. Böylece "çarpan yürek"in dört şiir kişisinden (şehir, akşam, sen ve şiir anlatıcısı -ben-) hangisine ait olduğu belirsiz kılınarak estetik belirsizlikten kaynaklanan bir imge kurulmuştur. 9 Temmuz 1959 tarihli bu şiirdeki "sesi dört kişinin soluğu üzerinde küt küt atan yürek" imgesi Nâzım Hikmet şiirindeki imgesel değişmelerin örneklerinden biridir. *835 Satır'*daki 1924 tarihli "Güneşi İçenlerin Türküsü"nde yürek, bir maden yatağı

[18] "Makinalaşmak"

[19] Nâzım Hikmet, (1993), *Bütün Eserleri*, Editör: Fedai Erdoğ, C.I Şiirleri (1916-1951), Varna-Steno, [Yayın evi bilgisi yok].

[20] Nâzım Hikmet, (2000), *Son Şiirleri*, "Şehir Akşam ve Sen" , İstanbul, 22. b., Adam Yayınları, s.13 [1. Aynı yapıttan bundan sonra yapılacak alıntılarda alıntının altında sadece şiirin adı verilecektir. Aynı şiirden alınmış müteakip örneklerde ise "a.g.ş" kısaltması kullanılacaktır." 2. *Son Şiirleri*'nde yer alan başlıksız şiirler ise *** imi ve şiirin ilk dizesi köşeli ayraç içine alınmış olarak gösterilecektir.]

dolayısıyla üretim aracı olan topraktan hızını almış bir makine imgesi olarak şiirde yer almaktaydı. Bu şiirden otuz beş yıl sonra yazılan "Şehir Akşam ve Sen"de ise yürek, şiir anlatıcısının koynunda çırılçıplak yatan sevgiliye, şehre ve akşama aittir. Yürek imgesi bu şiirde "Güneşi İçenlerin Türküsü"nde olduğu gibi hızla işleyen bir makine değil; sesi dört kişinin solukları üzerinde yüksek bir insanî duyarlılıkla "küt küt atan" bir varlıktır.

"Biliyorum artık iyice biliyorum
biliyorum
Hiçbir şey bildiğim yok" (*** [Biliyorum Artık İyice Biliyorum])

Agnostik paradoksal iç konuşma yoluyla oluşturulan bu imge ironiye dayanır. *835 Satır*'ın kendinden emin maddeci, pozitif bilime inanan, akılcı şiir anlatıcısı tekniği, bilimi, hızı, endüstrileşmeyi, yeniden inşayı ve hamleyi şiirin matrisine oturtan imgeler kurarar. Çünkü ona göre diyalektik Marksist düşünce hayatın her alanında muğlaklığı ortadan kaldırmıştır. Nâzım, bu nedenle "İlk dönem fütürist/kostrüktivis şiirlerinde teknoloji mitini aşkınkaştırır, sürekli toplumsal matrisi öne çıkarır (…) belirsizliği ve olumsallığı dışlamasının yanı sıra, tinsel ve düşlemsel olanı elden çıkarmak zorunda kalır"[21]. *Son Şiirleri*'nin şiir anlatıcısı ise bilmediğini bilen, kimi zaman agnostisizme varan bilinmezci, sezgici, incelmiş insanî duyarlılıklarla yüklü, temel insanî duyguları derinlemesine hissettiren imgelere yer verir.

"*Kafamı çıkarıp dolaba kilitlesem bir haftalığına*
karanlığına boş bir dolabın
omuzlarıma bir çınar diksem kafamın yerine" (*** [Kafamı çıkarıp dolaba kilitlesem bir haftalığına])

Alışılmamış bağdaştırma yoluyla şiir öznesinin kafası portatif bir nesneye benzetilerek kapalı eğretileme yapılmıştır. Aynı zamanda şiir anlatıcısı da olan şiir öznesi yerinden çıkardığı kafasını bir dolabın huzurlu ve sessiz karanlığına kapatıp kafası yerine düşünmeden yaşayan, kaygısız bir çınar ağacı dikmeyi arzulamaktadır. Gövdesi insan, kafası çınar ağacı olan bu gerçeküstücü imge, şiir öznesinin hayat mücadelesi karşısında hissettiği yorgunluğu ve bıkkınlığı imgeler. Şairin ölümünden yaklaşık dört yıl önce (1959) kurduğu bu imge, *835 Satır*'daki "Güneşi İçenlerin Türküsü", "Açların Gözbebekleri", "Salkım Söğüt", "Piyer Loti", "Orkestra" şiirlerinde yer alan, atak, devrimci, toplumla ve toplumun sorunlarıyla yakından ilgili, politik, şiir öznesinin kendini kitleler için feda ettiği poetik tutumun ve imgelerin uzağında yer alır.

"Kar kesti yolu
sen yoktun
oturdum karşına dizüstü
seyrettim yüzünü
gözlerim kapalı" (*** [Kar kesti yolu])

"Güle bülbüle hayale karnı tok" *835 Satır* şairi, Aralık 1959 tarihli başlıksız şiirinde karın yolları kapattığı yalnız bir zamanda sevgilisinin hayalinin karşısında dizüstü oturarak hayalî sevgilinin yüzünü gözleri kapalı bir halde seyreder. Olmayanı var gibi gösterme bağlamında yapılan ironiye dayanan bu imge, Nâzım Hikmet'in *835 Satır*'da görülen nesnel gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı fütürist-konstrüktivist, mekanik imgelerden koparak daha insanî ve şiir geleneğine daha yakın imgeler kurduğunu gösterir.

"Bir ağaç var içimde

[21] Oktay, A., (1997), s. 115.

fidesini getirmişim güneşten,
Salınır yaprakları ateş balıklar gibi
yemişleri kuşlar gibi ötüşür" (Vera'ya, 1. şiir)

"Güneşi İçinlerin Türküsü"nde olduğu gibi güneş, açık eğretileme yoluyla Marksist ideale benzetilmiştir. Bu nedenle şiir anlatıcısının içinde taşıdığı Marksist-sosyalist düzene ulaşma umudu somutlayıcı eğretileme (concretive métaphore) yoluyla fidesi güneşten getirilmiş ağaca benzetilmiştir. Tam benzetme ve alışılmamış bağdaştırma (unusual uniting) yöntemi kullanılarak ağacın yaprakları ateşten balıklara, meyveleri de ötüşen kuşlara benzetilerek gerçeküstücü nitelik taşıyan aykırı ve çarpıcı bir imge kurulmuştur. *835 Satır*'da yer alan on altı şiirin hiçbirinde gerçeküstücü imgelere yer verilmezken *Son Şiirleri*'nde bu tür imgelerin yoğunluluğu dikkat çeker.

"RUHUN
Ruhun bir ırmaktır gülüm
Akar yukarıda dağların arasından
Dağların arasından ovaya doğru
Ovaya doğru ovaya kavuşamadan bir türlü
Bir türlü kavuşamadan uykusuna söğütlerin
Geniş köprü gözlerinin rahatlığına
Sazlıklara yeşil başlı ördeklere
Düzlüklerin yumuşak başlı kederine kavuşamadan
Kavuşamadan ayın ışığındaki buğday tarlalarına ovaya doğru akar
Akar yukarıda dağların arasından
Bir yığılan bir dağılan bulutları sürükleyip
Geceleri iri iri yıldızları taşıyarak
dağbaşı yıldızlarını
Mavi güneşlerinide dağbaşı karlarının
Akar köpüklene köpüklene
Dibinde ak taşları kara taşlara karıştırıp
Akar akıntıya karşı yüzen balıklarıyla
Dönemeçlerde kuşkulu
Uçurumlara düşüp şahlanarak
Kendi uğultusuyla deli divane
Akar yukarıda dağların arasından
Dağların arasından ovaya doğru
Ovaya doğru ovayı kovalayıp
Ovaya kavuşamadan bir türlü"
Kislovodsk, 3Şubat 1960

Kar kesti yolu dizesiyle başlayan başlıksız şiirde sevgilinin hayaliyle söyleşen şiir öznesi, 3 Şubat 1960 tarihli "Ruhun" şiirinde ise bütüncül eğretileme (Alegori) yoluyla sevgilinin ruhunu bir ırmağa benzetir. Sevgilinin ruhu dağların arasından akan bir türlü düz ovaların rahatlığına kavuşamayan bir ırmaktır. Hareketli, hırçın ve sürekli coşkuyla devinen ırmak imgesiyle sevgilinin ele avuca sığmayan asi ruh halleri imgelenir. Şiirin tamamına yayılan bu betimsel imge, maddeci şairin ruh'a imkan verdiği ve hayat hakkı tanığı bir alegoridir. Oysa "Piyer Loti" (1925) şiirinin yirmi dört yaşındaki şairi Nâzım Hikmet maddeden başka bir şeye inanmadığını

"Maddeden ayrı bir ruha inansaydım eğer,

Şarkın kurtulduğu gün
senin ruhunu
köprü başında çarmıha gerer
karşında cıgara içerdim" ("Piyer Loti")

dizeleriyle dile getirirken bir yıl sonra kaleme alarak İrlandalı metafizik ve din filozofu aynı zamanda piskopos da olan George Berkley'i sarkastik bir tavırla eleştireceği "Berkley" şiirinde başta tanrı düşüncesi olmak üzere metafiziği köktenci bir tutumla reddeder. Ona göre tanrı, idesi *"topraktaki saltanatın / göğe çıkan tahtı*[dır]". Maddenin, tabiatın *"üstünde (...) tabiattan gayrı kuvvet "* olmadığını şiddetle savunurken otuz beş yıl sonra yazacağı bir şiiri ruh imgesi etrafında örecektir.

"Sevdiğim şehirle sevdiğim kadınlardan boyuna uzaklaşıyorum
ve hasretlerini etimin içinde işleyen bir yara gibi taşıyorum
ve bir yerlere yaklaşıyorum, bir yerlere yaklaşıyorum."
(*** "Kadınım Brest'e kadar benimle geldi")

Aynı zamanda şiir anlatıcısı olan şiir öznesi sevdiği kadınlara ve şehre duyduğu özlemi tam benzetme yoluyla içte işleyen bir yaraya benzeterek imgeleştirmiş ve içe işleyen yara imgesiyle çektiği acının boyutlarını ortaya koymuştur. Şairin 1960 yılı Mart'ında Kahire yolculuğu sırasında Akdeniz açıklarında yazdığı bu şiirde özlemi çekilen kent İstanbul, kadınlar ise Nâzım Hikmet'in hem dayıkızı hem de üçüncü eşi Münevver Andaç ve Moskova'daki beşinci eşi Vera Tulyakova'dır. Şiir öznesinin sevdiği şehirden ve kadınlardan "boyuna" uzaklaşması ise onun ölüme yaklaşmasının bir sonucudur. Yaklaşılan "bir yer" ise açıkça söylenmeyerek çağırışım yoluyla belli belirsiz hissettirilmiştir. İlk şiirlerdeki imgelerde sıkça göze çarpan atak, dışa dönük, devrimci, kavgaya çağıran erkeksi bir misyon adamı olan şiir öznesi *Son Şiirleri*'nde umutlu olsa bile nahif bir iyimserlikle dünyaya bakan ancak çoğu zaman "kederden boğulan"[22], ölümden korkmanın ayıp olmadığını[23] vurgulayan, kendini yalnız ve hüzünlü hisseden "birey" dönüşür.

Sonuç

1929'da yayımlanan *835 Satır*'la 1959–1963 yılları arası şiir verimlerini kapsayan *Son Şiirleri* arasındaki imgesel değişmeler şu şekilde özetlene bilir:

İlk dönem şiirlerinde yer alan imgelerde slogana varan politik söylem egemendir. Örneğin "Piyer Loti", "Güneşi İçenlerin Türküsü"nde yukarıda da incelenen imgelerin dili politik söylemin slogan üslubuna yaklaşmaktadır. *Son Şiirleri*'nde ise imgelerin büyük çoğunluğu dilsel olarak günlük konuşma dilinin ötesinde alışılmamış bağdaştırmaların, estetik yakıştırmaların ve özgün benzetmelerin yoğun olduğu daha edebî bir dildir.

835 Satır'da imgeler düşünsel açıdan son derece yoğun siyasal bir alt yapıya dayanan, şairin savunduğu siyasal düşünceleri anlatmada aracı olacak biçimde içeriğin iletisini okuyucuya daha kolay benimsetmeyi sağlayacak somutlamalar düzeyindedir. *Son Şiirleri*'nde ise siyasal bir matrise oturan imgelerin sayıca çok daha az olduğu dikkati çeker. Son Şiirleri'ndeki imgeler düşünsel olarak politik bir ileti taşısalar bile, temelde insanî duyarlılığa, mağduriyetlere, daha iyi ve onurlu yaşam isteğine, yaşama karşı daha umutlu olma gibi tavır ve tutumlara yaslanır; imgelerde görülen ideolojik tutum daha siliktir.

[22] Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, İstanbul, 22. b., 2000. s. 48.
[23] "Karlı Kayın Ormanında"

İlk dönem şiirlerinde şairin benimsediği fütürist-konstrüktivist sanat anlayışına paralel olarak teknik-mekanik imgelere sıkça yer verilirken; son dönem şiirlerinde özlem, ölüm, ayrılık, gurbet, umut, yaşama arzusu, yorgunluk, aşk, sevgi, mutluluk gibi temel insanî duygu ve durumları somutlayan imgelere yer verilir.

835 Satır'da yer alan imgeler gelenekten tamamen "asma köprülerin demir putrellerinden omzuna kanat takan melek" imgesinde olduğu gibi kopuk, ayrıksı imgelerken, *Son Şiirleri*'ndeki imgeler ise "kıldan ince kılıçtan keskin ayrılık köprüsü" imgesinde olduğu gibi geleneksel şiirin imgelerine nitelik bakımından daha yakındır.

İki dönem arasındaki temel imgesel farklılardan biri de ölüm imgesinin kullanım sıklığıdır. İlk Şiirlerinde ölüme ve ölüme ilişkin imgelere hiç yer verilmezken son dönem şiirlerde ölüme ve ölüme ilişkin imgelere sıkça yer verilir.[24]

Bir başka farklılık da imgelerde yer alan şiir öznesinin niteliğinde görülen köktenci değişimdir. *835 Satır*'daki on altı şiirin tamamında -bu şiirler içindeki en bireyci şiir olan "Gövdemdeki Kurt" da dâhil- yer alan imgelerdeki şiir özneleri tek yönlü ve inanmış dava adamıdır. Üstlendikleri misyon için çarpışan, bireysel acıları olmayan, kitle içinde erimiş kendi kişiliğini kitleler için feda etmiş, atak, dışa dönük, eylemci, aksiyonel "tip"lerdir. *Son Şiirleri'*ndeki imgelerde yer alan şiir özneleri ise temel insanî duygu ve duyarlılıklarla donanık bireylerdir. Ölümden korkan, yaşama içgüdüsü ağır basan, ayrı kaldığı kadınlara ve şehirlere özlem duyan, daüssılayı bilime ve gençliğe yeğ tutan[25], açmazlarını, iç çatışmalarını derinlemesine yaşayan bireyler şiir öznesi olarak imgelerde yer alır.

1950 sonrasının kimi şiirlerinde gerçeküstücülükten esinler taşıyan uç imgelere dayalı anlatım tarzının benimsendiği görülür.[26] Bu imgelerde anılan gerçeküstücü özelliğe bağlı olarak rastlanan bir özellik de illüzyondan çok halüsinasyon kaynaklı olmasıdır. Bir başka deyişle bu tür imgeler bir dış etkenin uyarıcılığı olmaksızın şiir anlatıcısının psikolojisinden kaynaklan patolojik nitelikli imgelerdir. İlk dönem şiirlerinde ise imgeler nesnel gerçekliğe sıkı sıkıya bağlıdır.

Nâzım'ın son şiirlerinde kent ve modern yaşama özgü (teknolojik) imgeler artık salt fütürist bir anlayışla yer almamaktadır. Artık "otomobillerin hızı"yla "geçmiş zamanlar",[27] yağan yağmurla birlikte bir bütünlük içindedir. Dolayısıyla Nâzım, yaşamının sonlarına doğru şiirlerinde hayat, insan, doğa, yaşam, ölüm, ruh, kent vb imgeleştirilen ögeler mekanik parçalar olarak değil; birbirinden ayrılmayan, birbirini tamamlayan parçalar olarak değerlendirilmiştir.

Kaynakça

Süreya, Cemal, (1992), *Aydınlık Yazıları Paçal*, İstanbul, Kaynak Yayınları.

Durmuş, M., (2011), "İmge – Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge", *Turkish Studies*, Volume 6/3 Summer 2011, s. 7

[24] Bkz.: *Son Şiirleri*: "Gider Ayak", "***[Bu dünyada ne çok güzel kadın var]", "*** [Biliyorum artık iyice biliyorum]", "*** [Bütün kapılar kapalı üstüme]", "*** [Gülüm iki gözümün bebeği]", "*** [Her günüm mis gibi dünya kokan bir kavun dilimi]", "*** [Bütün kapılar kapalı bütün perdeler inik]", "Cenaze Merasimim", "Vera'ya"

[25] *"Prağ'da Vakitler"*

[26] Örneğin bkz.: "*** [Durup dururken içimde bi şeyler kopup tıkıyor boğazımı]", "*** [Uyandım da bu sabah]" ve "Vera'ya [1. şiir]"

[27] "*** [Laypzig'de bir yağmur yağıyor incecikten]"

Gürsel, N., (1992), *Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*, İstanbul, Adam Yayınları.

Memet Fuat., (2000), *Nâzım Hikmet*, İstanbul, Adam Yayınları.

Nâzım Hikmet, (1929), *835 Satır*, İstanbul, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

Nâzım Hikmet, (1993), *Bütün Eserleri,* Editör: Fedai Erdoğ, C.I Şiirleri (1916-1951), Varna-Steno, [Yayın evi bilgisi yok].

Nâzım Hikmet, (2000), *Bütün Şiirleri*, İstanbul, 22. b., Adam Yayınları.

Nâzım Hikmet, (2000), *Son Şiirleri*, İstanbul, 22. b., Adam Yayınları.

Oktay, Ahmet, (1997), "Kentin Dönüşümü, İmgenin Dönüşümü", *Berna Moran'a Armağan*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Sağtekin, C., (2007), "Zonguldak'ta İlk Toplu Sözleşmeli Grev", Türkiye Maden Mühendisleri Odası Madencilik Bülteni, Temmuz-Aralık 2007, S.82-83.

Salman, Y., (2003), "Dilin Düşevreni: Eğretileme", İstanbul, *Kitap-lık,* S.65, Ekim.

Sazyek, H., (2001), *Şiir Üzerine Şiirler / Yeni Türk Edebiyatında Manzum Poetik Metinler*, İstanbul, Perşembe Kitapları.

Türkçe Sözlük, (1998), Ankara, 8. b., Türk Dil Kurumu.

Wellek, R ve A. Warren, (1993), *Edebiyat Teorisi*, Çev: Ömer Faruk Huyugüzel,. İzmir, Akademi Kitabevi.

ƏBDÜRRAUF FİTRƏTİN "ƏSL SEVGİ" PYESİNDƏ CƏDİDÇİLİK İDEYALARI

Nərgiz HÜSEYN

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu

ÖZET

Əbdürrauf Fitrət XX əsr özbək ədəbiyyatının ən görkəmli nümayəndələrindən və cədidçilik hərəkatının fəallarından biri olmuşdur. O, Özbəkistanda və bütövlükdə Orta Asiyada cədidçi ideyalarının əsas müdafiəçisi və təbliğatçılarından biri idi. Milli şüurun formalaşmasında, millətin tərəqqisi yolunda ədəbiyyatın mühüm rolunu dərk edərək, Fitrət qələmi ilə də ideoloji mübarizə aparır, cədidçilik ideyalarını əsərlərində təcəssüm etdirirdi. Yazar cədidçiliyin məqsəd kimi qoyduğu məsələləri bədii əsərlərində qaldıraraq cədidçi fikirlərini ictimailəşdirir və təbliğ edirdi. Onun bütün yaradıcılığında olduğu kimi, "Əsl sevgi" pyesində də cədidçilik hərəkatının hədəfləri öz parlaq bədii ifadəsini tapmışdır. Məqalədə Fitrətin "Əsl sevgi" pyesi cədidçilik nöqteyi-nəzərindən tədqiqata cəlb olunmuş, əsərin ideya məzmunu, tematika və problematikası işıqlandırılmışdır.

ABSTRACT

An outstanding writer of the Uzbek literature of XX century Abdulrauf Fitrat was an active member of the Jadid movement. He was one of the main propagandists and disseminators of the ideas of Jadidism in Uzbekistan and Central Asia as a whole. Fitrat has promoted messages of Jadidism and advocated the jadid ideas in the literary works as well. In this article we analyze the Fitrat's play "True love", examine it from the point of view of the concept of the Jadid movement. The article highlights the subject-matter and idea content of the play "True love", reflecting the ideas, goals and objectives of Jadidism.

XIX yüz ilin sonlarında Rusiya imperiyası daxilində yaşayan türklər içində, ilk öncə tatar cəmiyyətində bir yeniləşmə hərəkatı canlanmağa başlayır. Ziyalılar oyanmanın və inkişaf etmiş ölkələr kimi elmə sarılmanın zamanı gəldiyini bəyan edir, qərbdə inkişaf edən elmin, mütərəqqi yeniliklərin milli və dini kimliyi qoruyaraq alınmasını və bunun zəruriliyini təlqin edirdilər. Bu dönəmdə formalaşan cədidçilik (yeniləşmə) hərəkatı Avropadakı dəyişmələri, yeniləşməni milli anlayışla yoğurub türk cəmiyyətinə gətirməyi məqsəd qoymuşdur.[1] Beləcə, türk milli kimliyinin

[1] cədidçilik hərəkatının adı ərəbcə "cədid" (yeni) sözündən gəlir və təhsildə tətbiq edilməsi nəzərdə tutulan "üsul-i cədid" (yeni üsul) anlayışıyla əlaqədardır, çünki bu hərəkat ilk əvvəl təhsil sahəsində yeniliklər gətirməyi (Avropa tipli təhsil sisteminə keçməyi) qarşısına məqsəd qoymuşdur. Cədidçilik ilk mərhələdə təlim-tədris və mədəni-maarif fəaliyyətiylə bağlı olsa da, daha sonra o həyatın bütün sahələrini əhatə edən bir hərəkata çevrilmiş və XX əsrin əvvəlində artıq siyasi bir xüsusiyyət qazanmışdı. Cədidçilər türk xalqlarının milli oyanışını, qurtuluşunu və birliyini hədəf seçmişdi. – ətraflı bax: Əmrahoğlu, Arif, (2009), "Türk xalqlarının ictimai-siyasi və ədəbi-mədəni həyatında cədidizm", *Türk xalqları ədəbiyyatı [məqalələr, resenziyalar]*, Bakı, Elm və Təhsil, s. 66-113.

ön plana çıxarıldığı müasir cəmiyyətlər yaradılacaqdı. XX əsr özbək ədibi Əbdürrauf Fitrət (1885-1938) Özbəkistan və bütövlükdə Orta Asiya cədidçilik hərəkatının əsas nümayəndələrindən biri olmuşdur.[2] Cədidçilər arasında o, olduqca əhəmiyyətli bir yer tutur. Cədidçilərin ictimai və siyasi görüşləri, estetik idealları, yeniləşmək cəhdləri, cəmiyyətin islahı, gerilikdən və cəhalətdən qurtuluşu, müasir kamil insan tərbiyəsinə yönəlmiş yüksək hədəfləri Fitrətin yaradıcılığında öz parlaq təcəssümünü tapmışdır. Fitrət millətin tərəqqisi, mədəni inkişafı yolunda və milli şüurun formalaşmasında ədəbiyyatın mühüm rolunu dərk edərək qələmini silaha çevirib cədidçiliyin yüksək ideyalarını təbliğ naminə mükəmməl ədəbi sənət örnəkləri yaratmışdı. Fitrətin əsərləri özbəklərdə milli şüurun oyanmasında, cəmiyyətin millət kimi formalaşmasında və mədəni tərəqqiyə istiqamətlənməsində böyük rol oynamışdır. "Vətən və millət müstəqilliyi, elm-bilik tərəqqisi, yüksək təlim-tərbiyə kimi məsələlər həmişə onun əsərlərinin ana xəttini təşkil etmişdir."[3]

Fitrətin "Əsl sevgi" ("Çin seviş" 1920-1923) pyesinin, ədibin təbirincə "eşqi-hissi faciə"nin əsas mövzusu vətən sevgisi və istiqlaldır. Hadisələr Hindistanda cərəyan edir. Əsərin qəhrəmanları hindistanlılardır: gənc, filosof təbiətli Nurəddinxan, onun sevdiyi qız Züleyxa, qızın atası Kərimbəxş, dostu Sərvərxan, Rəhmətüllahxan və ingilis kapitanı Vilyamdır. Rəhmətüllahxan zəngin və Avropada təhsil almış gənc oğlandır, o, Züleyxa ilə evlənmək istəyir. Ancaq qızın ona verilməyəcəyini öyrənincə hansı yolla olur olsun qızı əldə edəcəyini hədəf seçir. Züleyxanın ona verilməməsinin səbəbini Nurəddinxanda gördüyü üçün böhtan atıb onu tutdurur – Nurəddinxan ingilis məmurunun öldürülməsində ittiham edilib dostları ilə birgə zindana salınır. Rəhmətüllahxan bununla da kifayətlənməyib onu zindanda zəhərləmək istəyir. Ancaq Gizli Hindistan Komitəsi onu xilas edir və həbsxanadan qaçırır. Nürəddinxan və dostları Kərimbəxşin evində hökumətə qarşı təşkil olunmuş gizli toplantı keçirir, iştirakçılara Hind İnqilab Komitəsinin Dehli Mərkəz Şurasının fərmanı çatdırılır. Komitə Hindistan xalqını üsyan etməyə səsləyir, bütün inqilabçılar savaşa çıxıb "ingilisləri və onlara quyruq olanları öldürsünlər" çağırışı edir. Bütün şura iştirakçıları Komitənin bu qərarını sevinclə qarşılayırlar. Bu zaman evə hökumət tərəfindən basqın edilir. Rəhmətüllahxan ingilis kapitanının tərəfindədir. İnqilabçılar sona qədər mübarizə aparacaqlarına, ölüb amma ələ keçməyəcəklərinə qərar verirlər. Çarpışmada bütün inqilabçılar ölür, Züleyxa polislər tərəfindən yaxalanır. Rəhmətüllahxan qız onun sevgilisidir deyərək, polislərdən ona toxunmamaqlarını istəyir. İngilis kapitanı komitəçi qadının onun sevgilisi olduğunu öyrənərək onu da atəş açıb öldürür. Züleyxa Rəhmətüllahxana "Yurdunu satan alçaq. Ən sonda özün də getdin" deyərək, özünü Nurəddinxanın üzərinə atır, polislər onu tutub, evdən bayıra sürüdürlər.[4]

Gördüyümüz kimi, əsərdə hadisələr Hindistanda cərəyan edir, ancaq uzaq Şərq ölkəsində baş verən tarixi hadisələr yazarın öz ölkəsində baş verən hadisələri, türk ölkələrinin işğalını və rus əsarətində türk millətinin vəziyyətini ifadə edir. Rusiyanın türk-müsəlman xalqlarına tətbiq etdiyi imperializm siyasətinin tüğyan etdiyi bir

[2] Boltaboyev, H., (2007), *Fitrat va jadidçilik*, Toşkent, Alişer Navoiy nomidaqi Uzbekiston Milliy kutubxonasi naşriyoti.
[3] Ülvi, A., (2012), "Əbdürrauf Fitrətin ədəbi şəxsiyyəti və irsi", *Türk xalqları ədəbiyyatı (məqalələr toplusu)*, № II, Bakı, Elm və təhsil, s. 32.
[4] Fitrat, A., (1996), *Çin Seviş - Şeirler, Dramalar, Makolalar*, Toşkent, Qafur Qulom Nomidaqi Adabiyot va Sanat Naşriyoti, s. 39-77.

zamanda, təbii ki, yazar fikirlərini açıq-aydın ifadə edə bilməzdi. Dramaturq ingilis əsarətində olan Hindistanın və ulu hind xalqının timsalında Rus imperiyasını (Çar Rusiyası olsun və ya onu əvəz etmiş yeni imperiyanı) və onun əsarətində, yadlar əlində qul olan ulu türk millətini təcəssüm etdirmişdir. Eynilə, Azərbaycan şair və yazıçıları öz ölkələrində yaşanan zülm və basqıları ifadə etmənin yolunu Güney Azərbaycanda yaşanan və baş verən hadisələrdən yazmaqda tapmışdırlar. Sovet yazarları başqa ölkələrdə yaşanan bənzər durumları və hadisələri əsərlərinə gətirərək Şura hökumətindəki gerçəklikləri ifadə etməkdə idilər.

Fitrətin pyesində Hindistan hadisələri, əslində, şura hökumətindəki həqiqətlərinin bəyanı üçün bir vasitədir. Əsər dövrün həqiqətlərini əks etdirən bir aynadır. Fitrətin hissləri, fikir və qayələri bu əsərə cədidçi düşüncə süzgəcindən keçməklə daxil olur. Məlumdur ki, cədidçilər milli oyanışı, birliyi və əsarətdən qurtuluşu hədəf seçərək, Rusiyanın imperializm siyasətinə və assimilyasiya səylərinə qarşı mübarizə aparırdılar. Fitrət də cədidçilərin məqsəd kimi qoyduğu bu məsələləri "Əsl sevgi" əsərində qaldıraraq təbliğ edir. Pyesdə "dörd yüz milyonluq böyük bir millətin tülkü qılıqlı min ingilis məmuruna qul olması insanlığımıza sığmaz bir işdir" – deyilir, Hind İnqilab Komitəsi "ulu hind millətinin sinəsindən bu kirli damğanı" silməyə və xalqı açıq mübarizəyə səsləyir: "Ulu hind milləti öz vətənini qurtarmaq istəyirsə, hamı bir olub, qorxunc bir üsyan etməli. Yandırsın, yıxsın, öldürsün və vursun. Gözəl yurdumuz ingilislərin əlində ikən, dörd yüz milyon millətimizin cansız və qanlı cəsədləri qalsın". Beləcə, dramaturq əsarətdə olan milləti vətənlərini yadlardan qurtarmaq üçün üsyan etməyə səsləyir.[5]

Cədidçi yazar kimi Fitrət bu pyesdə Rusiya əsarətində yaşayan türk xalqlarında milli və dini özünəməxsusluqlarını qorumaq, millət kimi yox olmamaq və varlıqlarını davam etdirə bilmək üçün türk xalqları arasında milli şüur, birlik və həmrəylik duyğusunun yaradılmasına çalışmaqda idi. "Əsl sevgi" əsərində müstəqillik mübarizəsi aparan bir millətin çırpınışları, qeyd etdiyimiz kimi, uzaq bir məkanda və başqa bir zamanda göstərilməkdədir. Ancaq əsərin qəhrəmanı Nurəddinin tamaşaçılara üz tutub "Üzülməyiniz! Zalım ingilislərin altında əzilənlərin və qapqaranlıq gecələrin də Tanrısı vardır" deməsi, əslində müəllifin öz xalqına müraciətidir. Yazarın əqidəsinə görə, insan yurduna köməkçi və xalqı ilə birlikdə olduqca yaşamış sayılır və, şərtlərdən asılı olmayaraq, xalqı üçün faydalı olmağa çalışmalıdır. Buna görə, əsərdə sevdiyi qız üçün yurdunu satan Rəhmətüllah mənfi obraz kimi təsvir edilib. Fitrət üçün əsl sevgi vətən sevgisidir. Onun qəhrəmanı Nurəddin üçün Züleyxa və vətən ayrılmaz məfhumlardır. Nurəddinin Züleyxaya olan eşqi və bu sevgini dilə gətirə bilməməsi, işğalçı rusların üzündən yurdundan ayrı qalmalı olan, düşündükləri və hiss etdiklərini açıq söyləyə bilməyən yazarın öz vəziyyətini də ifadə etməkdədir. Nurəddin Fitrətin siyasi şəxsiyyətini simvolizə edir, Züleyxa isə həsrət çəkdiyi vətəndir. Nurəddinin Züleyxaya olan eşqi və bunu dilə gətirə bilməməsi, ölkəsini və millətini sevən, onun taleyinə biganə olmayan Fitrətin susdurulmasına bənzəyir.

"Əsl sevgi" əsərində cədidçilik hərəkatının hədəfləri, qaldırdığı məsələlərin çoxu öz əksini tapmışdır. Bildiyimiz kimi, cədidçilərin birinci hədəfi türklərin təhsil sisteminin yeniləşməsi, mədəni yüksəlişi və dünyaya açılması idi. İsmayıl bəy Qaspıralının fikrincə, "cəmaətdən millətə keçid olmadan heç bir siyasi hakimiyyət tələb

[5] Fitrat, A., (1996), s. 73-77.

etdirməyəcəyi üçün mütləq təhsil və mədəniyyət sahəsində xalqı şüurlandırmaq gərək idi."[6] Bu hədəfə çatmaq üçün cədidçilər Avropa təhsilinin zəruriliyi uğrunda mədəni islahatlar aparmağı, qərbin nailiyyətlərini mənimsəyib milli anlayışla yoğurub türk cəmiyyətinə gətirməyi qarşılarına məqsəd qoymuşdular. Fitrətin "Əsl sevgi" əsərində cədidçilərin təhsil, Avropaya münasibət və vətənin gələcəyi haqqında düşüncələri qəhrəmanların söhbətində öz bədii ifadəsini tapmışdır. Kərimbəxş Avropada elmlərin irəliləməsini qəbul edir, ona görə, "Avropa elmlərini öyrənmək əlbəttə gərəklidir", ancaq öyrənilən elmləri "insanlıq dünyasının yüksəlişi və yaşaması üçün istifadə etmək lazımdır". Kərimbəxşin Avropada təhsil almış gənclərlə söhbətində dramaturqun cədidçi mövqeyi aydın görünməkdədir. Sərvərxan da, Rəhmətüllah da Avropada təhsil almışlar, ancaq Sərvərxan öyrəndiklərini xalqına faydalı olmaq üçün istifadə edir, Rəhmətüllahın Avropada aldığı təhsilin isə millətinə heç bir faydası yoxdur. Qərbdə aldığı təhsil onu millətindən uzaqlaşdırıb avropalılaşdırmışdır. Burada Fitrət cədidçilərin cəmiyyətin taleyüklü problemlərindən biri olan yeni təhsil və mədəni-siyasi oriyentasiya məsələsinə münasibətini ifadə etməkdədir. Cədidçilərin fəaliyyəti Avropanın müsbət dəyərlərinin mənimsənilməsinə yönəlmiş olsa da, onların məqsədi maarif, yeni üsulda təlim və tərbiyə məsələlərində Avropa mədəniyyətindən öyrənərək avropalılaşmaq deyildir, əksinə, Avropa mədəniyyətini öyrənərək, onun milli mədəniyyətə xidmət etməsinə nail olmaq idi. Cədidçilər milli-dini özünəməxsusluğun saxlanılmasını, assimilyasiyadan qorunmağı öz əsas missiyalarından biri hesab edir, hər zaman milli maraq və mənafeləri əsas götürür, ideyalarını və məramlarını bu məqsədlə gerçəkləşdirməyə çalışırdılar. Sərvərxan "Mən hər şeyi Avropadan öyrəndim. Avropanın fəzilətlərini inkar etmirəm" deyir, ancaq "onların ən böyük fəziləti gücsüzləri aldadıb qanlarını əmmək" olduğunu da anlayır, o, "Avropada insan və ədalət deyilən şey yoxdur" söyləyir. Kərimbəxş də Avropanın güclü ədalətinə, müstəqillik tərəfdarı olduğuna inanmır. O, "bütün ingilisləri doyuzduran Hindistanın gənc millətindən hər il minlərlə aclıqdan ölüb gedir" deyir. Kərimbəxş "Avropada elm var, lakin insaf yoxdur" deyir, "Avropanın elmi pələngin dişi, dırnağı kimi bir şeydir. Gücsüzləri parçalayıb yemək üçün çox iş görmüşdür", "Avropada oxumaq, avropalıları mədh etmək üçün deyil, onlardan özünü qorumaq, dişli, dırnaqlı olmaq üçün lazımdır" söyləyir.[7] Fitrətin qəhrəmanlarına görə, Avropa müsəlmanların düşmənidir. İngilislərin riyakarlıqlarını, əsl niyyətlərini başa düşə bilməyən bəzi hindlilər, Rəhmətüllah kimi Avropa heyranı olan gənclər, müsəlman dinini qəbul edən ingilisləri və onların açdığı məscidləri önə çıxararaq bunu Şərqin lehinə inkişaf olaraq qiymətləndirməkdədirlər. Halbuki Kərimbəxş bu "inkişafların" gərçək üzünü yaxşı görür və o, ingilislərin "Kəbəni pozmaq üçün" (İslam ölkələrini məhv etmək üçün) məscid açdıqlarını qeyd edərək, mövcud durumu realist nöqteyi-nəzərdən izah edir və məntiqli şərhlər verir. Kərimbəxş yadelliləri, özlərini ən yaxşı dost kimi göstərən ən pis düşmən adlandırır, avropalının Quranı göstərərək "Bu var ikən biz yaşamayacağıq" sözlərini xatırladaraq, "ingilislərə inanmaq özümüzü bitirməkdir" deyir[8]. O, ingilislərin xoş əməllərinin arxasında nələr durduğunu, onların böyük siyasi məqsədlər güddüyünü yaxşı anlayır. Kərimbəxş tarixdən nümunələr gətirir, Osmanlı sultanı Əbdülhəmid zamanında ingilisin

[6] Kəngərli, A., (2004), *İsmayıl bəy Qasprinski*, Bakı, Nurlan, s. 9.
[7] Fitrat, A., (1996), s. 44.
[8] Fitrat, A., (1996), s. 45.

İstanbula gəlib müsəlman olması, Londonda ona Şeyxülislam vəkili vəzifəsinin verilməsi hadisələrini yada salır. Londonda Şeyxülislam vəkilinin kimə lazım olduğu əvvəldə hamını güldürmüşdü, amma çox keçmədi ki, hamı bunun bir siyasi oyun olduğunu anladı, ingilislərin bütün İslam ölkələrini, xəlifəliyi öz əlinə keçirmək üçün bir yol açmış olduğu aydın oldu. Sərvərxan da ingilislərin xoş məramına, Hindistana müstəqillik verəcəklərinə inanmır: "Bütün Avropanın istəyi bizi aldatmaq deyilmi?... Avropanın ən böyük fəziləti gücsüzləri aldadıb qanlarını əmməkdir" deyir. Sərvərxan qərblilərin əsl niyyətlərinin fərqinə varmışdır və Şərqin sadəlövhlüyü onu üzür: "Biz müsəlmanlar elə bil aldanmaq üçün dünyaya gəlmişik... Zənginimiz, işçimiz, mollamız, müəllimimiz, şagirdimiz, filosofumuz, böyüyümüz, kiçiyimiz Avropanın qəzetinə, kitabına, sözünə, işinə, qanununa, vəzifəsinə, qızılına, altununa aldanmaqdan başqa iş bilmirik."[9] Sərvərxanın söylədikləri, ölkəsinin vəziyyəti haqqındakı şərhləri və ciddi təhlilləri əslində müəllif qəlbinin əks-sədasıdır. Dramaturq əsərdə Oktyabr İnqilabının Çar Rusiyasının əsarətdə olan xalqlara azadlıq gətirməsi kimi fikirlərini rədd edir. O, bolşeviklərin, ümid edilənin əksinə, özbək və bütün türk xalqlarının ayaqlarını əskisindən daha da bərk zəncirlədiklərini göstərməkdədir. İngilislər Hindistana xoş məramla gəldikləri, mədəniyyət gətirmək, ölkə içindəki təriqət və din münaqişələrini dayandırmaq kimi ülvi bir məqsədlərlə gəldiklərini iddia edirdilər. Eynilə, ruslar da siyasi məqsədlərinə belə bir mədəni don geyindirməkdə idilər. "Əsl sevgi" pyesində ifşa edilən bu qondarma yalanı Fitrət "Hind ixtilalçıları" adlı başqa pyesində də ingilis generalı Marlinin diliylə səsləndirməkdədir: "Biz Hindistanı ədalətlə aldıq, ədalətlə qoruduq, yenə ədalət ilə geri verəcəyik, inanırıq ki, artıq Hindistan əvvəlki səhvlərini təkrarlamayacaq."[10] Bu məqam, rusların kömək adıyla Türküstan ellərinə gəlib, onu yavaş-yavaş işğal edib, yağmalayıb kölə etdiklərini xatırladır.

XX əsrin əvvəllərində ictimai həyat və ədəbiyyat üçün olduqca xarakterik olan məsələlərdən biri qadın mövzusu ilə bağlı idi. Bu dövr ictimai fikir sahəsində özünü göstərən, cədidçiləri də çox düşündürən qadın hüquqları problemi bədii ədəbiyyatın da əsas mövzularından birinə çevrilmişdi. Cədidçilər müsəlman cəmiyyətinin böhranının səbəblərindən birini qadınların təhsilinə yetərincə diqqət yetirilməməsində görür, millətin inkişafında qadınların emansipasiya və təhsil məsələsini həlledici amillərdən hesab edirdilər. Onlar sözügedən mövzuya yaradıcılıqlarında yer ayırmış, əsərlərində mövzu ilə bağlı öz qabaqcıl düşüncələrini ifadə etmişlər. Cədidçi mütəfəkkir və ədiblər mövzunun sosial və ictimai tərəflərinə daha çox diqqət yetirmiş, qadın hüquqlarının müdafiəçiləri kimi çıxış etmişlər. Fitrət də qadınların azadlığı məsələsinə böyük diqqət yetirmişdir. Şərq müsəlman qadınının ailə və cəmiyyətdəki mövqeyi haqqında düşüncələri, ümumiyyətlə, qadına münasibəti baxımından "Əsl sevgi" əsəri olduqca maraqlıdır. Əsərin qəhrəmanı Züleyxa təhsilli və savadlı qızdır. Söhbət qız istəməyə gəlincə onun atasının verdiyi cavab qadın haqları məsələsi kontekstində çox önəmlidir. Kərimbəxş evlilik qərarının tamamilə qızının ixtiyarında olduğunu, ata-ananın isə yalnız nəsihət vermə haqqı olduğunu bildirir. Atanın bu cavabı cədidçi Fitrətin qadın mövzusunda mövqeyini açıq-aydın ifadə etməkdədir. Ata üçün qızını istəyən gəncin zəngin olması da əhəmiyyətli deyil, çünki ona görə, "qız satlıq mal deyil." Züleyxa nəinki öz taleyini təyin edəcək əzmindədir, o,

[9] Fitrat, A., (1996), s. 46.
[10] Qosimov, B.A., (1994), *Fitrat,* Toşkent, s. 12.

vətənin taleyüklü məsələlərində də kənarda qalmır, millətinin müstəqillik mübarizəsində kişilərlə bərabər fəal iştirak edir.

Əsərdə Nurəddinxanın Züleyxaya olan sevgisi vətən sevgisiylə, Züleyxanın özü isə vətənlə eyniləşdirilir. Pyesdə Nurəddinxanın və Rəhmətüllahın sevgiləri müqayisə edilməkdədir. Rəhmətüllahın istəyi Züleyxanın özüdür, ona sahib olmaqdır. O, Züleyxanı əldə etmək üçün ən alçaq əməllərə əl atır, vətəni satır. Nurəddin isə Züleyxanı yurdunun bir parçası kimi sevir. O, Züleyxaya "Sənin üçün gözəl Hindistanımızdan, gözəl geyimli lənətə gəlmiş ingilislərin qanlı ayaqlarını bu cənnət parçasından çıxarım. Mələyin olduğu yerdə şeytan qala bilməz" deyir. Onun üçün əsl sevgi sevdiyi insana qovuşmaq deyil, sevdiyi insanı (vətəni, milləti) səadətə yetişdirmək, onun kamilləşməsini istəmək və bunun uğrunda çalışmaqdır. Fitrətə görə, kamilləşmək üçün elmlərə yiyələnmək mütləqdir. Elmlərə yiyələnməkdə isə əsl məqsəd elmləri bilmək deyil, öyrəndiyin elmləri millətin dirçəlişi və yüksəlişi üçün istifadə etməkdir. Cədidçi siyasətində maariflənmə, Avropadakı elmlərə yiyələnmə sadəcə bir vasitə idi. Milləti iqtisadi, sosial və mədəni gerilikdən, milli-dini assimilyasiyadan, millət kimi yox olmaqdan xilas etmək üçün maariflənmə mütləq idi. Camaatdan millətə keçmək üçün mütləq təhsil və xalqın maariflənməsi gərək idi. Fitrətin əsərində də bu fikir irəli sürülməkdədir. Təhsilin məqsədi xalqa faydalı olmaqdadır, millətə xidmət etməkdədir. Müstəqilliyə gedən yol təhsil, maariflənmə və yüksək mədəniyyətlə döşənmişdir. Nurəddinxana görə, maneələr qarşısında usanmadan müstəqillik yolunda irəliləmək lazımdır. Zülmə qarşı savaşanlar batıb yenidən doğan günəşdən ibrət almalıdırlar. Züleyxa vətənin qurtuluşunun, azadlığının iki-üç adamın əlindən gələcək bir iş olmadığını söyləyir. Burada yazar öz düşüncələrini xalqa çatdırmaqdadır - işğalçıları vətəndən çıxarmaq üçün bütün millət bir olmalıdır, yoxsa azadlıq bir xəyal olaraq qalacaqdır. Buna görə idi ki, cədidçilər türk xalqları arasında sıx mədəni bağları qurmağa çalışır və türk birliyinin təmin edilməsinə istiqamətlənmiş əməllər görürdülər. Fitrətin fikrincə, düşməni yurddan qovmaq, yurdu düşmən əlində görməkdən daha ağır deyildir, zülm məzlumları birləşdirən ən böyük silahdır. Dramaturq bu əsərində "dildə, fikirdə, işdə birlik" şüarı altında türk dünyasının birliyini hədəf seçən, dünyanın hər yerində yaşayan türklərin milli oyanışını, birliyini, qurtuluşu üçün mübarizə aparan cədidçilərin mövqeyini açıq ifadə etməkdədir.

Düşmənlər Fitrətin "Əsl sevgi" pyesində Hindistandakı ingilis işğalı və istismarını bəhanə edib Şura hökumətinə qarşı mübarizə başlatmaq istədiyini iddia edərək, onu susdurmağa çalışmışlar. Ancaq Fitrət "Əsl sevgi" əsərində başlatdığı ölkəni müasirləşdirmə və istiqlala qovuşdurma qayələrini bundan sonra da öz yaradıcılığında davam etdirmişdi. Yazar ömrünün sonuna qədər, Sovet repressiya məngənəsi onun qətlinə fərman verənədək cədidçilərin türk milləti uğrunda apardıqları haqq mücadiləsindən geri çəkilməmiş, Sovet imperiyasının basqılarına rəğmən usanmadan cədidçilik ideyalarını təbliğ etmiş, milli şüurun formalaşması və inkişafı naminə, dini xurafat və mövhumat əleyhinə, xalqın gerilikdən və cəhalətdən qurtuluşu, müasirləşməsi üçün səylə çalışmış, əsərlərində özbək xalqının bir millət kimi yox olmaması, modernləşməsi və tərəqqi etməsi türk dünyasında inkişaf edən cədidçi düşüncələrlə reallaşa biləcəyini təşviq və təlqin etmişdi.

Ədəbiyyat

Boltaboyev, H., (2007), *Fitrat va jadidçilik: İlmiy-tadkikiy makolalar,* Toşkent, Alişer Navoiy nomidaqi Uzbekiston Milliy kutubxonasi naşriyoti.

Əmrahoğlu, Arif, (2009), "Türk xalqlarının ictimai-siyasi və ədəbi-mədəni həyatında cədidizm", *Türk xalqları ədəbiyyatı [məqalələr, resenziyalar]*, Bakı, Elm və Təhsil, s. 66-113.

Fitrat, A., (1996), *Çin Seviş - Şeirler, Dramalar, Makolalar,* Toşkent, Qafur Qulom Nomidaqi Adabiyot va Sanat Naşriyoti.

Qosimov, B.A., (1994), *Fitrat,* Toshkent.

Kəngərli, A., (2004), *İsmayıl bəy Qasprinski*, Bakı, Nurlan.

Ülvi, Almaz, (2012), "Əbdürrauf Fitrətin ədəbi şəxsiyyəti və irsi", *Türk xalqları ədəbiyyatı (məqalələr toplusu)*, № II, Bakı, Elm və təhsil, s. 27-34.

ROMAN VE SİNEMA İLİŞKİSİNE KURAMSAL BİR BAKIŞ

Özlem KALE

İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Sinema, ortaya çıktığı ilk andan itibaren edebiyattan etkilenmiştir. Türk ve dünya edebiyatından birçok roman ve hikâye sinemaya uyarlanmıştır. "Roman ve Sinema ilişkisine Kuramsal Bir Bakış" başlıklı bildirinin amacı iki ayrı sanat dalı olan, ancak birbirleriyle sürekli bir etkileşim halinde bulunan edebiyat ve sinemanın ortak kuramlarından bazılarının tespit edilmesidir. Bu kuramların belirlenmesi, sinemaya uyarlanan romanlarda meydana gelen değişikliklerin sebeplerinin, filme uyarlanan romanların edebî, estetik değerleri ve işlevsellikleriyle ilgili kazanç ve kayıplarının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Bu bildiri beş ana bölümden oluşmaktadır. Bölüm başlıkları ve içerikleri kısaca şöyledir:

1. Türk Edebiyatı'nda Roman: Romanın Türk edebiyatına girişi ve bu alanda verilen ilk eserler tespit edilecektir.

2. Sinemanın Doğuşu ve Ülkemize Gelişi: Lumiere kardeşlerin yaptığı ve dünyada ilk sinema örneği olarak kabul edilen film gösteriminden başlanarak ülkemizdeki ilk filmlere doğru kısa bir bilgilendirme yapılacaktır.

3. Roman-Sinema İlişkisi: İki sanat dalının birbirlerinden neden ve nasıl etkilendikleri konusunda teorik bilgiler verilecektir.

4. Roman ve Sinemaya Kuramsal Bir Bakış:

a) Edebiyat ve Sinema Dillerine Anlambilim Çerçevesinde Kısa Bir Bakış: Yazılı dilin, sözlü dile nasıl adapte edileceği konusunda teorik bilgilere ve uzman görüşlerine yer verilecektir.

b)Edebiyat ve Sinema Dilinin Üç Ortak Kuramı: Göstergebilim olgusu, Rus biçimciliği ve Gerçekçi film kuramının edebiyat ve sinema dallarında gösterdiği paralellikler incelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Edebiyat, roman, sinema, film, uyarlama, edebiyat ve sinema dili, anlambilim, göstergebilim, Rus biçimciliği, gerçekçi kuram.

ABSTRACT

Cinema has been influenced by literature since its onset. Several stories in Turkish and world literature and novels are adapted to cinema. The purpose of the declaration titled "A corporate perspective to Novel and Cinema relation" is to detect the common theories of cinema and literature which are two different but have a constant relation. Determining these theories will enable the reasons of the changes occurring in the novels adapted to cinema, the manners of the novels adapted to a movie, profit and losses related to aesthetic values and functionality to be understood better. This declaration constitutes five main parts. The titles and the contents of the parts are below:

1. Novel in Turkish Literature: The introduction of novel into Turkish literature and the first works created in this area will be detected.

2. The birth of cinema and its arrival at our country: Abrief information ranging from the first film show accepted as the first movie example and made by Lumiere brothers to first film shows in our country will be given.

3. Novel- cinema relation: Theoretical information about how and why these two art branches are influenced from each other will be given.

4. A theoretical view to novel and cinema:

a) A brief view to literature and cinema languages in terms of semantics: Theoretical information and expert ideas about how written language will be adapted to oral language.
b) Some of the common theories of language and cinema: Parallelism that semiology fact, realist film theory and auteurist film criticism has on literature and cinema.
Key Words: Literature, novel, cinema, film, adaptation, literature and cinema language, semantics, semiology, Russian formalism, realist and auteurist criticism.

Türk Edebiyatı'nda Roman:

Roman, bir tarifin sınırlarına sığmayacak kadar geniş kapsamlı bir sanat dalıdır.[1] Buna karşın ana hatlarıyla tanımlanacak olursa: Tarihî veya coğrafî bir çevre içindeki kişilerin başlarından geçen olayları kronolojik bir sıra takip ederek ya da aralarındaki mantıksal veya duygusal münasebeti gözeterek hikâye eden, belli uzunluktaki anlatılar için kullanılan bir edebî terimdir denilebilir. Romanı oluşturan temel unsurlar: Olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân ve anlatıcıdır. Romancı kurgusal anlatımını oluştururken yaşanmış olaylara veya gözlemlerine dayalı anlatımın yanında iç konuşma, günlük, mektup, anı, deneme, gezi yazısı gibi türlerin imkânlarından faydalanabilir. Roman genel manada kurmaca bir nitelik taşır. Romancı, gerçek hayatta yaşananları muhayyilesinde şekillendirir ve yeniden kurgular. Bu bağlamda roman, hayat ve edebiyatın sentezidir.[2]

Türk edebiyatında edebî bir tür olarak roman, Tanzimat döneminde edebiyatımıza girer. Önce yabancı hikâye ve romanlar Türkçe'ye çevrilir, Batılı eserler taklit edilerek hikâye ve romanlar yazılır ve nihayet özgün eserler üretilmeye başlanır. Türk edebiyatında görülen roman biçimindeki ilk çevirilerden birisi Yusuf Kamil Paşa'nın 1959 yılında Fénelon'dan çevirdiği *Telemak* adlı eseridir. 1862 yılında Victor Hugo'nun *Les Miserables* (Sefiller) adlı romanı *Mağdurîn Hikâyesi* adıyla, Daniel Defoe'nun *Robenson Crusoe* adlı romanı, *Robenson Hikâye-i Garîbesi* adıyla yayımlanmıştır. Buna benzer çeviriler devam ederken, Ahmet Midhat'ın yaklaşık yirmi yıl sürecek olan *Letaif-i Rivayât* adlı hikâye serisi başlamıştır ve *Kıssadan Hisse* adlı hikâye kitabı yayımlanmıştır. Bundan sonra Emin Nihad Efendi Müsâmeretnâme'yi yayımlar. Böylece Türk edebiyatında hikâye alanındaki ilk yerli ürünler verilmeye başlanmış olur.

Bizde ilk roman örneği olarak Şemseddin Sami'nin 1872 yılında yayımladığı *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı eseri kabul edilir. Bunu Ahmet Midhat Efendi'nin 1874'te yayımlanan *Hasan Mellâh* adlı romanı izler. Namık Kemal'in 1876'da yayımlanan *İntibah*, Sami Paşazâde Sezai'nin 1889'da yayımlanan *Sergüzeşt* ve Recaizâde Mahmud Ekrem'in 1889'da yayımlanan *Araba Sevdası* adlı romanları, yeni teknikler kullanılan ve Batılı anlamda roman türüne yakın olarak görülen ilk Türk romanlarındandır.[3]

Sinemanın Doğuşu ve Ülkemize Gelişi:

Roman türünün yerli edebiyatımızda yerini alış tarihi bellidir. Buna karşın genel manada düşünülecek olursa edebiyat, resim, müzik, tiyatro gibi sanatların var oluş tarihlerini belirlemek çok güçtür. Bunun yanında matematik, fizik, kimya gibi fen bilimlerinin; toplumbilim, ruhbilim, yöntembilim gibi toplumsal bilimlerin varoluş tarihlerini de bilimsel bilgi olarak saptamak imkânsızdır. Sanatların ve bilimlerin varoluş tarihlerinin bilinmezliğine karşın sinema sanatının ve biliminin varoluş tarihi bellidir. Amerikalı mucit Thomas Edison (1847-1931), 1891'de bir film çekme

[1] Karakaş, T., (2004), *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 390.
[2] Tekin, M., (2006), *Roman Sanatı 1*, İstanbul, Ötüken Yayınları, s. 9.
[3] Kudret, C., (2004), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1*, İstanbul, Dünya Yayıncılık A.Ş., s. 12-28.

kamerası ve film gösterme projeksiyonu yapar. Bir yandan da konulu ve belgesel filmler üretir. 1894'te Paris'te bir film çekme ve izletme gösterisi düzenler. Edison'un yaptığı kamera film çekmekte ancak projeksiyonu filmi büyük bir perdede gösterememektedir. Film, mercek takılmış bir delikten tek bir kişinin bakması ile seyredilebilmektedir. Edison'un bu gösterisini izleyen Fransız kardeşler Louis Lumiere (1864-1948) ve Auguste Lumiere (1862-1954), filmin büyük bir perdede gösterilmesi gerektiğini düşünerek bu konuda bir teknik geliştirirler. 1894 yılında, gelişmiş bir film çekme kamerası ve film gösterme projeksiyonu yaparlar. Birkaç amatör gösteriden sonra, 28 Aralık 1895'te Paris, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de bir sinema-film gösterisi yaparak seyircilere ilk yaptıkları film olan "Lumiere fabrikasından çıkış" ve sonra yaptıkları filmlerden biri olan "Trenin gara girişi" isimli filmleri gösterirler. Lumiere kardeşlerin yaptığı bu gösteri, sinemanın doğum tarihi olarak kabul edilir.[4]

Sinemanın ülkemize gelişi konusunda ise çeşitli görüşler öne sürülmektedir. 2. Abdülhamit'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu'nun anılarından öğrendiğimize göre Bertrand adlı bir Fransız, padişahın izniyle 1896 sonları ya da 1897 başlarında, sarayda bir film gösterimi yapmıştır.[5] Gazeteci-yazar Rakım Çalapala'ya göreyse, sinema bir Fransız ressam olan Didon tarafından Türkiye'ye getirilmiştir.[6] Yazar ve sinema eleştirmeni Ali Özuyar, Babıâli'nin sinematograf adlı icattan haberdar olmasını, Mösyö Jamin adlı bir Fransız vatandaşının, sefareti aracılığıyla gönderdiği yazıyla ilişkilendirir. Özuyar'ın bildirdiğine göre, Fransız Sefareti'nden Osmanlı Hariciye Nezareti'ne gönderilen 17 Haziran 1896 tarihli yazıda, Mösyö Jamin'in sinematografı için gerekli olan lambanın gümrükten geçirilmesine izin verilmesi isteniyordu. 2. Abdülhamid'in elektrikli ve manivelalı aletlere karşı hassasiyetini bilen Sadrazam Halil Rifat Paşa, Hariciye Nezareti'nin kendisine ilettiği bu yazı üzerine, adı geçen aletin ne olduğunun araştırılması için gerekli çalışmaları başlattı. Bu çalışmaların sonucu, 20 Eylül 1896 tarihli bir raporla sadrazama bildirildi. Raporda, "sinematograf adı verilen aletin ilmî yönden insanlık için faydalı" olduğu belirtiliyordu. Özuyar bu raporun, ülkedeki sinema faaliyetlerinin erken dönemde başlamasında etkili olduğunu ifade eder.[7] Senaryo yazarı ve yönetmen Nurullah Tilgen, Lumiere kardeşlerin temsilcilerinin Türkiye'de yaptıkları film gösterilerinden bahseder ve bu konudaki öncülüğü Sigmund Weinberg'e verir. Tilgen'e göre Weinberg, bugünkü Şenses Tiyatrosu'nun bulunduğu Varyete Tiyatrosu'nda filmler göstermeye başlamıştır.[8] Ercüment Ekrem Talu da, Weinberg'in 1896-97 yıllarında, Galatasaray'daki Sponek Birahanesi'nde gerçekleştirdiği halka açık film gösterimlerinden bahseder.[9]

Sinemanın ülkemize gelişi konusunda muhtelif rivayetler olmasına karşın ilk Türk sinemacısı ve belgeselcisinin Fuat Uzkınay olduğu konusunda bir fikir birliği söz konusudur. Uzkınay, 14 Kasım 1914 günü, "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" adlı 150 metrelik belgeseli çekerek Türk sinema tarihinin ilk filmine imzasını atmıştır. Türkiye'de konulu ilk film denemeleri, Türk sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan Sigmund Weinberg'in öncülüğünde başlamıştır. Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili

[4] Dinçer, S. M., (1996), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Ankara, Doruk Yayımcılık, s. 155.
[5] Scognamillo, G., (2003), *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, s. 15.
[6] Özuyar, A., (2008), *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, İstanbul, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., s. 11.
[7] Özuyar, A., (2008), s. 11.
[8] Tilgen, N., (1956), "Bugüne Kadar Filmciliğimiz", *Yeni Yıldız Dergisi*, II/5, s. 17.
[9] Scognamillo, G., (2003), s. 16.

Enver Paşa'nın emriyle kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi, bu denemelere ortam hazırlayan bir kurum olmuştur. Özgün konulu ilk Türk filmi, Weinberg tarafından 1916 yılında çekimine başlanan, ancak daha sonra bir oyuncunun vefatı üzerine yarım kalan "Leblebici Horhor" adlı filmdir. Tamamlanan özgün konulu ilk Türk filmi ise, 1916 yılında yine Weinberg tarafından çekimine başlanan ve 1918'de Fuat Uzkınay tarafından tamamlanan "Himmet Ağa'nın İzdivacı" adlı filmdir.[10]

Türkiye'de sinemaya uyarlanan ilk yerli tiyatro eseri, Mehmet Rauf'un *Pençe* adlı oyunudur. Bu eser, 1917'de Sedat Simavi tarafından, İstanbul'da Alemdar ve Beyoğlu, Skating Palas'ta gösterilmiş; hatta ünü Berlin'e kadar ulaşmıştır. Edebiyattan sinemaya uyarlanan ilk roman ise, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* adlı romanıdır. Bu roman, sinemaya 1919 yılında Ahmet Fehim tarafından uyarlanmış ve büyük ilgi uyandırmıştır. "Mürebbiye", Türkiye'de sansür uygulamasına uğrayan ilk film olarak da ayrı bir tarihsel nitelik taşımaktadır.[11]

Roman – Sinema İlişkisi:

Ana konumuz olan edebiyat-sinema ilişkisinden bahsetmeden önce sinemanın, kendisinden önce var olan resim, müzik, tiyatro, heykel, dans gibi sanat dallarının hepsiyle iletişim içinde olduğunu belirtmekte fayda vardır. En güçlü bağını edebiyatla kurmuş olan sinema, ilk ortaya çıktığı andan itibaren edebiyattan beslenmiştir. Edebiyat ürünleri eski çağlardan beri insanlar arasında sözlü ve yazılı iletişim sağlar. Sinemanın da önemli bir kitle iletişim aracı olması, iki sanat dalı arasındaki ortaklığın başlangıcıdır. Bu iki iletişim aracı kültürün gelişmesine katkıda bulunurken insanları bilgilendirir, eğlendirir, zaman zaman tartışmaya sevk eder, onların estetik zevklerini geliştirir ve dünyaya bakış açılarını genişletir.

Bir sinema filminde görsel tasvirler, hareketli görüntüler, diyalog ve müzik gibi anlatım boyutları vardır. Yazıda ise sadece kâğıt üzerindeki harflerden oluşan malzeme söz konusudur. İki sanat dalı arasındaki bu farklı doku aynı zamanda benzerlikler de meydana getirir, zira farklı malzemeler kullanarak özgün ürünlerini yaratan sanatlar, anlatım teknikleri bakımından doğal bir etkileşime girerler. Örneğin Salvador Dali, M. Duras, Mayakovski, Boris Vian ve Marcel Pagnol gibi ressam, şair ve yazarlar senaryo yazarlığı, oyunculuk ve yönetmenlik yaparak kendilerini sinemada ifade etmeye çalışmışlardır.[12] Sinemanın en sık karşılaştırıldığı ve benzetildiği sanat türü anlatıdır. Edebiyat – sinema etkileşiminden bahseden ilk yönetmenlerden biri olan D. W. Griffith film çekerken Dickens'la aynı şeyi yaptığını, kendi yaptığı şeyin tek farkının "resimle öykü anlatmak" olduğunu söyler.[13]

---

[10] Scognamillo, G., (2003), s. 24.

[11] Şener, E., (1972), "Yarım Asır Önceki Filmlerimiz ve Artistleri", *Hayat Tarih Mecmuası*, 10, s. 24.

[12] Ressam Salvador Dali, 1929'da arkadaşı Luis Bunuel ile *Bir Endülüs Köpeği* adlı kısa filmi çekti. M. Duras 1959'da *Hiroshima mon amour* (Hiroşima Sevgilim) adlı senaryoyu yazdı. 1969'da ilk yönetmenlik denemesi olan *Détruire dit-elle* (Yıkmak, Dedi Kadın) adlı filmi çekti. Özellikle 1970'te *L'amour* (Sevgi) adlı kitabının yayımlanmasından sonra, yazılarını sinemanın hizmetine sundu; metinlerinin başlığında "metin-tiyatro-film" ibaresi görülmeye başlandı. Mayakovski 1917 devriminden sonra Neptün yapımevinin birçok filminde başrol oynadı ve aralarında *Ne Var Ne Yok?* adlı eserinin de olduğu, filme çekilmemiş birçok senaryo yazdı. Boris Vian, filmlerde küçük rollerde oynadı ve *Güzel Çağ, Madam ve Ay Işığı, Notre Dame de Paris, Tehlikeli İlişkiler, Cezayir Soykırımı* vb. filmlerin senaryolarını yazdı. 1959'da *Mezarlarınıza Tüküreceğim* adlı romanı filme uyarlandı. Marcel Pagnol; *Marius, Fanny, Topaze, César* vb. filmlerin yönetmenliğini yaptı.

[13] Nijad Özön, sinema dilinin kuruluşundaki en büyük rolün romana ait olduğunu söyler. Bu tezini desteklemek adına da Eisenstein'ın "Dickens, Griffith ve Bugünkü Sinema" adlı uzun yazısını örnek gösterir. Eisenstein bu yazıda, sinema sanatının temellerini atan Griffith'in; zincirleme, bindirme, çevrinme, koşut

Edebiyat ve sinemanın amaçları benzer olsa da araçları farklıdır. Roman, amacına ulaşmak için dili malzeme seçerken, sinema görüntüyü kullanır. Her ikisinin de anlatı dilleri farklıdır. Roman, "yazı dili" kullanırken, sinema "sinematografik dil" kullanır. Romandaki sözcükler, sinemada görüntüye dönüşür ve romanın sözcükleri aynı kalırken, perdedeki görüntü sürekli değişir. Roman, okuyucunun isteğine bağlı olarak değişen bir sürede bitirilirken, film gerçek zaman kesitiyle sınırlıdır. Roman ve filmde anlatıcı olabilir, ancak aralarında farklar vardır. Roman okuyucusu olayları anlatıcının bulunduğu mekân ve zaman boyutundan öğrenir. Anlatıcı olmazsa hikâyeyi nakletmek güçleşir. Filmde ise "gösterme" söz konusudur, olay ayrıntılarıyla izleyicinin gözünün önünde canlandırılır. Sinemadaki anlatıcı ses, müzik, dekor, oyuncu, ışık, kurgu, kamera açısı ve hareketi gibi görsel ve işitsel teknik özelliklerin birleşiminden oluşur. Olaylar, okuyucunun zihninde geçmiş zamanda olup biter. Sinema ve edebiyat aynı şeyden bahsetseler bile izleyicinin anladığı şey tekken, okuyucu bunu istediği kadar çeşitlendirebilir. Örneğin roman güzel bir manzara tasvir ediyorsa, okuyucu yüzlerce güzel manzara düşleyebilir. İzleyici içinse bu sadece perdede gördüğü manzaradır.

Romanda ekseriyetle zaman, filmde ise mekân ön plandadır. İki sanat dalının kullandıkları zaman kipi de birbirinden farklıdır. Sinema, zamanı ve mekânı kullanarak yeni bir gerçeklik yaratır ve genelde şimdiki zamanı anlatır. İzlenen her kare o an oluyormuş gibidir, geçmiş de gelecek de izlenildiği anda vardır. Geriye dönüşler ve zamanda sıçramalarla zaman konusunu esnek bir hale getirebilir. Romanda ise geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman iç içe geçerek kullanılabilir. Üretim şekilleri konusunda da iki sanat dalı farklılıklar gösterir. Edebiyatın bireysel bir üretim olmasına karşın sinema bir ekip çalışmasıdır. Maliyeti yüksek bir sanat dalı olan sinemanın zamanı kısıtlıdır, romanda ise böyle bir durum söz konusu değildir. Yazarın tasvir ettiği mekânın sınırları ise okuyucunun hayaline bağlıdır.

Edebiyat ve sinema aralarındaki farklara karşın birbiriyle iletişim içindedir. Edebiyat ve sinema dillerinde yapısal ve kurgusal benzerlikler vardır. Her iki sanatta da en küçük birimlerden büyük birimlere doğru gelişme söz konusudur. Romanda genel olarak harfler sözcükleri, sözcükler cümleleri, cümleler paragrafları, paragraflar bölümleri, bölümlerse romanı oluşturur. Sinemada da fotoğraflar çekimleri, çekimler sahneleri, sahneler ayrımları, ayrımlar bölümleri, bölümlerse filmi oluşturur. Her iki sanat dalı da bir iletim işi gerçekleştirir ve iletim sırasında çeşitli yöntemlere gereksinim duyar. Örneğin sinema, yazı dilinde var olan "kurgulama, kesme, eksiltme" gibi teknikleri kendi bünyesine uyarlayarak zaman içinde dilini oluşturmuş ve bu dili başka tekniklerle de besleyerek gelişimini sürdürmüştür.

Roman ve Sinemaya Kuramsal Bir Bakış:

Doğan Aksan, dilin bir topluluğu topluma dönüştürdüğünü söyler.[14] Toplumların yaşayışları, gelenekleri, inançları, sanat, bilim ve tekniğe katkıları dillerine yansımıştır. Dilin düşünce ile de yakın bir ilişkisi vardır. İnsan ortaya koyacağı bir eseri, davranışı ya da işi önce zihninde tasarlar sonra harekete geçer. İnsanın eylemlerinde öncelik sırası

---

gelişme, baş çekimi gibi birçok sinema öğelerini, Dickens'ın romanlarında bulduğunu söyler. Griffith, 1913'te kendi sanat kolu için; "Başarmak istediğim şey, her şeyden önce, size göstermektir" der. Joseph Conrad ise; Griffith'ten on altı yıl önce, *Nigger of the Narcissus* romanının ön sözünde şunları söylemiştir: "Başarmak istediğim şey, sözcüklerin gücüyle, size işittirmek, duyurmak, her şeyden önce de göstermektir". Bkz. Özön, N., (1964), "Roman ve Sinema", *Türk Dili – Roman Özel Sayısı*, 154, s. 797-800.

[14] Aksan, D., (1995), *Her Yönüyle Dil - Ana Çizgileriyle Dilbilim*, Ankara, Levent Ofset Matbaacılık ve Yayıncılık, s. 115-116.

tasarlama ve düşüncenindir. Dil söz konusu olduğunda ise durum karmaşıklaşır, zira içi içe olan dil ve düşüncede öncelik sırası belirlenemez.[15] Dil ile düşünce birbirleri olmadan var olamazlar. Ne kadar çok kelime bilinir ve dil doğru kullanılırsa, düşünce o kadar derinleşir. Zihinde doğru düşünceler yer almışsa dil doğru bir şekilde kullanılır. Düşünce gücü gelişmiş bireyler, kendi çalışma alanlarıyla ilgili kavram bilgisine yani dilsel olanağa sahiptirler ve bilgilerini daha anlaşılır biçimde dile getirirler. Dile getirilemeyen içerik belli bir şekil alamaz. Şekillenmemiş düşünceler de sözlü veya yazılı olarak aktarılamaz. Öyleyse dili öğrenmek, düşünmeyi öğrenmek anlamına da gelir.

Anlatımın ilk biçimi olan sözlü dil, yazılı dilden önce var olmuştur. Sözlü dil de yazılı dil gibi duygu, düşünce ve isteklerin bildirilmesi, zihinde tasarlanan konunun söz aracılığıyla karşı tarafa iletilmesi amacıyla kullanılır. Yazılı dildeki cümle kuruluşlarının özenli olmasına karşın, sözlü dildeki cümle kuruluşları gelişigüzel seçilir. Sözlü dilin söz dağarcığı yazılı dilden daha dardır, ancak ses vurguları aracılığıyla canlı bir anlatım gücüne sahiptir. Örneğin "ordu" kelimesi, iki farklı vurgulama ile iki değişik kavrama (düzenli silahlı birliğe: Or**du**, şehre: **Or**du) göndermede bulunur.[16]

Konumuz edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalarla ilgili olduğuna göre roman ve film dilleri üzerinden gitmek faydalı olacaktır. Roman dili yazıyla ifade edilir, sinema ise görüntü dilidir. Görüntüyle ifade edilemeyen söze dair şeyler, konuşmalarla (diyalog, monolog, iç ses vb.) filme aktarılır. Bu bağlamda sinema filmi, uyarlandığı romanın yazılı dilini bir anlamda sözlü dile aktarmış olur. Yazı dilindeki anlatımın daha özenli olması, cümle kuruluşundaki düzen, kelime dağarcığı ve deyiş biçimlerindeki zenginlik onu sözlü dilden ayırır. Sözlü dil ise daha doğaldır. Konuşmalara vurguyla katılan canlılık ve telaffuz (Türkçe'nin yazıldığı gibi okunmaması) bakımından farklarını ortaya koyar. İki farklı dilde meydana getirilen iki ayrı sanat yapıtı da kuşkusuz birbirinden farklı olacaktır. Sinema, edebî eserden uyarlama yaparken yazılı dili eğip bükmek ve sözlü dile adapte etmek zorunda kalacaktır. Dildeki bu değişim de, en önemli aracı dil olan edebî eserin özünü bozma ihtimalini doğuracaktır. Bazen yazılı dildeki özellikler sözlü dile zorlanılmadan dönüştürülebilir, zaman zaman da bunun tersi olur. Örneğin yazılı metinde kullanılan "benzetme, eğretileme ve eksiltme" metotlarının sinemada kolayca karşılık bulduğu görülür. Yazı dilinde cesareti vurgulamak için "Sen bir aslansın" cümlesiyle bir eğretileme yapılabilir. Sinemada ise eğretileme görüntüyle yaratılır. Buna Eisenstein'ın biri uzanmış, biri yarı doğrulmuş ve diğeri saldıran üç aslan heykelinin art arda çekimlerini birleştirerek yarattığı "kükreyen halk" eğretilemesi örnek gösterilebilir.[17] Romanlarda kullanılan 'temel eksilti'de hikâyenin odağındaki kahramanın hareket ya da düşüncesi okura aktarılmaz. Bu düşünce ya da hareket kahramanın da anlatıcının da bildiği ama okuyucudan gizlediği bir şeydir. Böylece gerilim sağlanır ya da anlatılması gereksiz olan şeyler atlanarak fazlalıklardan arınmış bir hikâye meydana getirilir. Bu yönteme filmlerde de başvurulur. Hikâyenin bir parçası, ânı ya da ayrıntısı bilinçli olarak atlanır ve seyircinin bu eksik parçaları aklından birleştirmesi beklenir. Yazılı dilde soyut durumların somut sözcüklere başvurularak açıklanması, sözlü dilde bazı yöntemlerle karşılığını bulur, ancak

[15] Asiltürk, C., (2006), *Sinemada Şiirsel Anlatım*, İstanbul, Nobel Yayınları, s. 76-82.
[16] Asiltürk, C., (2006), s. 82.
[17] Monaco, J., (2002), *Bir Film Nasıl Okunur?, Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, Çeviren: Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, s. 89.

bulamadığı durumlar da vardır. Örneğin ölüm haberleri Türk milletinin diline "kara haber" biçiminde yansır ya da "karalar giymiş" deyimi soyut bir durumu somutlaştırır. Sinema dilinin yaratıcılarından Eisenstein, siyah elbise giymiş bir kadının mezar başında gösterilmesi yoluyla, "yas tutma" gibi soyut bir durumun somutlaştırılabileceğini belirtir.[18] Ancak, 'umut', 'sevgi', 'ödün' gibi sözcüklerin karşılığı olan soyut gerçekliklerin görüntü diline aktarılması zordur. "Gelecekten umutluyum" cümlesinde, gelecekten beklenen soyut gerçekliğin görsel olarak ifade edilebilmesi için başka görüntülerin yardımına ihtiyaç duyulur. Bu duruma Pudovkin'in *Ana* adlı filmindeki bir sahne örnek gösterilebilir. Filmde tutuklu bir genç, hapishaneden kurtulacağını müjdeleyen bir mektup alır. Buna çok sevinen gencin umutlu durumunun anlatılabilmesi için, onun gülümseyen görüntüsünün ardından coşkuyla çağlayan dereler, koşup oynayan çocuklar ve çiçek açmış ağaçlar gösterilir. Bu somut görüntüler aracılığıyla izleyiciye gencin hissiyatı aksettirilir.[19]

Sinema kuramcısı James Monaco'ya göre sinema bir dil değildir ama "Dil gibi olması nedeniyle, dil araştırmalarında kullanılan yöntemlerin bazıları sinema araştırmalarında da uygulanabilir".[20] Sinema tarihinin başlangıcından beri kuramcılar, sinemayı sözlü dille karşılaştırmışlardır. Kuleşov, Pudovkin, Eisenstein gibi yönetmenler çekimin sözcükle, sahnenin cümleyle eşdeğer olduğuna ve çekimleri montajla birleştirmenin bir tür söz dizim meydana getirdiğine inanırlar.[21]

Edebiyat ve sinema dillerine anlambilim çerçevesinde gerçekleştirdiğimiz bu kısa bakıştan sonra iki sanat dalının ortak kuramlarından bahsedilebilir. Bu kuramlardan birisi olan "göstergebilim" olgusu, 1930'lu yıllardan sonra başlayan yoğun dilbilimsel araştırmaların ardından gelmiştir. Roland Barthes ve onun ardından gelen göstergebilimciler, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra oluşan siyasal sistemlerin, bireyin içinde yaşadığı sosyo-politik koşullar hakkında soru sormamalarını amaçladıklarını düşünürler. Onlara göre, bu siyasal sistemlerin ve kitle iletişim araçlarının oluşturdukları yeni gösterge sistemlerinin ideolojik işlevlerini ortaya çıkaracak yeni bir bilim dalı gerekmektedir. Göstergebilimin temel işlevlerinden biri budur.

Göstergebilimciler yazılı anlatımda metnin ne dediğini değil, nasıl dediğini araştırırlar. Sinemada ise filmin niteliğinden ziyade iletisini oluşturan kurallarla ilgilenirler. Sinema göstergebilimcisi Christian Metz: "İyi öyküler anlatması sinemanın bir dil olması nedeniyle değildir, sinema iyi öyküler anlattığı için bir dil olmuştur" der. Roland Barthes'a göre sanat eseri "İnsanın rastlantının içinden çekip aldığı şeydir. Yaşam ise en büyük rastlantıdır, çünkü tüm öykülerin içeriğini oluşturan şey odur." Barthes'ın bu sözünü Metz, sinema için bir başka açıdan doğrular ve sinemada bir şey yaratmanın, daha önce üretilmiş yapıtlardaki "gerçeğe benzer durum"la yakından ilişkili olduğunu ifade eder. Metz'e göre "Film üretmek, yeniden üretmek, kopya etmek ve bir şeylerden esinlenmektir".[22]

Göstergebilimciler için gösterge iki parçadan oluşur: Gösteren ve gösterilen. Örneğin "kelime" kelimesi gösterendir ama onun temsil ettiği gösterilendir. Edebiyatta gösteren ve gösterilen ilişkisi merkezdedir. Örneğin şiir bir yandan sesler (gösterenler),

[18] Eisenstein, S. M., (1993), *Sinema Sanatı*, Çeviren: Nilgün Şarman, İstanbul, Payel Yayınları, s. 68.
[19] Büker, S., (1996), *Film Dili - Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*, İstanbul, Kavram Yayınları, s. 219.
[20] Monaco, J., (2002), s. 154.
[21] Büker, S., (1985), *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Ankara, Dost Kitabevi, s. 7.
[22] Adanır, O., (2003), *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul, Alfa Yayınları, s. 77-82.

diğer yandan anlamlardan (gösterilenler) oluşan bir yapıdır. Sinemada ise gösteren ve gösterilen hemen hemen özdeştir. Örneğin bir kitabın görüntüsü, kitaba kavramsal olarak "kitap" sözcüğünden çok daha yakındır. Sinemadaki bir görüntü, gösterdiği şeyle doğrudan ilişkilidir ama romandaki bir kelime için bu nadiren geçerlidir. Edebiyat kuramcısı Derrida, gösteren ile gösterilen arasında teke tek bir bağlantı olmadığını öne sürer. Ona göre anlam tamamlanamaz, çünkü bir gösterenin anlamı diğer bütün gösterenlerle bağlantılıdır. Bu nedenle hiçbir metnin tek ve kesin bir anlamı olamaz".[23] Sinema kuramcısı James Monaco dil sistemlerindeki gücün, gösteren ile gösterilen arasındaki büyük farktan kaynaklandığını, sinemadaki gücün ise gösteren ile gösterilen arasında fark olmamasından ileri geldiğini söyler ve bunu şöyle bir örnekle açıklar:

"Gül sözcüğünü okuyan bir insanın aklına çeşitli güller gelebilir; ancak sinemada herkes aynı gülü görür. Yönetmen, sınırsız sayıdaki gül türünden birini tercih eder ve yine sınırsız sayıdaki yoldan birini seçerek o gülü görüntüler."[24]

Monaco'nun örneğinden de anlaşılabileceği gibi sinemada sanatçının seçimi sınırsızdır, edebiyatta ise sınırlıdır. Okuyucu içinse bunun tersi geçerlidir; romanı okuyan kişi okuduğunu dilediği gibi tahayyül edebilir. Sayfadaki yazıyı okuyan kişi görüntüyü türetir, filmi izleyense türetmez, görür ve olduğu gibi kabul eder. Öte yandan film izleyicisi ve roman okuyucusunun kendi özümseme süreçlerini tamamlayabilmek için, göstergeleri yorumlamaları gerekir. Edebiyatçı roman yazar, yönetmen film çeker, göstergebilimci ise romanı ve filmi okumaya çabalar. Romanı ve filmi okumak onları özümsemektir. Büyük romanlar ve filmler, çeşitli okumalara ve değişik yorumlara açık oldukları için okuyucu-izleyicinin imgelerden çıkardıkları anlam, kültürel donanımları ve bilgi birikimleriyle yakından ilgilidir. Göstergebilimciler sosyoloji, psikoloji, estetik, tarih vb. bilimlerden aldıkları veriler ışığında okuma ve değerlendirme yaparlar.[25]

İki sanat dalının ortak kuramlarından birisi olan "Rus Biçimciliği", sinema alanında 1918-1930 yılları arasında, biçimci film kuramının ilk döneminde faaliyet göstermeye başlamıştır. Eisenstein, Arnheim ve Balazs, kuramın önemli temsilcilerindendir. Rus Biçimciliği, insan eyleminin tüm kuramlarını konu edinir. Buna göre insanın olası her eylemi, işlevsel açıdan dört kategoriden oluşur: Pratik, teorik, sembolik ve estetik. Pratik bölüm kullanma gereksinimlerine hizmet eder. (Bir şehirden diğerine ulaşmayı sağlayan karayollarının oluşumu). Teorik bölüm genel kullanımlarla ilgilidir. (Mikrobiyolojinin insan sağlığıyla ilgili olarak çok sayıda amaca hizmet etmesi). Sembolik bölümde bir anlamı ifade edecek başka bir eylem gerçekleştirilerek işlev yerine getirilir. (İki kişinin yaşamlarını birleştirmelerini simgelemek için evlilik töreni yapmaları). Estetik bölümde ise belli bir amaç güdülmemektedir, bu alan sadece kendisi için vardır. Basit bir nesne veya eylem, bu işlevlerden birkaçına ya da hepsine hizmet edebilir. Sinema kuramcısı Dudley Andrew bu durumu şöyle örnekler:

"12. Hanedanlık döneminden kalan bir Mısır anahtarı, önceleri bir kapıyı açarak pratik bir amaca hizmet etmiştir. Bundan yıllar sonra ise bir müzede, camdan yapılmış bir bölmenin içinde bulunarak estetik işlevini yerine getirir."[26]

Edebiyatta "Rus Biçimciliği" ise, esere dönük bir kuramdır. Biçimcilere göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik dış dünya, sanatçı ya da okurla olan ilişkisinde

[23] Moran, B., (2006), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 202.
[24] Monaco, J., (2002), s. 154.
[25] Asiltürk, C., (2008), *Sinemada Diyalektik Kurgu*, İstanbul, Beykent Üniversitesi Yayınları, s. 83.
[26] Andrew, J. D., (2000), *Sinema Kuramları*, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, s. 95-97.

değil, eserin özünde bulunur. Biçimciler metnin kendisine eğilirler ve onu bir sanat eseri olarak incelerler, "yazınsallığın özünü alışkanlığı kırmakta" görürler.[27] Bu alışkanlığı kırmak ise edebî türlere göre farklılık gösterir. Onlara göre şiirin alışkanlığı kırma gücü kendi dışında bir şeye işaret etmesinden değil, dilsel düzenlenişinden kaynaklanır. Romanınki ise yaşamı yansıtmasından değil, onu özel bir biçime sokarak yeniden yorumlamasından meydana gelir. Yazar bir hikâyedeki olay sırasını (fabula) gerçek yaşamdaki gibi kronolojik olarak yansıtabilir ya da sırayı bozarak yaşamdakine uymayan bir hâle getirebilir. Böylece olay örgüsü (syuzhet) alışılmışın dışında bir sıra takip eder ve klâsik alışkanlık kırılmış olur.[28] Bu durum sinema için de geçerlidir.

İki sanat dalının ortak kuramlarından başka bir tanesi olan "Gerçekçi kuram"ın sinema alanında ortaya çıkış noktası, Louis Feuillade'nin 1913 yılında sunduğu bir bildiridir. Bu bildiri, Henry Agel tarafından 1966 yılında yazılan *Esthetique du cinema* (Sinema Estetiği) makalesinde "gerçekçilik düşüncesi" olarak ortaya konur. Bu makalede filmlerin, yaşamı yaşam gibi göstermesi gerektiğinden bahsedilmektedir. Gerçekçi film kuramı, sanatın sosyal işlevleri ile yakından ilgilidir. Eğlendirmekten ziyade insanların yaşantılarına bilinç katmayı amaçlar. En önemli temsilcileri Kracauer ve Bazin'dir. Bazin'e gelene dek kuramcılar, sinemanın bir dil olduğunu soyut ve teknik biçimlere dayanarak kanıtlamaya çalışmışlardır. Bazin ve ondan etkilenen Andrew Sarris, Pier Paolo Pasolini, Charles Barr, Christian Metz gibi kuramcılar, görüntünün gerçekliğine inanarak sinemanın "buluşsal bir dil" olduğu görüşünü ortaya atmışlardır.[29] Bu görüşe göre aslî olan şey, sinemada izleyiciye yansıtılan görüntüdür.

Edebiyattaki yansıtma kuramı da sanatçının dünyayı, nesneleri ve insanları, onlara sadık kalarak yansıtması esasına dayanır.[30] Stendhal, *Kırmızı ve Siyah'ta* "Yol boyunca gezdirilen bir aynadır roman" diyerek, romanı gerçekleri yansıtan bir aynaya benzetir. Stendhal'ın yanı sıra Balzac, Zola ve Flaubert gibi romancıların öncülüğünde Fransa'da gelişen "gerçekçilik akımı" yansıtma ilkesine dayanan bir kuramdır. Bu romancılara göre gerçek, tüm çıplaklığıyla okuyucunun gözü önüne serilmelidir. Yazar olaylara dışarıdan bakarak onları olduğu gibi yansıtmalı ve kendi görüşlerine yer vermekten kaçınmalıdır. İşte bu noktada edebiyat ile sinemanın gerçeklik anlayışları kesişir. Ancak bu kesişme, yazının esnekliği ve çok anlamlılığı, görüntünün ise net ve tek anlamlı oluşu sebebiyle aynı sonuçları doğurmaz.

Edebiyat ve sinemanın ortak kuramlarından bazılarına değindikten sonra, edebiyat araştırmacısı ve sinemacıların iki sanat dalı arasındaki etkileşimden zaman zaman rahatsızlık duyduklarını da belirtmekte fayda vardır. Hatta sinemayı roman uyarlamalarından uzak tutmak için "pure cinema" (saf sinema) kuramı ortaya atılmıştır.[31] Bu düşünce edebiyattan sinemaya yapılan bütün uyarlamaları kaliteden yoksun sayar. Bu uyarlamaların hem sinema hem edebiyat için olumsuz olacağını ileri sürer.

Sinemacı roman yazarıyla mizaç ve dünya görüşü yakınlığı kurabilecek birikime sahip değilse, edebiyattan sinemaya uyarlanan eser sadece romanın adını kullanmaktan ibaret kalır. Yazara özel bir ilgi ve yakınlık beslememesine karşın edebî eserin ve

[27] Eagleton, T., *Edebiyat Kuramı (Giriş)*, Çeviren: Tuncar Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s.190.
[28] Moran, B., (2006), s. 179.
[29] Andrew, J. D., (2000), age., s. 95-97.
[30] Moran, B., (2006), s. 55.
[31] Biryıldız, E., (2002), *Sinemada Akımlar*, İstanbul, Beta Yayınları, s. 65-70.

yaratıcısının adlarının saygınlığından yararlanarak bunu maddî kazanca dönüştürme kaygısıyla yola çıkan sinemacı, edebiyata zarar verir. Edebiyat dünyasının eserlerini "gişe kaygılarına" alet ederek eserleri okumamış insanların kafalarında yanlış imgeler oluşturmak ve onları okumanın büyülü dünyasından uzaklaştırmak, edebiyat adına işlenebilecek en büyük suçtur. Edebiyat uyarlaması yapmak isteyen sinemacı, uyarlamayı düşündüğü eseri konu bulma sıkıntısıyla değil, ilgi duyduğu yazarın sevdiği bir romanını toplumun gözleri önüne sereceği bilinciyle hareket etmeli ve eserin yaratıcısının emeğine saygı göstermelidir. Sinemanın, var olduğundan bu yana edebiyattan etkilendiği gerçeğini göz önünde bulundurarak; edebî eserin özünü bozmadan, bildirilerini değiştirmeden ve yazarın ruhunu zedelemeden yapılan uyarlamaların her iki sanat dalına da zarar vermeyeceği kanaatindeyiz.

Kaynakça

Adanır, Oğuz, (2003), *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul, Alfa Yayınları.

Aksan, Doğan, (1995), *Her Yönüyle Dil - Ana Çizgileriyle Dilbilim*, Ankara, Levent Ofset Matbaacılık ve Yayıncılık.

Andrew, J. Dudley, (2000), *Sinema Kuramları*, İstanbul, İzdüşüm Yayınları.

Asiltürk, Cengis, (2006), *Sinemada Şiirsel Anlatım*, İstanbul, Nobel Yayınları.

Asiltürk, Cengis, (2008), *Sinemada Diyalektik Kurgu*, İstanbul, Beykent Üniversitesi Yayınları.

Biryıldız, Esra, (2002), *Sinemada Akımlar*, İstanbul, Beta Yayınları.

Büker, Seçil, (1996), *Film Dili - Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*, İstanbul, Kavram Yayınları.

Büker, Seçil, (1985), *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Ankara, Dost Kitabevi.

Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı (Giriş)*, Çeviren: Tuncar Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Eisenstein, Sergey Mihailoviç, (1993), *Sinema Sanatı*, Çeviren: Nilgün Şarman, İstanbul, Payel Yayınları.

Karakaş, Turan, (2004), *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Kudret, Cevdet, (2004), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1*, İstanbul, Dünya Yayıncılık.

Monaco, James, (2002), *Bir Film Nasıl Okunur?, Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, Çeviren: Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları.

Moran, Berna, (2006), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Murat Dinçer, Süleymâ, (1996), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Ankara, Doruk Yayımcılık.

Özön, Nijat, (1964), "Roman ve Sinema", *Türk Dili – Roman Özel Sayısı*.

Özuyar, Ali, (2008), *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, İstanbul, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Scognamillo, Giovanni, (2003), *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

Şener, Erman, (1972), "Yarım Asır Önceki Filmlerimiz ve Artistleri", *Hayat Tarih Mecmuası*.

Tekin, Mehmet, (2006), *Roman Sanatı 1*, İstanbul, Ötüken Yayınları.

Tilgen, Nurullah, (1956), "Bugüne Kadar Filmciliğimiz", *Yeni Yıldız Dergisi*, II/5.

SEZAİ KARAKOÇ'UN *YAĞMUR DUASI* ŞİİRİNDE ESTETİK DEĞER OLARAK YÜCELİK KATEGORİSİ

Mine KARATAŞ

Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

ÖZET

Sanat eserleri gelişimsel süreçleri içerisinde birtakım kategoriler oluşturur. Bu kategoriler; güzellik, yücelik, trajik, komik, naifsi ve çocuksudur. Yüce değeri birçok düşünür ve sanatçının üzerinde durduğu, görüşler sunduğu bir değer olup bazen güzellik kategorisiyle iç içe görülür, bazen müstakil bir estetik kategori olarak değerlendirilir. Yücelik kategorisi kendi bünyesinde ürperti, saygı, korku gibi duyguları da barındırır ve bu açıdan sanat eserlerinin odak noktasını teşkil eder.

Bu çalışmada Sezai Karakoç'un "Yağmur Duası" adlı şiiri yücelik kategorisi bakımından değerlendirilecek, şiirin estetik boyutuyla yüce değerin ilişkisi verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Yücelik, Estetik Kategori, Sezai Karakoç

ABSTRACT

Art works constitute some categories in their development process. These categories are beauty, sublimity, tragic, comic, grace and childish. The sublimity is a value which many philosopher and artist interested and offered opinions. Sometimes it seen with beauty category and sometimes perceived as a seperate aesthetic category. The sublimity category includes feelings as a shudder, respect and fear and accordingly constitutes focal point of art works.

İn this study, "Yağmur Duası" poem by Sezai Karakoç to be analyze for sublimity category and to be present relationship between aesthetic dimension of the poem and sublimity value.

Keywords: sublimity, aesthetic category, Sezai Karakoç

1. ESTETİK DEĞER OLARAK YÜCELİK

"Sanat eserleri, özünü kategorial bir biçimde serimlediğinde sanatın umumi prensipleri olan estetik değer kategorileri ortaya çıkar." [1] Bu kategoriler güzellik, yücelik, trajik, komik, naifsi ve çocuksudur. Yücelik kavramı/ kategorisi yüzyıllar öncesinden düşünürlerin üzerinde durduğu bir konudur. Yüce değer merak, korku, hayranlık gibi birçok duyguyu kendi bünyesinde barındırdığından sadece felsefi eserlerde değil, zamanla edebi eserlerde de yer alan bir değer olur.

Yüce, belli bir forma sahip değildir. Sınırsız ve belirsizdir. "Örneğin, yıldızlı bir gökyüzü biçimsel yönden sınırsızdır, ufuksuz bir deniz aynı şekilde sınırsızdır, bir Gotik

[1] Özcan, T. ,(2011), " Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Korktuğum Şey" Adlı Şiirinde Trajik Vizyon", *Turkish Studies*, Volume 6/1 Winter, s. 516.

katedrali biçim yönünden sınırsızdır."[2] Yüce; heybetli, korkunç, esrarlı yanlarıyla aciz bir varlık olan insan üzerinde baskı kurar, onu ezer. İnsan ise bu çok bilinmeyenli değer/varlık karşısında hayret eder, ona saygı duyar.

2. "YAĞMUR DUASI" ŞİİRİNDE YÜCELİK

Sezai Karakoç, "şiirlerindeki imge kültürlerini ve düşünce tabakalarını İslâm estetiği üzerine kurmuş"[3]tur. "Yağmur Duası"[4] şiirinde de Karakoç'un estetik tavrının yansımaları görülür.

İnsan, mahlukatın en mükemmeli olduğu halde sınırsız bilgi ve güçten yoksundur. Cennetten yeryüzüne "sürgün" edildiği süreçte acziyetiyle yüzleşen insanoğlunun trajik kırılmalar yaşadığı ve kendinden yüce bir varlığa sığınma ihtiyacı hissettiği görülür.

Yağmur yağdırmak fizikötesi bir durumdur ve hiçbir canlının böyle bir kabiliyeti yoktur. Hayat bahşedici yönüyle sıradan bir su olmaktan çıkan yağmur, yaratıcı olan Allah'ın rahmet tecellisidir. " O, gökten bir ölçüye göre bir su indirendir. Biz onunla ölü bir beldeye hayat vermekteyiz." [5] Ayetiyle yağmurun yüce bir varlık tarafından yeryüzüne bahşedilen kutsal bir su olduğu görülür. Başlık- içerik uyumunun net bir şekilde görüldüğü şiirde, sınırlı varlık olan insanın yağmuru Yaratıcı'dan istemesi söz konusudur.

Dua güçsüz olan insanın kudret sahibi olan Allah'a acizliğini arz etmesi ve ihtiyacı olanı talep etmesidir. Dua esnasında ruh, kendini somut değerlerin dünyasından soyutlar ve yücenin varlık sahasına girer. Yağmur Duası, şairin bilmediği, yabancı olduğu bir alemde çoraklaşan ruhunu tedavi edecektir. Birinci bölümde şair yeryüzüne indirilme trajedisini derin yaşadığını hissettirir. Göklerin açmaması, bulutların ondan bir şeyler beklemesi şairi kendinden büyük bir kapıya yöneltir. Dua, ellerin semâya açılması ile başlar. Gökyüzüne eski Türk geleneklerinde olduğu gibi kutsallık atfedilir. Mekandan münezzeh olan Allah, yüce bir alan olan gökyüzünde düşünülür ve bu yüzden eller göğe açılır. Yücenin varlığı duyularımızı aşar. "Duyularımızı aşan bu büyüklükler ve kuvvetler, bizi bir duyu varlığı olarak ezerler. Bunun sonucu olarak da bu gibi objeler karşısında bir duyu varlığı olarak biz, bir ezilmişlik duygusu, bir acı duygusu duyarız."[6] Bu yüzden şair, bir ara gökyüzünün dilini anlayamaz. Cennet ülkesinden gurbete indirilen şair, bir gariptir artık. Hayatın aslında bir ölüm olduğu düşüncesine kapılır. Hür iradesiyle hayatı seçmesine rağmen yaptığı seçimin altında ezilir. "Ne yazık ki hayat da birlikte ölümü getirmektedir."[7]

Karakoç şiirde ölümle birkaç kez yüzleşir. İlk yüzleşmeden önce özellikle "Mona Roza"da ölüm, inanılmayan bir bilgi olarak ortaya çıkar. Ölüm korkulması ve kaçılması gereken bir durum olarak algılanır. Ölüm, kuvvetle ortaya çıkmış ve stilize edilmiş bir "aşk" kavramı ile birleştirilir. Bu bağlamda çok güçlü bir gerçek olarak şiirde gücünün hissettirir:

"Hayat bir ölümdür, aşk bir uçurum"

Karakoç'un aşkı uçurumla ifade edişi ölüme sebep olan bir yücelik; korku ve heyecanı aynı ifade içinde bütünleştirme çabasıdır. Uçurum ölüm çağrışımının yanı sıra

[2] Tunalı, İ., (2011), *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 228.
[3] Korkmaz, R., vd.,(2006), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara , s. 276.
[4] Karakoç, S., (2010), *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul, s. 10-12.
[5] Zuhruf Sûresi, 11. Ayet
[6] Tunalı, İ., (2011), s. 228.
[7] Özcan, T., (2011), s. 517.

korkulu bir çeliciliği de içinde barındıran bir imge olarak karşımıza çıkar.

Yüce varlığın karşısında ezilen insan bu varlığa aklıyla yaklaşmaya çalışır. "Aklın ideleri karşısında bütün büyüklükler küçülmeye mahkum olur. Duyu varlığı olarak bizi ezen bu büyüklükler ve kuvvetler aklın ideleri karşısında küçülürler ve duyusal olarak yenildiğimiz ve ezildiğimiz objeleri, bu kez, biz bir akıl varlığı olarak ezer ve yeneriz. Bunun sonunda değişik türden bir haz duyarız… Bu haz duygusu, akıl varlığı, duyu üstü bir varlık olarak duyusal bir varlık üzerinde kazandığımız bir zafer duygusudur."[8]. Ancak Sezai Karakoç'ta durum farklıdır. O, zafer duygusunun değil, mevrûs-i peder bir günahın üzüntüsü içerisindedir.

İyi ki bilmiyor kalabalıklar
Yağmura bakmayı cam arkasından
İnsandan insana şükür ki fark var
-Birine cennetse birine zindan-
İyi ki bilmiyor kalabalıklar

"Sürgün" hayatı yaşadığı yeryüzünde şairin iç sıkıntısı, "can" sıkıntısı vardır. Ancak etrafındaki "kalabalık" onun sıkıntısını anla(ya)maz. Şair git gide sıkıntısını kutsallaştırır ve anlaşılmamanın hazzını yaşar. Yağmur, yüce varlık olan Allah'ın rahmeti, mağfiretidir. Hartmann'ın ifadesiyle ; "elbette yüce baskı yapar, korkunç olan, felaket getiren olabilir, ama, bunlar, onun özünü oluşturmazlar."[9] Bu ifade Allah'ın celal sıfatlarının yanında cemal sıfatlarının da olduğu ve rahmetinin gazabını geçtiği inancının bir başka şeklidir. Cam arkasından yani dünya penceresinden bakan, rahmet uman insanın Yüce'ye ulaşacağı yolda yalnızlığından aldığı lezzeti bildiren şiirin yukarıda verilen bölümü insan-ı kamil olma yolunda gösterilen çabanın mesajını taşır. Şair kutsal yalnızlığının getirilerinin farkındadır.

Nedense aldanmış ilk gece annem
Afsunlu bir gömlek giydirmiş bana
İşte, vuramadı gökler bana gem
Dinmedi içimde kopan fırtına
Nedense aldanmış ilk gece annem

Anne, Sezai Karakoç'un şiirlerindeki temel kaynaklardan biridir. Yağmur yağdırmak gibi büyü yapmak da metafizik bir olaydır. Şair kendindeki, ruhundaki değişimi yani büyülenmeyi annesinin yanılgısı olarak değerlendirir. Kalabalıkların onu anlayamaması –belki de- büyülü gömlek sayesindedir. Gömlek, şairi sıradanlıktan kurtarır.

Yağmur duası geleneği içerisinde dikkat çeken bir husus vardır ki; bu, elbiselerin ters giyilmesidir. Orta Asya Türklerinde de görülen bu âdetin yasla ilgili olduğunu söyleyen araştırmacılar vardır. Bunun yanında bir şeyi ters giyme, üzerinde durulan işlemin yönünü ters çevirmek, yani yağmur duasının maksadına nail olma, kuraklığı berekete dönüştürme fikrini de taşır. Efsunlu gömlek ifadesiyle böyle bir durumun kastedildiği söylenebilir.

Hatırlanacağı gibi Yûsuf kıssasında gömlek metaforu üç farklı biçimde karşımıza çıkar. Babası Hz. Yakub'un üzüntüden kör olan gözleri Yûsuf'un gömleğini yüzüne sürmesiyle açılır. Dolayısıyla Karakoç'un efsunlu gömlek simgesini bu açıdan yorumlamak mümkündür. Allah'ın uzağına düşen insanoğlu/şair efsunlu gömleği

[8] Tunalı, İ., (2011), s.228.
[9] Tunalı, İ., (2011), s.231.

giyerek farkındalığı düşük kuru kalabalıktan biri olmaktan çıkar, gözleri açılan, merhamet(yağmur) bekleyen biri olur.

"Biri çıkmış gibi boş bir mezardan
Ortalıkta ölüm sessizliği var."

"Yağmur Duası"nda farklılığını fark eden şairin kendi kaderi ile yüzleşmesi söz konusudur. Kendisini metafizik alana çeken sesin duyulması için oluşturduğu sessizlik düşüncesinin boş mezardan birinin çıkması ile imgelenmesi hem ölümün korkutucu yönünün henüz aşılmadığını göstermesi açısından hem de metafizik alanla bir bağ kurma biçimi olarak algılanması açısından önemlidir.

Yağmur duasına çıksaydık dostlar
Bulutlar yarılır, hava açardı
Şimdi ne ihtimal ne de imkan var
Göğe hükmetmekten kolay ne vardı
Yağmur duasına çıksaydık dostlar

"Burke'ye göre yüce, gerçi bir hoşlanmadır, ama bu hoşlanma korku ve dehşet duygusuyla karışıktır. Bu hoşlanma duygusuyla insan, kendini doğaya ve doğal güçlere karşı, toplumsal güçlere karşı korur." [10] Şair, Tanrı'dan/ duadan uzaklaşan insanın çaresizliğini ve ortaya çıkan trajediyi bu bölümde ifade eder. Ayrıca bu bölüm için şairin tecahül-i arif yaptığı da düşünülebilir. Çünkü şiirini İslam kaynağıyla besleyen Karakoç, İslam'da ümitsizlik olmadığını, insanın havf u recâ arasında bir yerde olması gerektiğini bilir. Yağmur duasına yani merhamet ve af dilemeye çıkan insanın rahmetten geri kalmayacağının bilincindedir Karakoç.

Sonuç olarak; yağmur, gök, dua, efsun gibi yüceliği çağrıştıran sözcüklerle yegâne yüce varlık olan Allah'ı hatırlatan şairin yüce varlığa haşyet duygusuyla yani korku ve saygıyı aynı anda hissederek yöneldiğini söyleyebiliriz. İslâm inancı ve estetiğinin izlerini taşıyan bu eser vesilesiyle umulur ki "Yağmur Duası"na çıkan insanoğlu bir bahar sağnağı, gül sağnağı ile ödüllendirilsin.

Kaynakça

Karakoç, Sezai, (2010), *Gün Doğmadan*, Diriliş Yay., İstanbul

Korkmaz, Ramazan ,vd., *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yay., Ankara

Kur'an-ı Kerim ve Yüce Meali, Haz: Fatih Araz

Özcan, Tarık, (2011), " Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Korktuğum Şey" Adlı Şiirinde Trajik Vizyon", *Turkish Studies*, Volume 6/1 Winter,

Tunalı, İsmail, (2011), *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul

[10] Tunalı, İ., (2011), s.226

CEMAL SÜREYA'NIN GUILLAUME APOLLINAIRE ÇEVİRİLERİ VE KENDİ ŞİİRİNE ETKİSİ

Emine KARTAL

İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı

ÖZET

Türk edebiyatının en önemli şairlerinden olan Cemal Süreya, sadece kendi şiirleriyle değil; Fransızcadan yaptığı şiir çevirileriyle de Türk edebiyatına önemli katkılar sağlamıştır. Süreya'nın özellikle Guillaume Apollinaire'den yaptığı çeviriler, şairin kendi şiiriyle de ortak noktalar taşır. Üstelik her ikisinin sanata bakış açısı, şiirin içinde olması gerektiğine inandıkları şeyler, söyleyiş, biçime verdikleri önem de benzerdir. Biz bu çalışmada kısaca Cemal Süreya'nın Guillaume Apollinaire'den yaptığı çeviriler doğrultusunda kendi şiirine yansıyan yanlara, Apollinaire ile olan ortak noktalarına değineceğiz.

Anahtar Kelimeler: Cemal Süreya, Guillaume Apollinaire, şiir, etki, benzerlik

ABSTRACT

Cemal Süreya, one of the most considerable poets of Turkish literature, has contributed to Turkish literature not only with his poems but also the translation of French poems. Especially, the translations of Guillaume Apollinaire's poems has common points on his own poems. Moreover, the perception of the poetry, poem style and the significance of the form has similarities in both poets. In this article, we will discuss shortly in which way Cemal Süreya's poems was affected by Guillaume Apollinaire's poems and the similarities between both poets.

Keywords: Cemal Süreya, Guillaume Apollinaire, poems, impression, similarities

1. Guillaume Apollinaire ve Cemal Süreya'nın Sanat Anlayışları

1.1. Guillaume Apollinaire'in Sanat ve Şiir Anlayışı

Çağdaş Fransız şiirinin en önemli temsilcilerinden olan Guillaume Apollinaire, Fransız şiirine içerik, biçim ve uyak yönünden çok önemli yenilikler getirmiştir. Katkıları sadece Fransız şiirine olmamış, dünya şiirine de yeni bir soluk, yeni bir yön tayin etmiştir. Apollinaire, sembolizmin son halkası, modernizmin ve gerçeküstücülüğün ise öncülerinden sayılır. Henüz 38 yaşındayken ölmesine ve son yıllarını ya cephede ya da hastanelerde sağlık sorunlarıyla geçirmiş olmasına rağmen Apollinaire; sayısız şiir, öykü, roman, tiyatro oyunu ve sanat eleştirisi yazmıştır. Hem güçlü bir edebiyatçı hem de etkili bir resim eleştirmeni olarak verdiği eserlerle hâlâ yeni nesilleri bilgilendirmeye ve onları etkilemeye devam etmektedir.

"Denilebilir ki, yüzyılımızın ilk 20 yıllık edebiyatında o çağ için iyi bir temsilci ve çağdaş dünya şiiri için de kaynak bir şairdir Apollinaire. Onun sanatı her şeyden önce, kendine özgüdür. Ne sembolistlerin bir devamıdır ne de terim olarak kendi yaratısı olan

gerçeküstücülük akımının bir temsilcisidir."[1] Apollinaire, o döneme, şiire, sanata bir yenilik, yeni bir bakış açısı getirir. 20. yüzyılın başındaki teknolojik, bilimsel gelişmelerin, insana, sanata getireceği yeni bakış açılarını görür ve dile getirir.

Apollinaire, adına "eşzamanlılık" dediği yeni bir teknik kullanmıştır şiirde. Bu tekniğe göre, art arda gelen dizelerde birbiriyle ilişkisi olmayan imgeler, konular, görünümler, anlatımlar kullanır ve bu şekilde zamanı yendiğimizi düşünür. Dinleyici veya okuyucunun aklına veya gözünün önüne öyle olaylar serer ki, bilinçaltı sanki her şey aynı anda olmuş gibi bir hisse kapılır. Apollinaire, bir şiirinin adını bile "Eşzamanlılıklar" koymuştur. Şiirinin örgüsünü, biçemini belirleyen bir tekniktir bu. "Apollinaire şiirinde daha çok olanaksız olanı dile getirme çabasındaydı. Bunun da iki yolu vardı: Alışılmamış imgeler kullanmak ve zamana egemen olmak. O, yaşamın içinde gördüğü garip olayları, hiç çekinmeden şiirinde sergilemektedir. Bu yönüyle 'Avant-Garde' şiire yol açtığını kesinlikle söyleyebiliriz. Zira O, eserlerinde ironi ile tatlı sözü, gelenek ile yeniliği, nadir olan ile günlük ve basit olanı yan yana kullanarak, o döneme kadar olanaksız görüneni dile getirmiş oldu. Zamanın akışı, aşk ve mutsuzluk, yaşamın özellikleri, kendini arayış, değişik olaylara duyulan merak, Apollinaire şiirinin başlıca temalarını oluşturuyor. Şair, her şiirinde kapalı veya açık, kendi yaşamının bir parçasını, bir anını ya da bir duygusunu iletme çabasındadır okuyucusuna. İlk bakışta ya da okuyuşta karışık görünen şiir, tekrar tekrar okunduğu zaman tüm Apollinaire'i ele verir… Apollinaire'in şiirinde göze çarpan bir başka özellik, karşıt kavramları yan yana kullanmadaki ustalığıdır. Bu şekilde de tüm yenilikleri deneme hevesiyle cesur anlatım biçimleri kullanarak insanlara olan sevgisini, dostlarına olan bağlılığını, ona acı çektiren sevgililerini, savaş yıllarındaki yaşamı ve günlük olayları şiirleştirmeyi"[2] bilmiştir.

Apollinaire, şiirde özgür olmayı ister her açıdan, dize, konu, uyak, biçim… "Uyak kadar yarım uyak ve iç uyaklar da şiir için gereklidir, her birinin ayrı değeri vardır."[3] diyerek Fransız şiirinde daha önce sözü bile edilmeyen kulağa dayalı uyağı hayata geçirir. Her türlü denemeyi yapar şiirinde ve her biriyle de yeni bir yol açar arkasından gelenlere. "Özgür dize lirizme özgür bir açılım sağladı."[4] der. Yaşadığı çağı, hız ve sadelik çağı olarak tanımlar. "Bir boşluk vardı, şimdi şairler bu boşluğu dolduruyor ve yeni anlatımlar yaratıyorlar. Onların bu yeni sentetik anlatımları ortak terimler kadar birleşik plastik bir değere sahip."[5] diyerek şiire getirdiği yeni bakış açısını anlatmaya çalışır. "Günümüz şairi doğanın hiçbir devinimini küçümsemez ve usu en geniş ve en ele avuca sığmaz bileşimlerdeki buluşun peşindedir… Şair yalnızca güzelin değil, gerçeğin, özellikle gerçeğin şairidir, yeter ki bu gerçek onun bilinmeyenin içine sürülmesini sağlasın."[6]

O zamana kadar şiirde yeri olmayan çoğu şeyi sokar şiire. "Gülüncün de şiirde yeri var."[7] der. "Sürpriz de umulmadık da aynı şekilde günümüz şiirinin başlıca zembereklerinden biridir."[8] diyerek ve bunları şiirine koyarak insanları şaşırtır. Üstelik şiire soktuğu bu yeniliklerle çok sevilen şiirler yaratır.

[1] Durusoy, G.; Necdet, A., (2004), *Mirabeau Köprüsü,* İstanbul, Dünya Kitapları, s. 11.
[2] Durusoy, G.; Necdet, A., (2004), s. 11-12.
[3] Alkan, E., (1995), *Şiir Sanatı,* İstanbul, Yön Yayıncılık, s. 194.
[4] Alkan, E., (1995), s. 194.
[5] Alkan, E., (1995), s. 195.
[6] Alkan, E., (1995), s. 201.
[7] Alkan, E., (1995), s. 198.
[8] Alkan, E., (1995), s. 201.

DÜNYAGÜL / ROSEMONDE[9]

…

Diledim adı olsun Dünyagül
Anınca öyle anayım diye
Ağzı Hollanda diyarında gül
Çıktım usul usul derlemeye
Ben de kendime bu dünyada gül

"Apollinaire'in şiiri yüzde yüz entelektüel bir kökten çıkar; büyük bir hayat değişimini de yanında getirme, karşılama olanağıyla doludur; zengin bir kelime hazinesinden, geçmiş şiirin zenginliğinden dil ve zekâ yangınları çıkarır."[10] Bazen gülünç olandan bazen sürprizli anlatımdan yararlanır. Bunun ötesinde onun asıl kaynağı, halktır. "Şiir varlığını her şeyden önce halka ve halkın anlatım biçimine borçludur."[11] diyerek her ne kadar yenilikten yana olsa da asıl özün halktan, gelenekten geldiğini söylemekten çekinmez. Apollinaire, edebiyattaki çeşitliliğin ulusal farklılıklardan doğduğunu ve bunun korunması gerektiğini düşünür. "Her şeye karşın, sanatın mutlaka kendi yurdu var olacak. Zaten şairler her zaman, bir çevrenin, bir ulusun anlatım aracıdır, ve şairler gibi, filozoflar gibi sanatçılar, kuşkusuz, tüm insanlığa ait olan sosyal bir malvarlığı oluştururlar, ama bu malvarlığına bir soyun, belli bir çevrenin anlatım aracı olarak katkıda bulunurlar. Eğer bir gün, aynı iklim altında, aynı modele göre yapılmış evlerde yaşayan bütün bir evren, aynı dili, aynı lehçeyle konuşursa sanat ancak o zaman ulusal olmaktan çıkar. Böyle bir şey de asla mümkün değildir. Yazınsal anlatımlardaki çeşni etnik ve ulusal farklılıklardan doğar, korunması gereken de işte bu çeşnidir. Kozmopolit lirik bir anlatımdan ortaya ancak, uluslararası parlamentoların diline benzer soluksuz, temelsiz ve çatısız lirik bir sanat çıkar."[12] der. Bu nedenle şiirini halka, halk geleneğine dayar; ulusal olandan kopmaz.

Apollinaire "dizelerinde eski efsaneleri yineler, onları gizemlerle sarıp sarmalar."[13] Şiirlerinde özellikle mitolojik öğelere yer verir, eski hikâyelerle şimdi'ye bağlantılar kurmaktan hoşlanır. Ancak eskimiş, şiire durağanlık getiren geleneklerden kopmayı da bilmiştir. Fransız şiirinin geleneklerinden olan uyak konusuna getirdiği yenilik gibi, şiirlerinde noktalama işaretlerini de kullanmaz. "O, şiirlerini yürürken ve bir şarkı söyler gibi yazmaktadır. Bu bakımdan yüksek sesle okunan şiire, noktalama işaretleri fazla bir yarar sağlamayacaktır."[14] diye düşünür ve şiirinden noktalama ile imla[15] işaretlerini kaldırır.

Apollinaire "edebiyat ile resim sanatı arasında büyük bir yakınlık olduğuna inanıyordu. Kimi yorumculara göre, O'nun edebiyat alanında yapmış olduğu cesur yeniliklerde, çağdaş resim sanatındaki gelişmenin etkisi büyük olmuştur."[16] Bilindiği gibi o dönem izlenimcilik, kübizm, fütürizm gibi pek çok sanat anlayışı ön plandadır.

---

[9] Cumalı, N. (çev.), (2009), *İki Şair İki Dünya,* (Apollinaire G.), "Dünyagül", İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, s. 89.
[10] Süreya, C., (1991), *Şapkam Dolu Çiçekle,* "Cahit Külebi'nin Çıkışı Üstüne Notlar", İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 149.
[11] Alkan, E., (1995), s. 202.
[12] Alkan, E., (1995), s. 196.
[13] Alkan, E., (1995), s. 192.
[14] Durusoy, G.; Necdet, A., (2004), s. 11.
[15] Kaplan, M., (2011), *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri,* İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 220.
[16] Durusoy, G.; Necdet, A., (2004), s. 9.

Üstelik sadece bu da değil, çağın yeniliklerinden biri olan sinema, Apollinaire'i hayli etkilemiştir ve bunu şiire uygulamak istemiştir. Bilimin, teknolojinin, makineleşmenin altın çağı, Apollinaire gibi yenilikçi bir şairde değişik etkilere yol açmıştır. Şair görsel sanatlara uzanmalı diye düşünür Apollinaire.[17] Şiirlerin görsel etkilerini de önemser. Bu sebeple şekilleriyle de bir şeyler ifade eden şiirler yazar. Özellikle ikinci şiir kitabı *Calligrammes*'da daha çok görüntü, şekil ve biçim üzerine düşmüş; resimli şiirler yazmıştır. "Tad Yelpazesi", " 'Fıskiye', 'Mandolin', 'Saat' gibi şiirler, sadece yazılanla yetinmeyi değil, göze hitap edip evreni bir bütün olarak algılatmayı amaçlar."[18]

Sadece görselle değil, müzikle de ilişki içindedir Apollinaire'in şiiri. "Müziğin kurulması, şiirsel özün yüzeydeki kaygıya da tutunmalarla sağlanıyor gibi görünmesi, kelime oyunları, yumuşak bir fantezi… derinliksiz, sığ görünüş… eşya içinde bir incelik arama, bunu belirgin bir düzende toplama"[19] söz konusudur. Aşk acısı, hüzün, espri, hepsi bir aradadır Apollinaire'in şiirinde. Apollinaire'in modern lirizmi yansıtan şiirlerinde eşyalar ve düşünceler, gerçek dünya, duygular ve düşsel fanteziler yeni bir bütün halinde görülür.

Cemal Süreya'nın da dediği gibi kübizm, fütürizm, Dadacılık, gerçeküstücülük… "İşte *Alcools*, bütün bu sanat girişimlerinin yol ağzında duran bir yapıt. Bir çağın şiirsel yaşantısına en iyi ışık düşüren bir kitap olduğu kadar Fransız edebiyatının en önemli şiir ürünlerinden biri de olmuştur. Bugün kimse bu şairin Fransızcaya ve dünya şiirine getirdiği yeni (aynı zamanda geleneksel gerilimlerle yüklü) havayı yadsıyamaz. Apollinaire'in şiiri *Alcools*'de ve *Calligrammes*'da gerçek coşkunun, kendindenliğin doruğuna ulaşır. En yapmacık, fanteziyle en yüklü görünen mısralarında bile böyledir bu."[20]

1.2. Cemal Süreya'nın Sanat ve Şiir Anlayışı

Çağdaş Türk şiirinin mihenk taşlarından biri olan Cemal Süreya, daha çok İkinci Yeni'nin önemli şairlerinden biri olarak tanınır. Ancak Süreya İkinci Yeni'li olmaktan çok kendine özgü bir şairdir. Lirik, imgesel, dil-sözcük oyunları içeren, konuşma dilinden uzaklaşmayan, yüzeyde erotik, derinde siyasal, soyut, biçimi şiirinin başköşesine koyan, edebi sanatlarla dolu, gelenekten yararlanan ama bunu yaparken yeni yeni imgelere tutunan, humour'u olmazsa olmaz sayan, kelimeyi ve dili şiirin ilk yapıtaşı addeden, her şeyden önce kişilik sahibi, bir ucuyla Doğu'ya diğer ucuyla Batı'ya uzanan geniş bir şiirdir Cemal Süreya'nın şiiri. Süreya, şiirde en önemli şeyin kelimelerin taşıdığı şiirsel yük, şairde ise kişilik sahibi olmak yani üslup olduğunun altını sık sık çizer.

"Şiirin evreni dildir"[21] der. Şiirin dille, sözcükle kurulduğunu düşünür; duyguyla değil. Şiirin dilde yangınlar yaratmak sanatı[22] olduğunu söyler. Şiirin dil ve imge aracılığıyla, gerçekliğin en yoğun, en özlü ve en az söze indirgenmiş anlatımı olduğunu ileri sürer. Ama şiirin konuşma dilinden kopmamasından yanadır.[23] Ona göre "konuşma dilinin çevresinde dönmeli, özleşmede de, alacağı şeyleri oradan almalıdır."[24] Her ne

[17] Alkan, E., (1995), s. 204.
[18] Durusoy, G.; Necdet, A., (2004), s. 12.
[19] Süreya, C., (1991), "Külebi Dahil", s. 266-267.
[20] Süreya, C., (1991), "Kitap Adları", s. 337.
[21] Süreya, C., (imzasız), (1966), "Mitoloji Havarileri", *Papirüs,* I-3, s. 1-2.
[22] Süreya, C., *(1991), "Şiirin Birimi Sözcüklerdir",* s. 352.
[23] Süreya, C., *(1992), Folklor Şiire Düşman*, "Yaşayan Dil", İstanbul, Can Yayınları, s. 83.
[24] Süreya, C., *(1991), "Şiirin Birimi Sözcüklerdir",* s. 353.

kadar konuşma dilinden yana olsa da şiirde yenilikler yaratmak için dille oynamayı gerekli sayar. Yeri geldiğinde yabancı sözcükler kullanmaktan (bleu [Çekirge Bulutu]), sözcüksel sapmalar yapmaktan (fenikelileşememek [Bir Kentin Dışarıdan Görünüşü]), öz Türkçe sözcüklere yer vermekten (karangu [Ülke], urmak, içre [Yunus Ki Süt Dişleriyle Türkçenin], çatuben [Kalın Abdal]), sözcüklerin yapısını bozmaktan (üvercinka [Üvercinka]) da çekinmemiştir. "Dille oynamak, dile olabildiğince değişik plastik biçimler vermek, sözcüklerin yakın çağrışımlarını gidebileceği son durağa kadar izlemek ve bunlardan yepyeni tatlar taşıyan imgeler üretmek Süreya'nın şiir işçiliğinin, şiirdeki ustalığının izleridir."[25] Süreya işte bunlarla şiirde "kendine has bir dil"[26] oluşturmayı başarmıştır.

Cemal Süreya şiirlerinde önemli ölçüde edebi sanatlara da yer vermiştir; ancak bunları klasik anlamda kullanmamıştır. Konuşma dilinden ödün vermeden sapmalarla değiştirimlere gitmiştir. "Kimi zaman, biçim olarak var olan kalıplara uymakla birlikte, halk dilinde olmayan örnekler de yaratmıştır… Bu tutum, bir yandan okuru şaşırtıp düşündürtmekte, bir yandan da onun hayal dünyasını zorlayarak genişletmektedir."[27] İşte bu alışılmamış bağdaştırmalar, gerçeküstü imgelere dönüşmüş; anlamı genişletmiş ve uzak çağrışımlarla yepyeni imgeler yaratılmasını sağlamıştır.

Ancak sözcüklerle oynamanın aşırıya kaçması durumunda şiirin tehlikeli sularda yüzeceğini gören Süreya; "Kelimeler canlıdır, soluk alır… Onlarla çok oynayabiliriz, ezip bükebiliriz, ama kendi doğalarına aykırı düşecek gibi daha fazla kullanırsak, sık boğaz edersek onları öldürebiliriz de. Elimizde kalan parçalar ölü parçalar olabilir."[28] der. Bu nedenle kelimelerle oynarken ölçülü davranır, anlamsızlığa uzanmamak için dikkatlidir. Cemal Süreya dilde özgür olmayı seçmiştir, anlamsızı değil; "geleneksel mantığı şaşırtmayı sevmekle birlikte, anlamsızı amaç edinmekten"[29] kaçınmıştır.

Tıpkı sözcüklere uyguladığı gibi; folkloru, halk deyişlerini de yeni bir kişilik kazandırarak şiire katmak gerektiğini düşünür Cemal Süreya. Gelenekten kopmak, folklordan uzaklaşmak, halk öğelerini kullanmamak gibi düşünceleri yoktur; ancak "Folklor Şiire Düşman" yazısı sebebiyle öyle algılanır. Asıl amacı Oktay Rifat gibi şiirlerinde folklora, halk deyimlerine fazlasıyla yer veren şairlerin bir kısır döngü içinde olduğunu belirtmek olan "Folklor Şiire Düşman"da, aslında; halk deyimlerindeki kelimelerin tek yönlü, tek anlamlı olduklarını, bunların şiirde kullanımının şiirin alanını darlaştırdığının altını çizmek istemiştir. Süreya, bu yazısında, Braque'ın resim için söylediklerinin şiirde de önemli olduğunu belirtir: "Şiirde asıl olan 'hikâye etmek' değil, kelimeler arasında kurulacak 'şiirsel yük'tür."[30] der. Süreya da şiirlerinde halk deyimlerine, halkın söyleyiş biçimine yer vermiştir; ancak başka bir tat, başka başka imgeler yaratarak bunları şiirlerinin içinde eritmiştir. Yani kendi kişiliğini ortaya koyarak yapmıştır bunu.

Türk şiirinin erotik şairi diye anılan Cemal Süreya'nın şiirlerindeki başlıca tema kadındır. Kadınla birlikte erotizm taşar şiirlerinden. Ama rahatsız etmeyen, doğal, samimi bir erotizmdir Cemal Süreya'nınki. "Cemal Süreya maddi dünyanın insanıdır.

[25] Doğan, M. H., (1990), "Sanki Artık Hiç Şiir Yazamayacağım", *Milliyet Sanat*, 231-242;233, s. 4.
[26] Enginün, İ., (2002), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 113.
[27] Güneş, Z., (2007), *Cemal Süreya'nın Şiir Dili*, Eskişehir, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 211.
[28] Duruel N. (haz.), (2002), *Güvercin Curnatası*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 17.
[29] Erdost, M., (1997), *İkinci Yeni Yazıları,* Ankara, Onur Yayınları, s. 119.
[30] Süreya, C., *(1992)*, s. 23.

Ondaki erotizmde yaşayan bir kadın olarak karşı cinsin yer alması da bu yüzdendir."[31] Süreya, cinselliği hayatın, doğanın bir parçası olarak görür, onun için de şiirde yer almamasını tuhaf karşılar. "Şiir, her şeyi söyleyebilmek sanatı"[32]dır der. Cinselliği bütünüyle dışlayan bir edebiyatın ise gerçekçi olamayacağını savunur.[33]

"Cemal Süreya, soylu, pornografik unsurlara bulaşmayan, temelli ve belli bir duruşu olan erotizmden yana olmuştur. Bu bakışla kadın bedenini bu izlek doğrultusunda neredeyse her şiirinde idealize etmiştir."[34] "Kadın özellikle cinsel işleviyle somutlaştırılırken aynı zamanda yüceltilir Cemal Süreya'nın şiirinde. Bir yandan divan şiirindeki tasvir unsurlarından (yüz, göz, saç…) yola çıkarken kadına modern bir işlev yüklemekte ve böylece şiir daha geniş bir perspektife kavuşmaktadır."[35]

Cemal Süreya, şiirinin sürekli aşk temalı ve erotik olmasının söylenmesi üzerine, şiirini şöyle açar; "dipte tarih içinde uygarlık ve varolma sorunu tartışılır"[36]. Haklıdır da. Ancak kendinden önce gelen toplumcu gerçekçiler gibi değildir; en önemlisi slogan atmaz Cemal Süreya'nın şiiri. "Siyasa onun şiirinde alt bir akıntıdır; güç çayırın altında, gideceği yolu bilen su gibidir."[37] Yüzeyde değil, derinde siyasaldır. "Bun", "Kanto", "Üvercinka", "Hamza Suiti", ama en çok "Afrika"yı örnek gösterebiliriz bunlara.

Cemal Süreya şiirinin asıl karakteristik özelliği, şiirine asıl çarpıcı havayı veren humour'dur. Şiirde humour derken; sürprizli bir deyişten, beklenmedik bir durumdan, bir ayrılıktan bahseder Süreya. Humour'u güldürü ve eğlenceden ayrı bir yere koyar. "Humour'dan, sadece güldürüyü, eğleniyi değil, geniş anlamda espriyi anlıyoruz."[38] der. "Sanat yapıtındaki ince, seçkin espiri benim demek istediğim... humour halis bir somutlayıcıdır."[39] der. Bahsettiği humour'un içinde ironi vardır; hem söylenilenin tersini kastetme hem de alay. Ancak şiirlerindeki humour'u kendindeki acıları ortaya çıkaran bir ipucu olarak görür. Süreya'nın şiirinde önce hayatın acı bir gerçeği gelir, sonra sanki onu unutmak/unutturmak ister gibi uzak bir çağrışım, arkasından da bir kahkaha. Ancak bu kahkaha, uzakta kalan bir acıyı da barındırır içinde. Cemal Süreya'nın şiirlerinde ne zaman bir toplumsal veya bireysel acı belirse, arkasından bir ironi gelir. Belki de Cemal Süreya için humour, akıl sağlığını muhafaza etmek için oluşturduğu bir savunma mekanizmasıdır. "Yaşanılan tüm acılara karşı bir gülümseme vardır Cemal Süreya şiirlerinde. Yaşamın getirmiş olduğu zorluklara yenilen; fakat insani duyarlılığını kaybetmek istemeyen insanın soylu ve acı gülümsemesi."[40]

DALGA[41]

…

Bu Ali'nin meyhanesi bu da masa
Bu ipi kimse için gezdirmiyorum

[31] Alper, Y., (2008), *Psikodinamik Açıdan Cemal Süreya ve Şiiri,* İstanbul, Özgür Yayınları, s. 41.
[32] Duruel N. (haz.), (2002), s. 72.
[33] Duruel N. (haz.), (2002), s. 30.
[34] Özmeral, Ö., (2007), *Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm,* İstanbul, Ozan Yayıncılık, s. 9.
[35] Altıyaprak, Y., (1994), İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm, Ankara, Ebabil Yayınları, s. 36.
[36] Narlı, M., vd. (2011), *Tanzimattan Bugüne Yeni Türk Edebiyatı Şiir Çözümlemeleri,* İstanbul, Kesit Yayınları, s. 268.
[37] Batur, E., (1990), "Cemal Süreya'nın Şiiri İçin 10 Kıvılcım", *Milliyet Sanat,* 231-242;233, s. 5-6.
[38] Süreya, C. (imzasız), (1971), "İmgenin Kökleri", *Papirüs*, c: IV-32, s. 2.
[39] Süreya, C., *(1991),* "Dinamit", s. 195-196.
[40] Altıyaprak, Y., (1994), s. 36.
[41] Süreya, C., (1994), Sevda Sözleri, "Dalga", İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 18.

Bir kere asılmıştım çocukluğumda
Direkler gemideydi ha ha ha
…

Cemal Süreya toplumsal eleştirisini de espriyle, humour'la sunar; üstelik günlük konuşma diliyle. Sözcüklerle oynar, dilin belini kırar. Türkiye'nin sosyal yapısı üzerine ileri sürdüğü düşünceleri sıralarken yaptığı göndermeler anlaşılırsa, şiirlerinin anlam boyutu daha da genişler. Ama bu göndermelerin anlaşılmadığı uzak zamanlardan okunurken de bu şiirler anlamlıdır, öncelikle şiirdir çünkü; diğer siyasi şiirlerden de bu yönüyle ayrılır. Süreya Nazım Hikmet'ten sonra "ayrı bir biçemle toplumcu şiir yazılırsa nasıl yazılacağı"[42]nı gösterir adeta.

Şiiri bir biçim sanatı olarak tanımlar Süreya. "Yine biçimin imkânları gelecek bu şairleri kurtaracak. Çünkü bir şiiri şiir eden o şairin genel fikir eğilimi değil, onun kişiliğinden ayrı olmayan perspektifidir. Yani biçim."[43] "Biz şiir salt biçimdir demiyoruz, belki en çok biçimdir diyoruz."[44] sözleriyle biçime verdiği önemi açıkça ifade eder. Özün ise biçimin kendisinden başka bir şey olmadığı kanaatindedir.

Cemal Süreya şiir dışında, diğer sanat dalları arasından en çok resimle ilgilenmiştir: "Birkaçımızda büyük resim tutkusu vardı. Boyuna albümler karıştırırdık. Sözgelimi Edip Cansever'le ben… Karıştırırdık albümleri. Changal ne yapmış? Yüksel Aslan?"[45] Süreya'nın biçimin üzerine bu kadar düşmesinde, resim sanatının tesiri olduğu düşünülebilir. "Şiirlerindeki ses ve renk cümbüşü"[46] ile kelimelerle resim çizdiğini bildiğimiz Ahmet Haşim, Türk edebiyatında Süreya'dan önce adeta izlenimci şiir örnekleri vermiştir. Bu konuda da özellikle İkinci Yeni şairlerine ön ayak olmuştur. Süreya da şiirle resim sanatını birbirinden ayrı değerlendirmez, buna en güzel örnek sözle şekli bir arada tuttuğu, Papirüs'te yayımladığı resimli yazar biyografileridir. Süreya'nın şiirlerinde rastladığımız sinematografik öğeler, resim-şiir ilişkisinin bir adım öteye gitmiş hali olarak yorumlanabilir.

Süreya, şiirin bir başkaldırı olduğunu düşünür. "Doğa ahlakı kovuyor. Nerde bir ahlak türemişse orda doğayla ahlak çatışma halinde. Sanatı doğuran mutlaka bu çatışmadır demiyoruz. Ama sanatı besleyen kaynakların başında hep bu çatışma gelmiştir. Doğa sanatla kurulu düzene başkaldırıyor. İtiyor onu. Bozuyor. Ağuluyor. Sanatta içinde bu özelliği en çok taşıyan da şiir sanatıdır… Yıkıcıdır şiir. Gayrimeşrudur. Temizleyicidir. Sürekli bir ihtilaldir… Kişioğlunun doğasına iyice bitişik yönü olan şiir o ahlakla, o hukukla sürekli çatışma durumundadır… Şiir insan doğasına iyice bitişiktir. Şiirsel yetenek düşünceyi kapsayan, ama onu yer yer aşan bir nitelik gösterir… Düzyazı, biz nasıl düşünüyorsak öyledir. Şiir, biz nasılsak öyle."[47] der.

2. Cemal Süreya'nın Guillaume Apollinaire Çevirilerinin Kendi Şiirine Etkisi

Cemal Süreya sadece şair kimliğiyle değil, çevirmen kimliğiyle de Türk şiirine çok önemli katkılarda bulunmuştur. Fransızcaya ve Türkçeye olan hakimiyetiyle birçok Fransız şairin şiirini dilimize çevirmiştir. Ancak Apollinaire, Cemal Süreya'nın en sevdiği şairlerden biridir, üstelik hem şairliği hem de görüşleriyle Süreya'yı çok

[42] Doğan, M. H., (2001), "Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci", *Hece*, Türk Şiiri Özel Sayısı 53-55, s. 98.
[43] Süreya, C., *(1991),* "Biçimi Anlamak-Ufak Özler Biçimin İçindedir", s. 211.
[44] Süreya, C., *(1991),* "Öz Konuyu Aşar Parantezi", s. 217.
[45] Duruel, N.(haz.), (2003), A'dan Z'ye Cemal Süreya, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 45.
[46] Ayvazoğlu, B., (2009), *Ömrüm Benim Bir Ateşti Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı,* İstanbul, Kapı Yayınları, s. 6.
[47] Süreya, C., (1969), "Şiir ve Devrim", *Papirüs,* c: IV-38, s. 1-2.

etkilemiştir. Üstelik "Cemal Süreya dilimize en çok Apollinaire'den dize çevirmiştir."[48] Bu nedenle Apollinaire çevirilerini, diğer çevirilerinden ayrı değerlendirip Süreya üzerindeki etkisini incelemek istedik. İki şairin sanata bakış açıları, şiirin içinde olması gerektiğine inandıkları şeyler, söyleyişleri; biçime verdikleri önem ve hatta bazı konuları aynıdır. Ancak bu ortaklıklar Cemal Süreya'nın bir kişilik oluşturmasına engel olmamıştır.

Cemal Süreya, her ne kadar hakkında tam tersi düşünülse de, şiirde halk söyleyişlerine yer vermiş, gelenekten gerek duyduğu ölçüde çoğu zaman değiştirimler yaparak yararlanmıştır. Şiirin çıkış noktasını konuşma dili olarak görmüştür. Aynı şekilde Apollinaire de, öncelikli olarak şiiri halka ve halkın deyişlerine dayandırır. Geleneğin, şiiri durağanlaştıran uyak, dize gibi yanlarından uzak durup şiiri besleyen yanlarından, Süreya gibi halk söyleyişlerinden faydalanmıştır. Üstelik her ikisi de eski efsaneleri, mitleri, halk hikâyelerinin kahramanlarını anar şiirlerinde. Tıpkı Cemal Süreya'nın çevirisiyle güçlenen "Bir Aşk Kırgınının Şarkısı"nda ve Süreya'nın kendi Anadolu'sunu anlattığı "Yunus Ki Süt Dişleriyle Türkçenin"de olduğu gibi.

BİR AŞK KIRGININ ŞARKISI[49]
…
Gittim ardından bu arsız oğlanın
Elleri cebinde dudağında ıslık
Evler ayrık dalgaları Kızıldeniz'in
Sokaklar arasından ilerliyorduk
Kaçan yahudilerdi o ben de Firavun
...

YUNUS Kİ SÜT DİŞLERİYLE TÜRKÇENİN[50]
...
Uzakta kavaklar kuşku sorulu
Bir tambur dehşeti sazında
Hazırlar kaderini Kadı Burhanettin'in
Olsa da bir gün Sivas'a sultan
Fışkıracaktır kanı bir tuyuğ gibi
Azeri ağzıyla koçlara devran
Bir tuyuğ gibi elemsiz bir fıskiye gibi
Başı omuzundan kaydığı zaman;
...

Hem Apollinaire hem de Süreya, edebiyattan sonra en çok resimle ilgilenmiş, resmin şiire yansımalarını deneyimlemiştir. Bu sebeple de şiirin biçimine önem vermişler, hatta Apollinaire "Nişan Tahtası"[51] gibi resimli şiirler yazmıştır. Ancak şiirlerinde biçimden çok daha fazla göze çarpan, her ikisinin de şiirinin vazgeçilmez olan humour olmuştur. Sürprizli, şaşırtmacalı anlatım, beklenmedik bir son, bıyık altı bir gülümsetme şiirlerinin içinde eriyip gitmiştir. Apollinaire'in "Bir Yıl Öncesi İçin Laterna Havası" ve "Zaporog Kazaklarının İstanbul Sultanı'na Cevabıdır"ında, Süreya'nın ise "Mübeccel İzmirli" ve "Hür Hamalar Denizi"nde bunu görebiliriz.

BİR YIL ÖNCESİ İÇİN LATERNA HAVASI[52]
Nerdesin Paskalya bunca bekledik
İşte o ilkyaz uğrasana koruya
Gıdaklıyan tavuklarla dolmuş tünek
Bak gökte tanın pembe kıvrımlarına

ZARAPOG KAZAKLARININ İSTANBUL SULTANI'NA CEVABIDIR[53]
...
Sen Selanik'in kokmuş balığı

[48] Alkan, E., (1995), s. 491.
[49] Süreya, C. (çev.), (1995), *Yürek Ki Paramparça,* (Apollinaire, G.), "Bir Aşk Kırgınının Şarkısı", İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 62.
[50] Süreya, C., (1994), "Yunus Ki Süt Dişleriyle Türkçenin", s. 95.
[51] Süreya, C. (çev.), (1995), "Nişan Tahtası", s. 80.
[52] Süreya, C. (çev.), (1995), "Bir Yıl Öncesi İçin Laterna Havası", s. 66.
[53] Süreya, C. (çev.), (1995), (Apollinaire, G.), "Zarapog Kazaklarının İstanbul Sultanı'na Cevabıdır", s. 68.

Aşk yürüyüşe geçmiş işimiz bitik
...

Mızrakla oyulmuş gözlerin
Korkulu düşlerin geniş halkası
Bir koyverişte fırlamışsın
Bozulunca ananın bağırsakları
...

MÜBECCEL İZMİRLİ[54]
...
Ne kadar şair var Anadolu'da,
Mübeccel İzmirli
Mektuplaşırlardı onlarla,
Bir şey yemez içmezdi
Beslenirdi sadece
Küçük dargınlıklarla.

HÜR HAMAMLAR DENİZİ[55]
Kadınlar hamamında Güzin
Bacağının birini suya uzattı
Erkekler hamamında Süleyman
Uzandı bu bacağı bir güzel öptü
Öpsün bakalım
…

Sese, ritme, müziğe, tınıya verdikleri değer neticesinde her ikisinin şiirlerine giren yineleme, hem Süreya'nın hem de Apollinaire'in şiirinin baskın özelliklerdendir. Bu yinelemeler, tek bir şiirin içinde kelime, ses tekrarı olabildiği gibi; cümle ve hatta kıta tekrarı da olabilmektedir. Bilindiği üzere Süreya'nın "Keşke yalnız bunun için sevseydim seni" dizesinin tekrar edildiği 20 tane şiiri vardır. Benzer şekilde Süreya'nın çevirisiyle Türkçeye kazandırılan aşağıdaki kıtayı Apollinaire 3 farklı şiirinde kullanmıştır.

YEDİ KILIÇLAR[56]

…
Sen samanyolu ne güleç ablasısın
Güz değmiş ırmakların Kenan eli'ndeki
Sevdalı kızlara vergi sırma saçların
Tıkanmış yüzücüler gibi izleyelim mi
Başka gök kıyılarına koşunu senin
…

Apollinaire ile Cemal Süreya'nın bu veya diğer yinelemeli şiirlerinde, sözcük ya da dize/kıta yinelemesi dışında tema, konu, tını yönünden hiçbir ortaklık söz konusu değildir. Hatta isimleri aynı olan "Il y a"[57] ve "Var"[58] şiirleri bu konuda örnek gösterilebilir. Apollinaire'in cephede gördüğü ayrıntıları tek tek anlattığı "Var" şiirine karşılık Süreya, şiirinde sevgiliden bahseder.

Erdoğan Alkan, Apollinaire'deki "Marie" yani "Meryem"in ve de "çingene"nin Cemal Süreya'nın şiirine sızdığını söyler.[59] Ancak her iki şairin de birçok şiirinde yer alan çingene ve Meryem'ler, diğer yinelemelerde olduğu gibi, kendini tekrar eden yinelemelerdir, konu ve anlatım olarak herhangi bir benzerlik taşımazlar. "Çanlar", "Çingene" ile "Bun" ve "Süveyş"te olduğu gibi.

ÇANLAR[60]

[54] Süreya, C., (1994), "Mübeccel İzmirli", s. 180.
[55] Süreya, C., (1994), "Hür Hamamlar Denizi", s. 32.
[56] Süreya, C. (çev.), (1995), (Apollinaire, G.), "Yedi Kılıçlar", s. 72.
[57] Apollinaire, G., (1948), *Calligrammes*, "Il y a", Paris, Gallimard, s. 156.
[58] Süreya, C., (1994), "Var", s. 158.
[59] Alkan, E., (1995), 493.
[60] Süreya, C. (çev.), (1995), (Apollinaire, G.), "Çanlar", s. 79.

Güzel çingenem aşığım
Çanlar çalıyor bak dinle
Sevişmiştik çılgınca
Göremez sanıp bizi kimse
…
SÜVEYŞ[61]
…
Saçındaki çiçeği yükleyip merhabasına
Yoluna dikildiği ilk gündenberi onun
Geceyi tutup getirmek birinci işi
Sonra belirtmek geceyi en yavuz laflarla
Meryem kadifeden bir çingenedir
Ama çay içmenin kadifesi mi olur
O da ayrı mesele
…

Apollinaire'in "Yakınlama"sı ile Süreya'nın "San"ı birlikte değerlendirildiğinde; şairlerin söyleyişlerinin ne kadar benzer olduğu anlaşılır. Yalnız bu iki şiirde, ortak bir kelime kullanılmasının dışında konu ve imgeler yönünden net bir benzerlik olduğu söylenemez. Süreya "San"da imgeler konusunda Apollinaire'in önüne geçmiş; alışılmamış bağdaştırmalarla anlamı genişletmiş ve uzak çağrışımlarla yepyeni imgelere ulaşmıştır. Bu iki şiirde söyleyiş veya tarzların benzerliği dışında ortak bir yön bulmamız mümkün değildir.

YAKINLAMA[62]
Akşamdır tek bir kayın ağacı
Durur solmaya ufukta
Yürekten başlayan acı
Yürekten ruha ve akla

Anılan mavidir dörtnala
Geçer gözlerin leylaklarından

Ve dalgınlığın namusuyla
Boşanırım gökyüzüne
Uyku-
larım-
dan

SAN[63]
Kırmızı bir kuştur soluğum
Kumral göklerinde saçlarının
Seni kucağıma alıyorum
Tarifsiz uzuyor bacakların

Kırmızı bir at oluyor soluğum
Yüzümün yanmasından anlıyorum
Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
Dörtnala sevişmek lazım.

Cemal Süreya şiirindeki Apollinaire etkisini en çok *Göçebe* kitabında görürüz; özellikle de aynı adlı şiirde. Kırık dizeler, uzak çağrışımlar, zıt imgeler Apollinaire'i andırır. Üstelik "Göçebe" şiiri, Süreya'nın şiirini özetleyen şiirlerindendir; ona özgü yeni imgeler, değiştirim, konuşma dili, ölüm, folklor, geniş bir coğrafya, yineleme, yalnızlık, humour, hüzün, siyasallık, telmih, "öteki"lik ve tüm bunlarla birlikte içinden çıktığı toprağa, Anadolu'ya olan bağlılığı ve Batı'ya uzanan kafası. Süreya'nın

[61] Süreya, C., (1994), "Süveyş", s. 30.
[62] Süreya, C. (çev.), (1995), (Apollinaire, G.), "Yakınlama", s. 76.
[63] Süreya, C., (1994), "San", s. 11.

"Anadolu'yu divanece"[64] dolaştığı "Göçebe"sine karşılık; Apollinaire "Ağaç"ında ironik biçimde Avrupa, Sibirya ve Amerika'yı arşınlar.

Cemal Süreya ile Apollinaire'in şiirlerindeki asıl ortak nokta aşk temasıdır. Ancak Apollinaire'in aşkı daha hüzünlü ve kırılgan; Süreya'nınki ise daha erotik ve hatta daha cesurdur. Apollinaire'deki hüzünlü aşka en iyi örnek ilk ciddi aşk kırıklığı Annie'nin hatırasını anlattığı "Mirabeau Köprüsü", Cemal Süreya'nın şiirlerindeki erotik aşka en güzel örnekse at ve kadını özdeşleştirdiği "TK" şiiri olabilir.

MIRABEAU KÖPRÜSÜ[65]

Seine akıyor Mirabeau Köprüsünün altından
Ve şu bizim aşkımız
Olur mu durasın şimdi anımsamadan
Sevincin geldiğini ancak acının ardından

Çalsana saat insene ey gece
Günler geçiyor bense hep aynı yerde

Yüz yüze duralım böyle elin elimde kalsın
Ve aksın dursun
Sonsuz bakışlar dalgalar yorgun argın
Köprüsü altından kollarımızın
...

TK[66]

...
Sen kadınsın ya büsbütün soyunuyorsun
Sana vergi, atılacak her şeyi kolayca çıkarıp atmak
Öptüğün gibi dünyanın bütün adamlarını bu arada beni
Uzanıp öpüyorsun ya atları çırılçıplak
Ne oluyorsa işte o zaman oluyor.

Sen ağzını ilave edince atlara
Birdenbire oluyor bu, şaşırıyoruz
Korkunç bir güzellik halkların havasında
Birden ötesine geçiyoruz varmak istediğimizin
Ayır ayırabilirsen hangimiz kadın, hangimiz erkek.

3. Cemal Süreya'nın Şiirlerinde Guillaume Apollinaire'in Etkisi / Sonuç

Apollinaire ve Cemal Süreya; hem şiirleri hem de hayata, şiire bakışlarıyla birçok ortak noktaya sahiptir. Bunda elbette Apollinaire'in, Süreya'nın en sevdiği şairlerden biri olmasının etkisi vardır. Üstelik Süreya, Apollinaire'in şiir ve düşünce yazılarını okumakla kalmamış, aynı zamanda birçok önemli şiirini de çevirmiştir. İkisinin şiirinde ortaklıklar söz konusudur; sanata bakış açıları, şiirin içinde olması gerektiğine inandıkları şeyler, söyleyiş, biçime verdikleri önem ve hatta bazı konuları aynıdır. Ancak bu ortaklıklar veya yakınlıklar, Cemal Süreya'nın kendine ait bir şiir, ona özgü

[64] Hızlan, D. (röp.), (1982), "Genç Şairler Arasında Çok Benzeşme Var", *Hürriyet Gösteri,* 14-19;18, s. 6.
[65] Süreya, C. (çev.), (1995), (Apollinaire, G.), "Mirabeau Köprüsü", s. 77-78.
[66] Süreya, C., (1994), "TK", s. 36.

bir kişilik oluşturmasına engel olmamıştır. Süreya hep söylediği gibi cins[67] ve kişilikli bir şair olmuştur. Bugün Cemal Süreya şiiri dendiğinde, diğerlerinden ayrılan, ona ait bir alan vardır şiirde.

Her iki şairin de kişiliklerinin oluşumunu hazırlayan başka olaylar; onları benzer şekilde düşünmeye, üretmeye ve hatta yaşamaya itmiştir. Hayatlarında kesişen en büyük nokta, her ikisinin de yaşadıkları toplum ve zamanda kendini "öteki" hissetmesidir. Süreya, Kürt oluşu, sürgünlüğü gibi durumları saklamış, gün yüzüne çıkarmak istememiştir. Apollinaire ise, babasının kim olduğunun bilinmemesinin yarattığı sorunlar yaşamıştır.[68] Uzun yıllar Fransız vatandaşı olamamış, bu sebeple I. Dünya Savaşı'na Fransa tarafında katılmayı çok arzulamıştır; ancak savaşta aldığı ölümcül yaradan sonra vatandaşlık hakkını elde edebilmiştir. Kendilerini "öteki" olarak hissetmelerine sebep olan koşullar onları toplumun, düzenin, yasanın karşısında konumlanmaya itmiştir. Bu sebeple de şiirleri ve kendileri, onlardan önce gelen şiir akımlarından, şairlerden farklı bir yerde konumlanmıştır. Ve tabii bir de aşk var ortak noktaları olarak; her iki şair de hayatları boyunca birçok kadınla birçok aşk yaşamış ve bunları şiirleştirmiştir.

Apollinaire ve Süreya'nın şiirlerinde örtüşen noktalar şöyle sıralanabilir:

- geniş coğrafya unsurları
- sinematografik anlatım (Süreya'da çok daha fazla şiirde)
- humour
- aşk (Apollinaire'de hüzünlü ve kırgın, Süreya'da erotik)
- mit, efsane ve halk kahramanlarına yer veriş
- ölüm, yalnızlık ve aşk temaları
- sözcük ve şiir öğelerinde değiştirimler
- şiiri halk öğelerine yaslama
- sesi, müziği ve ritmi önemseme
- erotizm (Apollinaire'de sayıca çok daha az şiirde)
- yineleme (sözcük ve dize bazında)
- telmih
- biçimi şiirin en önemli yapıtaşlarından biri yapma
- söyleyiş.

Ancak Apollinaire ve Süreya'nın benzeştiği ve hatta intihal olduğu ima edilen[69] şiirlerinde bile bir "aynı"lıktan söz etmek mümkün değildir. Apollinaire ve Süreya'nın şiirlerinin genel havasında sezilen benzerlik, bir intihalden çok bir etkilenme olarak nitelendirilebilir ancak. İmgelere fazladan yüklenen anlam, kesilmiş dizeler, değiştirimler, yinelemeler, görsel unsurların ön plana çıkarılması, halk öğeleri, benzer temalar (aşk, ölüm, yalnızlık), coğrafik öğeler ve eski kahramanlar… Bu ortaklıklar onların şiirinin benzeştiğinin düşünülmesine sebep olmaktadır. Fakat Süreya'nın şiirinin kaynaklarının bir cephesi Batılı kaynaklar ve Apollinaire'se; bir diğer cephesi de divan edebiyatı, Alevilik, Anadolu coğrafyası, Doğu kültürü ve halk hikâyeleridir.

"Hiçbir edebi ve sanatsal yapı başka yapıtlardan bağımsız değildir aslında. Her sanatçı, eserlerinin çok açıkça anlaşılan üst yapısında ya da dikkatli bir okumayla

[67] Duruel, N. (haz.), (2002), "Şiir Bir Karşı Çıkma Sanatıdır", s. 203.
[68] Durusoy, G.; Necdet, A., (2004), s. 7.
[69] Alkan, E., (1995), s. 492.

çözümlenebilecek derin yapısında, kendisini var eden bütün diğer sanatsal ve edebi yapıtlardan izler barındırır… Annesinin anlattığı halk hikâyelerinden kendi isteğiyle genç yaşta okumaya başladığı ve giderek daha derin bir bağla sevdiği Divan şiirine, filmlerden şarkılara, tarih ve siyaset kitaplarından resimlere dek uzayan ve gittikçe çeşitlenen bu evrende Cemal Süreya asla taklide veya tekrara düşmeden kendi şiirini yazar. Onun şiirini daha da güzelleştiren, derinleştiren, renklendiren bu okumalar, Barthes'ın sözünü ettiği 'dokuma kumaş' gibi Cemal Süreya'nın şiirini oluşturur. Böylece onun şiiri bir çiçek dürbünü gibi, varolan şekillerden, renklerden yararlanarak farklı ve parçalı ama daha büyüleyici renkler, biçimler oluşturur."[70]

Enis Batur şöyle tanımlar Süreya'nın şiirindeki Apollinaire etkisini: "Buradan bir 'negatif beslenme' yorumuna varmak için Apollinaire'in Cendars şiiriyle ilişkisini de aynı biçimde yorumlamak gerekir ki, bu bütün çağdaşların sigaya çekilebileceği bir perspektiftir. El alınmıştır. İyi ki de alınmıştır. 'Göçebe' günümüz şiirinin en güçlü, ekonomik, içli örneklerinin başında gelir. Nedir Cemal Süreya'nın Apollinaire'den öğrendiği? İçinde yaşanılan dünyanın paramparça seyri içinden bütünlüklü, ama dağınıklığının haslığından çekinmeyen bir film kurmak."[71]

Süreya, Türk şiirinin genel gelişimini incelediği birçok yazısında; Türk şiirinin Tanzimat'tan bu yana geçirdiği değişimde Batı ve özellikle Fransız şiirinden etkilendiğini, diyalektiğin kaçınılmaz olduğu bir dünyada şiirin de değişiminin kaçınılmaz olduğunu ve de öykünmek ile etkilenmenin farklı şeyler olduğunu belirtir. Cemal Süreya "hiçbir ozan yeryüzüne şiirinin kuralı ve birimiyle gelmedi. Ben de şiiri başka ozanlardan öğrendim."[72] diyerek etkilenme, öykünme, anma, gönderme ve metinler arası ilişkilerin normal olduğunu dile getirir.

Cemal Süreya her ne kadar "şiirinin harcını Fransız kültürü ve Fransız şiiriyle"[73] kardıysa da "Batı ve Doğu edebiyatını özümsemiş bir aydındır… Fakat ona göre batı ve doğu kültürleri birbirinden farklı tarzda akan iki ırmak gibidir. Onları uzlaştırmak yerine ikisinden de ayrı ayrı istifade eder şiirlerinde. Cemal Süreya şiiri, bu iki temel kaynağın çelişmesiyle oluşur."[74] Ve ima edildiği gibi[75] Süreya, Fransız şiirinden yararlanırken dize aktarmaz. Hilmi Yavuz'un dediği gibi "Apollinaire okumuş bir Yunus Emre şiiri"dir onunki.[76] Yararlandığı bu büyük kaynak, onun bilinçaltında kalan bir etkilenme olarak işler şiirine en çok. Daha fazlasını aramak boşunadır; çünkü Süreya oldukça "kişilikli" bir şairdir. "Kişilik de zaten şairin kendine mahsus bir evren kurması değil midir?"[77] "Cemal Süreya sokakları her gün yeniden keşfedilecek bir kozmopolit anakenttir, çeşitli diller konuşulan ve her yolcunun kendi yolunu bulacağı uçsuz bucaksız kırlardır."[78]

---

[70] Gökalp-Alpaslan, G. G., (2009), "Metinlerarası İlişkiler Işığında Cemal Süreya Şiirinin Bileşenleri", *Turkish Studies*, c: 4 /1-I, s. 461.
[71] Batur, E., (1990), s. 5.
[72] Süreya, C., (1991), "Mektup Yaz", s. 382.
[73] Alkan, E., (1995), s. 500.
[74] Koç, M. N., (2006), *Cemal Süreya'nın Düzyazılarında Şiir ile İlgili Görüşleri, Anadolu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir*, s. 174.
[75] Alkan, E., (1995), s. 487.
[76] Celâl, M., (2005), "Cemal Süreya; Kişilikli Bir Şair", *Varlık,* 72-1117, s. 48.
[77] Kolcu, A. İ., (2010), *Cemal Süreya'nın Poetikası,* Erzurum, Salkımsöğüt Yayınları, s. 53.
[78] Duruel, N. (haz.), (2003), s. 19.

Kaynakça

Alkan, Erdoğan, (1995), *Şiir Sanatı,* İstanbul, Yön Yayıncılık.

Alper, Yusuf, (2008), *Psikodinamik Açıdan Cemal Süreya ve Şiiri,* İstanbul, Özgür Yayınları.

Altıyaprak, Yakup, (1994), *İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm,* Ankara, Ebabil Yayınları.

Apollinaire, Guillaume, (1948), *Calligrammes*, Paris, Gallimard.

Ayvazoğlu, Beşir, (2009), *Ömrüm Benim Bir Ateşti Ahmet Haşim'in Hayatı, Sanatı, Estetiği, Dramı,* İstanbul, Kapı Yayınları.

Batur, Enis, (1990), "Cemal Süreya'nın Şiiri İçin 10 Kıvılcım", *Milliyet Sanat*, 231-242;233.

Celâl, Metin, (2005), "Cemal Süreya; Kişilikli Bir Şair", *Varlık,* 72-1117.

Cumalı, Necati (çev.), (2009), *İki Şair İki Dünya,* İstanbul, Cumhuriyet Kitapları.

Doğan, Mehmet H., (1990), "Sanki Artık Hiç Şiir Yazamayacağım", *Milliyet Sanat*, 231-242;233.

Doğan, Mehmet H., (2001), "Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci", *Hece*, Türk Şiiri Özel Sayısı 53-55.

Duruel, Nursel (haz.), (2002), *Güvercin Curnatası,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Duruel, Nursel (haz.), (2003), *A'dan Z'ye Cemal Süreya,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Durusoy, Gertrude; Necdet, Ahmet (çev.), (2004), *Mirabeau Köprüsü,* İstanbul, Dünya Kitapları.

Enginün, İnci, (2002), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,* İstanbul, Dergâh Yayınları.

Erdost, Muzaffer, (1997), *İkinci Yeni Yazıları,* Ankara, Onur Yayınları.

Gökalp-Alpaslan, G. Gonca, (2009), "Metinlerarası İlişkiler Işığında Cemal Süreya Şiirinin Bileşenleri", *Turkish Studies*, c: 4 /1-I.

Güneş, Zeliha, (2007), *Cemal Süreya'nın Şiir Dili,* Eskişehir, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Hızlan, Doğan (röp.), (1982), "Genç Şairler Arasında Çok Benzeşme Var", *Hürriyet Gösteri,* 14-19;18.

Kaplan, Mehmet (2011), *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri,* İstanbul, Dergâh Yayınları.

Koç, Metin Necmi, (2006), *Cemal Süreya'nın Düzyazılarında Şiir ile İlgili Görüşleri*, Anadolu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Kolcu, Ali İhsan, (2010), *Cemal Süreya'nın Poetikası*, Erzurum, Salkımsöğüt Yayınları.

Narlı, Mehmet, vd. (2011), *Tanzimattan Bugüne Yeni Türk Edebiyatı Şiir Çözümlemeleri,* İstanbul, Kesit Yayınları.

Özmeral, Özgür, (2007), *Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm,* İstanbul, Ozan Yayıncılık.

Süreya, Cemal (çev.), (1995), *Yürek Ki Paramparça,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Süreya, Cemal (imzasız), (1966), "Mitoloji Havarileri", *Papirüs,* I-3.

Süreya, Cemal, (1969), "Şiir ve Devrim", *Papirüs,* c: IV-38.

Süreya, Cemal (imzasız), (1971), "İmgenin Kökleri", *Papirüs,* c: IV-32.

Süreya, Cemal, (1991), *Şapkam Dolu Çiçekle,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Süreya, Cemal, (1992), *Folklor Şiire Düşman,* İstanbul, Can Yayınları.

Süreya, Cemal, (1994), *Sevda Sözleri,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

KEMAL TAHİR'İN *SAĞIRDERE* ROMANINDA SOSYOLOJİK ARKA PLAN

Bilal KÖKSAL

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Türk romanında köy meselesi bir yanında Kemal Tahir'in diğer yanında ise diğer köy romancılarının bulunduğu iki ana akım üzerinden incelenebilir. Kemal Tahir'in köy, köylü ve köylülük konusuna yaklaşımı, diğer ana çizginin aksine idealist değil gerçekçidir. Kemal Tahir köy kökenli kahramanlarını, köyün sosyolojik şartları içerisinde değerlendirmiş ve köylüleri yüksek davaların temsilcileri kılmamıştır. Onun Sağırdere, Körduman, Bozkırdaki Çekirdek, Köyün Kamburu, Yediçınar Yaylası gibi romanları, on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyılın ortalarına kadar, bu topraklarda köylü coğrafyasını diri tutan folklorik ilişkileri konu almakta ve köydeki aşiret, oymak, sülale gibi akrabalık bağlarının köylüdeki zihniyetin yapısını oluşturan asıl unsurlar olduğunu iddia etmektedir. Sağırdere adlı roman, ileri sürdüğü tezler bakımından Kemal Tahir'in, köy ve köylü hakkındaki en dikkate değer romanıdır.

Anahtar Kelimeler: Kemal Tahir, Köy- köylü sorunları, sosyolojik arka plan

ABSTRACT

Next to the village in a matter of Turkish Kemal Tahir's novel, on the other side are the two main current through the other village of novelists examined. Kemal Tahir's village, the peasant and the peasant's approach, unlike the other main line is realistic, not idealistic. Kemal Tahir, village-based heroes, evaluated in the context of sociological and peasants of the village representatives of high Hath opened cases. His "Sağırdere, Körduman, Bozkırdaki Çekirdek, Köyün Kamburu, Yediçınar Yaylası" and other novels of the nineteenth century until the middle of the twentieth century, these lands are concerned with the relations of peasant folklore and geography that keeps alive the tribal village, carving, such as family structure, kinship ties that make up the mentality köylüdeki claims that the main elements. Sağırdere is a novel in terms of arguments put forward by Kemal Tahir, the most remarkable novel about the village and the villagers.

Keywords: Kemal Tahir, village-peasant problems, sociological background

Romanın Konusu:

Roman; Sağırdere kasabasına bağlı Yamören köyünde ikamet eden köylünün hayat tarzını, ergenlik çağına gelmiş iki gencin başından geçen aşk serüveni ile anlamaktadır. Romanın eksen kahramanları Mustafa adında bir genç ile onun en yakın arkadaşı Pelvan lakaplı Vahit, köyde âşık oldukları kızlar için köyün kurallarını hiçe saymakta fakat feodal dünyanın getirmiş olduğu ekonomik durumdan dolayı sevdikleri kızları köyde parası olan kişilere kaptırmaktadırlar. Bu andan itibaren yaşadıkları dünyayı sorgulamaya başlayan iki genç artık dünyanın adaletinin olmadığı kanaatine varmakta fakat cahillikleri ile de bu farkındalık sürecinin tesadüf eseri ortaya çıktığı kanaatini vermektedirler.

Mustafa'nın ağabeyi Murat ise ilkokul mezunu okumaya gayreti olan fakat okumanın anlamsız görüldüğü zihniyet içerisinde esaret altında kalan, bu nedenle de demiryolunda işçi olarak ekmeğini kazanan bir gençtir. Köyde Murat'ın bu işte çalışmasını gereksiz olarak gören ahali, *işçi milletini* eleştirmekten de geri kalmaz. Murat ise içerisinde yetiştiği köylü sınıfını eleştirmektedir ve işçi sınıfının emeğine saygı duyulması kanaatindedir.

Sevdikleri kızları para ve güç yardımıyla alamayan gençler, köy yerinde inanç haline gelmiş bazı batıl geleneklere de başvurma yolunu seçerler. Bunlardan birisi de tılsımlı yarsa kemiğidir. Bu kemik sayesinde sevdikleri kızların aklını başından alacaklarını zannederek, köyde Topla İsmail olarak bilinen düzenbaz bir heriften para ile bu kemiği alırlar. Ancak aldıkları kemikten de fayda göremezler ve hüsranla sonuçlanan bir durumla karşılaştıkları yetmiyormuş gibi bir de dolandırılırlar. Bu durumda tabulaştırdıkları gelenekler ve asılsız inançlar da kendilerini kurtaramaz ve para kazanma yoluyla güç elde etme gayretine koyulurlar.

Sevdikleri kızları almadıkları için çalışmak amacıyla *gurbet* olarak tarif edilen Ankara'ya giden Mustafa ve Vahit, köydeki insanlar tarafından başarısızlıkla sonuçlanacak bir serüvene girecekleri sanısıyla alay konusu haline gelmektedirler. Bu dönemde şehirleşme politikası ile beton bloklar halinde yükselmeye başlayan başkent Ankara'da taş ustalarının iyi para kazandığı bilinmektedir. İlk iş olarak taş taşımaktan başlayan Mustafa daha sonra ihale sahibi tarafından yaşı küçük olduğu gerekçesi ile işten çıkarılır. Bir akrabasının ortağı, Mustafa'yı taş ustalığını öğrenmesi amacıyla işe alır. Burada aklını ve becerisini iyi kullanan Mustafa, kısa zamanda taş ustalığını kavrayarak ustası ile boy ölçüşebilecek düzeye gelir. Kazandığı para sayesinde hayatının değiştiğini ve yaşam standardının yükseldiğini, fark eden Mustafa burada yeni bir dünya algısı içerisine girer. Kazandığı paranın kıymetini bilen ve paraya düşkünlüğü sayesinde de tasarruf sahibi olan Mustafa, köydeki hemşerilerinin küçük düşürmek amacıyla kurduğu oyunlara biraz aklı biraz da şansı sayesinde düşmeyerek biriktirdiği hatırı sayılır para ve erzakla köyüne geri döner.

Sosyolojik Arka Plan:

Türk romanında köy meselesi bir yanında Kemal Tahir'in diğer yanında ise diğer köy romancılarının bulunduğu iki ana akım üzerinden incelenebilir. Kemal Tahir'in köy, köylü ve köylülük konusuna yaklaşımı, diğer ana çizginin aksine idealist değil gerçekçidir. Kemal Tahir köy kökenli kahramanlarını, köyün sosyolojik şartları içerisinde değerlendirmiş ve köylüleri yüksek davaların temsilcileri kılmamıştır. Onun Sağırdere, Körduman, Bozkırdaki Çekirdek, Köyün Kamburu, Yediçınar Yaylası gibi romanları, on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyılın ortalarına kadar, bu topraklarda köylü coğrafyasını diri tutan folklorik ilişkileri konu almakta ve köydeki aşiret, oymak, sülale gibi akrabalık bağlarının köylüdeki zihniyetin yapısını oluşturan asıl unsurlar olduğunu iddia etmektedir. Sağırdere adlı roman, ileri sürdüğü tezler bakımından Kemal Tahir'in, köy ve köylü hakkındaki en dikkate değer romanıdır.

Kemal Tahir'in romancılığının özelliklerine bakacak olursak romanlarını geniş bir gözlem ve araştırmalar sonucu elde ettiği verilere dayandırarak yazmasıdır. O içinde bulunduğu toplumun tarihsel gelişimini ve serüvenini takip ederek romandaki kişilerini ve değerlerini bu kültürel miras üzerine kurar. "*Bu itibarla ilk romanı Sağırdere'den itibaren (1955, Son Posta'da tefrikası 1950)Türk toplumunda son bir asırda meydana gelen sosyal ve siyasal değişiklikleri, determinist bir dikkatle irdeleyerek çok boyutlu bir*

hesaplaşmaya girişir."[1] Kemal Tahir'in köy romancılığını Enstitü çıkışlı yazarlardan asıl ayıran özelliğin "*Roman drama düşmüş insanı anlatır.*"[2] İlkesine dayandığını söyleyen Berna Moran daha sonra Kemal Tahir'in "*İnsanın dramı kişiseldir ama, kişiliğinden değil toplumsallığından gelir*"[3] cümlesinden yola çıkarak onun "*bireyden topluma doğru bir kayış*"[4] gösterdiğini savunur. Bu bağlamda da bu romanını Sağırdere bireyinin drama düştüğü mekân olan 'köyden başlayarak incelemek gerekecektir.

1-Bir Gözlem Alanı Olarak Köy:

-İnsan dramı ancak insanın kapana kısıldığı yerde vardır. Buradaki kıstırılmışlık, bence, insanın dış itilmelere yakalandığı bir tuzak değildir. Daha çok kendi kişiliğindeki özelliklerle gelip girdiği bir kapandır-

Kemal Tahir'in romancılık anlayışının bireyin dramını anlatmak olduğunu belirtmiştik. Ancak bireyin drama düşmesi kadar hangi mekânda drama düştüğü de önemlidir. Bu konuda Kemal Tahir: "*Roman anlayışım, toplumun tarihsel gelişimi içinde drama çatmış tek insana dayanır.(...) İnsan dramı ancak insanın kapana kısıldığı yerde vardır. Buradaki kıstırılmışlık, bence, insanın dış itilmelere yakalandığı bir tuzak değildir. Daha çok kendi kişiliğindeki özelliklerle gelip girdiği bir kapandır.*"[5] Demektedir. Öyle ise Kemal Tahir, köylünün dramını yine köylünün kişilik özellikleri ile kısıldığı kapan olan köyde anlatacaktır. Bu durum bireyi kendi imkânları dâhilinde kişiliğinden gelen özelliklerle gözlemlemenin en basit yoludur. Mekânsal olarak en küçük yerleşim yeri köylerdir. O zaman köylünün dramı kendi mekânları içerisinde rahatça gözlemlenebilir. Berna Moran, Kemal Tahir'in bu anlayışla yazılmış olan romanı "*Kelleci Memet*"i örnek olarak verirken, Kemal Tahir ise bu roman hakkında "*gayet kapalı bir çevrede, hapishanedeki çok basit bir köy delikanlısının, çok karışık, çok derin iç dramı verilmek istenmiştir. (...) Bu basit görünen köy delikanlısının bile kendi öz yaşantısı içinde çok derin, çok çapraşık 'Şekspiryen' diyebileceğimiz korkunç insan dramıyla boğuştuğu gösterilmek istenmiştir*"[6] demekte ve insan dramının kapalı çevrede gözlemlenebileceğini bildirmektedir.

Sağırdere romanı iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm *"Düğün"*, ikinci bölüm ise "Gurbet" başlığı altında verilmiştir. Birinci bölümde romanın eksen kahramanı olan Mustafa'nın sevdiği kız evlenene kadar olan kısımdır. Bu kısımda köy hayatı ve köylünün dramı verilmiş, ikinci bölümden itibaren de eksen kahramanlar gurbete çıkarılarak, geniş mekânda *farkındalık süreci*ne sokulmuş ve *yeni bir dünya içerisine doğma*ları sağlanmıştır.

Romanda köylünün kendine has özellikleri: kadın-erkek ilişkileri, aile ve akrabalık bağları, köylünün tembelliği, batıl inançları, kendilerine karşı kurnazlıkları ve kurnazlıklarının altında barındırdıkları cehaletleri tek tek sunulmuştur. Folklorik malzemeler bakımından da sağlam bezenmiş bir roman olan Sağırdere, köy ve köylüye ait geleneksel özellikleri de kusursuz anlatmıştır. Dini ve kültürel etkinliklerde, özellikle düğünlerde halkın ritüelleri yerine getirdiği ancak yine kendi çapında kurnazlıklara kaçtığı da görülür. Kemal Tahir'in bu kapalı mekânda hangi dramları gözler önüne serdiğini başlıklar halinde inceleyelim.

---

[1] Korkmaz, R., (2009), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara, Grafiker Yayınları, s.462
[2] Moran, B., (1990), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış,* İstanbul, İletişim Yayınları, C.2. s.176.
[3] Kemal Tahir Vakfı Çalışmaları,(1989), *Notlar I, İstanbul*, Bağlam Yayınları, s.70.
[4] Moran, B., (1990), s.176
[5] Kemal Tahir Vakfı Çalışmaları, (1989), s.70
[6] Çelik, N., (1974), "Kemal Tahir İçin Biyografi Çalışması", *Türkiye Defteri*, Nisan, s.37

a-Kadın Erkek İlişkileri ve Köylünün Kadına Yaklaşımı:

Sağırdere romanında kadın sanki erkeğin tensel ve tinsel hazlarını gidermek amacıyla icat edilmiş bir eşya gibi görülmekte ve yakınlık derecesi gözetmeksizin müstehcen ifadeler kullanılmaktadır. Köydeki kadınları uzaktan da olsa hareketlerle ve gözlerle taciz etmeleri de romanda dikkati çeken bir başka unsurdur.

"*…-Kulaksızın Mustafa elini aşağıya doğru salladı-: Sen nasıl bakabilirmişsin yahu? Ağam Murat'ın Feride oynamakta…*

-Hep mi Feride oynamakta bir saattir?

-Hıı…

-Tüh… Gelininiz olacak kahpe, tüm oyuncuymuş…"[7]

…

"*-Bugün kara sakal leblebiciden kuru üzüm, leblebi aldın. Ayşe orospusu yaşadı. Kıtır kıtır yiyecek.*

-…Bu sefer, ayna koyduk, ayrıca boncuk, sakız koyduk, ama dediğim gibi… Geri çevirir orospu!.." [8] (Ayşe, Mustafa'nın sevdiği kız.)

…

"*Bütün Yamören kadınları Orta mahallenin damlarında alayı bekliyorlardı. Allı, morlu, kırmızılı, sarı basmalar, ipekler Topal İsmail'i coşturdu:*

-Hele yavrulara hele!.. Hele kekliklere hele!..

- Sus ulan! Ezan okunuyor… Günahtır.

-Okunsun Pelvan kardeş. Benim de, töbe yarabbi, ezanım bu… Reşit Hoca 'Allahü Ekber' diye öter, ben 'Hele yavrular' diye…"[9]

…

"*…Biz işi öncesinden ters tuttuk Mustafa, çizgiyi baştan yanlış çizdik..*

-Ne yapılacaktı?

-Yapılacağı… Hiç kızlara gönül verilmeyecekti.

-Ne demek?

-Benim sözüm doğru!.. Kız kısmına gönül vermek yoktu. Bu köyde sahibinin yiyemediği taze keklik sürüyle… Güzel gelinlerden birer seçip, ardına düşecektik…

Mustafa durakladı:

-Karı kısmını kandırmak, kız kısmını kandırmaktan daha mı kolay Pelvan?

-Daha kolay… Ne sandın?

-Demek kocalı karı, adama 'He' mi der kolayca?

- Vallah, Bu kadar ardına düşersek hiç bakmaz. Altı aydır leblebi, üzüm, sakız, ayna göndermekten usandım. Kahpenin rezilleri!.."[10]

Kendi âşık oldukları kadınlara veyahut da ailelerine gelin gelen, akrabalık bağı olan kadınlara bile bu ifadeleri kullanmakta tereddüt etmeyen bir köylü figürü ile karşılaşmaktayız.

b-Bilgisizlik/Anlamlandıramama Sorunu:

Doğanın içinde yaşamalarına rağmen doğa olaylarına anlam veremeyen Yamören köylüsü, anlam veremediği her şeyi Allah'tan bilerek sorgusuz inanmakta ve bu durumun nedeni üzerine düşünmekten kaçınmaktadır.

[7] Tahir, K.,(2011), *Sağırdere,* İstanbul, İthaki Yayınları, s.9.
[8] Tahir, K., (2011), s.34.
[9] Tahir, K., (2011), s.98.
[10] Tahir, K., (2011), s.119.

"*-Ağaç kısmı, kışın yaprağını eden döker Pelvan?*

-Bilmem…

-Öyle ya… Kışın yaprak daha lâzım. Üşümesin diye…

-Ağan Murat bilir! Sormadın mı?

-Sordum. Kaç kez sordum. Anlattı ama aklımda kalmamış.

-Aklında nesi kalacak, Allahtandır.

-Orası öyle… Elbet Allahtan… Şu bizim Sağırdere'nin suyu da yazın kesilir, kışın akar. İşin tersine bak! Aslında köy adamına su, yaz günü lazım.

-İşte gördün mü bu da Allahtan."[11]

…

"*…- Bana ne olduysa kirazdan oldu. Sabah sabah yedik kirazı, içtik suyu. Sonunda sıtma bizi yakaladı. Sıtma kirazdan, meyvadan gelir. Meyva zarar… Safra…*

Hasan ustayla Mustafa, 'Öyledir' anlamında baş salladılar. Cemal usta yumruklarını beline koyarak doğruldu.

-Hemen kafa sallarsınız. Sıtma meyvadan gelir mi? Sıtmanın mikrobu sivrisinekte… Bataklıkta…

Mustafa direndi:

-Biz meyvadan biliriz.

-Hele eşek… Meyvayı zamanlı zamansız, çok yersin. Üstüne su içersin. Miden bozulur. İnsanın canı midededir. Mide bozuldu mu, mikrop adamı kolay alt eder. Kitap böyle yazıyor."[12]

…

"*Cemal usta 'Yeni bekçi Boşnak,' dedi. Boşnak ne millettir? Arap mı? Gâvur olsa Rifat Efendi ambara bekçi almaz.*"[13]

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere kendi akıllarının almadığı her şeyi Allahtan bilerek işin tefekkür kısmını kısa yoldan çözüme kavuşturan ve hastalıklarının bile nedenini rastgele sebeplere bağlayan bir sosyal durumla karşılaşmaktayız.

c-*Yolsuzluk/Hırsızlık:*

Romanda köy ve köylü ile ilgili göze çarpan bir diğer husus da köye gelen misafirlerin mallarının ve paralarının köylüler tarafından çalınması ve zarara uğratılmasıdır. Romanda geçen köy olan Yamören 'de "kopuk" diye tabir edilen ve hiçbir işe yaramayan insanlar tarafından yapılan bir davranış biçimidir. Gezici esnafların mallarını ve paralarını çalmaktadırlar.

"*Mustafa sesini alçalttı:*

-Bunların yalanlığı belli… Şimdi, doğru söyle; askerlerin cebinde bir şey bulabildin mi, İsmail?

Topal İsmail, yüzünü astı:

-Bu da laf mı şimdi? Dinime imanıma ellemedim. Askerde yüz lira olsa almam… Asker ne demek? Gurbet adamı demek… Fukaranın canını yakmağa töbe verdik ya… Murat Ağana töbe verdik bu yönden…"[14]

Ayrıca huylu huyundan vazgeçmez mantığı ile başka memleketlere çalışmaya giden bu insanlar yolsuzluklara ve hırsızlıklarına devam etmektedirler. Nitekim köyde

[11] Tahir, K.,(2011), s.23.
[12] Tahir, K., (2011), s.270-271.
[13] Tahir, K., (2011), s.278.
[14] Tahir, K.,(2011),s.27.

Gurbetçi Ömer diye tabir edilen ve Ankara'da bir inşaat sektöründe ambar bekçisi olarak çalışan Ömer, çalıştığı şirkette patronunun kardeşi ile işbirliği yaparak iş yerini dolandırır. Ayrıca ambardan da kendi çıkarları doğrultusunda malzeme çalar ve bunu paraya çevirir. Kendi hemşerilerini bile dolandırmaktan çekinmez.

"*-Ömer'i kim döğdü?*

-İşçiler… Ambarda iş kolaydır. Bizim köylü milletinde tembel mi ararsın? 'Seni ambara alacağım' diye bir kaçının, beşer liralarını dolandırmış… Birer hafta çalışıp yol verince, bir gece yolunu beklediler. Öylesine döğdüler ki, ben sabahleyin gördüm de, 'Bu pislik temizlenmiştir!' dedim. Ölmedi. On gün gözü kapalı yattı."[15]

Bir diğer yolsuzluk yöntemi ise köye mal sayımına gelen memurlardan mallarını saklayarak yalan beyanda bulunmalarıdır. Devlete karşı mal varlıklarını açıklamazlar ancak devletin verdiği her yevmiyeli işe de koşuştururlar. Kısacası devletten daima alan ama vermeyen bir zihniyet ile karşılaşmaktayız.

d-Kurnazlık:

Kemal Tahir'in dikkat çekmek istediği hususlardan biri de köylünün kendisine sözde kurnaz olmasıdır. Romanda, köylünün bu kurnazlığından dolayı dini ve geleneği istismar etmekten de geri kalmadığı göze çarpmaktadır. Romanda kurnazlığı ile bilinen Topal İsmail, Ramazan ayında oruç tutmamaktadır. Bunun nedeni ayağının iyileşmesi için doktorun verdiği ilaçlar ve düzenli beslenme programıdır. Ancak Topal İsmail, dini ritüelleri sıkıcı bulan ve bu ritüellerden kaçan bir yapıya sahiptir. Ayağı sağlam olsa dahi oruç tutmaktan kaçınacak bir karakterdir ve ayağını oruç tutmamak için bahane eder. Fakat sağlık için dahi olsa oruç tutmadığını köydekilere söyleyememektedir. Çünkü doktor lafı ile de olsa oruç yemeyi kınayan ve bu nedenle de dışlayan bir yapı göze çarpmaktadır:

"*-Bu işin öncesi var! Doktor, hey Mustafa, bacaktan alçıyı söküyor. Aklıma Ramazan geldi. 'Ramazan'da oruç tutsam bir zarar gösterir mi?' Dedim… Sorduğum ne güzel olmuş. Başımıza gelenler hiç bilmemezlikten… Doktor bir kızdı, bir bağırdı. Bacağımız bizden gitmiş, biz daha 'Ramazan' diyerek oruca gayret verirmişiz. 'Sabahları yumurta içeceksin. Oruca falan aklım ermez' diyerek camları zangırdattı doktor. Anladın mı? Ben sabahları yumurta içecekmişim. Ramazan'da falan anladın mı? Töbe töbe!..*

Pelvan Vahit sobaya atmak için eline aldığı odunu Topal İsmail'in başının üzerinde iki kere çevirdi:

-Sen de, doktor lafıyla oruca kıydın öyle mi rezil?"[16]

…

"*…Bacak daha kötüleşirse, yallah mahpusa giderim. Mahpus damı köye benzemez. Doktoru, ilacı vardır. Başucunda elektrik yanar. Bizim Yamören 'den, şart olsun iyi…- Kurnaz kurnaz göz kırptı-: Aman kimseye söyleme Mustafa… Ben mahpusa 'Doktoru parasız!' diye gittim.*"[17]

…

"*-Başımızda bir bela daha var: Kurnazlık… Aklımıza bir şey gelir, 'Bunu bizden başkası bulamaz' diye güveniriz. Beş paralık kâr için, beş yüz kuruşluk zarara girmemiz hep kurnazlıktan… Bu dünyada kurnazlık gibi bela yok!..*

[15] Tahir, K.,(2011),s.249-250.
[16] Tahir, K.,(2011),s.27.
[17] Tahir, K.,(2011),s.27.

… Nail çekine çekine doğruladı:

-Gerçekten köylü adamı kurnazdır. Yüzbaşı bize 'Çarıklı kurmaylar!' derdi.

-Çarıklı kurmay!.. - Murat kederle güldü-: Oysa kurmay oldun mu çarık giymezsin. Ayağın çarıklı ise, kurmay olamazsın… Bizim köylümüz, arslanım, birbirimize karşı kurt gibiyiz, yabancıya karşı köpek gibi… Kendimiz toprakta yatarız, hatırlı konuğa kaba döşek saklarız. Komşuna bir yumurta vermezsin, versen de ileride lafını edersin, başına vurursun, hatırlı konuğun atına tohumluğunu yedirirsin!"[18]

Köy içinde en eğitimli kişi olan ve işçi sınıfına mensup Murat, kendilerinde olan bitenin farkında bir birey olarak bu teşhisi koyar.

f-Okuma Yazma Oranı/Eğitime Verilen Değer:

Okuma yazma oranının yetersiz olduğu köyde okuyan insana da boş işle uğraşıyor sıfatı vurmaktan geri kalmayan bir zihniyetle karşılaşmaktayız. Roman kahramanı Mustafa'nın ağabeyi olan Murat, köyün tek ilkokul mezunu insanı, dolayısıyla da en eğitimli kişisidir. Az da olsa aldığı eğitim sayesinde köydeki insanlara nazaran daha geniş bir dünya algısı vardır. Ancak bu yönü babası Kulaksız Yakup ve köydekileri rahatsız etmektedir.

"*-Kız Meryem…*

-Buyur Yakup amca

-Senin oğlan kaç yaşında?

-Yedi, sekiz yaşında var… Hesabını babası bilir.

-İyi dinle… Bu sözüme kulak vereceksin. Oğlanı yeni yazı okuluna göndermek yok. Oğlunu Kurşunlu'nun beş sınıflı okuluna hiç göndermeyeceksin. Hocadan Kur'an öğrensin, akıllı ise eski yazı öğrensin. Benim Murat'ı Kurşunlu'nun okulu bozdu. Beş yıl okuttuk, şıkır şıkır paralar verdik. Hesaplasam, iki çift öküz parası tutar. Şimdi bizi beğenmez, rahmetli Eğri Ahmet eniştesini beğenmez. 'Aman oğlum, bu kadar okudun, köy yerine muhtar ol' derim. Alın teriyle kazanacakmış. Bu dünyada alın terleten işten namuslusu yokmuş. Şu lafa bak, şu lafa… Eller rahat arar. Bizim oğlan gitti, Sımıcak tren durağına, töbe töbe, demirbaş işçi oldu. Olsun bakalım!..

…

-Murat'ı okula hiç yollamamak varmış… Neyse, 'Türk'ün aklı sonradan gelir' demişler." [19]

g-Batıl İnançlar:

Kemal Tahir'in köy ve köylüye dayalı gözlemlerinden bir başkası da batıl inançlardır. Köylüyü birçok yönü ile inceleyen Tahir bu hususa da değinmiştir. Ters dönmüş ayakkabının uğursuzluk getireceğinden tutun da tılsımlı yarasa kemiğinin karşı cinsi bağlayacağına dair inançları, üzengiden kırk taş geçirmek veya nikâh kıyılacağı anda bıçağı kınına sokmanın, saatinin kapağını kapatmanın gelinin yanına yaklaşamama gibi uğursuzluklar getireceğine dair inançları göz önüne sermiştir.

"*…Vahit'in kunduralarından bir teki tersine dönmüş, Mustafa, uğursuzluk getireceğini düşünerek bunu eğilip düzeltmek istedi, ama odanın sessizliği içinde göze alamadı.*"[20]

…

"*Mustafa'nın içine bir acı çöktü, gözleri bulandı, yutkundu.*

[18] Tahir, K.,(2011),s.62.
[19]Tahir, K.,(2011),s.75.
[20]Tahir, K., (2011), s.40.

Kuşağının arkasından Topal İsmail'in bunca yalvarmalardan sonra getirdiği tılsımlı yarasa kemiğini çıkardı. Kulhuvallah okuyarak, kemiğin ısıtacak yanını titreyen eliyle Ayşe'nin sırtına, yukarıdan aşağıya üç kere sürdü. Bunu yaparken dişlerini öyle sıkmıştı ki, çenesiyle beraber sırtı da sızlamaya başlamıştı. 'Belki bir uğursuzluk olur, yanlışlık olur da fayda vermez,' diye avucunun içindeki kemiğe baktı: 'Tamam! Doğru sürmüşüz!.. Soğutacak yanı değil, ısıtacak yanı!.. Aferin!"[21]

…

"*Düşman kısmı belli mi? Üzengiden kırk tane taş geçirirlerse Battal Ağa yandı. Gerdek gecesi geline el süremez, utancından ölür!*"[22]

…

"*Güvey Battal, düşmanlık edip kendisini bağlamalarından çok korkuyordu. Murat, istediği kadar, 'Öyle iş olmaz!' desin, tam nikâh kıyıldığı dakika, birisi bir bıçağı kınına soksa, saatının kapağını kapatıverse, güveyin geline yaklaşamayacağına Yamörenliler inanıyorlardı.*"[23]

Yukarıdaki alıntılardan Kemal Tahir'in köy ve köylüye dair gözlemlerini çok yönlü olarak gerçekleştirdiğini ve romanda sunduğunu görmekteyiz.

2-Yeni Bir Dünya Algısı: "Kapan"dan Gurbete Göç

Kemal Tahir'in roman anlayışında bireyin kapana kısıldığı yerde dramı vardır ve bu dram anlatılmalıdır ilkesinin olduğunu daha önce belirtmiştik. Kemal Tahir romanın birinci bölümünde dar mekân içerisinde köylünün dramını verir, ikinci bölümde ise romanın eksen kahramanlarını gurbete çıkarır ve burada bu dramdan nasıl kurtulmaları gerektiğine karşı çözümler sunar.

Sağırdere romanında bu anlayışa bağlı olarak ilk göze çarpan unsur mekân değişikliğidir. İnsan zaman ve mekâna bağlı olarak değişen bir varlıktır ve mekân değiştikçe beklentiler de değişecektir. Romanın eksen kahramanı Mustafa ve Pelvan Vahit, Ankara'ya çalışmaya gelirler. Mekânın değişmesine bağlı olarak "*köylü kişilerin kendi köylerinde bütün davranışları ile rahat ve güçlü, gurbette ise sudan çıkmış bir balık gibi şaşkın ve çekingen olup kişiliklerini yitirişleri*"[24] anlatılır. Eskiden *Yamören köyü gibi yok*ken şimdi gurbetten iyisi olmamaktadır.

"*…Gündeliğe geçmiş, cebindeki para köyünden getirdikleriyle beraber 26 liraya çıkmıştı. 26 lira… Gelecek ay şu kadar… Tüü! Ankara gurbeti gibi yokmuş yahu! Yere batsın bu Yamören!"*[25]

Romancıyı *şair bir sosyolog*[26] olarak gören Kemal Tahir, bu yüzden sosyoloji biliminin terimlerinden olan *Kültürlenme* yoluyla kahramanlarını bir *farkındalık sürecine* sürükler. Daha önce de belirttiğimiz üzere yeni bir dünya algısı ile karşılaşan kahramanlar artık bu süreçte eski deneyimlerinin üzerine yeni kazanımlar eklerler. Ancak Kemal Tahir şapkadan da tavşan çıkarmaz. Yani Yaşar Kemal'in *İnce Memet*'indeki gibi bir kahraman yapmaz köylüyü. Farkındalık sürecinin sonucunda şekillendirir ve bırakır. Nitekim Mustafa da Ankara'ya gider ve orada yeni beklentiler içerisinde kazanımlarını gerçekleştirdikten sonra köyüne geri döner.

[21] Tahir, K., (2011), s.134
[22] Tahir, K., (2011), s.128.
[23] Tahir, K., (2011), s.136.
[24] Alangu, T., (1968), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, İstanbul, İstanbul Matbaası Yayını, C.3, s.454.
[25] Tahir, K., (2011), s.259.
[26] Bozdağ, İ., (1995), *Kemal Tahir'in Sohbetleri*, İstanbul, Emre Yayınları, s.141.

"*…Babandan mektup gelmeseydi, Yamören'i hiç aklına getirir miydin?*

-Bilmem…-Biraz düşünüp utangaç utangaç başını çevirdi-:

Havalar soğudukça, köy adamın aklına geliyor usta! Doğrusunu ister misin, köy kısmını adam hiç unutmaz da, arsızlığından unutmuşluğa vurur. – Ellerini sevinçle oğuşturdu - : Kışın köy iyi olur.

-Hele tembel köpek! Tarlada çalışmayı göze alamadığından… Kışın odalarda gelsin laf, gelsin domino, iskambil…"[27]

Görüldüğü üzere roman kahramanı Mustafa ne kadar kazanım gerçekleştirirse gerçekleştirsin özünden gelen özelliklerle eski formundan kopamayacaktır. "*Gurbetçi ne kadar uzaklara giderse gitsin köyünden henüz kopmamış bütün ilgileriyle köye dönük bir yaşam bir köylüdür. Şehirdeki çalışmaları ve yaşayışı hep geride bıraktığı düzene göre ayarlanmıştır. Gurbetçinin bütün amacı bir gün olup hediyelik eşyaları sırtlayıp, şayaktan yeni elbiselerini giyinip kuşanıp köyde yeniden tutunup yaşamak hesapları ile dönüp gelmektir. Kemal Tahir, Çorumlu köylünün gurbetçiliğini niteleyen bütün gerçekleri, köy ve şehir denklemi üzerinde gösteriyor. Şehiri görmek ve orada çalışmakla birlikte Anadolu köylüsünün 'değişmez' kalışının nedenlerini gözler önüne seriyor.*"[28]

3- İşçi-Köylü Çatışması:

Roman boyunca Kemal Tahir'in işçi sınıfı ile köylü sınıfı arasında çatışmaya dayalı izlenim bıraktığını görmekteyiz. Bilindiği gibi Marksizm, işçilerin haklarının korunması ve kalkınmasını da esas alan ve alın teri ile çalışan emekçilerin huzuru için mücadele veren bir ideolojidir. Romanda sürekli tembel, işten kaçan, rahat ve huzuru için her türlü kurnazlığı yapan köylü motifi vardır. Bu sınıf ile doğal olarak karşılarında mevcut bulunan emekçi, alın teri ile helal para kazanan bir işçi sınıfının birbirlerini eleştirmesi bize aslında yeni bir çatışmanın da isminin konulması için kolaylık sağlar.

"*…Biz köylüyüz. Gösterişe ölürüz. Gösterişçiliğimizden ellerin lafına çokça bakarız. Sıkça efeleniriz ama, fukara komşumuzdan başkasına gücümüz yetmez.*"[29](Demiryolları işçisi Murat kendi köyündeki Nail ile atışırken.)

…

"*-Başımızda bir bela daha var: Kurnazlık… Aklımıza bir şey gelir, 'Bunu bizden başkası bulamaz' diye güveniriz. Beş paralık kâr için, beş yüz kuruşluk zarara girmemiz hep kurnazlıktan… Bu dünyada kurnazlık gibi bela yok!..*"[30]

…

"*Çok ezilmiş köylü kısmı da ondan… Adamın ezilmişinden, bu kadar adam olur Nail ağa!..*"[31]

…

"*…Alın teriyle kazanacakmış. Bu dünyada alın terleten işten namuslusu yokmuş. Şu lafa bak, şu lafa… Eller rahat arar. Bizim oğlan gitti, Sımıcak tren durağına, töbe töbe, demirbaş işçi oldu. Olsun bakalım!..*"[32]

…

[27] Tahir, K., (2011),s.309.
[28] Alangu, T., (1968), C.3, s.454
[29] Tahir, K., (2011),s.62.
[30] Tahir, K., (2011),s.62.
[31] Tahir, K., (2011),s.73.
[32] Tahir, K., (2011),s.75.

"*Zanaata girdiğimizin haberi Yamören'e varmasıyle düşmanlarımızın yüreği yarılır. Köylü milleti ne demiş?... ' İşçi olacağına, adam ölmeli daha iyi' demiş…*"[33]

…

"*-Hırsız eşşoğlu eşekler!.. Bütün hırsız bu işçi takımı…*

…

Ulan, köyde acınızdan ölüyordunuz, burada bir ekmek parası bulmuşsunuz, oturup şükretsenize. Çivi aşırırlar, çimento torbası aşırırlar."[34]

…

"*-İşçi kısmı rezil olur usta. Hep rezildir…*"[35]

…

"*-Ah reziller!.. Ulan köylü değil misiniz? Sıla hasreti yüreğinize bir düştü mü, duramazsınız. Cennette olsanız yola düşersiniz, reziller, seğirtirsiniz tezek kokusuna…*"[36]

Tanzimat'tan beri Türk Edebiyatı'nda bir takım zıtlıkların ve çatışmaların yaşandığını bilmekteyiz. Eski-yeni, Doğu-Batı, Aydın-Köylü vb. gibi isimlerle adlandırılan bu çatışmalara Kemal Tahir'in yeni bir yaklaşımla eklendiğini söylemek yanlış olmasa gerek. Eğer Kemal Tahir için yeni bir isim konulacaksa bu ismin "İşçi-Köylü" çatışması olması kaçınılmazdır.

Marksist bir düşünce tarzı ile eserlerini vücuda getiren Kemal Tahir'in, başlangıçta da belirttiğimiz gibi köy ve köylüye ilişkin yargıları diğer köy romancılarından farklı bir eksendedir. Marksizm'in temelinde işçi sınıfının hakları ve işçinin kalkınmasını savunmak esastı. Ancak bir imparatorluk bakiyesi olan yeni devlette Avrupa'daki gibi bir sanayi toplumu olmadığından doğal olarak da bir işçi sınıfı bulunmamaktaydı.

"*1920'lerde ülke nüfusunun büyük çoğunluğu kırsal alanda yaşıyordu. 1927'de yapılan ilk nüfus sayımının sonuçlarına göre, kırsal nüfus ülke nüfusunun %83,6'sını oluşturmaktadır.*"[37] Bu istatistiksel verilere bakarak geri kalan düşük kısmın memur, çok azının da işçi nüfusu olduğu aşikârdır.

Bizde kalkınma politikaları Avrupa'dan farkı olarak işçi sınıfı yerine köylü sınıfı üzerinden ortaya atılmaktaydı. Tepeden inme aydınların köylüyü aydınlaştırma çabaları ve köy enstitülerinin de açılması sonucunda, bu enstitülerden mezun olan köylü yazarların da eklenmesiyle *idealist* bir *köy edebiyatı* ile karşılaştık. Politikacıların da etkisi ile birçoğu köylüyü yüceltmeye ve dava adamı yapmaya çalışır. "*Bir zamanlar adam yerine konulmayan köylü, hiç olmazsa seçim dönemlerinde ilgi odağı haline gelir*"[38] ve siyasetin de etkisi ile idealist bir akım başlar.

Bizde ilk köy realizmi Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "*Yaban*" adlı eseri ile görülmektedir ve hatta dönemin idealist kitlesi tarafından da ağır eleştirilere maruz kalmaktadır. Bu romanda çatışma unsuru *aydın-köylü* olarak belirtilmiştir. Yakup Kadri'den sonra diğer köy romancılarından farklı olarak Kemal Tahir bu noktada tam da kendisini gösterir ve idealist yöntemle yüceltilmiş olan köy ve köylüyü realist bir gözlemle uygun yere oturtur. Ancak K. Tahir'in Yakup Kadri'den farklı yanları da

[33] Tahir, K., (2011),s.232.
[34] Tahir, K., (2011),s.243.
[35] Tahir, K., (2011),s.271.
[36] Tahir, K., (2011),s.271.
[37] Gülöksüz, G.; Gülöksüz, Y., (1983), "Nüfus", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Tarihi,* İstanbul, İletişim Yayınları, C.5, s.1240.
[38] Korkmaz, R., (2009), s.460.

mevcuttur. Onun romanlarında işçi-köylü çatışması daha belirgindir. Çünkü dava adamı çalışkan olmalıdır, zeki olmalıdır, emekçi olmalıdır. Hep kendisi için değil, başkaları için de mücadele etmelidir. Tahir'in romanlarındaki köylü tipleri dikkat edilirse tembel ve dava adamında olması gereken özelliklerden yoksun tiplerdir. *Yaban* 'da mevcut olan çatışma köy kültürüne yabancı aydın tip ile köylü arasındaydı. Ancak *Sağırdere* romanında köyden yetişen işçi sınıfı ile köylü arasında yaşanmaktadır. Dikkat edilirse çatışmaların çoğu öz eleştiri niteliğinde "bizim köylümüz, biz tembeliz vs." gibi ifadelerle verilmiştir. Tabiri caizse Kemal Tahir, "*iğneyi de çuvaldızı da kendilerine batırmalarını sağlar*". Bu da onun farkındalık kazandırma özelliğini gösterir.

Kemal Tahir köylünün folklorik malzemelerinden yararlanılması gerektiği tezini savunur ancak bunun yanı sıra köylünün zihniyet dünyasını da eleştirir. Köylünün hayranlık duyduğu kişilerin ve ilgi dünyalarının da karşısında duran Tahir, bu nedenle de romana André Mouroıs'in İngiltere Tarihi'nden bir alıntı ile başlamıştır.

"*Ahlak düzeni sağlam olmayan ve soyguncularıyla başa çıkamayan bir toplum,- ruhunda artakalmış bir barbarlık duygusunun da baskısıyla- soyguncularına karşı hayranlık duyar.*"[39]

Nitekim alıntıdaki yargılar da Kemal Tahir tarafından romanda desteklenmiştir. Romanda Mustafa'nın babası Kulaksız Yakup, akrabaları olan bir eşkıyadan bahsederken hayranlıkla kahramanlaştırmakta, devletin askerine ve öğretmenine zulmetmesini göğsünü kabartarak anlatmakta ve gururlanmaktadır.

"*…Eşkıyalık dediğin budur, ötesi yok!.. Rahmetli Eğri Ahmet'e 'Eşkıya!' derler.*

…Yunan Savaşı sırasında Sivas'tan Bolu'ya kadar yedi vilayeti amana düşürmüş, valileri, kaymakamları titretmiş bir yiğit…

….Hey Eğri Ahmet, hey!.. Öyle yürekli babayiğit şimdi ne ararsın!.. Eğri Ahmet enişten Yamören'deyse, müfrezeler şu yana dolanıverirlerdi. Önüne çıkmak ne mümkün!.. Askere hiç kıymazdı, ille subay düşmanıydı. Kaç tane okumuş subay yedi, kaç tane!..

… Altmış, yetmiş askeriyle köye geldi mi, vezir sanırdın. Hükümet gibi hükmederdi canım!.."[40]

"*…O sıra Kurşunlu'ya karı öğretmen yeni daha yeni gelmiş. 'Karıdan öğretmen olur mu?' diye köylünün hafızı, hocası tekbir çekiyor. Eğri Ahmet karı öğretmeni, gece vakti sıcak yatağından kaldırdı.*

-Karıyı sabaha o gece, sabaha kadar oynattı. Eğri Ahmet enişten…"[41]

Yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü gibi köylünün kahraman olarak algıladığı kişi aslında devlete karşı suç işleyen ve silah sıkan bir eşkıyadır. Ancak yine de bu bir yiğitlik, kahramanlık gibi anlatılmakta, devletin okumuş subayına kurşun sıkan ve düşmanlık yapan biri yüceltilmektedir. Kemal Tahir'in de Mauroıs' ten alıntıladığı kısımla anlatmak istediği aslında budur. Eşkıyalık adı altında geçinen insanların "*korkak, acımasız, kalleş ve rezil insanlar olduklarını ve beylerin, ağaların, köpekliğini yaptıklarını*"[42] savunur. Bu zihniyet dünyasının ve kendi içerisinde yozlaşmış bir yapının, ahlâk formunda bozulma olmuş bir yapının büyük dava adamı olamayacağını savunur ve savunduğu şeylerden taviz vermez.

[39] Mauroıs, A., *İngiltere Tarihi*.
[40] Tahir, K., (2011),s.73
[41] Tahir, K., (2011), s.74.
[42] Moran, B., (1991), s.92.

Sonuç olarak belirtmek gerekirse, Kemal Tahir'in Türk romancılığında köylüye bakış açısı diğer köy romancılarının aksine *idealist* değil *realisttir*. O, toplumun tarihsel ve kültürel sürecinden gelen unsurları bir sosyolog edasıyla inceler ve yapmış olduğu gözlem sonucunda elde ettiği verileri eserlerinde işler. Bu bakımdan bizde Cumhuriyet sonrası dönemde siyasi politikaların bir sonucu olarak ortaya çıkan köy idealizminin etkisiyle dava adamı olarak görülen köylünün, geçmişten gelen özellikleri bakımından sıkı sıkıya bağlı olduğu bir geleneği bulunduğunu ve bu nedenle de bir dava adamı olamayacağını savunur. Kemal Tahir köy kökenli kahramanlarını, köyün sosyolojik şartları içerisinde değerlendirir ve köylüleri yüksek davaların temsilcileri kılmaz. Bu çalışmada incelediğimiz *Sağırdere* romanı onun savunduğu tezler bakımından örnek teşkil eden bir romanıdır.

Kaynakça

Alangu, Tahir, (1968), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, İstanbul, İstanbul Matbaası Yayını.

Bozdağ, İsmet, (1995), *Kemal Tahir'in Sohbetleri*, İstanbul, Emre Yayınları.

Çelik, N.,(1974), "Kemal Tahir İçin Biyografi Çalışması", *Türkiye Defteri*, Nisan Baskısı.

Gülöksüz, Güven; Gülöksüz, Yiğit, (1983), "Nüfus", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Tarihi*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Kemal Tahir Vakfı Çalışmaları, (1989), *Notlar I*, İstanbul, Bağlam Yayınları.

Korkmaz, Ramazan, (2009), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı,* Ankara, Grafiker Yayınları

Maurois, André, *İngiltere Tarihi*.

Moran, Berna, (1991), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış,* İstanbul, İletişim Yayınları, c.2.

Tahir, Kemal, (2011), *Sağırdere*, İstanbul, İthaki Yayınları.

ANAYURT OTELİ'NDE BİR YALNIZ: ZEBERCET

Selmin KUŞ

Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Sinemanın ortaya çıkışından bu yana edebiyat, sinema için yaslanabileceği güvenli ve güçlü bir alan olmuştur. Özellikle yönetmenler tarafından okuru derinden etkilemiş kült yapıtlar tercih edilegelmiştir ki yapıtının okur üzerindeki etkisi, görsellikle birleştiğinde daha da katlansın.

Yusuf Atılgan'ın 1973 yılında yayımlanan *Anayurt Oteli* adlı romanı da Ömer Kavur tarafından 1986 yılında aynı adla beyaz perdeye aktarılmıştır. Bu çalışmada hem bir roman hem de film olarak karşımızda duran yapıt "bireyin yalnızlığının oluşturduğu bağımlılık, beklenti ve farkındalıklar" çerçevesinde incelenecektir.

Kitabın ve filmin başkişisi Zebercet'in iç dünyasında olan bitenlerin aktarılış biçimine bağlı olarak, okuyucu ve izleyicide oluşturulmak istenen olası düşünce ve hislere, iki eser arasındaki bağ ve farklara bilhassa dikkat çekilecektir.

İki yapıt arasındaki benzer ve farklı bakış açıları; Zebercet'in bağımlı, yalnız kişiliği ve kaotik iç dünyası ekseninde değerlendirilecektir.

ABSTRACT

Since the time cinema began, literature has been a reliable and strong area on which cinema can lean. Directors have chosen especially cult works, which impress the reader profoundly, so that the work's effect on the reader will increase even more, when united with visuality.

Yusuf Atılgan's novel published in 1973 was adapted to cinema in 1986 under the same title. In this essay the work, which is present before us both as a novel and a film, will be analysed within the framework of "addictions, expectations and awarenesses formed by the loneliness of an individual".

Special emphasis will be given to draw attention to the thoughts and feelings, which are possibly intended to be invoked in the reader and viewer, depending on the way in which the goings-on of Zebercet's -the main character of the book and the film- inner world is narrated, and the connections and differences between the two works. The similar and different perspectives between these two works will be discussed in terms of Zebercet's dependent, lonely character and chaotic inner world.

1- GİRİŞ

Bu çalışmada, Yusuf Atılgan'ın 1973 yılında yayımlanan *Anayurt Oteli* adlı romanı ve Ömer Kavur'un 1986 yılında aynı adla beyaz perdeye aktardığı filmi "bireyin yalnızlığının oluşturduğu bağımlılık, beklenti ve farkındalıklar" çerçevesinde incelenecektir.

Kitabın ve filmin başkişisi Zebercet'in iç dünyasında olan bitenlerin aktarılış biçimine bağlı olarak, okuyucu ve izleyicide oluşturulmak istenen olası düşünce ve hislere, iki eser arasındaki bağ ve farklara bilhassa dikkat edilecektir.

Yazar ve yönetmen hakkında kısa bir bilgi verildikten sonra, iki yapıt arasındaki benzer ve farklı bakış açıları; Zebercet'in bağımlı, yalnız kişiliği ve kaotik iç dünyası ekseninde değerlendirilecektir.

2- SATIR ARALARINDAN GÖRSELLİĞE; ZEBERCET EKSENLİ BİR BAKIŞ

Anayurt Oteli, Türk Edebiyatı'nda *Aylak Adam* ve *Tutunamayanlar*la baş gösteren bir bireye yönelme, daha da bireyselleşme, yalnızlaşma, kalabalık roman kişileri arasından birini, "yalnız" olanı sıyırıp alma durumunun devamı niteliğinde olan bir huzursuzluk kitabı[1] /romanıdır. Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* ile sinyallerini verdiği daha bireyci/birey merkezli roman fikrinin etkili bir örneğidir.

Romanın ana örgüsü; Manisa'da birkaç neslin yaşayıp göçtüğü, otel olarak kullanılan babadan kalma bir konağın tek ve "yalnız" varisi Zebercet'in iç yaşamından oluşmaktadır. Zebercet'in daha da "yalnız"laşma, bu "yalnız"laşmanın ve çeşitli bağımlılıkların farkına varıp bu durumdan kurtulma çabasıyla kendini daha farklı bağımlılıklara bağlayışı, sürükleyişi, en sonunda da "ebedi yalnız"lığa gidişi anlatılmaktadır.

Romanın başlıca kişileri; otel kâtibi Zebercet (ana karakter), ortalıkçı kadın, gecikmeli Ankara Treniyle gelen kadın, Emekli Albay olduğunu söyleyen adam, otel müşterileri ve kasaba esnafından bazılarıdır. Olayların merkezindeki karakter Zebercet'tir. Diğer karakterler onunla ilintilidir. Ancak, bu çalışmada diğer kişilerden ziyade Zebercet ve Zebercet'in iç dünyası, içsel ilişkileri ele alınacaktır.

Roman, ilk olarak 1973 yılında yayımlanmış, Türk Edebiyatındaki yerini ispatlamış, ardından da Türk sinemasının da başyapıtları arasına girmiş bir filme kaynaklık etmiştir. Romana büyük oranda sadık kalınan filmin kimi noktalarında yönetmenin duyarlılığı romandaki akıcılığı bozmadan hatta daha da zenginlik katarak, yer almıştır. Bir edebi yapıtın beyaz perdeye aktarımında metne birebir bağlı kalabilmek mümkün değildir. Yapıtı beyazperdeye aktaran yönetmenin bakışı mutlaka hissedilecektir. Bu durum, okur ve izleyiciler tarafından kimi zaman olumsuz kimi zamansa olumlu olarak algılansa da söz konusu film için olumlu ve zenginleştirici olduğunu söylemek mümkündür.

Ömer Kavur'un sineması Sinema eleştirmeni Giovanni Scognomillo'nun gözünde şöyledir:

"1980'den itibaren kendi filmlerinin yapımcılığını üstlenen Ömer Kavur'un başlıca özelliği her filminde yolculuk izleğini işlemesidir: Bu kimi zaman bir iç yolculuk, kimi zaman da kilometrelerce sürüp giden gerçek bir yolculuktur. Kavur'un her filmi biçim ve içerik olarak ayrı bir deneme, ayrı bir araştırmadır; zaman zaman ağır bir tempoda gelişip, başka bir deyişle, dakik ve nesnel bir anlatımla kendi temposunu getiren, oluşturan çalışmalardır. […]Kavur'un Yusuf Atılgan'ın romanından uyarladığı *'Anayurt Oteli'*, hayli karamsar ve tedirgin edici boyut değiştirmenin en belirgin, en açık ve çarpıcı örneğidir, sanki gecenin öbür ucuna doğru açılan ve dönüşü olmayan bir yolculuk gibi. *'Anayurt Oteli'*, Ömer Kavur'un filmografisinde ve Türk sinemasında kahramanı, yan kişileri, mekânı, anlatımıyla benzeri olmayan bir filmdir: Zebercet'in yolculuğunu ve arayışını izlerken

[1] Huzursuzluk kitabı, Cevat Çapan'a ait bir ifadedir. Günhan Kuşkanat'ın *Kış Leylekleri* adlı öykü kitabı üzerine söylenmiştir. Kitabın arka kapak yazısında yer almaktadır. Kuşkanat, G., (2005), *Kış Leylekleri*, İstanbul, Doğan Yayıncılık.

bir "psycho", bir paranoya olayının içyüzünü veren *'Anayurt Oteli',* Kavur'un daha önce de denediği ruhbilimsel gerilimin adeta eksiksiz bir portresini çizer." (Scognomillo: 390-392).

Bir yazarın o güne dek Türk edebiyatında çok da alışmadık karakterler ve olay örgüsüyle karşımıza çıktığı ve bir yönetmenin bu edebi yapıtı kendi sanatsal birikimiyle beyaz perdeye taşıdığı, edebiyatımızda başyapıt olarak değerlendirilen bir romanı incelemek de sıradan kalıpların dışına çıkmamızı gerektirecektir. Berna Moran'ın da vurguladığı gibi "*Anayurt Oteli*'nin özelliği bu. Okurdan beklenen, romanı hazıra konarak izlemek değil, çözümlemek. Hani çocukların bir resimden ayrıntılar taşıyan altı yüzeyli tahta küpleri gerektirdiği şekilde birleştirerek oynadığı resim kurma oyunu vardır, onun gibi romanın okuru da metnin içine dağılmış, birbiriyle ilintisiz görünen bir takım olaylar, kişiler, davranışlar, cümleler, arasında bağlantılar kurarak bu kurmaca dünyanın bilmecesini çözmek zorunda."[2]

Yıllardır, hatta çocukluğundan bu yana, bir takım alışkanlıklarını devam ettiregelen, sonra da bu alışkanlıkların tutsağı olan, kendi yalnızlığının bile farkında olmayan, işini ve tüm alışkanlıklarını/bağımlılıklarını bir "görev" olarak gören Zebercet, perşembe gecesi "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"dan çok etkilenir. Öyle ki, bu kadının gelmesinin ardından, içinde kıvrandığı yalnızlığın ve tüm alışkanlıklarının farkına varır. Her gün ayaklarını yıkaması, aynı tarz giyinişi, bıyığı, aynada kendini izlemesi, esnafla ilişkileri, otelden dışarıya sadece belli günlerde ve belli işler için çıkışı iki yapıtta da özellikle vurgulanmıştır.

'O' kadını tekrar görebilmeyi umduğu günü bekleyip dururken, hayatında da bir takım değişiklikler yapar. Bağımlı olma durumundan kurtulma çabaları onu daha da yalnızlaştıracak ve bambaşka farkındalıkların ortasına düşecektir. (Eşcinsellik eğilimi gibi. Bu, filmde romana nazaran üzerinde daha az durulan bir konudur.) Öncelikle, zamansız çıkar otelden, çarşıda gezer amaçsız, yeni kıyafetler alır kendine, daha önce hiç gitmediği bir berbere gider traş olmak için. Alışkanlıklar dizgesinin bozuluşuna önemli bir kanıttır bu.

Onu ilk defa gören berbere yalanlar söyler -misafir olduğunu, şehre ilk kez geldiğini vs.- Ayna karşısında söylenen bu yalanlar bir başka Zebercet olma isteğini, kendini de buna inandırma çabasını göstermektedir. Buraya kadar anlatılanlar ve izlenilen sahneler birbiriyle uyum içindedir. Ancak, berberde dikkat edilmesi gereken, yönetmenin yazardan uzaklaştığı, kendini kattığı küçük ama önemli bir sahne vardır.

Zebercet, ilk kez gittiği berberde, berberin ona sorduğu sorulardan sıkıldığı için mi yoksa yalan söylemenin verdiği huzursuzluğu geçiştirmek için mi bilinmez, dükkânın sol üst köşesinde açık olan televizyona verir dikkatini. Bu ilgisini bedensel hareketleriyle destekleyerek ilgisini yöneltir televizyona. Bu sanki onun sadece işi için verdiği dikkati ilk kez bir başka yöne çevirmesinin göstergesi gibidir.

Ekranda post-punk müziğin yaratıcılarından kabul edilebilecek "The Cure" adlı müzik grubunun aykırı bir tarzı olan solisti Robert Smith, "Without You" adlı şarkıyı seslendirmektedir. [3] Bu adam, her zaman küt saçlı, yüzü bol pudralı ve dudakları rujlu efemine bir tiptir. Dikkatle televizyonu izleyen Zebercet, arkasına yaslandıktan sonra, ondan beklenmeyecek bir kararlılıkla bıyığının kesilmesini ister. Fakat bu, hayalle karışık bir sahnedir. Zebercet berbere gelirken bıyıksızdır. Filmin yönetmeni Ömer

[2] Boran, B., (2003), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, s. 295.
[3] Şarkının sözleri ektedir.

Kavur'un, geneli itibari ile romana sadık kalmasına rağmen, bu sahnede değişiklik yaparak, kendinden bir şeyler ekleyerek ve bu video klibi seçerek, izleyiciye -bilhassa dikkatli izleyiciye- göz kırpmak istemiş olması olasıdır. Şarkının geneli, özellikle de "come back, come back today" sözleri bir bekleyiş içinde olan Zebecet'in "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"a yakarışı gibi algılanabilir.

Peki, 'bıyık' neyin göstergesidir? Televizyondaki video klip neden vurgulanmıştır? Belirttiğimiz gibi 'efemine' bir yüze -The Cure'un solisti sürdüğü ruj ve yüz makyajıyla 80'lerde ortaya çıkmış bir grup için oldukça avangarttır- dikkat kesilmiştir. Şarkıyı söyleyenin ve şarkının toplumsal kabullerin karşısında bir duruş sergilemesi Zebercet'te bağımlılıktan kurtulma hissi uyandırmıştır. O kadar kaotik bir iç dünyası vardır ki; o an sahip olmadığı bir şeyi –bıyığı- hayal ederek var eder ve ardından ondan kurtulmak ister.

Toplumsal kabullerin ve alışkanlıkların dışına çıkmak, aslında tabi olmayan bir takım kuralların varsayılmasına tepkidir. Yalnızlık insanı bu yönden güçlendirir; tepkisi için onu iter güç olur. Zebercet yalnızlığından güç alarak bir karşı koyuş gerçekleştirmek istemiştir. Bu noktada belli muhalif duruşlara karşı toplumun gösterdiği davranışı berber gösterir ve "Çok şakacısınız."[4] diye karşılık verir. Toplum için rahatsız olunacak bir durum -bıyık- zaten söz konusu değildir. Zebercet'in bu sahneden sonra ayna karşısında kendine 'Çok şakacısınız.' diyerek gülümsemesi de dikkat çekici ve ironiktir. İzleyiciyi "İnsanın alışkanlıkları ve bağımlılıkları da asla onun ruhuna ait olmayan fazlalıklar olabilir mi? Onlardan kurtulmak da bir nevi bağımsızlaşmak ve 'öz'e yaklaşmak değil midir? O halde, Zebercet niçin bağımsızlaşmak yerine daha da bağımlı bir hale gelmektedir? Yoksa intiharıyla sınırsız bağımsızlığa ulaşan Zebercet mi olacaktır? " sorularıyla baş başa bırakan bir sahnedir bu.

Bu sahneden sonra Zebercet kendine yeni giysiler alır, eskileri özenle paketletir. "gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın"ı beklemeye, onu düşlemeye, zarar(sız) alışkanlıklarına ve kendine has düzen anlayışına ise devam etmektedir. İleriki bölümlerden/sahnelerden birinde (hayali olduğu muhtemel) iki adamın köyden gelip "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın havlusunu almak için diretmesi söz konusudur. Bu kısımda geçen diyalog, ironikliği ve verdiği mesaj yönünden Zebercet'in bağımlılıklarını, bu bağlanışların kökenini özetler niteliktedir:

"-Demiştim ben, bağlayamadın bak dedi.
Oğlan sövdü; yürürken arkadaşı kolunu tuttu.
-Gidelim, dedi.
-Bağlayan bağlamış seni."[5]

Zebercet zaten bağlanmış bir kişiliktir, kendi kendine bağlanmıştır. Suskun ve sakin mizacına rağmen horoz dövüşüne gitmesi -ki bu sahne uzun sürmüş ve vurgulanmıştır-, otelin kedisine yönelttiği giderek artan ve sonunda kediyi öldürmeye kadar varan şiddet güdüsü de, yaşadığı düşsel ve hastalıklı cinselliğini destekler niteliktedir. Çocukluğundan beri o otelde olan, babasının, henüz yavruyken berberden aldığı kediyi öldürmesi, uzun süreli bağlarından kurtulmak istediğini gösteren bir noktadır. Kediyi öldürdükten sonra, kuyruğundan tutup, dışarıya atar –tıpkı, bıyığını kesip, kurtulduğu

[4] Atılgan, Y., (2007) *Anayurt Oteli*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 22.
[5] Atılgan, Y., (2007), s. 66.

gibi-. Zebercet ne yaparsa yapsın yalnızlığının da etkisiyle bir takım 'kişi'lere ya da 'şey'lere bağlanmak zorundadır.

Öte yandan "gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın"ı ilk görüşü, berberdeki televizyon sahnesi ve bıyığını kesmesi, horoz dövüşü ve kediyi öldürdüğü sahneler Zebercet'in "bağımlı", "yalnız", alışkanlıklarla örülü hayatını sekteye uğratan -kimisi anlık, kimisi uzun süreli- ondaki değişimi gösteren çarpıcı sahnelerdir.

Kendi kendine konuşan, belki de yıllardır kendisiyle ilgilenmediği kadar kendine dönen, kendini dinleyen, davranışlarını değiştirmeye çalışan Zebercet bağımlılıklarından kurtulacağı yerde, daha değişik bağımlılıklar edinir. Bu çabaladıkça batışın farkında olan Zebercet'in "ebedi yalnız"lığa hazırlanışı, gidişi de tüm hayatını ele geçirmiş bağımlılıklara/alışkanlıklara yakışır bir titizlikte adeta bir ritüel gibidir.

Zebercet'in bir ritüel gibi gerçekleştirdiği intihar –her türlü bağımlılıktan tam anlamıyla kurtuluş- sahnesi, filmde daha vurucu işlenmiştir. Zebercet, yine tıraşını olur, temiz kıyafetlerini giyer. Eylemi gerçekleştirmeden önce de ceketinin düğmesini ilikler. Oysa romanda, üç gündür tıraş olmamış bir haldedir, giysilerini çıkarır ve sadece iç çamaşırlarıyla kalır. Sandalyeyi kaydırdıktan sonra ayağının altından, ipe uzanır. Sanki, pişman olmuştur, dönmek ister. Ancak, filmdeki sahnede Zebercet çok kararlı ve bu eyleme karşı saygılıdır. Bu ayrıntı; yönetmenin bilinçli bir seçimidir.

3- SONUÇ

Anayurt Otel'i yalnızlık, alışkanlıklar/bağımlılıklar, kendine yabancılaşma, giderek bireyselleşme gibi konuların bir karakter üzerinden yansıtıldığı başarılı bir romandır. Film de, yazarın vurguladığı temalara ve o kasvetli havaya sadık kalınarak uyarlanmış etkileyici bir yapıttır. Öyle ki, bazı sahnelerde, yönetmenin Zebercet'in ruh halini yazardan daha iyi yansıttığı söylenebilir. Kuşkusuz, bunda sinemanın görselliğin etkileyiciliğinden hat safhada yararlanan bir sanat olmasının da etkisi büyüktür.

Neticede, Anayurt Oteli'nin kâtibi Zebercet "yalnız"dır. Anayurt Oteli adlı roman/film Zebercet adlı "yalnız" bir insanı anlatır. Düşünülebilir ki, her kâtip belki de her insan "yalnız"dır. İnsanların farkında bile olmadıkları alışkanlıklara/bağımlılıklara hapsolmuş akıp giden hayatları vardır. Zebercet, -belki de- anlaşılabilir bir "yalnız" insan olagelsin, "yalnız" insanlarda bir farkındalık yaratabilsin diye, ilk önce bir romana ardından da bir sinema filmine konu olmuştur. Başarılı oluşu da bundan ileri gelmektedir.

Son söz olarak Berna Moran'ın *Anayurt Oteli* üzerine söylediği gibi. "Yaşama anlam vermek, onu yorumlamak nasıl zorsa, yapıta anlam vermek ve onu yorumlamak da zordur."[6]

Kaynakça

Atılgan, Yusuf, (2007), *Anayurt Oteli*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Kuşkanat, Günhan, (2005), *Kış Leylekleri*, İstanbul, Doğan Yayıncılık.

Moran, Berna, (2003), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Oskay, Ünsal, (1996), "Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entellektüellik Tartışması", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Der: Süleyman Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayımcılık.

[6] Moran, B., (2003), s. 311.

Scognomillo, Giovanni, (1998), *Türk Sinema Tarihi: 1896-1997*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

EK:

WITHOUT YOU

yesterday i got so old
i felt like i could die
yesterday i got so old
it made me want to cry
go on go on
just walk away
go on go on
your choice is made
go on go on
and disappear
go on go on
away from here

and i know i was wrong
when i said it was true
that it couldn't be me and be her
inbetween without you
without you

yesterday i got so scared
i shivered like a child
yesterday away from you
it froze me deep inside
come back come back
don't walk away
come back come back
come back today
come back come back
why can't you see?
come back come back
come back to me

and i know i was wrong
when i said it was true
that it couldn't be me and be her
inbetween without you
without you

ÇAĞDAŞ AZERBAYCAN ÇOCUK EDEBİYATI

Rövşen MEMMEDOV

Sumgayıt Devlet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Azerbaycan ve Yabancı Ülkeler Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Makalede Azerbaycan çocuk edebiyatının, özellikle, çocuk nesrin'in 1960'dan günümüze kadarki dönemi ele alınmaktadır. Eski Sovyetler Birliği'nde yaşanan siyasi-ideolojik süreçlerin ulusal edebiyatımıza ve çocuk edebiyatına etkisi analiz edilmektedir. Tanınmış yazarlar: Z. Halil, R. Yusifoğlu, A. Sametli, M. Aslan, A. Babayeva'nın yanı sıra dünya çocuk yazarları H. C. Andersen, C. Perrault, A. Lindgren, A. S. Exupery vb. yazarların eserleri temelinde Azerbaycan çocuk edebiyatının janr sorunlarına açıklık getiriliyor. Ayrıca, B. Nebiyev, R. Yusifoğlu, F. Askerli, İ. Motyaşov gibi edebiyatçıların bilimsel eserlerinden örnekler verilmekle, çocuk edebiyatının genel manzarası edebi eserler üzerine açıklaması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çocuk edebiyatı, çocuk karakterleri, hikaye, folklor, milli-manevi değerler

ABSTRACT

The article is dedicated to children's literature of Azerbaijan, in particular its period between the 60s of the last century and nowadays. It analyzes the impact of political and ideological processes going on in the former Soviet Union to our national literature, including children's literature. The article highlights genre problems of national children's literature on the basis of works of our prominent writers, such as Z.Khalil, R.Yusifoghlu, M.Aslan and A.Babayeva, and prominent international writers, such as Hans Christian Andersen, Charles Perrault, Astrid Lindgren, Antoine de Saint-Exupéry, etc. Apart from that, the article elucidates, on the basis of literary works, the overall landscape of children's literature drawing examples from the scientific works on literary scholars, such as B.Nabiyev, R.Yusifoghlu, F.Asgarli and I.Motyashov.

Key Words: Child literature, child characters, story, folk-lore, national-moral values

İkinci Dünya Savaşı dönemi ve sonraki yıllarda halkın büyük mahrumiyetlere mecbur edilmesi ve cumhuriyetlerin servetinin sömrülmesine göre Sovyetler Birliğinin prestijli uluslararası askeri-siyasi yürürlüğe, nükleer devletine dönüştürmek, sosyalist sistemini genişletmek ve bu bloğun içinde egemen konumları korunması için merkezde ve yerlerde totaliter rejimi, idari bürokratik yönetim mekanizmasını daha da güçlendirmek gerekliliği ortaya çıkmıştı. Sovyetlerde tüm siyasi hakimiyet Stalin'in, ulusal cumhuriyetlerde ise onun kendi adamları olan 'cumhuriyet parti başkanlarının' elinde birleşmişti.

Komünist ideolojisinin bilim, edebiyat ve sanat üzerinde sömürgeciliği daha total karakter almıştı. Komünist Partisinin 1947-1951 yıllarında felsefi, siyasi ekonomi, edebiyat, dil bilimi vb. bilim alanlarında açtığı tartışmalara "Marksist" akademisyenlerin eliyle verdiği nihai sonuçlar uzun yıllar bu bilimlerin gelişmesini engelledi.

İ. V. Stalinin ölümünden sonra her alanda olduğu gibi, yaratıcılık alanında de "yenileşme-yumuşama" hareketlerinde göreceli olsa da söz ve düşünce özgürlüğü oluştu. Edebiyat sahası bu imkânları verimli şekilde kullanarak yeni başarılar elde etti. Hayatın paradoksal yaşamına karşı yazar ilişkileri, ilkesel sanatçı tutumu önemli yer tuttu. "Korkulu kuralların buzları" erirken, insanın kendisine bakış ve güveni önemli ölçüde değişti ve bu yeni yaklaşım tamamen toplumun genel ruhuna, sosyal fikre ciddi ölçüde olumlu etki gösterdi"[1].

Belirttiğimiz gibi, 1960'lı yıllardan başlayarak, küresel sosyo-politik atmosferin ılımlı hale dönüşmesi, Sovyetler Birliğinde ideolojik zincirlerin zayıflatılması sonucunda sanat yaratıcılık alanına gelen genç yetenekler mevcut siyasi yapının eleştirisini ortaya koyan eserler yazmaya başladılar.

1950. yılların sonu 1960. yılların başlarında dünya arenasında ve Sovyet toplumlarında meydana gelen ideolojik değişimler edebiyat ve sanatın tamamen yeni yönde gelişmesine zemin yaratmıştır. Artık oluşan yeni eserlerde insan faaliyetinden ziyade, onun iç âlemi tercih ediliyordu ve burada insan basit emek öncüsü değil, düşünce faaliyetinin doğrudan oluştuğu aydın idi. "Konu; kişiliğe, maneviyata, psikolojiye ve bireye artan meraktan geliyordu. Manevi potansiyeli doğrudan 'sosyal sistem ve yapı' olarak değil, daha önce vicdani, etik saltanat, ahlak mihrabı gibi açan sanat tahlil ve araştırmalar oluşturmaktadır"[2].

Böylece 1960'lı yıllardan başlayarak Azerbaycan ulusal edebiyatı sadece Sovyet edebiyatının son aşamasına katkıda bulunmakla beraber aynı zamanda ulusal kaynaklar noktasında öz gelişim kurallarına döndü, onu zaman-zaman restore etmeye çalıştı. Azerbaycan Türk edebiyatının yeni döneme ayak uydurması doğal olarak çocuk edebiyatına pozitif etkisini gösterdi.

1970-1980'li yıllar çocuk edebiyatının gelişmesi önceki onyıllıkların edebiyatlarından farklıdır. Öyle ki, yukarıda adı geçen dönemin çocuk düzyazı eserleri gerek janr açısından, gerekse de konu açısından oldukça çeşitlidir. Artık oluşan eserlerde insana, onun dahili âlemine dikkat derinleşti, özellikle, milli manevi değerler önemli biçimde tezahür etmeye başladı. Sadece büyükler için değil, küçük okurlar için de daha derin problemler eserlerde yer almıştır. Yeni neslin temsilcileri olan; T. Mahmut, Z. Halil, A. Sametli, N. Süleymanov, E. Mahmudov, A. Babayeva, M. Aslan, B. Hasanov, A. Ahmedova, A. Mansurzade, İ. Hümmetov , H. Hasilova, T. Ağayev, F. Tarverdiyev ve başkaları halkımızın asırlar boyu şekillenen milli-manevi değerlerini ideolojik düzlemde edebi yönünden tahlil ederek bambaşka biçimde hikaye ve edebi masallar aracılığıyla küçük okurlara anlatıyorlardı. Yazılan eserlerde çocuk karakterleri yapay diyalog kurmuyor, abartı kahramanlık göstermiyor, üniversite eğitimi almış öğrenci gibi konuşmuyor, olay ve olguları gerçek hayatta olduğu gibi yaşıyor, kabul ediyor ve yerine getiriyorlardı. Bu da öncelikle ulusal edebiyatımızın sınırlı çerçeveden, 'kişiliğe merak' zincirinden, en önemlisi 'çatışma olgusundan' muaf olmasından ileri geliyordu[3].

Belirttiğimiz yenilikler hiç kuşkusuz hem de çocuk edebiyatının çağdaş, lirik-psikolojik, felsefi çalarlarla zenginleşmesinin önemli nedenlerindendi. Dünya ve

[1] Abbasova, S., (2001), *İsi Melikzadenin Hayat və Yaradıcılığı,* Bakı, Nurlan Yayınevi, s. 12
[2] Karayev, Y., (1988), *Kriter-Şahsiyyettir,* Bakı, Yazıçı Yayınevi, s. 124
[3] Memmedov, R., (2006), "Azerbaycan Edebiyatında Egzistensializm", *Sumgayıt Dövlet Üniversitesi Elmi Xeberler Jurnalı,* No. 4, s. 15-18

Avrupa edebiyatında ulus ötesi alanda yaşanan sosyo-politik değişimlere geleneksel açıdan yaklaşımlar farklı karakterlerin, aynı zamanda yeni çocuk karakterlerinin oluşması, onların bakış açısının daha da derinleşmesi, çocuk düzyazısının artık yeni biçimde gelişmesini sağladı. Bu literatüre 'burjuva' damgası vuran 'Sovyetler toplumu' istemese de, dünyada oluşan modern hikâye ve romanlar imparatorluğun sınırlarını aşarak tüm ülke topraklarına, ayrıca uluslararasına da yayıldı.

Genel edebiyatın manzarası gibi, çocuk edebiyatı da biçim ve içerik özellikleri bakımından değişikliğe uğradı. Artık Sovyet edebiyatında çağdaş, özellikle, 'antisovyet' konuları ün kazanmaya başladı. B. Pasternak (Doktor Jivaqo), A. Soljinitsın (İvan Denisoviçin Bir Günü), V. Şolohov (Sakin Don Nehri), V. Oveçkin (Bileşik Yaz), V. Panova (Yılın Günleri), F. Abramov (Kız Kardeşler ve Kardeşler) gibi yazarlar bu edebiyatın ileri temsilcileri olarak kendilerine özgü hat seçtiler ve doğal olarak yazdıkları eserlerden dolayı Sovyet sisteminin tüm 'armağan' larından mahrum kaldılar. Sovyet toplumunda oluşan bu 'yumuşama' kolay olmamakla beraber aynı zamanda süreklilik teşkil etmemekteydi. Edebiyatta demokratikleşme, yazarların aşamalı olarak hedef ve gayretleriyle çözülüyordu. 1960–1970'li yıllardaki birçok tartışmalar sonucunda Sovyet edebiyatının yaratıcı yönteminin bütünlüğü hakkında resmi bakış açısına rağmen, farklı estetik okulların ve edebi yönlerin yanı sıra edebi sürecin karmaşık ve gerçekçi olması hakkında fikirler şekillendi[4].

Bu süreç ulusal edebiyatımıza da katkı sağladı ve modern çocuk yayınına E. Ağayev, H. Hasilova, E. Emrahov, A. Babayeva, H. Zeynalova, E. Mahmudov, A. Ahmedova, B. Hasanov, N. Süleymanov, A. Mansurzade, T. Mahmut, İ. Hümmetov, Z. Halil, E. Bakış ve F. Tarverdiyev gibi yeni genç edebiyatçılar geldi.

Son dönemdeki yazarlar, bir anlamda düzyazının sosyal içeriğini ve manevi değerini güçlendirmekle edebiyatın konumunu netleştirdiler, yeni qlobal konulara seri taleple daha dolgun, bitkin düzyazı eserler ortaya koydular. Böylece hayata, insan ve topluma felsefi bakış güçlendi, emprizm daha gerçekçi şekilde kaleme alındı. Dolayısıyla, çocuk düzyazısının önemi daha da fark edilmeye başlandı.

Belirttiğimiz gibi bu yıllarda oluşmuş Azerbaycan çocuk düzyazı eserleri janr ve stil açısından oldukça çeşitlidir. Genellikle hikaye ve öykü tarzının bu yıllara kadar Azerbaycan çocuk edebiyatında önemli rol oynadığını biliyoruz. Çeşitli yıllarda milli edebiyatımızın ünlü yazarları M. İbrahimov, S. Rahimov, A.Veliyev, M. Rzakuluzade, M. Calal, A. Memmethanlı, G. İlkin, S.Veliyev ve diğer seçkin yazarlar bu dalda kendi marifetlerini göstermişler. Mir Celal'in *Kaymak, Emzik,* M. İbrahimov'un *Perviz'in Hayatı*, *Anneme Derim Da*!, S. Rahimov'un *Mendili*, *Peri Çakılı*, *Kanarya Efsanesi*, A.Veliyev'in *Dalın Anıları*, *Çocuklara Armağan*, *Bir Çift Yıldız*, M. Rzakuluzade'nin *Deniz Masalı*, *Kuş Dili Bilen Orhan*, S. Veliyev'in *Bir Testi Su*, *Hayatın Tadı*, *Taşlı Çeşme* vb. hikaye ve öykülerde bunları görmek mümkündür[5].

Bilinen gerçek şu ki, Dünya ve Avrupa edebiyatında yaşanan "antiromançılar harekatı" hikaye tarzının gelişmesine katkı vermiştir. Hikayenin önemli janr gibi eski Sovyet edebiyatına girişi çocuk edebiyatının bu dala ağırlık vermesini sağlamıştı. Bu nedenle, çocuk yazarları ağırlıklı olarak bu dala başvurmakta, kendi görüşlerini, ideallerini, yeteneklerini hikayeler aracılığıyla küçük okurlara anlatıyorlardı. Ancak bazı

[4] Abbasova, S., (2001), s.5

[5] Askerli, F., (2009), *Uşaq Edebiyatının Devamlı İnkişafı,* Bakı, Azerbaycan Dövlet Pedogoji Universiteti Yayınları, s. 280.

yazarlar çocuk hayatını daha dolgun tarif etmek amacıyla öyküler de yazıyor, burada istedikleri konuların kapsama alanını daha da genişletiyorlardı. Örneğin; A. Sametli *Sihirli Halı*, *Kibrit Taneciklerinin Macerası*, Z. Halil *Azmanla Cırtdanın Masalları*, *Kalbinurun Başından Geçenler*, T. Mahmut *Yere Dağılan Boncuklar* vb. öyküler yazıyorlardı. Ancak öyle yazarlar var ki, onlar sadece küçük hikayeler yazmakla çocukların büyük ilgisini çekiyorlardı[6].

Bu dönemin en akılda kalıcı özelliği ise hiç kuşkusuz edebi masal tarzının ün kazanmasıydı. İnsan küçük yaşlarından sırlı-sihirli âleme büyük ilgi gösteriyor, mucizelere inanıyor, bu yüzden masal dünyasına daha sık bağlandıkları görülüyor. Bu nedenle, dönemin çocuk düzyazısını önemli yapan en önemli etkenlerinden biri de işte edebi masalların kurulmasıydı. Nitekim çocuk yazarları 1970-1980'li yıllarda edebi masal yaratmakta bir tür yaratıcılık yarışmasına girmişlerdi. Yazılan tüm eserlerde başlıca konu eğitim-öğretim, bilim ve eğitim, ulusal değerlerin tanıtımı ile ilgiliydi. *Orman masalı*, *Ben Herkesin Yavrusuyum* (A. Mansurzade), *Horoz Bilmiyor ki...*, *Camın Civcivi*, *Zirve* (A. Sametli), *Coğrafya Dersinde Takılan Gözlük*, *Üçgen Ülkenin Adamları* (Z. Halil), *Tahta Kaşık* (E. Ağayev), *Moruklu Çeşme* (İ. Hümmetov), *Nergis'le Nigarın Masalları* (H. Abbaszade), *Usta üc-üc*, *Çocukların Sohbetleri* (M. Aslan), *Duy, İnanma*, *Öze*, *Kanaryanın Nağmesi* (A. Babayeva), *Atlı Gençler*, *En Tatlı Şey* (E. Bakış), *Yolda*, *İlk Kar* (B. Hasanov), *Yere Dağılan Boncuklar*, *Japon Atkısı*, *Rengarenk Işıklar ve Çikolatalar* (T. Mahmut) vb. eserler bunlara örnek verilebilir[7].

XX. yüzyılın ruhunu ve yüzünü belirleyen bilimsel ve teknik keşifler çocuk edebiyatında da kurgu tarzının oluşmasına ve gelişmesine ciddi katkı sağladı. İşte bu dönemden (1970-1980'li yıllar) başlayarak bilimin gelişmesini, tekniğin geleceğini tasvir eden ilginç eserler oluşmaya başladı. E. Mahmudov'un *Venüsün Gökleri Ateş İçindedir, Not Olmuş Sesler, Demir Nasıl Ayak Açtı, Zulmet Denizi, Yıldızlar Yolumuzu Bekliyor, Güçlü Basamak* gibi eserler ulusal çocuk edebiyatında bu dalda büyük ihtiyaç olduğundan haber veriyordu . Yazar N. Abdullayevin bu dalda kaleme aldığı *Sihirli Erkek, Kayıp Dünya, Küçük Kiberin Maceraları, Geceler Uzanaydı, Yaya Vezire Dönüşür* adlı kitapları okurların beğenisini kazanmıştı[8]. Ancak ne yazık ki, edebiyatın bu ilginç türü ile uğraşan yazarlar son derece az olduğu gibi, bu dalda kaleme alınan eserler de azınlık teşkil ediyordu.

Bu dönemde yazılan düzyazı eserlerinin bazıları doğrudan, bazıları ise yaratıcı hayal gücünün yetenek ürünü gibi folklor ve onların temelinde oluşan ayrı ayrı klasik edebiyat örnekleri ile ilgili olarak tezahür ediyordu. A. Sametli, M. Aslan, E. Bakış gibi yazarlar sözlü halk edebiyatına müracaat etmişlerse de Z. Halil, N.Süleymanov dünya çocuk edebiyatı örneklerinden yararlanmakla (C. Perrault, A. S. Exupery, H. C. Andersen, R. Kipling, C. Rodari, N. Nosov vb.) farklı manada kendi dünyalarını yaratıyorlardı[9]. Bu da kendi bünyesinde çocuk edebiyatında yenilikci geleneklerini geliştiriyordu. Genellikle geleneğe bağlı kalmakla onu yaratıcı biçimde devam ettirmeğe gayret eden edebiyat (edebiyatçılar) belirli koşullar yenilikci önemiyle seçilir.

Buna dünya edebiyatından istenilen kadar alıntılar getirmek mümkündür. Örneğin; dünyaca ünlü çocuk yazar, Danimarkalı Hans Christian Andersen'i dünya çocuklarının

[6] Aliyev, V., (1990), *Edebiyat ve Heqiqet*, Bakı, Maarif Yayınevi, s. 32
[7] Askerli, F., (2003), *Yazarın Uşaq Dünyası,* Bakı, Azerbaycan Dövlet Pedogoji Üniversitesi Yayınları, s. 44
[8] Aliyev, R., (2006), *Uşaq Edebiyatı,* Bakı, Şirvanneşr Yayınevi, s. 56
[9] Aliyev, R., (2006), s. 78

sevgilisine çeviren halk yaratıcılığından kullanarak yazdığı dolgun, anlamlı, milli ruhlu masalları ve hikayeleri olmuştur. Bu masal ve hikayelerin (*Kanarya, Çirkin Ötlek Yavrusu, Su Perisi, Nohut Üstünde Yatan Prenses Kız, Küçük Tuk*) konusu halk masallarından, uzun yıllar yaptığı hayat bakışından, insanlara beslediği hümanist düşüncelerinden oluşmuştur. Ayrıca ünlü çocuk yazarlarından Fransız asıllı Charles Perrault'a da asıl zaferi ve dünya ününü kazandıran, elbette, masal dalında yazdığı edebi eserleri (*Kırmızı Şapka, Çizmeli Kedi, Civcivler, Sihirbaz Kadın, Mavi Sakal*) olmuştur. Charles Perrault, halk masalları temelinde, halk prensibi üzere, bu üslupla oluşan eserleri - masal janrını antik değerciliğe (M. Rzakuluzade) karşı koymakla takdire ibretli, ahlaki-eğitim eserler yazmakla halk masallarının tükenmez bir şiir hazinesi olduğunu hem iddia hem ispat etmiş hem de masalı genellikle yazılı sanat edebiyatın kompozisyon sırasına almıştır[10]. Böylece masal şahsında edebiyatın demokratikleşmesine ve döneminin Fransız edebiyatına bu alanda gelişmesine hizmet vermiştir.

Görüldüğü gibi dünya çocuk edebiyatında halk sanatçılığından yararlanma her yazarı ülkesinden bağımsız olarak tüm dünya çocuklarının sevgilisine dönüştürmüştür. 1970-1980'li yıllar Azerbaycan çocuk düzyazı eserlerinin folklore sık sık başvurması işte yukarıda belirttiğimiz örenklerle doğrudan ilgilidir. Adı geçen dönemin çocuk edebiyatını niteleyen yazar E. Efendiyev şöyle yazıyor: "Bizim çocuk edebiyatının yetenekle yazılmış örneklerinde yazarlarımıza çocuklarla folklore özgü berrak ve tatlı dille konuşmayı başarıyor, halk ruhunu koruyabiliyor, folkloruna temel motiflerini oluşturan iyilik, dostluk, sadakat, itibar ve kahramanlık gibi üstün ahlaki özellikleri halk deyimi tarzına uygun bir doğallıkla telkin eder. Bütün bunlar bu eserlere çocuk psikolojisinin ve hafizasının önemli yönünü teşkil eden metoformizim getiriyor, sonuç itibariyle de çocuk edebiyatının stil olanaklarını genişletiyor"[11].

İnsanlık, vatanseverlik, çalışkanlık, cömertlik, doğruluk, yaşlılara saygı, yaşça kendinden küçüklere ilgi göstermek gibi normlar adı geçen dönemin çocuk eserlerinin üstünde duran konulardan idi. Bunlardan en önde geleni vatanseverlik konusuydu. Ünlü şair S. Vurgun diyor ki: "Bugünkü gençliyimiz halkımızın, yaşadığımız toprağın varlığını, onun büyük tarihini, güzelliklerini, doğal kaynaklarını, onun güzel insanlarını istenilen derecede bilmiyor. Ancak bütün bunları bilmeden vatanı sevmek, yurtsever olmak sadece bir dağınıklık halinde meydana çıkıyor ki, ona bilinçli bir muhabbet, idraki bir vatanseverlik adı vermek olmaz"[12].

Çocuk Edebiyatı uzmanlarından biri olarak Prof C. Ahmedov S. Vurgun'un görüşlerine istinaden yazıyor ki, "S. Vurgun çocuk eserlerinde vatanseverlik duygusu hakkında teorik mülahazalar söylemekle yetinmiyor, kendi fikirlerini okul kitaplarından, çocuk şairlerinin yaratıcılıklarında getirdiği örneklerle netleşdiriyordu. Bu şairin hassas ve yüksek sanat zevkinin, vâridâtın inandırıcılığına ve kamilliğine delalet ediyordu"[13]. Nitekim yurtseverlik düşüncesi vatanın doğasına ait çalarlarla belirtildiği gibi aynı zamanda halk yaratıcılığından gelen öğelerle de kendi sanatsal olanaklarını genişletiyor.

[10] Rzakuluzade, M., (1955), "Azerbaycan Sovyet Edebiyatında Mevzu Ve Nitelik Problemi", *Azerbaycan Jurnalı* No. 8, s. 132

[11] Efendiyev, E., (1982), "Azerbaycan Uşaq Edebiyatı Hakkında Düşünceler", *Uldız Jurnalı*, No. 4, s. 45.

[12] Vurgun, S., (1972), *Eserleri*, 5. Cilt, Bakı, Bilim Yayınevi, s. 318.

[13] Ahmedov, C., (1976), *S. Vurgun ve Uşaq Eedebiyatının Bazı Problemleri*, Bakı, Azerbaycan Dövlet Universiteti Yayınları, s. 54.

Modern çocuk yayınında folklor öğelerinin kullanılması ona özel bir değer kazandırır: Bu değerler sırasıyla:

1. *Bu ilk önce halk dili ile Nesrin dilini indirgemek*
2. *Bundan sonra ona milli değer kazandırmak*
3. *Geleneksel karakter ve motiflerle eseri zenginleştirmek*
4. *Sanat gerçeğini gerçek sanata çevirmek için ona milli ruh vermektir*[14]

Azerbaycan bağımsızlığını kazandıktan sonra (1992) mevcut olan 'formaca ulusal, muhtevası sosyalist' davası doğal olarak ortadan kaldırıldı ve edebi yaratıcılıktan yeni bir aşama başladı. Bu gelişme aşamasında kaleme alınan eserler, özellikle şiir janrı kendini daha çok halk özgürlük hareketinin etkisinde gösterdi. Azerbaycan yazarlarının X. sempozyumunda (1997) N. Caferov, *Bugünkü Azerbaycan Şiiri* isimli raporunu 1990'ların edebi ortamına derinden nüfuz etmiş, onun geniş açıklamasını vermiştir: "Azerbaycan Şiiri son yıllarda hem büyüklüğü, hem de kalitesine göre on yıllarca ölçülebilen gerçekten tarihi bir yol geçmiştir. Kuşkusuz bunun temel nedeni 1980'li yılların sonu, 1990'lı yılların başlarından itibaren Azerbaycan toplumunda ulusal sosyal-manevi, estetik bilinçte yaşanan küresel darbeler ve geniş çaplı çalkantılar olmuştur. Bu darbeler sonucunda Azerbaycan şiirinin içinde on yıllar boyu en az gizlice varolan özgürlük, bağımsızlık tutkusu adeta güçlü bir volkan gibi püskürdü. Azerbaycan toplumunun tüm doğal ve tarihi zenginliği, keskinliği, tereddütleri ile yansıdığını gösterdi. Böylece neredeyse son beş yılın şiirinin başlıca fikir motiflerinin önemli nesnesi milli kimlik, ulusalcılık, özgürlük, bağımsızlık ve hürriyet idi"[15].

Şairi Zahid Halil bu sempozyumda konuşma yaparak, 1990'lı yıllardaki çocuk edebiyatın şöyle vasıflandırmıştır: "Azerbaycan çocuk edebiyatının son beş-altı yıldaki başarılarını gözden geçirirken bile söz sanatımızıin bu alanının verimliliği önceki yıllardan hayli az olduğuna karar verebilirz. Onun işçilik arayışları da dikkati çekecek kadar düşüktür. Fakat bu edebiyatın konu ve fikirlerin, fikri ifade tarzında bağımsız, geleceği huzurlu olacak bir ülkenin çocuk edebiyatının ilk fidanlarını görmek mümkündür. Onun dilinde bayrak çocuk kalbini ferah hissi ile dolduran, yaşamaya, mücadele etmeye ruhlandıran üç renkli Azerbaycan bayrağıdır"[16].

Görüldüğü gibi, 1990'lı yıllardan sonra yeni yönde gelişen edebi süreçte, özellikle çocuk edebiyatında bir yenileşme kendini gösteriyordu ve bu modern çağın gelişme safhası bağlamında bakabilirz.

Bağımsızlık yıllarında Azerbaycan ulusal çocuk literatüründe yeni sanatsal biçim arayışlarına eğilim güçlendi. Artık 1990'lı yıllarda şair ve yazarlar çocuklar için ilginç kitaplar yayınladılar. A. Ahmedovanın *Bir muhabbet Burulğanı* (1990), H. Hasilovanın *Horozlu Havlu* (1994), A. Sametlinin *Generalin Çocukluğu* (1991), Zahid Halil'in *Odlar yurdunun başkenti* (1992), *Ayçiçekler büyüyecek* (1992), A. Babayevanın *Anahtar* (1991), M. Kuliyevin (Kaçar) *Temsiller* (1996), *Alegorik Skeçler* (1997), R. Yusifoğlunun *Aylı Çığır* (1992), A. Kuluzadenin *Alay Komutanı* (1999), M. Taptıkovanın *Baba Yurdu* (1999), B. Berdelinin *Menekşeler Açınca* (1996), R. Musanın *Temsiller* (1997) ve sair eserler çocuklara armağan edildi[17].

[14] Memmedova, S., (2005), *Azerbaycan Uşaq Teatrı,* Bakı, Elm yayınevi, s. 11
[15] Caferov, N., (1998), *Azerbaycan Yazıçılarının 10. Sempozyumu,* Bakı, s.117.
[16] Halil, Z., (1998), *Azerbaycan Yazıçılarının 10. Sempozyumu*, Bakı, s.184-185.
[17] Askerli, F., (2009), s. 5

Yirminci yüzyılın sonu ve XXI. yüzyılın başlarında Azerbaycan eğitim sisteminin Avrupa'ya uyum süreci ile ilgili olarak ulusal çocuk edebiyatımızın karşısında yeni görevler oluştu. Yazarlar ve yayınevleri, yazılan her bir edebiyat mutlaka okul hayatı ile yakından ilgili olmalı, bu eserlerde kaldırılan zorunlu sorunlar okul birlikteliğini düşündüren konularla birlikte aynı amaca hizmet etmesi gerektiğinin farkına vardılar. Bu yıllarda faaliyet gösteren Güvercin, Savalan, Elli, Aysel, Cik-Çik, Bal-Yavru, Torun ve başka çocuk dergileri yeni konu arayışına girdiler.

XXI. yüzyılın ilk yıllarında kaleme alınmış çeşitli janrlı ulusal çocuk edebiyyatımızda, yazarlarımız modern tefekkürlü yeni neslin talebine, dönemin edebi sürecine uygun eserler yaratmak için gayretle çalıştığı kanaati hakim. İ. Taptıg *Şiir Seven Yavrular* (2005), Z. Halil *Dünyanın En Küçük Masalları* (2002), *Orhan ve Arkadaşları* (2004), G. İsabeyli *Elnur, Ekil ve Onların Başına Gelenler* (2004), *Rüzgar, Neden Esiyorsun* (2006), *Samur At Biniyor* (2006), *Anam Yalnızdır* (2008), R. Yusifoğlu *Çiçek Yağmuru* (2000), *Deniz Seviyesi* (2005), *Daha Çocuk Değilim* (2006), *Ana dilim* (2007), A. Kuluzadenin *Mahallemizin Çocukları* (2004), *Sepet* (2007) vb. çocuk eserleri söylenenleri doğruluyor[18]. Ancak bu yıllarda çocuk edebiyatını kolay alan olarak bilen ve bu alana zorla nüfuz etmeye çalışan sadece kitap yazmak aşkına veya bir kalem sahibi gibi tanınmak isteği ile yaşayan yazarlara da rastlamak mümkündür.

Bağımsızlık yıllarına kadar karşılıklı edebi ilişkilerin ve tercüme sanatının ulusal çocuk edebiyatımızın gelişiminde rolü inkar edilemez olduğu için bu alana özel önem verilmiştir. Çeşitli janrlı dünya edebiyatının, özellikle, yeni motifli Rus çocuk edebiyatının dilimize çevirisi bu alanın gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Edebiyatın milli yüzünü korunması şartı ile çeşitli janrlı sanat çeviri örneklerinden yararlanmıştır çocuk yazarlarımız kendi orijinal eserlerini yazmış, aynı zamanda, bu alanın gelişimine de çalışmışlardır.

Ayrıca, işçilik açısından yüksek değerlendirilmiştir. Orijinal eserler çeşitli dünya halklarının dillerine tercüme edilmiştir. Çünkü bir yazar belli sosyo-politik ortamda sadece kendi halkı içerisinde değil, başka halklar içerisinde de ün kazanır. Onun eserlerindeki sahne ve formasyon başka ulusal literatürde yer bulmuyor olabilir. Fakat onun ileri sürdüğü fikirler, eleştiri hedefleri bu halk için de gerekli görülmektedir. Milli edebiyatta oluşan yeni eserlerin fikir içeriğine yön vermekte yabancı halkın sanatkârı önemli rol oynuyor. Belki milli edebiyyat o sanatçıların eserlerindeki sorunlara yakın motifleri yeniden milli ve manevi biçimde kaleme alırken daha ileri gidebilir. Öte yandan bu kendini sanatsal bağlamda da gösterebiliyor[19].

Sonuç olarak belirtmek gerekir ki, çocuk edebiyatının gelişmesinde yeni dönem bağımsızlık sonrasıdır. 1990'lı yıllardan başlayarak H. Aliyevin yarattığı ve devlet ideolojisine dönüştürdüğü 'Azerbaycanlılık (Türklük) ideolojisi', bağımsızlık stratejisi, çocuk edebiyatına ve onun araştırılmasına yöneldi. Tüm bunlar gelecekte Azerbaycan çocuk edebiyatının daha da gelişmesini sağlıyacaktır.

[18] Mustafayeva, H., (2011), *Azerbaycan Uşaq Edebiyatı,* Bakı, Elm Yayınevi, s. 229
[19] Gasımzade G., (1980), "Karşılıklı Edebi Tesir Problemi", *Azerbaycan Jurnalı*, No. 1, s. 124-149.

Kaynakça

Abbasova S., (2001), İsi Melikzadenin Hayat və Yaradıcılığı, Bakı, Nurlan Yayınevi.

Ahmedov C., (1976), *S.Vurgun ve Uşaq Edebiyatının Bazı Problemleri*, Bakı, Azerbaycan Dövlet Universiteti Yayınları.

Aliyev, V., (1990), Edebiyat ve Hakikat, Bakı, Maarif Yayınevi.

Aliyev, R., (2006), Uşaq Edebiyatı, Bakı, Şirvanneşr Yayınevi.

Askerli, F., (2003), *Yazarın Uşaq Dünyası,* Bakı, Azerbaycan Dövlet Pedogoji Üniversiteti Yayınları.

Askerli, F., (2009), *Uşaq Edebiyatının Davamlı İnkişafı*, Bakı, Azerbaycan Dövlet Pedogoji Universiteti Yayınları.

Caferov, N., (1998), *Azerbaycan Yazıçılarının 10. Sempozyumu*, Bakı.

Efendiyev E., (1982), *"Azerbaycan Uşaq Edebiyatı Haqqında Düşünceler",* Ulduz Jurnalı, No. 4.

Gasımzade G., (1980) ,"*Karşılıklı Edebi Tesir Problemi*", Azerbaycan Jurnalı, No. 1.

Halil, Z., (1998), *Azerbaycan Yazıçılarının 10. Sempozyumu,* Bakı.

Karayev, Y., (1988), Kriter-Şahsiyyettir, Bakı, Yazıçı Yayınevi.

Memmedov, R., (2006), "*Azerbaycan Edebiyatında Egzistensializm*", Sumgayıt Devlet Üniversitesi Elmi Xeberler Jurnalı

Memmedova, S., (2005), Azerbaycan Uşaq Teatrı, Bakı, Elm yayınevi.

Mustafayeva, H., (2011), Azerbaycan Çocuk Edebiyatı, Bakı, Elm Yayınevi.

Rzakuluzade, M., (1955), "*Azerbaycan Sovyet Edebiyatında Mevzu Ve Nitelik Problemi*", Azerbaycan Jurnalı No. 8.

Vurgun, S., (1972), Eserleri, 5. Cilt, Bakı, Elm Yayınevi.

EDEBİYATIN DÖNÜŞTÜRÜCÜ GÜCÜNÜ EDEBİ ESERLER ÜZERİNDEN OKUMA DENEMESİ

Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ

Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Edebiyat yaşamı, yaşanılanı ve düşleneni kurgu dünyasından yansıtan bir sanattır. Ben ve öteki arasındaki sınırları zorlayarak evrenseli yakalamaya çalışan edebiyat, bireyin kendi iç dünyasını keşfetmesine ve başkalarını anlamasına olanak sağlar. Bu bakımdan edebi eser, okuyucunun benlik oluşumunda dolaylı rol oynar; bireyin önce kendisini sonra da ötekini tanıması ve onunla/dış dünyayla ilişkisi bağlamında önem kazanır.

Okur, metnin büyüsünde yabancı bir dünyanın kapılarını aralayarak tanıştığı yeni evrene yönelir. Edebi eser okuyucusu metinleri öznel aynasına taşıyarak dönüştürür. Çoğu zaman bu büyüyü kendi dünyasına da aktarır. Böylece edebiyatın okuyucu üzerindeki dönüştürücü etkisi kendini gösterir. Edebi eserlerde de okuduğu edebi eserlerin etkisinde kalan kahramanların bulunması kaçınılmazdır. Bu çalışmada edebiyatın bireyler üzerindeki etkisi, edebi eserlerdeki kişiler dünyası üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, edebi eser, birey, tanıma, dönüşüm.

ABSTRACT

Literature is an art that reflects life, life, lived and dreamed things by the world of fiction. Literature which tries to capture the universal by forcing the boundaries between me and the other, allow people to explore their inner world and allow others to understand. In this regard, literary work plays an indirect role in the formation of the reader's self, recognize the individual himself, and then the other one to recognize and in the context of relationship with the outside world becomes important.

The reader breaks the door to a foreign universe, then tends to a new universe which had met ın the magic of the text. Reader of literary texts by moving into the mirror of the subjective. Most of the time, this spell also transmits its own world. Thus, the effect of conversion on the reader of literature shows itself. In literary works, status of being under the influence of literary works read by the heroes is inevitable. In this study, the impact of literature on individuals will be assessed through the world of people in literary manuscript and books.

Keywords: Literature, literary work, individual, recognition, transformation

Giriş:

Edebiyat, yaşamı kendi prizmasından geçirerek dili söze, sözü davranışa dönüştüren bir bağlamda yeniden üreten bilimdir. Edebi eserlerde dil sadece bildirişim aracı olmaktan çıkarak hayat, mekân, nesne meydana getirir. Okuyucuyu ötekiyle karşılaştırarak bir seçimi ortaya koyar. Bu seçme işlemi, okuru aktif olarak metnin yeniden üretilmesinde rol oynamaya çağırır. Böylece okur, sanatçının kurgu dünyasıyla ilişkiye girer. Çünkü okur olmak sadece *kitap tüketicisi* haline gelmek değildir. Okumak, metnin ne söylediğini anlamak, onu yeniden kurmaktır. Bu nedenle okur,

metni okurken yazarla iş birliği içine girer. Onun sunduğu anlam evrelerini farklı açılardan kucaklamaya çalışır.

Edebi eserleri okumak, bireylerin ufkunu genişleten bir eylemdir. Edebi metin okuyucusu belli bir okuma birikimi, kültürel bakışı ve inançları gereği okuduklarından beklenti içerisindedir. Bu nedenle her okuma ve yorumlama okuyucu benliğinin yeniden yorumlanışıdır. İnsanların genelde bilgi edinmek ya da hoş vakit geçirmek için yöneldiği kitaplar onların yaşamlarına sızar ve onu aydınlatır. Birey, edebi eserleri okurken keyif alır; ama aynı zamanda bilincinin derinliklerinde *ne*liğini, *nasıl*lığını öğrenir. Zamanın ve mekânın ötesinde, ortak yaşantıların bir parçası olduğunu duyumsar. Orada düşler kurmuş insanların hayallerine ortak olur. Dünyaya değişik yönlerden bakmayı öğrenir. "Estetik nesne bilmeyi ve yargılamayı doğru ilişkiler içinde birleştiren hayal gücüne dayalı bir yetinin özgürce ve önyargısızca uygulanması yoluyla bizlerin erkinci bireyler haline gelmemize yardım eder. Bu görüşe göre, yazın bunu yargı konusunda acele edilmeksizin karmaşıklıkların göz önünde bulundurulmasını teşvik ederek, okuyucuları dışarıdan birinin ya da bir roman okuyucusunun yapacağı biçimde davranışı (kendininki de dâhil) incelemeye ikna ederek gerçekleştirir."[1] Roman okuyucuları sadece romanların dışındaki kişilerden oluşmaz. Romanlar da bir düzlemde romanlar, deneyimlere şekil ya da anlam kazandıran olasılıklar hakkındadır.

Edebiyatın Dönüştürücü Gücünü Edebi Metinler Üzerinden Okuma Denemesi:

Edebi metinler, bireyin kendisini tanımasını sağlayan vasıtalardan biridir. Bireyler metinlerde kendisini bulabilir, okunulan sayfalarda kendi izlerini sürebilir. Hayatın akışında daha önce görmediklerini bu metinlerde fark edebilir. Edebi metinler bireyin kendisinde pasif bir halde bulunan yaşam potansiyelinin ortaya çıkarmasına yardım eder. Elif Şafak'ın *Aşk* romanında Ella, bitmez tükenmez ev işleri ve aile yükümlülükleri olan, üç çocuğunu yetiştiren titiz bir ev kadınıdır. Maddi durumlarının iyi olması nedeniyle çalışma gereği duymaz. Edebiyata meraklıdır ve okumayı sever. Onun hayattaki önceliklerinin başında çocukları gelir. İçi daraldığı zaman yemek pişirerek kendini rahatlatan Ella, kocası tarafından aldatıldığının farkında olmasına rağmen ona karşı eylemsel bir tavır takınmaz. Evindeki mutfağa sıkışan Ella aşka olan inancını kaybeder. Kızının bir gence âşık olduğunu öğrenince aşkın ancak filmlerde ya da hayal ürünü romanlarda olduğunu söyler. Hayat ne film ne de roman olmadığı, kızının bu aşktan acı çekeceğini düşündüğü için kızının yapacağı evliliğe karşı çıkar:

"*Bir tek oralarda esas kız ve esas oğlan ölesiye sevebilirdi birbirlerini, masallardan süzülmüş efsanevi bir tutkuyla. Ama hayat, hakiki hayat ne filmdi, ne de roman!*"[2]

Ev yaşamının rutinliğinden sıkılan Ella bir yayınevinde asistan asistanı olarak çalışmaya başlar. A.Z. Zahara isimli bir gezginin "Aşk Şeriatı" romanını çevirir. Elindeki metin hakkında bildiği tek şey tarihi ve mistik roman olduğu; Rumi ile Şems'i konu edindiğidir. Hiç tanımadığı bir yazarın, basılmamış romanının ilk okuru olmanın heyecanı ona bir oyun gibi gelir. Hem romanı çevirip hem de roman ve yazarı hakkında bir değerlendirme yazacağından eser ve yazarın kaderinde ufak da olsa bir rol oynayacağını düşünür. Ancak okuduğu romanla birlikte hayatında büyük değişimler yaşar. Roman, Ella'nın yaşam enerjisini yeniden gün yüzüne çıkaran etken haline gelir.

[1] Culler, J., (2007), *Yazın Kuramı*, Ankara, Dost Kitabevi, s.59.
[2] Şafak, E., (2009), *Aşk,* İstanbul, Doğan Kitap, s. 12.

"Aşk Şeriatı" ve onun yazarı Zahara, Ella'nın olgunlaşma, kişisel gelişim, dönüşüm ve kendisini bulma sürecinin dönüm noktası olur:

"*Evet, belki hayatı boyunca kendi ayakları üzerinde durmayı öğrenememişti ama bir gün pat diye her şeyi ve herkesi bırakıp gidebilirdi: mutfağını, köpeğini, zencefilli kurabiyelerini, kokulu mumlarını, çocuklarını, şık malikânesini (...)*"[3]

Ella'nın hayatı okuduğu romanla eş zamanlı olarak değişir. Onun yalnızlığı ve hayatın anlamını arayışı 13. yüzyılda yaşamış olan Mevlana-Şems aşkıyla bütünlenir. Okuduğu romanı sevmeye, hikâyelerden hoşlanmaya başlar ve yazarını merak eder. Çünkü Zahara'nın romanı Ella'nın uyanış sürecinin tetikleyicisidir:

"*Önce yazdığın romanı okudum. Kelimelerinle uyandım, onlarla uyudum. (...) Ben galiba önce senin hikâyelerine vuruldum. Hayal gücüne, yüreğine, içinde taşıdığın harflere.*"[4]

Ella, romanın yazarını araştırır ve onun kişisel bloguna ulaşır. Kendinde kaybolan ve çıkış yolu arayışı içerisindeki Ella, bu blogdaki tüm fotoğrafların, yorumların, alıntıların, şiirlerin sırf kendisi için hazırlandığını düşünür:

"*Ey kendinde kaybolmuş kişi*

Bilmezsin, bedenin sana mezar olmuş,

Nefsini tanımadıkça, nefsin seni gömer olmuş.

Bu şiiri okurken bir an için de olsa tuhaf mı tuhaf bir hisse kapıldı Ella. Sanki Aziz Z. Zahara'nın kişisel blog'undaki her şey, yani tüm bu fotoğraflar, yorumlar, alıntılar, şiirler... kısacası tek tek her ayrıntı sırf kendisi için hazırlanmıştı. Okuduğu ve gördüğü her şeyi üstüne alındı. İnsanı irkilten, belki kısmen kibire kadar götüren bir fikirdi bu ama, böyle hissetmeye engel olamadı."[5]

Ella, romanı okumaya ve yazarı ile iletişimde bulunmaya devam ederek kendisinden yeni bir Ella yaratmak ister ve aşka teslim olur. Bir sonraki *ben*in doğabilmesi için önceki *ben*inin ölmesi gerektiğini düşünür. O güne kadar kendisini adadığı ailesinin varlığını artık pek önemsemez. Okuduğu metnin örnek kişisi Şems'in, kurallara sıkı sıkıya bağlanmayarak değişikliklere açık olmak, farklılıkları kucaklamak, benlik ve kimlikten sıyrılmaya çağıran Kırk Kural'ı çerçevesinde zihinsel değişikliğe uğrar. Ella, roman vasıtasıyla geleneksel bağlardan ve katı kurallardan kurtulmaya yönlendirilir ve kendi hayatına bir amaç katmaya davet edilir. Zira "benlik kendi üstüne düşünmeye dayalı bir hal aldıkça edebiyat da kişi olmanın ne anlama geldiğini keşfetmede can alıcı bir rol üstlenmeye başlar."[6] Ella, edebi bir metin sayesinde içe bakışı ve iç değerlendirmeyi gerçekleştirir. Aşka inanmayan ve kızına bu hususta olumsuz sözler söyleyen Ella, "Aşk Şeriatı"ndaki kurallarla bir aşk seferine çıkar ve değişir:

"*On İkinci Kural: Aşk bir seferdir. Bu sefere çıkan her yolcu, istese de istemese de tepeden tırnağa değişir. Bu yollara dalıp da değişmeyen yoktur.*"[7]

Zahara ile iletişimi sürecinde mutfağa girdiğinde, her zamanki gibi kahve hazırlamak, portakal sıkmak ve ekmek kızartmak yerine dizüstü bilgisayarını açar. Mesaj kutusunu görünce yüzünü bir gülümseme kaplar. Her zamanki olgun tavırlarının

[3] Şafak, E., (2009), s. 93.
[4] Şafak, E., (2009), s. 325.
[5] Şafak, E., (2009), s. 66-67.
[6] Felski, R., (2010), *Edebiyat Ne İşe Yarar*, İstanbul, Metis Yayınları, s. 40.
[7] Şafak, E., (2009), s. 118.

aksine kendini yedi yaşındaki çocuk gibi hisseder. Kırk yaşına varmadan yapması gerekenleri listelerken listenin sonuna "kalbini aşka aç" maddesini ekler. Bunu neden yaptığını düşünürken "'*Aşk Şeriati'nin etkisi olmalı' diye mırıldan[ır] kendi kendine. Aziz Zahara'nın romanı yüzünden son zamanlarda sıkça düşünür ol[ur] aşkı.*"[8] "Aşk Şeratı"nın ve yazarının sayesinde hayata ve aşka yeni bir pencere açar. Eşini, çocuklarını, mutfağını, köpeğini, zencefilli kurabiyelerini, kokulu mumlarını, şık malikânesini, eski, yerleşik alışkanlıklarını terk ederek kendisini Zahara'ya ve aşkına adar.

Sadık Yalsızuçanlar'ın *Anka* romanında doktora çalışması esnasında gittiği üniversite, üniversitedeki hocaların odası, Mehmet'e çocukluğundan beri aşina olduğu Mısri'yi, akademik bir yaklaşımla inceleme olanağı sunar. Mısri Divanı'na çalışırken onu anlayamayacağının ve anlatamayacağının farkına varan başkişi, tez konusunu değiştirir; ancak Mısri Divanı'nından okuduğu her kelime, her mısra onu yakan, kalabalık içinde bizatihi yalnızlığını arttıran, bulunduğu mekânda mekânsızlığı yaşatan, zamanın izlerini silen bir iklime sürükler. Divandaki beyitleri ve kelimeleri, günlük hayatın akışı içinde anlamlandırarak hayatın karmaşık yapısından kaçışın mekânı, bir sığınak haline getirir.

Başkişi, Dikmen Keklikpınar'da Soğuksu otobüs durağının başındaki bir apartman dairesine bakarak "*bu apartman dairesinde geçirdiğim on bir yılın ağırlığını senin sözlerinle, şiirlerinle, dokunanı ateşiyle yakan fırtınalı yaşamınla taşıyabildim*"[9] diye düşünür. Apartmanda yaşadığı yılları değerlendirirken "ağırlık" ifadesini kullanan anlatıcı, mekânın ve zamanın kendisini ezmeye, tüketmeye yönelik mevcudiyetini vurgular. Fiziksel bakımdan kapalı/dar bir mekân olan bu daire, Mısri'nin şiirlerinin ve tasavvufi hayatının başkişiyi etkilemesiyle birlikte tinsel boyutta onun geniş mekânlara açılımının, hayata direnişinin, var olma mücadelesinin simgesi olduğu bir uzama dönüşür. Geçmiş zaman dilimindeki mekânları tüm tazeliğiyle bugüne taşıyan Mehmet, kendi algısında zamanı ve uzamı bütünleştirir. O, gittiği yerlerde Mısri'nin izlerine rastlar, içinde bulunduğu mekân, zamanı geriye doğruya çeker:

"*Mısır'dan geldiğinde kimileyin bu hücrede (Sokullu Mehmet Paşa Camii'nin hücresi), kimileyinse Yedikule'deki Hacı Evladüddin dergâhında yalnızlığa çekiliyorsun.*

Geçen yaz bir İstanbul seyahatinde kuyuyu, hücreni, gözyaşlarınla ıslattığın tahta döşemeyi görüyorum.

Karım niçin ağladığımı bilmiyor. Orada duvarlara sinmiş sesinin yankısını, o tane tane, ağır ağır yaptığın tevhid zikrinin seslerini duyuyorum."[10]

Sokullu Mehmet Paşa Camii ve Hacı Evladüddin Dergâhı, başkişiyi Mısri'nin yaşamından bir parça kılar. Önce çok eski bir geçmişe yönelerek onun orada yaptıklarına şahit olur; sonra kendi tarihselliğinde bir yaz geriye giderek bu mekânlarda yaşadıklarını hatırlar. Mekândaki zaman aşımını dikkate almaksızın bireyin nesneye sinmiş varlığını hisseder; uzam aracılığıyla, kendini yeniden anlamlandırma sürecine girer.

Mısri'nin öyküsünden hareketle yeni bir hayata başlamak isteyen başkişi, içinde bulunduğu dönemi de değerlendirerek yakın çağın düşünürleri ve onun şiirleri arasında

[8] Şafak, E., (2009), s. 149.
[9] Yalsızuçanlar, S., (2008), *Anka*, İstanbul, Timaş Yayınları, s. 8.
[10] Yalsızuçanlar, S., (2008), s. 128.

bir karşılaştırma yapar. Asırlar öncesine ait olan, onu yakan ve bizatihi yalnızlığı yaşatan beyitlerin derin anlamlarını düşündükçe aslında, anlatılanların yakın dönemde de birçok düşünür tarafından ortaya atılmış şeyler olduğunu fark eder:

"*Bu irfan sofraları, bu Divan, bu sorular ve cevaplar beni hep Viyanalı Ermiş'e çıkarıyor*."[11]

Mehmet, Niyazi-yi Mısri'den Viyanalı Ermiş olarak bilinen Wittgenstein'a uzanan hikmetleri bağdaştırarak yabancılığından, içinde bulunduğu buhrandan çağın söylemlerini değerlendirerek sıyrılmayı hedefler. "*Dostunun bir dağda geçirdiği yalnızlık günlerinde yine seni andığını görünce, Divan'ını, İrfan Sofraları'nı neden sürekli okuduğumu anladım: 'Şu iki üç aydır çok yalnız kaldım*"[12] diyen Mehmet, edebi esere yönelme sebeplerinden birinin yalnızlığından kurtulmak olduğunu belirtir. Beyitlerde, Mısri'yle birlikte kendisini de aramaya başlar. Padişahlarını arayan simurgun aslında *öz*lerini aradıklarını öğrendikleri gibi o da düşündükçe, her şeyin odak noktasının, sultanın 'kendisi' olduğunu keşfeder. Birçok kitap, dosya, fişin; Karabaş-ı Veli biyografisinin, Wittegenstein'in, Reşat Nuri'nin, Derrida'nın, Marks'ın, Kafka'nın arasından sıyrılır; okuldan ayrılır, yaşadığı şehri terk eder ve kendilik bilincinin peşine düşer.

Edebi eser okuyan kişiler, bu eserlerin kahramanlarıyla ya da yazarlarıyla bireyliklerini tamamlamaya çalışırken kendileri eserin dünyasında adeta büyülenirler. "Okurlar üzerinde büyü etkisi yapmakla en çok suçlanan tür roman olmuştur. Bu anlayışa göre, aklını çeldiği okurlarını abartılı duyumlar ve su katılmadık hazlar peşinde sürükleyen roman, tehlikeli bir uyuşturucu misali gündelik hayattan koparır. Sözcüklerin gücüyle yollarını kaybeden okurlar gerçekle hayali birbirinden ayırt edemez hale gelir; akıllarından mahrum kalarak, deli ve budala gibi davranmaya başlarlar."[13] Cervantes'in *Don Kişot* adlı eserinde dünyayı kendi soyut idealizmine göre gören ve algılayan bir kahraman vardır. Gerçek, onun kafasında tanımladığı gibidir. Don Kişot'un aklını başından alan ve gerçeği çarpıtılmış gösteren şey, okuduğu kurmaca metinlerdir. O, okuduğu şövalye romanlarının büyülü dünyasında gündelik dünyayla ilişkilerini koparır. Okuduğu romanlar tarafından ipnotize edilir. Zamanının büyük bir bölümünde savaşlar, yaralanmalar, ilân-ı aşklar, acılarla dolu olan şövalyelik kitaplarını okuyarak kendinden geçer. Çoğunlukla maceraların etkisiyle uykusuz kalır. Bu kitaplar yüzünden avlanmayı ve topraklarının idaresini unutmaya başlar. En iyi topraklarının idaresini başkalarına bırakır ve topraklarının bir kısmını şövalye romanları almak için satar. "Miller'e göre bir edebiyat eseri yabancı bir dünyanın kapılarını açan sihirli sözler gibi iş görür; eserin ilk cümleleri bizi sanki büyü aracılığıyla başka bir evrene alıp götürür."[14] Don Kişot da bu büyünün etkisiyle bambaşka bir dünyada, şövalye romanlarının arasında, hayal âleminde yaşar:

"*Evinin her köşesini bu romanlarla doldurdu. Bütün günlerini ve gecelerini bu kitapları okumakla geçiriyordu. Bu devamlı uykusuzluk ve kitap okuma sonunda beynini kuruttu ve düşünme gücünü, kendisine olan hâkimiyetini tamamen kaybettirdi.*

Kitaplarda okuduğu saçma sapan olaylarla tamamen dolmuş olan beyni, sadece olağanüstü olaylarla doluydu. O artık bambaşka bir dünyada yaşıyordu. Kendisi için en

[11] Yalsızuçanlar, S., (2008), s.84.
[12] Yalsızuçanlar, S., (2008), s. 190.
[13] Felski, R., (2010), s. 70.
[14] Felski, R., (2010), s. 79.

doğru tarih okuduğu saçma sapan hikâyelerden ibaretti."[15]

Okuduğu romanlar onun hem ülkesine hizmet etmek hem de kendi şan ve şerefini arttırmak için şövalyeliği tekrar canlandırma, suçluları cezalandırma, haksızlıkları önleme gibi düşüncelere kapılmasına sebep olur. Başta kendi adı olmak üzere sevgilisinin adını da okuduğu kitaplardan mülhem seçer ve evi terk eder. Yine kitaplardan öğrendiği üzere şövalyelik unvanını resmen almadan dövüşemeyeceğini hatırlayınca, maceralarını okuduğu birçok şövalyenin yaptığı gibi karşısına çıkacak ilk kimseden resmen şövalyelik unvanı almaya karar verir. Yorgunluğunu gidermek için etrafına bakınınca uzakta görülen hanı gerçeklikten uzak, romanlarda okuduğu şatolardan biri zanneder:

"*Don Kişot hanı görür görmez, bunu romancıların söz ettikleri hendekleri, köprüleri, dört kulesi, kararmış gümüşten mazgal başlıkları olan bir şato sanmıştı*."[16]

Başı her sıkıştığında alışık olduğu çaresine başvurur: Okuduğu kitaplarda yazılı olaylardan kendi durumuna benzeyen birini araştırır. Romanlardaki kahramanların yaptığı gibi yaparak içinde bulunduğu zor durumdan kurtulacağını düşünür. Seyahati esnasında kendisine yöneltilen soruları okuduğu romanlarda yazılı olanlarla cevaplandırır.

Dostlarından biri Don Kişot'u bulup eve getirdiğinde yeğeni, amcasının bu hale gelmesinin sebebinin kitaplar olduğunu söyler. Papazla birlikte "*bütün Manş'ın en aklı başında adamını bu hale sokan bu kitapların hepsi kahrolsun*"[17] derler. Kitabın bir tehlike olarak algılandığı romanda, şövalye romanlarının başkalarını da *zehirlememesi* için "*dinsizler gibi ateşe atılmaya layık olan bu kitaplığı*"[18] hemen yakmaya karar verirler. Don Kişot'un kitapları yakılırken papazın eline şiir kitapları geçer. O, bunları içinde aşk maceraları ve çoban hikâyeleri bulunduğundan zararlı görmez ve yakılmasa da olur diye düşünür. Ancak genç kız söze karışır ve amcasının iyileştikten sonra bunları okuyacak olursa bu defa da şair hastalığına tutulacağını söyler. Kitapların ve yazarlarının diğerlerini de büyülemesinden korkar.

İkinci defa evden kaçtığında kitapların büyüsünden hâlâ sıyrılamamış olan Don Kişot yel değirmenlerine saldırır. Değirmen kanadının kırdığı mızrağa acır ve okuduğu bir eserde savaş sırasında kılıcı kırılan şövalyenin, meşe dalı veya kütüğüyle birçok düşmanı öldürmesini örnek alır. Bir ordu zannettiği koyun sürülerini görebilmek için bir tepeye çıkar. Oradaki meşhur şövalyeleri Sanşo Panza'ya göstermek ister. Okuduğu hikâyelerden mülhem isimleri sayıp onların özelliklerini uzun uzadıya anlatır. Gördüğü her şeyi ve herkesi gerçeklikten uzak, kendi imge dünyasında beslediği kişilere ve nesnelere benzetir:

"*Her gördüğünü okumuş olduğu romanlara benzeten zavallı Don Kişot'a göre köy berberi bir şövalye, boz renkteki eşek güzel bir kır at, berber leğeni de meşhur Mambrin'in miğferiydi*."[19]

Hayalleri hayatın gerçekleri karşısında yenik düştüğü zaman eve döner. Hastalanır ve kitapların büyüsünden kurtulunca "*saçma şövalyelik kitaplarının aklımı karartan o bulutu dağılıp gitti. Bunların hep yalan ve hayalden ibaret olduklarını şimdi anlıyorum.*

[15] Cervantes, M., (2005), *Don Kişot*, Ankara, Salkımsöğüt Yayınları, s. 3.
[16] Cervantes, M., (2005), s. 7.
[17] Cervantes, M., (2005), s. 19.
[18] Cervantes, M., (2005), s. 20.
[19] Cervantes, M., (2005), s. 73.

Yalnız bir şeye üzülüyorum, o da aklımın başına çok geç gelmiş olduğundan kaybetmiş olduğum zamanı, ciddi ve faydalı kitaplar okuyarak değerlendiremeyeceğimdir"[20] der. Vasiyetnamesine, yeğeni şövalye romanları okuyan biri ile evlenmek isterse mirastan mahrum edileceğini yazdırır.

Kendi duygularına yeterince mesafeli olamayan kadınlar genellikle edebiyatın büyüsüne daha çabuk kapılırlar. Gerçekle arzu ettikleri hayatı ayırt edemez hale gelirler. Flaubert'in *Madam Bovary* romanında Emma Bovary gerçek yaşamı ile okuduğu romantik romanların etkisiyle kendi deneyimine bir anlam katma çabası içerisinde, estetik büyülemenin etkisinde kalmış bir karakterdir. Emma Bovary okuduğu romanlar vasıtasıyla aristokrasiye ve büyük burjuvaziye hayranlık duyan, aristokrasinin bir parçası olmayı hayal eden bir kadındır. Emma, manastırdayken her ay manastıra gelip bir hafta çamaşırhanede çalışan kız, onlara öykü anlatır ve okuduğu romanları gizlice kızlara verir. Bunlar aşklarla, âşıklarla, ıssız köşklerde çile dolduran hanımlarla, her konaklamada öldürülen araba sürücüleriyle, her sayfada çatlayan atlarla, erdemli, iyi giyimli beyefendilerle doludur. Emma böylece on beş yaşında okuduğu aşk romanlarının etkisiyle doğallığını yitirir ve kitaplardan edindiği tutkuların peşine düşer:

"*Daha on beşinde Emma'nın ellerine kiralık romanların yağlı tozu sürüldü. Sonradan Walter Scott'u okudu, tarihi vakalara merak sardı; rüyalarını, hülyalarını artık hep kocaman sandıklar, silah odaları, şato şato dolaşan saz şairleri doldurdu. Yonca biçimli kemerler altında, dirsekleri taşa, çeneleri ellerine dayalı, bütün günlerini, kırların ta ötesinden, yağız atını dörtnala sürerek beyaz pardösülü süvariyi beklemekle geçiren uzun elbiseli şato hanımları, eski burçlarda yaşamayı hayal ederdi. O zamanlar Marie Stuart'ı dindarcasına severdi. Kahramanlıkları veya çektikleri acıyla isim bırakmış kadınlara gönlünde coşkun saygı hisleri beslerdi.*"[21]

"Bernardin de Saint-Pierre'nin Fransız romantizminin başyapıtlarından sayılan Paul ve Virginie'si, romanlardaki genç kızların kült kitabıdır. Bu kızların en ünlüsü Flaubert'in Emma Bovary'siydi."[22] Emma Bovary, Paul ile Virginie'yi okuduktan sonra ufacık bambu kulübeyi hayalinde canlandırır, zenci Domingo'dan, köpek Fidele'den, küçük erkek kardeşinden etkilenir. Çan kulelerinden daha yüksek ağaçlardan kırmızı yemişler toplayan ya da bir kuş yuvası getirmek için kumda yalınayak koşan bir küçük erkek kardeşin sevgisi, Emma'yı hayallere daldırır. Okuduğu romanlar onu hayallere sürüklemesinin yanı sıra yaşamdan memnuniyetsizliğine sebep olur ve büyük şehirde, yeni bir hayat yaşama arzusunu güçlendirir. Çünkü okuduğu öykülerde kadınların hep mutlulukla son bulan evlilikleri vardır. Kendisi de evleneceği zaman mutlu olma beklentisi içerisine girer; fakat evlendiğinde evliliğin kitaplarda gördüğü rüyaya benzer olmadığını fark eder:

"*Evlendiğinde aşka kavuşacağını sanmıştı Emma. Fakat bu aşkın sonucu, olması gereken mutluluk gelmediğine göre aldanmış olmalıydı, öyle düşünüyordu. Mutluluk, tutku, kendinden geçme gibi sözlerin, kitaplarda okuyup pek güzel bulduğu bu kelimelerin, hayatta tam olarak ne anlama geldiğini kavramaya çalışıyordu*."[23]

Hayatın "bir balkonun parmakları ardında, kollarının arasında beyaz giysili, kemeri keseli bir genç kız tutan, kısa mantolu bir delikanlı veya yuvarlak hasır şapkaları

[20] Cervantes, M., (2005), s. 279.
[21] Flaubert, G., (2005), *Madam Bovary*, İstanbul, Karanfil Yayınları, s. 45.
[22] Gürbilek, N., (2007), *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul, Metis Yayınları, s. 20.
[23] Flaubert, G., (2005), s. 42.

altından insana berrak gözlerle bakan, sarışın, kıvırcık saçlı"[24] İngiliz hanımların çıktığı romanlar gibi olmadığını anlar. Evlilikten beklentilerinin gerçekleşmediğini gören Emma, edebiyata sığınır. Kocası Charles'in bir sokak kaldırımı gibi dümdüz konuşması, basmakalıp düşünceleri, düşleri olmayan bir hayatı vardır. Oysa Emma, Lamartin'in şiirleri ve diğer edebi eserler aracılığıyla göllerdeki sesleri, kuğuların şarkılarını, göğe çıkan bakireleri ve vadilerde uzun uzun sözler söyleyen Tanrı'nın sesini dinlediğinden Charles'i çok yalın bulur. Kocası, Charles'in annesi ve papaz, tekdüze yaşamı kitaplardaki ışıltıdan farklı olduğundan kendi içine gömülen Emma'nın sürekli roman, din aleyhinde, Voltaire'den alınma parçalarla, papazların aleyhinde şeyler okuduğu ve dini bütün olmayan bir kimsenin kötü yola sapacağı gerekçesiyle roman okumasına engel olmayı kararlaştırırlar. Papazın bu kitaplar hususundaki düşünceleri şu şekildedir:

"*İyi yapıtlar, iyi yazarlar bulunduğunu pekâlâ biliyorum. Ama sadece gösterişli ve etkileyici bir odada bir araya gelen kadınlı erkekli toplantılar, sonra kıyafet değiştirmeler, boyaları, o şamdanlar, o kadınsı sesler bütün bunlar en sonunda bir düşünce hovardalığı doğurur. İnsanı ahlaksız düşüncelere, terbiyeye aykırı dürtülere iter. Hiç değilse bütün papazların inancı budur.*"[25]

Emma, kitaplardaki mutluluğu arayışı esnasında Leon'la tanışır. Leon da kitapların büyüsüne kapılan kişilerdendir. Okuduğu kitaplar onun din algısını şekillendiren bir unsurdur:

"*Benim Allah'ım; Sokrates'in, Franklin'in, Voltaire'in, Beranger'nin Allah'ıdır! Jean Jacques Rousseau'nun 'Emile' adlı yapıtında 'Savoie'lı papazın Amentüsü' başlıklı bir bölüm vardır. İşte ben, din hakkında orada yazılı olan şeyleri, bir de 1789 Fransız İhtilalı'nın ölümsüz ilkelerini benimsemiş bulunuyorum.*"[26]

Kitaplar Leon'un sadece düşünce ve inançlarını etkilemekle kalmaz onu kendi dünyasındaki büyüye çeker:

"*İnsan bir şey düşünmez, saatler akıp geçer. Hiç kımıldamaksızın, görür gibi olduğunuz ülkelerde dolaşırsınız, düşünceniz hayalle sarmaş dolaş olarak ayrıntılar içinde oynar, yahut maceraların çevresini izler, şahıslara karışır, onların elbiseleri altında kendi kalbiniz çarpıyor sanırsınız.*"[27]

Emma, Charles dışındaki ilişkilerini değerlendirirken okuduğu kitaplardaki kadın kahramanlar aklına gelir. Kocasına ihanet etmiş kadınların şiirli alayı, zihninde kendisini büyüleyen kız kardeş sesleriyle türkü söylemeye başlar.

Edebiyat dünyaya açılan bir penceredir. Kişisel ve toplumsal bilgi biçimleri yaratır. Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanında Zehra da Emma Bovary gibi aşkı romanlardan öğrenir. Zehra fazla okumamasına rağmen, hayatı kitaplardan öğrenmeye çalışır. Yarım dakikalık bir süre içinde gördüğü Suphi'ye olan ilgisini yine kitaplardan öğrendiği simurg-ı ankaya benzetir ve onu kötü talihini değiştirecek bir şans olarak değerlendirir. Suphi'yi gördükten sonra odasına gelince yüreği kitaplardaki kızlar gibi çarpmaya başlar:

"*Yüreği çarpıyordu. Vâkıa kafes ardından sokağa çıktıkça birçok güzel çehrelere tesadüf etmişti; fakat hiçbirinde bu kadar müteessir olmuş değildi. Muhabbeti yalnız*

[24] Faubert, G., (2005), s.45.
[25] Flaubert, G., (2005), s. 238.
[26] Flaubert, G., (2005), s. 87.
[27] Flaubert, G., (2005), s. 93.

ba'zı kitaplarda görmüştü. Kendisinde o gibi bir halete ihtimal veremezdi."[28]

Aşırı kıskanç bir kişiliği olan Zehra kocası Suphi'nin, cariyeleri Sırrıcemal ile ilişkisi olduğunu öğrenince önce Habibe Molla'dan yardım ister. Ondan istediği şekilde yardım göremeyince de romanlara başvurur. Kendisine ihanet eden kocasından intikam almak için bir intikam romanı olan Monte Kristo'yu defalarca okur. Kont'un düşmanlarından nasıl intikam alacağını araştırır:

"*Habibe Molla'dan da kat'-ı ümit etmişti. Romanlarına başvurdu… Monte Kristo'yu belki bir üçüncü defa okumaya başladı. Kontun düşmanlarından ne yolda intikam aldığını tedkik ve taharriye koyuldu*."[29]

Zehra, roman kişisinin verebileceği tepkiye göre kendi davranışlarını yönlendirmek ister. İntikam almayı beceremeyince gene romanlardan öğrendiği intiharı denemek ister.

Ahmet Midhat'ın *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında edebiyatın bireyin dönüşümüne etkisi Felatun ve Rakım'ın edebiyatı algılama biçimlerinde ortaya çıkar. Kitaplar hem Felatun Bey'de hem de Rakım Efendi'de kendilik yaratmaya yöneliktir. Felatun Bey, Batılılaşmış olduğuna ilişkin alıp okumadığı bir kütüphaneye sahiptir. O, kitapla ilişkisini okumaktan ziyade kitabı nesneleştirmeye dayalı bir bağla kurar:

"*Hangi kitap çıkar ise çıksın, satıcılardan kendisine daima kitap getiren uşak, önce Felatun Bey'in kitabını götürüp Beyoğlu'ndaki ciltçi Gulam'a teslim eder, o da iyisinden alafranga olarak kitabı ciltler, arkasına altın yaldız ile A., P., harflerini de bastıktan sonra götürüp Felatun Bey'in uşağına verir*."[30]

Felatun Bey, her yeni çıkan kitabın tasnifsiz ve içinde ne olduğuna bakılmaksızın, rastgele alınmış kitaplardan oluşan kütüphanesinde hayatta kendilik değerini ve bilincini bulamayan, kendisini kuramayan bir kişidir. O da kitapları gibi bir yığından ibarettir. Türkçesi, Fransızcası, konuşması, giyimi, hayata bakışıyla yarım kalmış, düzensiz, sadece gösterişten ibaret bir kütle halindedir.

Rakım Efendi'nin edebiyatla ilişkisi ise onun *kim*liğinin büyük bir kısmını oluşturur. Rakım Efendi kitap okuyarak kendisine hem toplumsal statü sağlar hem de gelir elde eder. "Eski-yeni edebiyat gibi bir ayrım gözetmeyen Rakım için edebiyatın asıl işlevi 'değer' üretimine sağladığı katkıdan oluş[ur]."[31] Rakım Efendi Felatun Bey gibi yığma bir kütüphaneye sahip değildir. O, okuduklarını seçerek okur ve onları özümser. Rakım Efendi'nin okuduğu yüksek edebiyat metinlerine karşılık Felatun Bey popüler edebiyat metinlerini okur. Bu durum Felatun Bey ile Rakım Efendi romanında edebiyatın kültürel kimlik inşasında taşıdığı işleve işaret eder:

"*Okuduğu romanlarının, tiyatro yazılarının ve şiirlerinin adeta sonu yok gibiydi. İki gece kendisinde kalmak üzere bir kitabı evine götürmek için izin alsa, onu sadece okumakla yetinmez, en güzel parçalarının bir örneğini yazardı.*"[32]

Felatun Bey, tek emeli onu maddi yönden sömürmek olan Polini adında bir kadınla tanışır. Rakım Efendi'nin onu bu kadın hakkındaki uyarıları kitapların insanı bilgilendirmesi ve oradaki kurgudan ders çıkarması gerekliliği çerçevesindedir:

"*Birader, zevkine sefana mani olmaya gönlüm razı olmaz. Sana nasihat vermeye de*

[28] Nabizâde Nâzım, (1997), *Zehr*a, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 23.
[29] Nabizâde Nâzım, (1997), s.80.
[30] Ahmet Midhat, (2008), *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, İstanbul, Sis Yayıncılık, s. 9.
[31] Başlı, Ş., (2010), *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine İlk Romanlarda Çok Katmanlı Anlatı Yapısı*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 223.
[32] Ahmet Midhat, (2008), s. 16.

ihtiyacım yoktur. Bu alafranga denilen âlemin batak köşelerini sen benden iyi bilirsin. Bu kadar Fransız romanları okumuşsundur. Bir tiyatro aktrisine alaka edip de feyz almış bir kimsenin hayatını okudun mu? Bu hikâyelerin çoğunun gerçekleşmiş olması lazım değildir. Yazarlar daima ihtimallerden bahsederler. Onları okuyarak hem lezzet almalı, hem de uyanmalı. Hiç yabanın kaltağı sana yar olur mu?"[33]

Kitapları biriktiren Felatun Bey'e karşılık onları okuyan ve özümseyen Rakım Efendi bir İngiliz ailenin kızlarına ders verir. Onlara Osmanlı şiirinin lezzetini sunar. Bu kızlardan biri olan Can, İngiliz şiirinin insana hiçbir ateş vermediğini, Fransız şiirini daha çok sevdiğini; ancak Türkçe öğrendikten sonra Fransız şiirini de eskisi kadar beğenmediğini dile getirir. İngiliz ailenin kızları Can ile Margrit Rakım Efendi'nin etkisiyle Doğu edebiyatına özellikle de Hafız'ın şiirlerine merak salarlar. Türkçe ve Farsça kitaplar okurlar. Kızlara Hafız'ın divanından şiirler okuyan ve ezberleten Rakım Efendi, onları Doğu şiirinin büyüsüne davet eder. Fakat bu şiirlerin etkisiyle onların ahlaklarının kötü etkileneceğinden de korkar. Burada edebiyatın bireyin davranışları üzerinde olumsuz bir etkisi olabileceği vurgulanır. Özellikle de şiirin gençlik çağında duyguları harekete geçiren bir unsur olduğu belirtilir:

"*şiire fazlasıyla hevesli olan kızlar şiirin verdiği coşkuya, heyecana pek de dayanamazlar*."[34]

Rakım Efendi Hafız'ın bir gazelini okuyup anlamını söyledikten sonra aşk duyguları yeni uyanmaya başlamış olan kızlar, bütünüyle kendilerinden geçerler. Kızlar, okuduğu kitaplardan etkilenerek gerçeklikle bağını yitirirler. Can, Hafız'ın yanık dizeleri yüzünden karasevdaya tutulur ve Rakım Efendi'ye âşık olur:

"*Ah işte onu bu hallere koyan Hoca Hafız'ın Divan'ı değil midir? Ben bu dereceye kadar etkisi olacağını hesap edememiştim. En yanık beyitleri nasıl bir ateşle dinler ve alırdı. Meğer kendisini zehirlemek içinmiş*."[35]

Romanda edebiyatın/edebî eserin hem büyülü bir dünya olduğu hem bilgilendirici yönü olduğu hem de bireylerin kişisel gelişimleri açısından önemli bir yeri olduğu vurgulanır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanında Mösyö Piyer'in Bihruz Bey'e okuduğu aşk hikâyeleri Bihruz'un Periveş'e aşkının içsel dolayımlayıcısı olur. Keşfi Bey'in Bihruz'a söylediği yalanlar okuduğu romanlardaki kurguyla birleşir ve romanın inandırıcılık derecesini arttırır. Böylece yalan ve edebiyat yapıtları birbirini besleyen bir ilişki içerisine girer. "Bihruz Bey'in hem Periveş'e hem de arabaya olan 'sevdası'nın dolayımlayıcılarından biri olan edebi metinleri, özellikle Graziella, Paul et Virginie gibi Fransız romanları 'kendilik'in biçimlenişine egemen olan güçlü bir öz-imgenin yaratılmasının da temel aracıdır"[36] Aşk ilişkisini etkileyen bu imge, kurmacanın gerçeğe dönüştürülmesi ve Bihruz Bey'in bir seyir nesnesi haline gelmesiyle son bulur. Kendisini bir özne olarak sunmanın yolunu ise okuduğu Fransız romanlarının çizdiği portrelere ve arkadaşı Keşfi'nin yalanlarına inanmakta bulur. Romanlar onu kendi büyüsüne çeker. Paul et Virginie'yi Mösyö Piyer'le birlikte okudukları zaman bu iki doğa çocuğunun hemen kendileriyle birlikte doğup kendileriyle gelişen ruhsal ilişkilerini, iki saf yüreği birbirine bağlayan masum aşkı, ıssız bir adanın

[33] Ahmet Midhat, (2008), s. 114.
[34] Ahmet Midhat, (2008), s. 70.
[35] Ahmet Midhat, (2008), s. 143.
[36] Başlı, Ş., (2010), s. 388.

kimselerin bulunmadığı yerlerinde, akarsuların kenarlarında, karanlık ormanlarda adeta onlarla birlikte yaşarlar. Mösyö Piyer La Dame aux Camélias'yı köşke getirdiğinde "'*Vuala ön şe dü roman [İşte roman türünde bir başyapıt]' diyerek kitabı hemen o gece baştan sona Bihruz Bey'e dinletip anlatırken, Marguerite'in o aslında pek de temiz olmayan bahtsız kadıncağızın âşığı Armand'a duyduğu saf aşkından (...) zavallı âşık kadının verem olup acınacak bir durumda ölüşünden*"[37] etkilenerek üzülür, öğrencisini de üzer. Bihruz Bey, Alphonse Karr'ın "Ihlamurlar Altında" adındaki eserini okur ve romanın kahramanı olan Stephane'ın çılgınca aşkını anlayamadığını söyler. Okuduğu romanlarla özdeşleşmeye çalışır.

Romanda Bihruz'un kendilik değerlerini kaybetmesinin göstergelerinden biri, Fransız ve Osmanlı edebiyatı arasında sıkışmış olmasıdır. Âşık olduğu Periveş'in güzelliğini poetik olarak tanımlayan Bihruz, ona olan hislerini anlatmak için mektup yazmak ister. Fakat kendi hislerini ifadeden mahrum olan Bihruz yine okuduğu kitaplara sığınır. Mektup yazmak için kütüphanesindeki Nouvelle Héloise ile Secretaire des Amants adında kitaplardan yararlanır. Mektuba şiir eklemek istediğinde ise gerilimli bir hal alır. Bihruz'un bu gerilimi dil bilincinden uzak bir öznenin yaşadığı ben-öteki gerilimidir. Şiir için Vasıf'ın Divan'ını okumaya çalışır; fakat anlayamaz. Bunlar Çince mi ne gülünç anlatım diye alay eder. Müje'yi meze, savm'ı som, gûşuna'yı köşküne olarak okur ve şiiri eleştirir. Fransızca şiirleri de anlamamasına rağmen hayranlık duyar. Sonunda mektuba eklemek için Vasıf'tan bir şiir seçer. Şiiri tam olarak okuyamaz; ancak yarım Fransızcası ile Osmanlı şiirini anlamlandırmaya çalışır:

"*Bir siyeh-çerde civandır*
Hüsnü mümtâz-ı cihândır
Aşkı gönlümde nihandır
Bunca dem bunca zamandır"

Bir siyeh'i bersiye diye okur. Bersiyenin anlamını bulamaz ama şiirde kullanıldığına göre kötü bir anlamı olmadığını düşünür. Çerde'yi cerde okur ve Redhouse sözlükte "sarı renk at" olarak bulur. Ancak sarıyı görünce devamını okumaz. "besbelli bu şarkı bir genç blond için yazılmış."[38]

Okuduğu kitaplar onun bilincinin parçalanmasına ve özneliğini yitirişine yol açar. Bihruz Bey, Graziella, Nouvelle Héloise, Paul ve Virginie, Kamelyalı Kadın gibi birçok edebi metnin aynasında gördüğünü kendisiyle özdeşleştirerek oradaki hayatı yaşamak ister.

Mahmut Yesari'nin *Bahçemde Bir Gül Açtı* başlıklı romanında da edebiyatın bireyler üzerindeki dönüştürücü gücü söz konusudur. Bahçemde Bir Gül Açtı romanı, hayatının sonbaharını yaşayan, gözleri görmeyecek derece yaşlı olan Nevres Vacit'in genç bir kız olan Belma'ya âşık olmasının ve Nevres Vacit'in oğlu Rasih Nevres'in başkaları tarafından anlaşılma, takdir edilme sürecinin kurgusal anlatısıdır. Eserde gençlerin yaşadığı dönüşüm ve çağın gerektirdiklerine göre şekillenmeleri Rasih Nevres'in amcası Hüsrev Hakkı tarafından yeğeninin, bulundukları çağın kızlarını diğer çağlardaki kızlarla kıyaslarken netleşir. Bu kıyaslamanın edebiyat üzerinden yapılması, hayatı yaşamın içinden değil de hayali bir dünyanın penceresinden alması dikkat çekicidir:

"*Sen, maalesef asrın çocuğu değilsin.. Gençlik Hava istiyor, yaşamak istiyor…*

[37] Recaizade Mahmud Ekrem, (2002), *Araba Sevdası*, İstanbul, Bordo-Siyah Yayınları, s. 80.
[38] Recaizade Mahmud Ekrem, (2002), s. 108-109.

Bırak havaya çıksın, koşsun ve yaşasın... Elinde şiir kitabı, hayali romanlar. Nemli gözleri ufka dalmış romantik kızlar yok artık. Güneşten kararmış sert pazılı kollar, sap sarı güçsüz, narin kollardan elbette daha güzel."[39]

Romanda mekânlar, bireyin tinsel varoluş alanlarının imgesidir. Birey, yaşadığı her duygu ve düşünceyi içinde yaşadığı mekâna yansıtır ve bu mekânlara tutunmak suretiyle dünyadaki varlığını ispatlar. Rasih Nevres, karmaşık ilişkileri sevmeyen bir kişiliğe, yaşama biçimine sahiptir. Düşünceleri nettir. O, benimsediği yaşam tarzını, varoluş alanının imgesi görünümündeki mekânlara sindirir:

"*Hürrem Hakkı, Rasih Nevres'in odasına girince, derhal etrafına bir göz gezdirdi. Bu oda, Hürrem Hakkı'nın tahmininden çok sade idi. Solda üzerine pike battaniye örtülmüş, bir kişilik pirinç karyola vardı. Pencerelerde kornişli uzun perde yoktu. İki pencere arasına, üstü kitap dolu bir masa konmuştu. Sağda, kapıya yakın, bir gardrop duruyordu.*"[40]

Rasih Nevres, amcası Hürrem Hakkı tarafından yaşadığı çağa ayak uyduramayan, sade bir genç olmakla suçlanır. Fakat amcası onu yakından tanımaya, yaşamayı tercih ettiği mekânları görmeye başlayınca yanıldığını anlar. Rasih Nevres'in tercih ettiği mekânlara ait unsurları insan-mekân ilişkisini tanımlayan bir bakış açısıyla değerlendirir. Özellikle okuduğu kitaplar dikkatini çeker ve onun kişiliğinin oluşmasında bu kitapların katkısının olduğunu düşünür. Rasih Nevres'in gündelik hayatta kendilik bilincini korumasında, çevresine duyarlı ve diğerlerine mesafeli bir yaşamı tercih etmesinde, düşünen, hayat hakkında kendi felsefesi olan bireysel varlığını kuran biri haline gelmesinde, tercih ettiği mekânlarda onun kitaplarla bağının etkisi vardır.

Romanda Rasih Nevres, bir yazar olan babasının gölgesinden kurtulmak için edebiyatı bireysel varlığını kanıtlamaya araç kılar ve kendisi de roman yazar. Babasının Belma için kendisine dikte ettiği romanı değil, kendisinin Ferhunde için yazdığını yayımlar. Böylece babasına karşı ilk eylemsel tepkisini vererek onu, varlığını kabul etmeye mecbur bırakır.

Bahçemde Bir Gül Açtı romanında eser-yazar-okuyucu etkileşimine de yer verilir. Hürrem Hakkı, ağabeyi Nevres Vacit'e bir yazar olarak okuyucunun tasavvurundaki yazarı şu şekilde anlatır:

"*Sen onların indinde meçhul iklimleri gezmiş, efsanevi diyarlarda dolaşmış destanî kahramanlarla baş başa kalmış, yıldızlarla konuşmuş, ayla, güneşle arkadaşlık etmiş, insanların ruhlarına, kalplerine girmiş bir esir gibi, zamanı, mekânı, mesafeleri değiştiren korkunç ve esrarengiz bir mahlûksun! Elinde, ruhların, kalplerin sırlarını açan, düğümleri çözen sihirli anahtarlar var.*"[41]

Nevres Vacit eserlerinin okunmadığından yakınırken onların hepsinin hayali bir hayat, hepsinin kendi kuruntusu olduğunu söyler. Bunun üzerine Hürrem Hakkı hakiki hayatın hayal ürünü olan edebi eserlerde bulunduğunu belirtir:

"*Dünyada mutlak hakikat olarak ne var, zaten? Senin o hayali konuşman ve aşkların kimbilir. Kaç sevdalının kalbini uyuşturmuş, hicranlarını avutmuştur. (...) bunlar, gençliğin ebedi hileleridir. Eğer edebiyat namına birkaç eser okumuş, birkaç*

[39] Yesari, M., (1976), *Bahçemde Bir Gül Açtı*, İstanbul, Toker Yayınları, s. 69.
[40] Yesari, M., (1976), s.88.
[41] Yesari, M., (1976), s.336

satır hatırımda kalmışsa, bu yüzdendir."[42]

Edebi eserleri birer teselli aracı olarak gören Hürrem Hakkı edebi metnin tutkuları nasıl ehlileştiğini dile getirir.

Selim İleri'nin *Solmaz Hanım, Kimsesiz Okurlar İçin* romanında Solmaz Hanım toplumsal kaynaklı bireysel yalnızlık yaşar. Romanda Solmaz Hanım okuduğu edebi eserlerdeki umutlar, bunalımlar, duygulanımlar ile özdeşleşme yaşar ya da geçmiş yaşamını, insanlarla ilişkilerini, okuduğu eserlerin etkisiyle tekrar hatırlar. "*Söz, şiir, dize, kadınların kırgın söylenişlerine pek yakışıyor*."[43] diyen Solmaz Hanım edebi eserden hareketle kendi sorunlarına kitaplardan teselli aramaya başlar. İçinde yaşadığı dünyaya ve kendisine yabancılaşarak yalnızlaşıp diğer bireylerle istediği iletişimi kuramayarak kitaplara sığınır:

"*Fakat artık anılar değil, kitaplardı arkadaşı. Celile Hanım ölmüştü, annesi ölmüştü. Memduh Rıza Baylantong perişan yaşıyordu, kimseler aramaz, kimseler sormaz. Kızları Solmaz ayakta kalmaya çalışıyordu. Bahar gezintilerinde kitaplar okumak, böyle uzun zaman gönlünü avutmuştu.*

Bununla beraber anılardan büsbütün kurtulamamıştı. Anılar çıkagelirdi. Bazen kitaplar anılara, bazen kitaplara anılar karışırdı. Bir basılı satırda yaşanmış geçmiş zaman, yaşanmış geçmiş zamanda bazen basılı birkaç satır."[44]

Varoluş sürecini kitaplarla kuran Solmaz Hanım'ı topluma yabancılaştıran unsurlardan biri, kendisini farklı görerek topluma uyum sağlayamamasıdır. Toplumla uyumsuz olan Solmaz Hanım okuduğu kitaplar aracılığıyla acılarını ve aşklarını yeniden duyumsayarak kendini okuduklarıyla özdeşleştirir:

"*Bahar çiçekli kiraz ağacının altında, hasır koltukta oturan Solmaz Hanım hayata gülümsüyordu. Elbette bir aşk romanı okuyordu, sonu mutlu biten bu aşk romanı, SON ya da BİTTİ yazısından sonra birdenbire başlıyor ve bu kez hayatın ta kendisi oluyordu. Genç adam ve Solmaz, kar yağan bahçede dolaşıyorlar; sevgilisi Solmaz için bir bahar dalı koparıyor. (...) Bunlar, Solmaz Hanım'la ikimizin baktığı, sayfalarında renkli resimler, masal kitabına benziyordu. İyi kalpli masallar olduğu gibi, kötü kalpli masallar da vardır.*"[45]

Romanlar Solmaz Hanım'da gerçeklik duygusu bırakır ve roman bittikten sonra da roman kişileriyle ya da özdeşleştiği karakterle yaşamaya devam eder. Çünkü okumak, kişiye bütünüyle yalnız olmadığını, onun gibi düşünen ve hisseden başka insanların da olduğunu hatırlatarak teselli sunar. Solmaz Hanım da kendisine ferahlığı, iç aydınlanmayı taşıyan bir dize, bir şiir, Ahmet Haşim'in Havuz'u, Sonbahar'ı; Hedda'nın bir sözü ile mutlu olur. Yalnızlığını okuduğu eserlerdeki hayatları yeniden canlandırarak, kırlarda şiirler okuyarak, Ahmet Haşim'in son şiirlerini defterine yazarak gidermeye çalışır. Aşkını yeni aşk romanları okuyarak canlı tutmaya çalışır. Geçmiş zamanın macerası haline gelmiş dergiler resimleri, tefrika romanlarıyla ona seslenir ve yaşadığı sıkıntıları hafifletir:

"*O yaz tatili, Esat Mahmut'tan Çölde Bir İstanbul Kızı'nı, Allahaısmarladık'ı, Dağları Bekleyen Kız'ı okudu, heyecanlı romanlar. Muazzez Tahsin'den Sen ve Ben'le Bahar Çiçeği'ni, içli romanlar, kibar romanlar. Reşat Nuri'den Dudaktan Kalbe'yi bir*

[42] Yesari, M., (1976), s. 338.
[43] İleri, S., (2008), *Solmaz Hanım, Kimsesiz Okurlar İçin*, İstanbul, Doğan Kitap, s. 38.
[44] İleri, S., (2008), s. 45-46.
[45] İleri, S., (2008), s. 42.

kez daha okudu. Romanlar onu biraz avuttu."[46]

Romanlar sayesinde kalp ağrılarından kurtulduğunu düşünen Solmaz Hanım *Handan* okumadan yaşanamayacağını dile getirir. Okudukça *Anna Karenina* için ağlar, A*kşam Güneşi* her defasında onu hüzünlendirir. Zira o, roman kahramanlarının sadece bir kurgudan ibaret olmadığını, yaşanandan seçilmiş hayatlar olduğunu düşünür. Bu nedenle kitaplarını evinde, yatak odasında bulunan insanlara benzetir ve edebi eserlerin insan ufkunu genişlettiğini belirtir.

Sonuç:

Okumak eyleminin anlamlarından biri davet etmek, çağırmaktır. Edebi metinler okuru kendisini düşünmeye, yorumlamaya, hatırlamaya, onaylamaya veya reddetmeye çağırır. Metnin bu çağrısına kulak verebilmek, onun sunduğu anlam evrelerini farklı açılardan kucaklayabilmek için iyi bir okur olmak gerekir. İyi okur olmak metnin ne söylediğini anlamak, onu yeniden kurmakla mümkündür. Metnin ne söylediğini anlamak, yazınsal olguyu var eden sürecin önemli bir parçasıdır. Bu nedenle okur, metni yorumlarken yazarla iş birliği içine girerek yazılanları yorumlar; yazarının söylemek istediğini anlamaya çalışır. Okur, edebi metnin kurgusunda aynı şeyi yapan kahramanların yaptığını gerçek hayatta kendi aynasına dönüştürür. Okudukları eserlerle özdeşleşerek onları kendi kimliklerinin oluşmasında aracı kılar. Edebi eserler çoğunlukla arzuyu anlatır, bireyde çeşitli şekillerde arzu uyandırır; hayalleri yıkılan kişilere dair hikâyeler anlatır. İnsanlar, töreler, davranışlar hakkında bilgi verir. Kurmaca eser okuyucuları ise gerçek hayatta bildiklerini metinlere yansıtırlar ve zaman içinde okudukları metinlerle şekillenirler.

Kaynakça

Ahmet Midhat, (2008), *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, İstanbul, Sis Yayıncılık.

Başlı, Şeyda, (2010), *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine İlk Romanlarda Çok Katmanlı Anlatı Yapısı*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Cervantes, Miguel de, (2005), *Don Kişot*, (Çev: Bülent Emin Çakmaktepe), Ankara, Salkımsöğüt Yayınları.

Culler, Jonathon, (2007), *Yazın Kuramı*, Ankara, Dost Kitabevi.

Felski, Rita, (2010), *Edebiyat Ne İşe Yarar*, İstanbul, Metis Yayınları.

Flaubert, Gustave, (2005), *Madam Bovary*, İstanbul, Karanfil Yayınları.

Gürbilek, Nurdan, (2007), *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul, Metis Yayınları.

İleri, Selim, (2008), *Solmaz Hanım, Kimsesiz Okurlar İçin*, İstanbul, Doğan Kitap.

Nabizade Nazım, (1997), *Zehra*, (Yayına Hazırlayan: Hüseyin Alacatlı), Ankara, Akçağ Yayınları.

Recaizade Mahmud Ekrem, (2002), *Araba Sevdası*, İstanbul, Bordo-Siyah Yayınları.

Şafak, Elif, (2009), *Aşk*, İstanbul, Doğan Kitap.

Yalsızuçanlar, Sadık, (2008), *Anka*, İstanbul, Timaş Yayınları.

Yesari, Mahmut, (1976), *Bahçemde Bir Gül Açtı*, İstanbul, Toker Yayınları.

[46] İleri, S., (2008), s. 108.

İLETİŞİMSİZLİĞİN SOMUT GÖRÜNGÜSÜ VE BİREY: MURATHAN MUNGAN'IN *KİBRİT ÇÖPLERİ*

Arif ÖZGEN

Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Küçürek öyküler; modern insanın yersiz/yurtsuzluğuna, zamansızlığına, çaresizliğine, iletişimsizliğine, yalnızlığına, yabancılaşmasına ve arayış/sorgulayışlarına vurgu yaparlar. Sıkıştırılmış/yoğunlaştırılmış yapısı ve örtük söylemiyle özgün bir anlatı mekanizmasına sahip oluşları ise, bireyin varoluşsal durumunun veya refleksinin çağın ruhunu yakalayan/yansıtan nitelikteki anlık duyuşlarla verilmesine zemin hazırlar. Bu bir bakıma, çağcıl bir duyarlılığın birey düzleminde ifadeleşen çığlığına işaret eder.

İletişim sorunu yaşayan Murathan Mungan bireyleri, böylesi bir çığlığın temsilcisidirler. Yalnızlık ve yabancılaşma gibi bireyi dış'a kapayan unsurlar, aynı zamanda bireyde dış'ı/başkasını anlayamama ve anlamlandıramama gibi algı körlüklerine de yol açar. 80 küçürek öykünün yer aldığı Kibrit Çöpleri adlı eserde bireylerin iletişim ağlarının koparılmış, yalnızlaşmış ve dış dünyaya yabancılaşmış durumları irdelenir. Bu bağlamda Murathan Mungan'ın küçürek öyküleri, iletişimsizlik sonucu kendini bir başkasının çağrısında bulamayan ya da kuramayan bireylerin dış'tan kopuşuna ve iç'e çekilişine gönderme yapar.

Bu çalışmada Mungan'ın Kibrit Çöpleri adlı eserindeki küçürek öyküler; psikolojik, sosyolojik ve felsefi içermelerin ışığında iletişim/sizlik, yalnızlık ve yabancılaşma izlekleri ekseninde çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Küçürek öykü, birey, iletişimsizlik, yalnızlık, yabancılaşma.

ABSTRACT

Short short stories stress on modern human's homelessness/rootlessness, timelessness, desperateness, loneliness, alienation, and his quests/queries. Their compacted/condensed structure and having a unique narration mechanism with implicit discourse set the ground for presenting an individual's existential state or reflection with instantaneous perceptions which have the quality that catches/reflects the spirit of the age. This, in a way, points out the scream of a contemporary sensitiveness, which is stated at individual plane.

Individuals of Murathan Mungan, who have communication problems, are the representatives of such a scream. Elements, such as loneliness and alienation which enclose individual, cause perception blindness in individual such as eluding and not being able to make sense of the environment/other people.

In this work, named Kibrit Copleri (matchsticks), which has 80 short short stories, individuals' cases of being ruptured of communication networks, isolated, and alienated to the world are examined. In this sense, Murathan Mungan's short short stories refer to individuals', who cannot find or relate himself in another person's call because of miscommunication, breaking off the environment and secluding in.

In this paper, the short short stories in Murathan Mungan's Kibrit Copleri will be analyzed in the light of psychological, sociological and philosophical implications through the themes of communication/miscommunication, loneliness and alienation.

Key Words: Short short story, individual, miscommunication, loneliness, alienation.

Giriş

İnsan, hızlı ve karşı konulamaz bir akış olan yaşamı sanatla anlamlandırır. Zira yaşamın daima uyarıcı yüzünü/yönünü temsil eden sanat, insana; kendi oluş ve tükenişlerinin farkına varma, sınırlarını tanıma olanağı sunar. Tüm varoluşsal kazanım ve yitimler, böylelikle bir fotoğraf karesi misali dondurulur ve insanlığın ortak rezervinde saklanır.

Sanatın bir parçası olan edebiyat da, hızlı ve karşı konulamaz akışı dilin/sözün olanaklarıyla fark eder, ettirir; durduramaz ama dondurur. Ne var ki bu fark edi(li)şler silsilesi, çağın getirdiği/gerektirdiği değişimlerle birlikte farklı formlara bürünür. Dünyanın değişen ve değiştiren yapısı, özellikle 20. Yüzyılın son çeyreğinde 'daha hızlı' bir biçimde etkisini gösterir. Uzun ve ayrıntılı anlatılar, yerini kısa ve uyarıcı anlatılara bırakır. Artık mahkûm olduğu zamanla yarışan insanoğlu, kendisini dar 'an'larda tanıyıp anlamak, anlamlandırmak ve anlatmak zorundadır.

Böylesi bir mahkûmiyetin ve sınırlılığın içinde çırpınan modern insan, zaman kazanma ve yer edinme uğraşına kapılır. Kendisini dar zamanlarda ve sınırlı mekânlarda keşfetmesinin/tanımasının gerekliliğini kavrayan ya da kavramak zorunda olduğunu anlayan modern insan; yalnızlık, çaresizlik, mutsuzluk ve umutsuzluk içerisine düşer. Tüm bu kırılma ve kopmaların metinleşmiş hâli olan küçürek öyküler, *"akreple yelkovan arasına sıkışan özgür görünümlü, ama bürokrasinin kâğıttan kelepçelerle tutukladığı, çağcıl mahkûmların, kendini fark ettikten sonraki çığlığı gibidir; kısa, keskin ve tiz."*[1] Bu *kısa, keskin ve tiz çığlık*, yaşama dönük yüzünü yitirerek varoluş sancısı çeken insanın kaygılarını dışa vurur.

Uyaran, şoke eden ve fark ettiren yönüyle küçürek öyküler, alışılmış/bilinen anlatıların aksine kurgu geliştirme, karakter yaratma, düşünce aşılama, öğüt verme ve dikte etme gibi niteliklerden yalıtılmış metinlerdir. Adeta çağın öne sürümü olan bu anlatılar, minimize edilmiş yapılarıyla dikkati çekerler. Sıkıştırılmış/yoğunlaştırılmış yapısı, kesintili ve örtük söylemiyle özgün bir anlatı mekanizmasına sahip olmaları, bireyin varoluşsal durumunun ve/ya refleksinin çağın ruhunu yakalayan/yansıtan nitelikteki anlık duyuşlarla verilmesine zemin hazırlar. Öyle ki *"100 sözcüğü geçmeyecek anlatıları(n) küçürek öykü"*[2] olabileceğini söyleyen Ramazan Korkmaz ve Mutlu Deveci, türün yapı itibariyle küçüldükçe anlamsal bir genişliğe ve yoğunluğa ulaşmasının yanında daha uyarıcı ve şaşırtıcı niteliğe büründüğüne de vurgu yapmış olurlar.

Murathan Mungan 80 küçürek öyküye yer verdiği *Kibrit Çöpleri*'nde, çağın(d)a tutsak modern insanın şimdi'de kopmuş, koparılmış ilişkilerini metinleştirir. Ben'i ile bağları kopan bireyler, başkaları ile ilişki ağı kuramazlar. Kendilik ve dünyalık (b)ağlarını yitiren Mungan bireyleri; kalabalıkta yalnız, yabancı olmanın ve tükenmenin bunaltısını yaşarlar. Esere adını veren kibrit çöpleri, tam da bu duruma gönderme yapar. Kalabalık içinde yalnız ve yabancı olma, tükenme hâli, kibrit çöplerinin (insanların) kutu (dünya) içerisinde ayrı olmaları ve tek tek yanmaları ile özdeşleşir. Biz bu kuşatılmış yaşamlara anlık okumalarla dâhil oluruz ve bir kibrit çöpünün yanışı/tükenişi süresince tanıklık ederiz.

[1] Korkmaz, R.; Deveci, M., (2011), *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü*, Ankara, Grafiker Yayınları, s. 13

[2] Korkmaz, R., Deveci, M., (2011), s. 14

1. Kapanan Algı Dünyası ve Yabancılaşma

"Adımızı sorarız birine, o bize adını söyler."
Edip Cansever

Dış dünya ile iletişim kuramayan bireyin yalıtılmışlık görüngüsü olarak ortaya çıkan yabacılaşma, algısal düzlemdeki kopukluktan kaynaklanır. Kişinin kendisini bir başkasının değerleri ile birleştirememesi, algı dünyasının zayıflamasına ve git gide kapanmasına neden olur. Bu durum, bireyin başkasına olduğu kadar benliğine olan uzaklığını da açığa çıkartır.

Benliğe ve başkasına olan uzaklık, ontolojik anlamdaki güvensizliğin bir sonucudur. Zira birey, devredemediği ve/ya aktaramadığı ilişkileri daima bir tehdit olarak görür. *"Güvenlik eşiği düşük bir insan, başka insanlarla, başka şeylerle hatta kendisiyle olan ilişkinlikten korkar ve geri çekilir."*[3] Algısal düzlemdeki kopukluk, tam da bu korkma ve geri çekilme anlarında somut bir ifade kazanır;

"Başlamaması için

Yaralarımızı birbirimize gösterecek kadar soyunamıyorduk henüz birbirimizin yanında. Aramızda yükselen yılların kendimizle dünya arasında sertleştirdiği güvensizliğin kalın duvarını kolay kolay aşacağa benzemiyorduk. (...) Aynı sorunu yaşıyor, aynı tedirginliği paylaşıyor olmamız, birbirimize yardımcı olmamıza yetmiyordu. Ördüğümüz duvarın yorgunluğuyla arkasına sinip çöktüğümüz kendi güvenli bölgemizde, ötekinin atlayıp buraya gelmesini ya da tamamen çekip gitmesini bekliyorduk. Bazı hikâyelerin başlamaması için bir an önce bitmeleri gerekiyordu. Önceleri böyle değildi belki, önceleri böyle değildik, ama şimdi korkuyorduk."[4]

Bireyin kendisini bir başkasına aktaramaması, ilişkiler yumağındaki bütünleşmeyi sekteye uğratır ve gerçekleşmeyen her aktarım, çözümsüzlüğü çoğaltır. Nitekim *güvensizliğin kalın duvarlarını* kolaylıkla aşamayan birey, kendi ile dünya arasındaki iletişimi sağlayacak olan bağlantıyı kuramaz. Ontolojik açıdan güvensizlik yaşayan insanın karşılaştığı üç anksiyeteden bahseden Laing, söz konusu durumu *"yutulma"* olarak tanımlar. Yutulma, *"anlaşma (böylece yakalanma, kavranma), sevilme hatta sadece görülme riski olarak hissedil(en)"*[5] bir sendromdur. *'Yaralarımızı birbirimize gösterecek kadar soyunamıyorduk'* ibaresi; görülme, yakalanma ve anlaş(ıl)ma korkusu yaşayan bireyin, güvenli bir şekilde gerçekleşecek ilişki diyalektiğinden mahrum olduğunu sezdirir. Öyle ki mevcut iletişimsizliği simge düzleminde temsil eden *duvar*, *yaraların* daha da çoğalmasına neden olur. *Aynı sorunu yaşayıp, aynı tedirginliği paylaşıyor olmak*, iletişime geçmek için yeterli olmadığı gibi köklü bir yabancılaşmayı da beraberinde getirir. Tensel anlamda çürümek *(yara)*, tinsel anlamdaki soyutluğu ve akabinde yaşanacak *korkuyu* artırarak bireyleri birbirlerinden uzaklaştırır. Böylelikle birey, paylaşılacak hikâyelerin başlamadan *bir an önce* bitmesini arzular. Henüz başlamadan, bir an önce biten –tüm- hikâyeler, seslilik içindeki derin sessizliğin anlaşılmasını sağlar;

"Konuşamadıklarımıza

Açmaya çalıştığı hiçbir konu konuşmamızı renklendirmiyor, tıkandığımız yeri açmıyordu. Sessizlik bu durumu fark etmemizi sağlayacak diye ikimiz de sürekli konuşup duruyorduk. En ilgisiz konulardan bile art arda söz açıyorduk sırf susmamak

[3] Korkmaz, R.; Deveci, M., (2011), s. 130
[4] Mungan, M., (2011), *Kibrit Çöpleri*, İstanbul, Metis Yayınları, s. 11
[5] Laing, R. D., (2012*), Bölünmüş Benlik*, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, s. 42

için; susarsak o sessizliğin göstereceği şeyi görmemek için. Biliyorduk: soluğumuz tükenip gözlerimiz birbirine değdiğinde korktuğumuz şeye yakalanacaktık: Konuşamadıklarımıza."[6]

Edip Cansever'in "Meduza" şiirindeki *"Ne kadar konuşursak o kadar bir sessizlik olur"*[7] dizesini hatırlatan "Konuşamadıklarımıza" adlı öykü, ortak bir algıda buluşamama trajedisi yaşayan bireylerin birbirlerine olan yabancılığına vurgu yapar. O ana değin konuşulanların 'konuşulacak şeyler' olmadığını fark eden bireyler, seslilik içinde gizlenen derin sessizliğin bunaltısını yaşarlar. Sırf susmamak için konuşmak, bir nevi sessizlikten kaçıştır. Çünkü konuşamamanın ardından doğacak olan sessizlik, bireyler arası uzaklığı ve yabancılığı somut bir biçimde ifadeleştirecektir. Heidegger'in de dediği gibi *"sessizlik (sususş) sözün en gerçek kipidir."*[8] Bu bağlamda *sırf susmamak için* konuşmak ve sessizliği örtmek, sessizliğin anlatacağı gerçeklerden, konuşulamayanlardan korkup kaçmaktır. Öte yandan konuşma edimini, susmanın edimsizliğine tercih eden bireyler, iletişimsizliklerinden kaynaklı uçurumun farkındadırlar;

"İlk

Genç kız, 'Biraz daha tanısaydık birbirimizi.' diye itiraz edecek oldu. Cılız bir ses, kararsız bir itirazdı bu. 'Ya o zaman birbirimizden hoşlanmazsak,' dedi genç adam. Sözlerini tartmasını bekleyip ardından ekledi: 'Bence bunu riske etmeye değmez, gel sevişelim. Sonra boşu boşuna birbirimizin aklında kalacağız.' İlk sevişmeleri böyle oldu. Sonradan her ikisi de farklı nedenlerle doğru yapmış olduklarını anladılar."[9]

Genç kızın; *'Biraz daha tanısaydık birbirimizi'* şeklindeki söylemi, var olan birlikteliğin zamanla ve sözle güçlenmesine yönelik örtük bir daveti içerir. Örtük bir davettir, çünkü *cılız bir ses*, *kararsız bir itiraz* ile dile gelmiştir ve derinlerinde gizli bir korku barındırır. Her ne olursa olsun sözün sağaltıcı gücüne ilintilenen bu davet, genç adamın geleceğe dönük kuşkularıyla geri çevrilir. Tensel bir arzu ile kendisini sözün çağrısına kapatan genç adam, varoluşsal bir yalıtım içerisine girer. *"Varoluşsal yalıtım insanın kendisi ile başka biri arasındaki kapatılamayan uçuruma gönderme yapmaktadır."*[10] Nitekim *'gel sevişelim. Sonra boşu boşuna birbirimizin aklında kalacağız'* ifadesi, söze tutunmaya, sözde birleşmeye ve sözle bütünleşmeye yönelişin önünü tıkar. Zaman içerisinde anlaşılabilecek yabancılığı şimdi'de kavrayan ve asla kapatılamayacak uçurumun farkında olan bireyler, sözde değil tende birleşirler. "İlk" adlı öyküde ilk sevişme öncesinde kavranan yabancılaşma, "Sevişme sonrası" adlı öyküde sevişme sonrasında yaşanır;

"Sevişme sonrası

(…) ikimiz de az önce birbiriyle tutkuyla sevişen, birbirinin teninde tüten insanlar değildik artık. Deniz bitmiş, dalgalar dinmiş, köpükler sönmüştü. Az önce birbirimize arzu ve tutkuyla sarılırken, öperken, arada bir durup bakışırken seviştiğimiz kişi her kimdiyse şimdi yanımızda uzanmış duran o değildi. Pencereden vuran kirli ışıkta birbirimizde göz ucuyla gördüğümüz, yeniden düzene girmesini istediğimiz soluğumuza yetişmeye çalışan göğüslerimizin hızla inip kalkmasıydı yalnızca. Musluktan damlayan

[6] Mungan, M., (2011), s. 14
[7] Cansever, E., (2008), *Sonrası Kalır-I*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 228
[8] Sartre, J.P., (1965), *Yabancının Açıklaması*, İstanbul, De Yayınevi, s. 101
[9] Mungan, M., (2011), s. 33
[10] Yalom, I., (2011), *Varoluşçu Psikoterapi*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, s. 559-560

su, saatin tiktakları…"[11]

Tensel birleşmenin ardından yaşanan yabancılaşma, tinsel iletişimin kopukluğuna işaret eder. Arzu ve tutkunun yerini alan boşluk duygusu, bireyler arası iletişimin kopukluğunu daha derinden duyumsatır. Tendeki aktarımı sözde gerçekleştiremeyen bireyler, *"birleşme-yalıtım problemi"*[12] yaşarlar. Zira tensel arzuları doyuma ulaştıran sevişme, tinsel birleşmenin açımlayan gücü; söz'ün önünü kapatır. *Deniz, dalgalar* ve *köpükler* ile simgeler düzleminde açımlanan ten; *bitmiş, dinmiş* ve *sönmüş* kavramları ile doyuma ulaşır. Bireyler arası yabancılaşma, tam da bu durumda ortaya çıkar; '*Az önce (…) sevişti̇ği̇mi̇z ki̇şi̇ her ki̇mdi̇yse şi̇mdi̇ yanımızda uzanmış duran o değildi.'* Sözün/kelimenin anlamını ve içtenliğini yitirmesi, *uğultuyu* daha da derinleştirir;

"Sahaf'ın söylediği

İnsanların okudukları kitapların sayfalarına karışıp kayboldukları günler çok geride kaldı. (…) Kelimeler âlemi kalmadı artık. Sayfadaki sihir söndü. Hayat ağır, acımasız bir hakikatle boşalmış ruhların uğultusunda ne şiiri ne sözcüğü ne yazıyı ne kitabı duyuyor. Yalnızca uğultu. (…) Dükkânı kapatıyoruz bu uğultuda. Birkaç yıla kalmaz hiçbirimizin dükkânı kalmaz hayatta. (…) Yarın dükkânın mülk sahibine teslim edeceğimiz yalnızca bir anahtar değil, bir dünyadır efendiler. Kimimizin içinde yaşayıp hiç uğramadığı dünya."[13]

Sözün/kelamın kuran ve aktaran gücünden yoksun bireyler, kelimelerin sihrini kavrayamazlar. Zira *"en yüksek derecedeki insani yeti"*[14] olan söz/kelam, bireyin kendini ve başka ilişkilerini gerçekleştirmesine; dünyayı anlamasına yönelik varoluşsal bir atılımdır. Yaşamın kaba realitesine karşı geliştirilen bu atılım, bireyin özünü kurmasını, tanımasını ve yaşatmasını sağlar. Sözü özgürlüğün bir ifadesi[15] olarak niteleyen Jacques Ellul, aynı zamanda sözün içinde taşıdığı yaratıcı ve çoğaltıcı potansiyele de vurgu yapar. Ne var ki yaşam, Sahaf'ın da dediği gibi; '*acımasız bir hakikatle boşalmış ruhların uğultusunda ne şiiri ne sözcüğü ne yazıyı ne kitabı'* duymayanların, dolayısıyla anlamayanların ortaklığına ve tutsaklığına sahne olur. Duymaya engel olan *uğultu*; anlaşılmazlığı, bilinmezliği ve iletişimsizliği dışa vuran açar sözcüktür. Sözü barındıran ve koruyan *dükkân*, uğultuya direnemez, kapanır/kapatılır. Zaten boşalan; sözünü, değerlerini yitiren ruhlar da uğultu hâlindedir, kapanmıştır. Böylesi bir metaforik yaklaşımla tıkanan ve/ya yok olan erişim alanlarına yapılan gönderme, *kimimizin içinde yaşayıp hiç uğramadığı dünya*'ya olan yabancılığını fark etmemizi sağlar. Kimi zaman da birey, sözün sağaltıcı ve oluşturucu gücüne erişemez. Konuşulanlar birleştirmek, bütünleştirmek yerine büsbütün ayırır;

"Bu konuşmalarla

Neden sana inanamıyorum acaba?

Çünkü bahane sanıyorsun, ama değil, gerçek bu. Benim gerçeğim. Senin hoşuna gitmeyen, benim seninkinden farklı bir gerçeğimin olması.

Ama unutma bir arada yaşıyoruz.

Sorun da bu değil mi zaten? Bir arada yaşamak için ille de birbirimize benzememiz gerektiğine duyulan bu adeta dini inanç!

[11] Mungan, M., (2011), s. 46
[12] Yalom, I., (2011), s. 570
[13] Mungan, M., (2011), s. 38
[14] Korkmaz, R.; Deveci, M., (2011), s. 126
[15] Ellul, J., (2012), *Sözün Düşüşü*, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, s. 74

Ama sen benim kardeşimsin.

İyi de, birbirimize benzemeden kardeş olamaz mıyız?

Ama ben senin iyiliğin için söylüyorum.

Benim gerçeğime bu kadar yabancıyken, neyin bana iyilik olacağını sen nereden biliyorsun?

Ama sen de her şeye itiraz ediyorsun.

En iyisi keselim abla. Bu konuşmalarla ne bir yere varılır, ne bu hikâyeler biter."[16]

Bu konuşmalarla, ortak bir algıda buluşamayan bireyler arasındaki engin uzaklığın farkına varırız. Söz; birleştirici/bütünleştirici, bir bakıma otantik gücünü yitirdiğinde, varoluşsal bir tehdide dönüşür. Çünkü sağaltamadığı ruhu yaralayan söz, birliğin olduğu gibi ayrılığın da potansiyel gücünü/itilimini içinde taşır. Nitekim bireyin kendi gerçekliğini bir başkasının gerçekliğinde bulamaması, söz konusu uzaklığın başat sorunu olarak karşımıza çıkar. Değerlerin uyuşmazlığı/anlaşmazlığı'nı fark eden birey, önce yabancılığını, sonra daha fazla konuşmanın ve ortak bir nokta aramanın anlamsızlığını kavrar; *'En iyisi keselim abla.'* Buradaki *'keselim'* ifadesi, konuşmaktan kaçış değil, aksine nitelik değerlendirmesine tabi tutulmuş bir konuşma ediminin boşunalığına karşı çekilmiş protestodur. Çünkü insan, Kierkegaard'ın da belirttiği gibi, *"söylediği şeylerden çok, söylemedikleriyle insandır."*[17] Dolayısıyla söylenilmeyecek olan her şey, o ana değin konuşulan her şeyin ötesine geçmiştir. Söylenmeyerek aktarılmayan ve paylaşılmayan her şey, bir başka biçimde ve bir başka düzlemde yansıtılır. "Rüya ayna"da, kendisini dışsal ilişkilerinde değil, içsel yolculuğunda bulmak ve konumlandırmak isteyen insanın benliğinden soyutlanışı öyküleşir;

"Rüya ayna

Rüyamda, rüyam bir rüya değil bir aynaymış meğer. Aynaya bakar gibi bakıyormuşum rüyama. Dolayısıyla benim rüya görmem yahut rüyanın içinde olmam mümkün değilmiş. Çünkü zaten ona dışarıdan bakıyormuşum. Ayna olduğu halde orada gördüğüm kendi suretim değil, birtakım uçsuz, hiçbir yere bağlanmayan, kopuk, dağınık, üstelik hareket halinde olan sahipsiz hikâyelermiş. Benim o hikâyelerdeki ben ile ben olmayanı bulup ayırt etmem, böylelikle kendime görünmem gerekiyormuş; harflerin olmadığı, yazının bulunmadığı bir âlemde bunu yapmanın olanaksız olduğunu (...) düşünerek sakinleşmeye, sağduyulu davranmaya çalışıyormuşum. Uyku ile uyanıklık arasındaki –bana yüzyılmış gibi gelen- o birkaç saniyede tutulduğum görüntü bombardımanı dinip gözlerimi açtığımda, gerçekten nerede ve kim olduğumu bilmediğimi hissettim. (...) yitirdiğim bir şeyi bir an önce bulmak istercesine yataktan kalktım. (...) Sonra oturup bunu yazdım. Bundan sonrası sizin rüyanızdır artık, dilediğiniz gibi kendinizce çoğaltabilir, yeniden yazabilir, aynalayabilirsiniz onu."[18]

Kendisi ile yüzleşme içerisine giren birey; bunu rüya, özellikle de ayna simgesi aracılığıyla gerçekleştirir. Rüyanın ayna oluşu, nesnel görüntünün soyutlanarak aktarılmasına ve bireyin kendisini tanı(mla)masına yönelik bir amaca hizmet eder. Zira *"Aynada kendi imajımızı, (...) kendi gerçekliğimizi görürüz."*[19] Ancak buradaki ayna; kendini göremeyen, aslında kendi gerçekliğinden kaçan bireyin suretinden öte *'birtakım uçsuz, hiçbir yere bağlanmayan, kopuk, dağınık, üstelik hareket halinde olan sahipsiz*

[16] Mungan, M., (2011), s. 73
[17] Sartre, J. P., (1965), s. 101
[18] Mungan, M., (2011), s. 50
[19] Ellul, J., (2012), s. 66

hikâyelerin' suretlerini yansıtır. Kendi ile kendi olmayanın ayırdına varma, *sahipsiz hikâyelerde* kendini bulma gerekliliği ve edimi, bireyi şimdi'deki kendiliğinden uzaklaştırır; *'gözlerimi açtığımda (...) kim olduğumu bilmediğimi hissettim.'* Nitekim *"Kendini bulmak için bir başka şeyde kendini yitirmek zorunluluğu (şeklinde) karşımıza çıka(n)"*[20] yabancılaşma, tam da bu duruma denk düşer. Rüya ayna'dan yaşama ödünçlenen bu yabancılaşma; *çoğaltılabilir, yeniden yazılabilir ve aynalanabilir.* Yani *herkesleşir.*

2. Varoluşsal Yalıtımın Somut Görüngüsü: Yalnızlık

"Biz o renksiz, o yalnız, o sürgün meduzalar…"
Edip Cansever

Anlayamadığı ve kavrayamadığı oranda yalnızlaşan insan, çevrenin algı birliğinden uzaklaşır. Başkasıyla kurulamayan iletişim, bireyi yalnızlığa sürükler. Varoluşçu felsefeye göre de yalnızlık; *"iletişimsizlik sonucudur/sorunudur. (...)* (İletişimini) *gerçekleştiremeyen bireyler, iletişimsizlikleri oranında yalnızdır."*[21] Yalnız/laşan birey, başkaları ile sağlıklı bir iletişim kuramadığı gibi, özü ile de uzlaşım içinde değildir. Özü ile uzlaşım içerisinde ol(a)madığını kabullendiğinde/kavradığında ise, benliğini kuşatan sınırların daraldığını ve duvarların yükseldiğini, kısacası mutlak iletişimsizliğini fark eder;

"Bir yalnız

Onun yalnızlığı kişiler arası kopukluktan kaynaklanan bir şey değildi. Bir ruh içi yalnızlığıydı onunki. Kendi ruhunun içinde yalnızdı. Atılmış, yabancı. Kabuğuyla çekirdeği arasında ışık yılları. O, dışına çıkamayacağını anlamış, kabullenmişti. Asıl ona ulaşmaya, kabuğunu kırmaya, çekirdeğine dokunmaya çalışanların durumu hazindi. Işık yıllarını hesaplayamayanların."[22]

Ruhun kuşatmış olduğu benliğin çığlığı olan "Bir yalnız"; atılmış/sürülmüş, içe çökmüş, mutsuz ve umutsuz bir insanın öyküsüdür. Toplumsal gerekliliklerin belirlediği ilişkiler ağı, özgürce yaşamak isteyen insanı sarar, kuşatır. Jung'un *persona* adını verdiği maske, insanı bu sarılmış, kuşatılmış olmanın baskısından kurtarır. *"Persona, kolektif bir olgudur ve kişiliğin aynı oranda bir başkasına da ait olabilecek bir yönüdür."*[23] Kişiliğin herkesleşebilen yüzü; persona, öz ile uyum içinde olmalıdır. Persona ile öz arasındaki uyuşmazlık, çevre ilişkilerini sağlıklı gerçekleşebilmesine yönelik en büyük engeldir. Nitekim persona (kabuk) ile öz (çekirdek) arasında *'ışık yılları'* mesafesindeki uzaklık, benliğin oluşturulmasını ve bir başkasına aktarılmasını önler. Birey, *"Herkesleşen yüzünden/kabuğundan ışık yılı uzaklaştıkça, dışa çıkma, dünya ve dünyayla uyumlu yanıyla ilişki kurma umudunu da yitirmektedir."*[24] Bu durum, kendi içinde kalmanın/batmanın ve başka ilişkilerine aktarılamamış olmanın sürüklediği köklü bir yalnızlığa gönderme yapar. Ortega Gasset'in de belirttiği gibi *"insan yaşamı, dar anlamıyla başkasına aktarılamaz olmasından ötürü özünde yalnızlık'tır, kökten yalnızlık."*[25] Aktarılamamanın kaygısı, hiçbir yere ait olmamanın bunaltısını beraberinde getirir ve kişi sınırlarını tanır, böylelikle içinde bulunduğu

[20] Akdeniz, E., B., (2012), *J. P. Sartre'da Yabancılaşma Fenomeni*, İstanbul, Karakoyun Yayınları, s. 18
[21] Deveci, M., (2012), *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 264
[22] Mungan, M., (2011), s. 15
[23] Fordham, F., (2011), *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, İstanbul, Say Yayınları, s. 63
[24] Korkmaz, R.; Deveci, M., (2011), s. 132
[25] Gasset, O., (2011), *İnsan ve Herkes*, İstanbul, Metis Yayınları, s. 58

durumun sorgulamasını yapar;

"Kanepe

İkimize birden gücüm kalmadı. (…) Aşk değildi belki, ama her ne idiyse, ikimizin de ihtiyacı vardı buna. Kendi evimde uyuyamıyorum artık. Kanepende uyanmaktan da sıkıldım. Başımı yaslayabileceğim bir aşka değil, sert bir yalnızlığa ihtiyacım var belki; sen uyanmadan çekip gidebilsem bir gün, gideceğim; şimdiyse uyanıp salona gelmeni bekliyorum. Bir an önce gelmeni…"[26]

Nesneler, insanın dünyalık ilişkilerini tanınıp konumlandırılmasında önemli rollere sahiptirler. Bir bakıma insan, varlığının sindiği/sineceği nesnelerle açımlanır. Anlatıcının kendi evi, şu an bulunduğu evin salonu ve odası arasında sıkışan ve yerini bulmaya/konumlandırmaya çalışan ilişkisi, öyküye de adını veren kanepe ile deşifre edilebilir. Çünkü kanepe, ortak yaşam alanına yerleştirilen ve herkesin kullanabileceği bir nesnedir; bir yatak, bir dolap ve hatta bir koltuk gibi sahiplenilmeye ihtiyaç duyulmaz. Kanepede uyanan anlatıcı, ne kendi evinde uyuyabildiğini ne de odaya gidebildiğini söylerken, söz konusu sahipsizliğe örtük bir gönderme yapar. Kanepe ile yaşamının, ilişkisinin boyutlarını kavrama ve hatta kendisini sorgulama olanağı bulur. *"İnsan, yaşamının anlamlılığını nesne ilişkilerinde bulur ve yaşamımız yalnızca bu bakımdan bir anlam kazanır; çünkü nesne ilişkileri olmaksızın ben gelişemez."*[27] Anlatıcı, *'bir aşka değil, sert bir yalnızlığa ihtiyacım var belki'* derken, nesne ilişkisinden hareketle vardığı *hiçbiryerdelik* duygusuna somut bir ifade kazandırır. Anlatıcı; *"insanı saran, aidiyet ve bağlılık duygularının hissedildiği özel bir ilişkinin olmaması"*[28] şeklinde tanımlayabileceğimiz yalnızlığa, hem de sert bir yalnızlığa ihtiyaç duyarken, kopuk ilişkisinin yanı sıra tinsel uzaklığını da kesinlemiş olur.

Sınırlı ve geçici ilişkilerin sıradanlaştırdığı yaşamları nesneler düzleminde aktaran "Masa" adlı öykü, yaşamın farklı yollar(l)a taşıyan/ulaştıran ama aynı yazgıda buluşturan yönüne dikkat çeker;

"Masa

Evden eve dolaşıp bir türlü yerini bulamayan masanın hikâyesiydi bu. Gittiği evlere göre boyutlarını, biçimini, hatta ahşabını değiştiriyor ama bir türlü yerini bulamıyordu. Üzerine, kimi zaman orta halli bir ailenin mutfağında ya da oturma odasında muşambadan bir örtü serildiği de oluyordu, yüksek tavanları şık kartonpiyerlerle bezenmiş geniş salonların salkımsaçak avizelerinin simlerini ışıttığı ipek bir örtü de… Ama onu asıl ilgilendiren, etrafını çevreleyen sandalyelerde oturan insanlardı. Sayıları, huylar, sınıfları değişse de hikâyeleri üç aşağı beş yukarı birbirine benzeyen insanlar… (…) Masadaki yeri eksilmiş kişinin boş kalan sandalyesinin diğerleri gibi ona da hüzün verdiği çok günler geçirdi. Sabah kahvaltılarının yalancı neşesiyle sokağa, hayata dağılan ailelerini uğurladıktan sonra, varlığının ahşap sessizliği içinde yalnız kalmayı bildi. Yalnız yaşayıp yalnız ölen insanların tek kişilik masası olarak kaskatı kesmiş sessizliği dinlemeyi, hiçliği anlamlandırmayı öğrendi."[29]

Yaşamın akışı karşısında kendine özgülüğü keşfedemeyen insan, sıradanlaşır. Sıradanlığın süreğenliği ise, daraltan, bunaltan ve hapseden bir formata dönüşür. Günübirlik ve tekdüze ilişkileri nesnel boyutta açımlayan –buradaki- masa; yaşamsal

[26] Mungan, M., (2011), s. 18
[27] Guntrip, H., (2003), *Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik*, İstanbul, Metis Yayınları, s. 14
[28] Aysun, S., (2010), *"Yalnızlık Üstüne-Sesimi Seven Var mıı?"*, Psikeart, S. 11, s. 21
[29] Mungan, M., (2011), s. 51

statü ve standart farklılıklarının ötesine geçmemizi, insanlığın ortak yazgısını kavramamızı sağlar. Buna göre masanın üzerindeki örtüler, etrafındaki yüzler, bu yüzlerin huyları ve sınıfları değişse de yaşadıkları veya anlattıkları öyküler *'üç aşağı beş yukarı'* birbirine benzer, değişmez. Herkesleşen öyküler/yaşantılar, bireyi farklı anlamlar ve değerler ile buluşturamaz. Yoğunluğu ve koşulları ile farklı ve çok boyutlu aktarımlar yaşayamayan birey, yalnızlığı tatmaya mahkûm olur/edilir; *'kaskatı kesmiş sessizliği dinlemeyi, hiçliği anlamlandırmayı öğren(ir)',* özneliğinden koparak tıpkı bir masa gibi nesneleşir. Yalnızlık, bir tür nesneleşmeyi olduğu gibi, nesne kaynaklı bir yalıtım/soyutlama çemberine hapsolmuşluğu ve tükenmişliği de dışa vurur;

"Gaz, ruj

(...) Gaz kaçağı hayattaki en büyük korkusuydu. (...) Kocasının kendisini aldattığını ilk kez, eve geldiğinde kül tablasının unutulmuş sigara izmaritindeki ruj izinden anlamış, başta inkâr edip direnen kocası, ardından her şeyi itiraf edip bağışlanmayı dilemiş (...) Bir zaman sonra, gömlek yakasındaki ruj bulaşıklığını da, bu kez daha uzun süren bir dargınlıktan sonra bağışlamış. Üçüncüsünde boşanmışlardı. Teyzem ruj falan sürmezdi, 'Ne o öyle ağızda bulaşık yapıyor,' derdi. (...) Yaşlandığında bile hâlâ güzel bir kadındı teyzem; yalnız yaşıyordu. Çocuğu yoktu. Hiçbir zaman konuşkan, girişken, eğlenceli biri değildi ama, son yıllarda iyice sessizleşmiş, içine kapanmıştı. (...) Birkaç gündür haber alamamıştık ondan; ortalıklarda da gözükmemişti. Dışarı sızmasın diye kapı altlarını, pencere önlerini bezlerle iyice tıkayıp bütün gaz musluklarını açmış. Önünde bir çay bardak, bir küllük, mutfak masasında bulmuşlar ölüsünü. Küllükteki sigara izmaritinde ruj izleri varmış, kıpkırmızı boyalıymış dudakları. Oysa sigara da içmezdi teyzem."[30]

Öyküye de adını veren gaz ve ruj nesneleri; bireyi başka ilişkilerinden alıkoyan, bireysel atılım ve özgürlükleri kısıtlayan yönleriyle sunulur. Zira bilinçaltının derinliklerinde barınan korku (gaz) ile aldatılmanın somut izi (ruj), bireyin yaşama dönük yüzünü silikleştirir. Zaten konuşkan, girişken ve eğlenceli bir mizaca sahip olmayan birey, iyice sessizleşir ve içe kapanır. Bu sessizleşme ve kapanma hâli, geçmişten bu yana var olan örtük bir yargılayışın ve içsel bir hesaplaşmanın yoğunlaştığına işaret eder. Yalnız yaşaması, tüm bu sorgulama evresinin soyutlaştırılmış bir düzlemde gerçekleşmesini sağlar. Irvin Yalom, *"Varoluşsal soyutlama pek çok giriş yolu olan yalnızlık vadisidir. Ölümle ve özgürlükle yüzleşme bireyi kaçınılmaz bir şekilde o vadiye götürecektir"*[31] derken, adeta bireyin içinde bulunduğu bu duruma gönderme yapar. Nitekim ölümüne dair tüm bulgular, onun geçmişle olan yüzleşmesini yansıtmaktadır. Bir bakıma birey, kendisini korkutan, sınırlayan, güvensizliğe iten, sessizleştiren ve içe kapatan tüm koşullarla yüzleşerek intihar ederken, yaşamın kendisini yalnızlaştıran yüzünü de protesto etmiş olur.

Çıkarım

En belirgin ifadeyle bireysel arayış, sorgulayış ve tükenişleri çağcıl bir duyarlılıkla haykıran küçürek öyküler; yakaladığı ve fark ettirmeye çalıştığı durumları gösterir. *Kibrit Çöpleri*'nde yer alan küçürek öykülerde de yaşama dair durumların gösterilmesi, çağcıl bir duyarlılık ve anlık bir haykırışla/kıvılcımla gerçekleşir. Öyküler, çağın temel sorunsalları olan yalnızlık ve yabancılaşmayı, bireyin kendilik ve dünyalık bağıntılarını koparan nitelikteki yüzüyle karşımıza çıkarır. Dolayısıyla başkası ile kurulamayan

[30] Mungan, M., (2011), 64-65
[31] Yalom, I., (2011), s. 561

iletişim, kendi ile olan uyumu ve barışık olma hâlini de sekteye uğratır. Varoluşsal değerlerin yitimi, tam da bu an'da başlar.

Bireyin hayat karşısındaki duruş, duyuş, yakarış ve tükenişini metaforik bir düzleme taşıyan Murathan Mungan, iletişimsizlikten doğan yalnızlık ve yabancılaşmayı sanatsal bir refleksle metinleştirir. Kalabalıklar içerisinde tek ve ayrı olan Mungan bireyleri, kibrit çöpleri misali yanıp tükenirler. Bu tükeniş anı, kibrit çöpünün sönmeye yüz tuttuğu son kıvılcım gibi ışır ve öykülere yayılır.

Kaynakça

Akdeniz, Emel, (2012), *J. P. Sartre'da Yabancılaşma Fenomeni*, İstanbul, Karakoyun Yayınları.

Aysun, Süreyya, (2010), *"Yalnızlık Üstüne-Sesimi Seven Var mıuı?"*, Psikeart, S. 11.

Cansever, Edip, (2008), *Sonrası Kalır-I*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Deveci, Mutlu, (2012), *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Ellul, Jacques, (2012), *Sözün Düşüşü*, İstanbul, Paradigma Yayıncılık.

Fordham, Frieda, (2011), *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, İstanbul, Say Yayınları.

Gasset, Ortega, (2011), *İnsan ve Herkes*, İstanbul, Metis Yayınları.

Guntrip, Harry, (2003), *Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik*, İstanbul, Metis Yayınları.

Korkmaz, Ramazan; Deveci, Mutlu, (2011), *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü*, Ankara, Grafiker Yayınları.

Laing, Ronald David, (2012), *Bölünmüş Benlik*, İstanbul, Pinhan Yayıncılık.

Mungan, Murathan, (2011), *Kibrit Çöpleri*, İstanbul, Metis Yayınları.

Sartre, Jean Paul, (1965), *Yabancının Açıklaması*, İstanbul, De Yayınevi.

Yalom, Irvin, (2011), *Varoluşçu Psikoterapi*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

ANTITHETIC MACRO-DIALOGUE MODEL IN ORHAN PAMUK'S NOVEL *WHITE CASTLE*

Katerina POSOKHOVA

Taurida National V.I. Vernadsky University, Chair of Foreign Languages for Humanities

ÖZET

Bu çalışma, Makro-diyalog teorisinin ışığı altında Orhan Pamuk'un "*Beyaz Kale"* adlı eserinin incelemesine ayrılmaktadır. Diyalog sanatına ait olan Makro-diyalog, Mihail Bahtin'in teorisinin uzantısı olarak görülmektedir. Makro-diyalog'un modelleri tanımlanmaktadır.

"Beyaz Kale" romanındaki Makro-diyalog öğelerinin fonksyonu ve tipini aydınlatmaktadır. Orhan Pamuk'un düzyazılarına alternatif bir yaklaşım teklif edilmektedir. Bu yaklaşım, yazarın sanatsal yaratıcılığının özgül özelliklerini meydana çıkaran Makro-diyalog teorisinin yöntembilimsel verimliliğini gösterir.

ABSTRACT

The present paper is dedicated to the analysis of Orhan Pamuk's novel *White Castle* in the light of macro-dialogue conception. The latter is attributed to the constituents of so called dialogue poetics and viewed as an extension of Mikhail Bakhtin's theory. Macro-dialogue models are described.

The functioning of the macro-dialogue components in *White Castle* and its type are elucidated. An alternative approach to the research of Orhan Pamuk's prose is suggested thus demonstrating methodological productivity of macro-dialogue conception that allows to uncover the specificity of the author's creative practices.

The prominent German poet Heinrich Heine once wrote, 'When the world is split into two, the crack runs straight through the poet's heart'. This line corresponds well with works of Turkish novelist Orhan Pamuk since the dichotomy of East and West is reflected in his personal history and has become the dominant motive of his works.

In *White Castle (1985)*, his third novel, the dialogue of cultures is expressed through the relationship between individual representatives of two different cultural spaces. Being guided by a common principle of form-content unity we presume that the cultural dialogue theme determines the poetics of the novel. The aim of the present article is to analyze the dominant poetic features of *White Castle*, which, in turn, constitute such a dialogue. Thus the novel is investigated according to the macro-dialogue conception.

The contemporary macro-dialogue conception as well as the conception of intertextuality are derivatives of dialogic theory by a Russian philosopher, literary critic, semiotician and scholar Mikhail Bakhtin. This theory was well received in the scientific world of Humanities. Mikhail Bakhtin introduced the dialogic principle from philosophy to the field of Humanities and applied it to the analysis of literary works. A

'big dialogue' (macro-dialogue) that comprises and summarizes the "ideology" of "dialogues expressed in the plot structure" and "micro-dialogue" which is the characters' dialogues with some "voices" making their remarks "double-voiced", occupy the central place in Mikhail Bakhtin's theory.

Mikhail Bakhtin's "big dialogue" has been largely set aside for a long time as it was superseded by Julia Kristeva's intertextuality theory. The latter was derived from Bakhtin's "micro-dialogue" by its depersonalization. Lately Vladimir Silin's research claims accurately that macro-dialogue and intertextuality are functioning on separate structural levels of literary work. Hence they are not contiguous. Macro-dialogue is formed within a single text whereas intertextuality connects several texts by way of "quoting". The first is a dialogue of ideas; the latter is verbal and linguistic. Macro-dialogue is intersubjective while intertextuality, as the name itself suggests, is present between texts. Furthermore only the conception of macro-dialogue allows distinguishing dialogic and monologic literary works. Thus macro-dialogue possesses a vast methodological potential meriting its addition to the toolbox of contemporary Literature Studies.[1]

The elements of macro-dialogue ("big dialogue") described in Bakhtin's scientific works include a special author's attitude, a new type of "morally indeterminate" protagonist, a universal nature of ideological conflict, a dialogic interaction of ideas personified by the characters, an equality of their ideological viewpoints, a conflict pendency and a structural "incompleteness" of the plot.

The special author's attitude implies that an author "releases" the characters from his "ideological influence" and doesn't "interfere" in the solution of the problems stated. It can be achieved by several means. One of them is a creation of an "author's mask" when the writer abdicates his responsibility for an authorship. For instance, Umberto Eco in *The Name of the Rose* and Orhan Pamuk in *White Castle* claimed they "had found" a certain manuscript containing a story offered to the reader. Thus the author's distance is established in a literary work. Mikhail Bakhtin wrote about its necessity in dialogic novels: *"Distance is author's intension since it provides and ensures the characters' independence"*[2] The form of narration itself – when the exegetic narrator ("an exterior observer") is substituted by the dietetic one, hence the omniscient "author-demiurge" is excluded from the novel – can serve the same purpose. *"Such narration restricts the expression of the author's opinion in the novel indeed, turning the character into an independent ideologue"*.[3]

A special kind of protagonist is typical of dialogic novel. The so-called *"morally*

[1] Силин, В.В., (2006), *Две модели макродиалога в творчестве Достоевского*, Studia philological, №1-2, С. 166—186.

Силин, В.В., (2001), *Диалогизм и интертекстуальность*, Культура народов Причерноморья, № 23, С. 120—130.

Силин, В.В., (2003), *Контекстуальное и интертекстуальное чтение*, Культура народов Причерноморья, № 42, С. 152—158.

Силин, В.В., (2008), *Макродиалог в творчестве Ф.М. Достоевского*, Вісник Харьківського національного університету, № 836, С. 129-134.

Силин, В.В., (2003), *Моральная неопределенность персонажа и структурная незавершенность сюжета* , Культура народов Причерноморья, № 39, С. 214—219.

[2] Бахтин, М.М., (1979), *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Сов. Россия, С. 86.

[3] Силин, В.В., (2008), С. 129.

indeterminate" character possesses both positive and negative traits.[4] This component also adds to the author's distance obscuring to some degree the writer's ideological position.

Moral indeterminativeness and a shifting points of view create multiple protagonists with equally valid values within the same novel. In accordance to the Mikhail Bakhtin's "personification of ideas" theoretic postulate stating *"the idea is inseparable from the character that bears it"* the equality of ideological viewpoints is achieved.[5]

Macro-dialogue is built upon the binary opposition of characters' ideas. Two models of macro-dialogue are distinguished in contemporary literary criticism: antithetic (dialogic) and synthetic (polyphonic). The first one represents one protagonist personifying one idea thus the conflict is discussed by two equitable characters. In the latter case both ideas presented in a binary opposition are personified by one hero; the conflict is talked over in the dialogues of the main hero with the secondary characters.

Both models are unified by the conflict pendency which goes along with the structural "incompleteness" of the plot and the absence of denouement. Thus none of the viewpoints prevail. A defining trait of macro-dialogue is an ending where *" the conflict of equitable ideas remains unsolved."*6

Analyzing *White Castle* it is necessary to pay attention to the form of narration. The first person singular is common in dialogic novels. The opening lines are as follows: *"We were sailing from Venice to Naples when the Turkish fleet appeared"*[7]. The reader meets one of the protagonists, a young scientist who is the narrator of the story himself. He was aboard a ship when it was captured by the Ottoman navy: "*This person <…> was twenty-three years old, had studied 'science and art' in Florence and Venice, believed he knew something of astronomy, mathematics, physics, painting. Of course he was conceited: having devoured most of what had been accomplished before his time, he turned up his nose at it all; he had no doubt he'd do better; he had no equal; he knew he was more intelligent and creative than anyone else. In short, he was an average youth"*[8]. Pamuk's protagonist is an optimistic, self-assured and proud young man.

Though the character's homeland is Naples, he is called Venetian in the novel. Wishing not to be brought to the galleys he strives to demonstrate his knowledge to his Turkish captors. He even claims to be a doctor. Luckily for him, when his patient's wounds recover owing to time, the Turks start to treat him decently. In an Istanbul jail he continues his "medical practice". Once, Pasha even summons him to treat his asthma. The money he earns gives the young man an opportunity to learn Turkish. He discovers the city of Istanbul and arrives to the conclusion that *"Istanbul was indeed a beautiful city, but that here one must be a master, not a slave."*[9]

Pasha places the captive at the disposal of the second main hero, Ottoman scientist called Hoja. Their first meeting is described from Venetian's point of view as follows:

[4] Силин, В.В., (2003), С. 214.
[5] Бахтин, М.М., (1963), *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Сов. писатель, С. 113.
[6] Силин, В.В., (2006), С. 182.
[7] Pamuk, O., (2009), *White Castle*, Faber and Faber, London, S. 5.
[8] Pamuk, O., (2009), S. 6.
[9] Pamuk, O., (2009), S. 9.

"The resemblance between myself and the man who entered the room was incredible! It was me there… for that first instant this was what I thought. It was as if someone wanted to play a trick on me and had brought me in again by a door directly opposite the one I had first come through, saying, look, you really should have been like this, you should have come in the door like this, should have gestured with your hands like this, the other man sitting in the room should have looked at you like this"[10]. Their resemblance strikes the captive deeply.

From this point on the relationship between the two protagonists, the master and the slave who are like two peas in a pod, which is a peculiar mixture of affection and resentment, constitutes the main plotline of *White Castle*. The epigraph of the novel appears to be significant here. It's the following saying by Marcel Proust: "*To imagine that a person who intrigues us has access to a way of life unknown and all the more attractive for its mystery, to believe that we will begin to live only through the love of that person – what else is this but the birth of great passion?"* [11]. Thus the twin theme appears in Orhan Pamuk's works for the first time. It would turn out to be very common to Orhan Pamuk's prose, reappearing constantly in his later novels. The perspective of this theme created by Orhan Pamuk is innovative and peculiar. The twins of *White Castle* are binary-opposed to each other as representatives of Eastern and Western cultures. Dialogic interaction becomes the centre of the novel predetermining the plot.

A desire to prove their beliefs to the other doesn't prevent the characters from showing keen interest in each other. After all, where there is inscrutability, antipathy, multitude of ideas, occasionally opposed but nevertheless unified by some system of higher level, special emphasis, huge interest, striving to comprehend the mysterious system from within, to understand how it works and to uncover its potential is observed. The West for the Turk is such a 'mysterious system' in the novel. With a help of his slave, Hoja tries to understand 'them' (the West) and to participate in the achievements of European science. Not only does he observe Venetian, he draws him into disputes constantly. Although Hoja is convinced of the superiority of his culture and takes great pains to demonstrate it, he once remarks that he would want to correspond with people from Venice, Florence and other countries and to coordinate with 'their' scientists. This indicates the fact that the hero feels a need to experience the Other's reality and shows keen interest to the Other's essence.

In the relations between Hoja and Venetian each opponent struggles to prove his superiority, but in some odd way, this struggle often turns into cooperation. Thus appealing to the plot of *White Castle*, it's necessary to mark that having received a task from Pasha, the main characters start working together, sharing their experience and discussing problems and results of their mutual labor. As is evident from their dialogues, the interaction between East and West has had a long history with a constant peculiar diffusion of knowledge. For instance, when Venetian recounts to his master the main points of Ptolemy's cosmography, it turns out that Hoja has been familiar with it. The next day he brings Turkish summary of Almagest, Ptolemy's main treatise. Although there is just a primitive diagram in it, the translation itself reflects the interest of the East in the Western scientific investigations.

The main characters live together, discuss the planets and perform different

[10]Pamuk, O., (2009), S. 13
[11] Pamuk, O., (2009)

experiments. As accurately stated, "*... comparison is the basis for every comprehension and every thought. Foreign culture is adopted only through some activity — practical, educational, etc. Perception of a foreign culture presupposes emotional and intellectual activity of the Subject, systematic character of knowledge accumulation on the Other's cultural values."*[12] Accordingly, the characters of *White Castle* recognize each other through a mutual activities. The table at which they sit opposite each other symbolizes communication and unification.

The desire to understand the Other in a dialogue leads the characters to the main problem of the novel, self-identification issue. As Michael Bakhtin wrote, *"only through communication, through the interaction of one person with another, 'a person inside the person' is revealed both to the others and to himself"*[13]. The understanding of a dialogue as the basis for self-identification was formed in XX century as a result of many prominent scholars' work (Martin Buber, Vladimir Bibler, Michael Bakhtin and others). The main point of this conception is that an individual comes to the understanding of his own essence and is able to answer the question 'Who am I?' only by means of dialogue with the Other.

Being a part of different cultural spaces, the heroes peer into each other as one does a mirror. This process correlates with the ideas expressed by Michael Bakhtin: *"Foreign culture opens itself fully in front of the other culture only <...> One idea reveals its depth having met and come into contact with other, foreign idea. There is a kind of a dialogue between them. That dialogue overcomes insularity and narrowness of these ideas and cultures…"*[14]

A firework display made by the characters, as well as their other joint projects, was a success and testified to the fact that they benefit by drawing on each other's experience. Venetian draws the same conclusion eventually: *"I believe that those who read my story realize by now that I must have learned as much from Hoja as he learned from me! Maybe I just think this way now because when we are old we all look for more symmetry…"* [15]

White Castle consists of eleven chapters possessing no titles. The peculiarity of the structure is that Orhan Pamuk uses framing device for the first time, which is typical to the traditional eastern literature, for instance *The Thousand and One Nights* or *The History of the Forty Viziers.* The novelist duplicates not only the heroes but the text itself. The description of the same scenery appears both in the beginning and at the end of White Castle: *"Peaches and cherries lay on a tray inlaid with mother-of-pearl upon a table, behind the table was a divan upholstered with straw matting, strewn with feather cushions the same colour as the green window frame. <...> Further back, he saw a sparrow perched on the edge of a well among the olive and cherry trees. A swing tied with long ropes to a high branch of a walnut-tree swayed slightly in a barely perceptible breeze."*[16] This peaceful scene of his hometown in Naples emerges in Venetian's memory when he looks death in the face because of his refusal to convert to

[12] Тетдоева, С. А. (2003), *Петербург как пространство русско-итальянского диалога культур XVIII – первой половины XIX вв.,* Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, Санкт-Петербург, С. 28.
[13] Бахтин, М. М. (2002), *Проблемы поэтики Достоевского*, Im-Werden-Verlag, Augsburg.
[14] Тетдоева, С. А. (2003), С. 16.
[15] Pamuk, O., (2009), S. 59-60.
[16] Pamuk, O., (2009), S. 21, 145

Islam. In the final chapters of the novel the same view is seen from the window of the house in Gebze where Hoja (or Venetian?..) lives. A symbolic figure of the swing which signifies doubts and hesitation points to the absence of denouement and pendency of the ideological conflict. Here Orhan Pamuk proves to be an expert of literary mystifications. He allows the reader to interpret the text.

Hence, story of Hoja and Venetian ends with the sense that they exchanged identities and places. However owing to aforementioned devices the author stops shy of being explicit.

None of the ideological viewpoints turns out to be predominant. Orhan Pamuk's narration rouses a host of thoughts, ideas and interpretations, supposing its ambiguity. Does Venetian actually take up Hoja's post at the Padishah's court? Does indeed Hoja return to Europe instead of him? Or was it vice versa? The boundaries of their personalities are so intermingled that it's hard to distinguish between them.

The relationship between Venetian and Hoja reflects Orhan Pamuk's own personal ambivalent attitude towards Europe. The novelist expresses it in the following way: "*I can explain what Europe means to me only by mixing such opposed concepts as contempt and admiration, love and hatred, disgust and attraction."*[17] He adds: *"These two states of soul — contempt and admiration — are interrelated <…> Europe foe me is an inner conflict and confluence of love and hatred, great aspiration and bitter humiliation."*[18] The emotional hesitations experienced by the novel's leads and Orhan Pamuk himself are typical of a dialogical novel..

Relations between the main characters are interpreted as symbols reflecting interaction of to cultural spaces, Eastern and Western. As Turkish literary critic Fethi Naci states, *"Despite the alteration of form dichotomy of East and West is accentuated in Orhan Pamuk's novels. In his early works this problem was considered from Turkish point of view only; whereas White Castle compares East and West as two cultural phenomena."*[19] Turkish literary critics are inclined to interpret Orhan Pamuk's third novel as stating an implacable conflict between East and West.[20] Such a polarization seems misplaced as long as the author himself continues to underline similarities of his protagonists. However, the symbolic figure of the swings at the end of the novel points to the fact that the conflict is far from being solved and offers the reader freedom in interpretation.

In conclusion it should be stated the *White Castle* is a dialogic novel based on the antithetic model of macro-dialogue in which two protagonists are opposed to each other. Through this structure, the cultural dialogue is embodied in its literary discourse.

Kaynakça

Naci, Fethi, (1999), *Yüzyılın 100 Roman*, Adam Yayınları., Istanbul.

Naci, Fethi, (1997), *50 Türk Romanı*, Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti., Istanbul.

Pamuk, Orhan, (2001), *White Castle*, London, Faber and Faber.

Бахтин, Михаил, (1963), *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Сов.

[17] Памук, О., (2008), *Другие цвета: избранные очерки и эссе*, Амфора, Санкт-Петербург, С. 245.
[18] Памук, О., (2008), С. 247.
[19] Naci, F., (1999), *Yüzyılın 100 Roman*, Adam Yayınları., Istanbul, S. 648.
[20] Naci, F., (1997), *50 Türk Romanı,* Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti., Istanbul.

писатель.

Бахтин, Михаил, (1979), *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, Сов. Россия.

Бахтин, Михаил, (2002), *Проблемы поэтики Достоевского*, Im-Werden-Verlag, Augsburg.

Памук, Орхан, (2008), *Другие цвета: избранные очерки и эссе, Амфора*, Санкт-Петербург.

Силин, Владимир, (2006), *Две модели макродиалога в творчестве Достоевского*, Studia philological, №1-2, С. 166-186.

Силин, Владимир, (2001), *Диалогизм и интертекстуальность*, Культура народов Причерноморья, № 23, С. 120-130.

Силин, Владимир, (2003), *Контекстуальное и интертекстуальное чтение*, Культура народов Причерноморья, № 42, С. 152-158.

Силин, Владимир, (2008), *Макродиалог в творчестве Ф.М. Достоевского*, Вісник Харьківського національного університету, № 836, С. 129-134.

Силин, Владимир, (2003), *Моральная неопределенность персонажа и структурная незавершенность сюжета* , Культура народов Причерноморья, № 39, С. 214-219.

Тетдоева, Светлана. (2003), Петербург как пространство русско-итальянского диалога культур XVIII – первой половины XIX вв., Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, Санкт-Петербург.

“TEKAZÂ-YI ÜSLÛB”A VEDA VE BAŞLANGICIN SONU “SENİN İÇİN” CENAB ŞAHABETTİN’E STİLİSTİK VE TEMATİK BİR BAKIŞ

Gökhan REYHANOĞULLARI

Sinop Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı

ÖZET

Türk edebiyatı tarihinde Servet-i Fünûn döneminin oldukça önemli bir yeri vardır. Edebiyat anlayışının seyrini çoğunlukla değiştiren bu edebi anlayışın içinde de Cenab Şahabeddin, şiir anlayışına getirdiği yenilikler bakımından da Tevfik Fikret’ten sonra en dikkat çeken şairdir. Cenab, şiiri meydana getiren unsurlar üzerinde teknik çalışmalar yapmış ve bunları uygulama yoluna koyulmuştur. Ortaya koyduğu yoğun ve orjinal imgeli anlatım, üslûbunun özgünlüğünü doruk noktasına ulaştırır. Resim ve musiki sanatlarının yardımıyla oluşturduğu dil de ağır kelime kadrosundan dolayı büyük tenkitlerle karşılaşır. Ancak Cenab, bu dil anlayışından asla vazgeçmez. Bu makalede Cenab’ın Servet-i Fünûn döneminde özlediği üslûba kavuşmak için çektiği sıkıntıları anlatan “Tekazâ-yı Üslûb” şiiri ile, yıllarca direndiği, ama sonunda kabul ettiği sadeleşen Türkçenin kusursuz kullanımıyla yazdığı son şiiri “Senin İçin” hem stilistik hem de tematik bir bakışla ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünûn, Cenab Şahabettin, üslûp, imge, tema.

ABSTRACT

Servet-i Fünûn Literature has got a very important period in the Turkish Literature. In this literary concept, which mostly changed the course of understanding concept of literature, Cenab Şahabettin is the most noticeable poet after Tevfik Fikret in terms of doing innovations for concept of poetry. Cenab did technical works on the elements of composing poetry and put them into practice. The revealed intense and original image expression by him is reached on the peak his originality of style. The language that he created with help of painting and music encounters very large criticism due to heavy words. But, Cenab never gives up this concept of language. In this article, “Tekazâ-yı Üslûb” poem ,which describes of Cenab’s difficulties to be reunited with his stylistic in the Servet-i Fünûn and Senin İçin” poem which is the last poem that he wrote with becoming simple flawless Turkish and he resisted for years but finally he accepted the use it, are discusses with both stylistic and thematic perspective.

Key Words: Servet-i Fünûn, Cenab Şahabettin, style, image, theme

Giriş

Servet-i Fünûn şiiri her şeyden önce bir tasvir şiiridir. Bazen bu tasvirin resmi yapılabilecek kadar gerçekçi çizilmiştir. Servet-i Fünûn şiirindeki bu tasvir, tablo gibi şiir ve tablo altı şiir yazmayı özendirmiştir. Tablo altına şiir yazma, durağan bir tabiatın, donmuş olan bir manzaranın resmedilmesi olarak tanımlanabilir. Çünkü hareket halindeki tabiat değil, onun donmuş bir anı demek olan resmin açıklamasıdır. Bu, dil yoluyla resim çizme geleneğinin rağbet gördüğü zamanlarda Servet-i Fünûn şiiri doğmuştur. Ekrem’in çok beğendiği bu şiir tarzını Servet-i Fünûn şairleri olabildiğince

kullanmışlardır. Böylesi bir anlatımı gerçekleştirmek için özel bir dile de ihtiyaç duymuşlardır. Bu sebeple kendilerine özgü farklı bir dil yaratmayı amaçlamışladır. Tanzimat şairleri dilin, geniş kitlelerin faydası için bir vasıta olduğuna inanıyorlardı. Servet-i Fünûn'cular böylesi bir gayeden tamamen uzakta durarak sadece ahenk, ses, ritim ve hayal kaygılarından kaynaklanan ağır bir şiir dili yaratmışlardır. Zaten Servet-i Fünûn şairleri için iki şey önemliydi: Birincisi, duygu ve düşünce dünyasını tam aksettirebilmek, ikincisi ise ahenkli bir dil kurabilmektir. Bu dili kurarken kullanacağı kelimelerin geniş kitleler tarafından anlaşılıp anlaşılmamasına hiç önem vermemişlerdir. Bu kanaatin beslediği imgeler Servet-i Fünûn şiiri için önemli ayırıcı bir vasıftır. Arapça-Farsça sözcüklerden o güne kadar yazı dilinde kullanılmamış veya pek az kullanılmış, konuşma dilinde hiç görülmeyen bazı kelimeleri seçerek marazi bir biçimde, hastalıklı bir hal içinde devam eden terkipler kurmuşlardır. "Kendi estetik anlayışlarına uygun ve müzikalite yönünden ahenkli gördükleri; tiraje, şegaf, ibtika takattur, lerzende, puşide gibi sözcükleri eski lügatlardan çıkarıp kullanmalarının yanı sıra; Arapça ve Farsçada bulunmayan tebeşbüş, mükevkeb, mukmir, müşemmes, nevin gibi sözcükleri de kendileri uydurmuşlardır."[1] Ayrıca az kullanılan bazı kelimelerin hiç kullanılmamış yeni imgelerden bahseden tamlamalar kurmuşlardır. "Özellikle Fransız şiirinden esinlendikleri tarzda yeni imgelem sistemi kurmak için; şehik-i tenhayi(yalnız hıçkırık), ihtizazat-ı leyl(gece titreyişleri), zulmet-i ebkem(dilsiz karanlık), saat-i semenfam(yasemin kokulu saatler), havf-ı siyah(siyah korku), leyal-i girizan(kaçıcı geceler), karha-ı hayat(hayat yarası), teb-i ümmid(ümit yarası) gibi duyular arası geçişkenliği kolaylaştıran alışılmadık bağdaştırmalara yöneldiler."[2]

Bu alışılmadık bağdaştırmalar Türkçenin doğal yürüyüşüne tamamen aykırı düşmesi ve seçkinci bir tavır meydana getirmesi Servet-i Fünûn şiirinin anlaşılmasını engellemiştir. Özellikle Türkçenin bu ilerleyişine baştan sona kadar karşı çıkan Cenab Şahabettin geniş kitleler tarafından okunup anlaşılmaktan uzak kalmıştır.

1. Cenab Şahabettin ve Üslûbu Üzerine

Cenab Şahabettin(1870-1934) Edebiyat-ı Cedîde grubu içinde Fikret'ten sonra Servet-i Fünûn şiirini temsil edebilecek en önemli sanatkardır. Servet-i Fünûn şiirinin kuruluşunda, temellendirilmesinde ve genişletilmesinde Cenab'ın inkar edilemez bir katkısı vardır. Cenab aldığı tıp eğitiminin yanı sıra şiirle yakından ilgilenmesi kendisinin Servet-i Fünûn döneminin en önemli şairlerinden biri olmasını sağlamıştır. Fransızca, İngilizce ve Almanca gibi yabancı dilleri ileri düzeyde biliyor olması da Batı edebiyatına daha yakın durmasına ve yeniliklere açık olmasına katkıda bulunmuştur. Bunun yanı sıra Arapça ve Farsçaya tam hakim olduğu söylenmese de bu iki dili okuyup anlama bakımından yeterli olması bu dilleri de bildiğini gösterir. Cenab'ın bu çok dilli yönü, kendisini okuma uğraşına fazlaca yönlendirir. Fikret'te çok olmayan bu okuma uğraşı Cenab'ta en yüksek seviyeye ulaşır. Cenab belki bu sebeple son derece geniş kültürüyle karşımıza çıkar. Biraz da bu yüzden nefsine karşı aşırı bir güven içinde olan şair, dünyaya ve hayata bakış açısı Servet-i Fünûn şairlerinin şahsilik bakımından biraz ötesindedir.

Cenab'ın edebiyata olan ilgisi, kendisini henüz on dört yaşında olmasına rağmen şiir yazmaya iter. Bu yaşlarda öncellikle "Muallim Naci ve Şeyh Vasfi gibi eski şiir geleneğini değişik bir biçimde sürdüren şairleri taklit eden Cenab, onların şiirlerine

[1] Korkmaz, R., (2004), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara, Grafiker Yay., s.142.
[2] Korkmaz, R., (2004), s.142.

nazireler yazar. Daha sonraki yıllarda bu taklit etme sürecinden kurtulan şair, Ekrem ile Hamit'in etki alanına girer. Her ne kadar böyle bir taklit ve etki alanına girmiş olsa da Cenab, orijinal ifade ve hayalleri dile getirmeyi başarır."[3] Cenab henüz on yedi yaşında iken ilk gençlik şiirlerini *Tâmât*(1887) adlı kitabında toplar. Her şeyden önce bu eserdeki şiirler Cenab'ı gerçek anlamda temsil etmekten oldukça uzaktır. Cenab'ın bu şiirlerinden yola çıkarak Servet-i Fünûn döneminde ve sonrasında yazdığı şiirler ile edebi süreçte kat ettiği mesafeyi göstermesi, bu şiirleri değerli kılmıştır.

Cenab, tıp eğitimi için gittiği Fransa'da yaklaşık dört yıl kadar kalır. Bu süre zarfında Fransa'da cereyan eden edebi akımlardan etkilenir. Parnasizm, Sembolizm gibi akımların hüküm sürdüğü bu yıllarda Cenab, daha çok sembolizmden yararlanmış ve yurda dönüşünden sonra gerek şekil ve gerekse muhteva bakımından, daha çok Fransız şiirine benzeyen şiirler yazmaya başlar.[4]

Cenab'ın bu tarihten sonra yazdığı şiirlerde Batılı şairler gibi resim ve musiki sanatlarından yararlanmaya çalıştığı, bazen kelimelerin uyandırdığı pitoresk hayallere, bazen de onların fonetik imkanlarına ağırlık verdiği, ideal olarak şiiri ile resim ve musiki sanatlarını birleştirmeye çalıştığı görülür.[5] Bu şiirlerle birlikte yeni şekiller ve yeni bir üslûp yaratma uğraşı Servet-i Fünûn devrinde en yüksek seviyeye ulaşır. Cenab, bu dönemde giriştiği bu çabadan dolayı geniş kitleler tarafından tenkit edilir. Yeni hayaller ve imajlar bulma çabası da anlaşılmamak gibi bir durumun savunulmasına yol açar. Aslında Cenab, "Türk şiirine getirmiş olduğu yeniliklerden en önemlisi Türk edebiyatında Servet-i Fünûn dönemine kadar kullanılmayan orijinal terkipler, sıfat ve isim tamlamalarını şiirde kullanmış olmasıdır. Cenab, seçtiği kelime ve terkiplerle tamamıyla şahsi, yeni ve çok ince bir üslûp yarattı."[6]

Oldukça ustaca işlenmiş olan bu üslûp, aslında şairin yazdıklarını mükemmeliyete kavuşturamadığı endişesiyle hep yeniden ele alıp onları yeniden yazmayı düşünmüş olmasından kaynaklanır. Bunun yanı sıra şairin hayat karşısındaki duruşu da yaratmış olduğu üslûpta etkili olmuştur. Servet-i Fünûn'dan sonra siyasete müdahil olan şair, 1918'e kadar İttihat ve Terakki'yi desteklemiş, sonra da onlara karşı çıkmıştır. Milli mücadeleyi üstlenen bu siyasi oluşuma karşı çıkması, kendisini milli mücadeleye karşı çıkmakla yüz yüze getirmiştir. Edebi faaliyetlere başladığı yıllarda sadeliğe karşı çıkan şair, belki de bu yüzden dilin sadeleştiği bu yıllarda bile karşı duruşunu, Türkçenin geçirdiği değişikliklere, farklı edebi fikirlere tamamen kapalı durarak sürdürmüştür. Türkçenin doğal yürüyüşüne aykırı düşen çoğu şiiri, kendisini geniş kitlelerden uzak düşürmüştür. Söylenebilir ki Cenab'ın, son şiiri "Senin İçin" dışında bütün sanat hayatı aynı çizgidedir.

Cenab'ın şiiri bugünkü nesiller için eskimiş ve hatta unutulmuş olmakla birlikte, Tanzimat'tan sonra Batı tesiri altında vücuda gelen Yeni Türk Şiiri tarihinde önemli bir yer tutar. Çünkü Cenab'ta saygıya değer bir şiir işçiliği söz konusudur. Cenab, bütün şiirlerinde özlediği başarıya ulaşmak için hayatı boyunca bu şiir işçiliğinden büyük bir zevk duymuştur.[7] Cenab'ın şiirde açtığı şey, şiiri meydana getiren bütün unsurların (dil, vezin, kafiye, ses, ritim, taklid-i ahenk, tema) birbiriyle bütünlük içinde olması

[3] Kaplan, M.- vd, (1984), *Cenab Şahabeddin'in Bütün Şiirleri*, İstanbul, İÜ Edebiyat Fakültesi Yay., s.XVII.
[4] Akyüz, K., (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, s.99.
[5] Kaplan, M., (1984), s.XVIII.
[6] Kaplan, M., (1984), s.XVIII.
[7] Kaplan, M., (1984), s.XVII-XX.

gerekliğiydi. Ancak bu ideale varabilmenin son derece zor olduğunu bilen Cenab, bütün şiirlerinin bir tarafıyla bu uyumdan mahrum olduğunu görür ve şiirlerine tamamlanmamış gözüyle bakar. Bu bakış, onun şiir işçiliğini daima taze tutar. "Tekazayı Üslûb"[8] adlı şiiri Cenab'ın şiir işçiliği hususunda çektiği fikri ve estetik çileyi dile getirmesi bakımından önemli bir yer tutar.

2. Çile: Bir Üslûp Yaratmak: "Tekazâ-yı Üslûb"

Vücûd-ı fikrime bir şehper-i melek yapsam
Şeb-i elfâz u nûr-ı hulyâdan;
Per-i fikrimle havz-ı rü'yâdan
Alıp köpükleri zevkimce bir çiçek yapsam:

Her şeyden önce Servet-i Fünûn'cular şiirleriyle, şiir hakkında yazdıklarıyla Ahmet Mithat Efendi tarafından "konuşma dilinden uzaklaşmakta gösterdikleri aşırılıktan dolayı 14 Mart 1897 tarihli sabah gazetesinde yayınladığı "Dekadanlar" makalesiyle dekadanlıkla suçlanmıştır."[9] Bilindiği üzere dekadanlar, Fransa'da sembolistlere verilen bir isimdir. En bariz vasıflarıyla cemiyete karşı, tabiata karşı olumsuz bir gözle bakmalarıdır. Hiçbir şeyi beğenmedikleri için her şeyden sıkıntı duyarlar. Toplumun sıkıntılarına da yüz çevirerek işleyecekleri temaları da sınırlandırırlar. Böylesi bir eğilim, sanatı ve edebiyatı soysuzlaştırma eleştirisiyle karşılaşır. "Şiirde müziğe büyük değer gördükleri için, unutulmuş, sözlüklerde kalmış, fakat müzik değeri yüksek kelimeleri de kullanmayı"[10] amaçlayan bu grup, böylesi bir gaye ile toplumsal ve sanatsal düzenin dışına çıkarlar. Özellikle imgeye karşı hassasiyetleri hastalık derecesine varan dekadanlar, daha önce hiç kullanılmamış olan imgeler oluşturarak, bu imgelere özgü yeni sözcükler bulmuşlardır. Bunu gerçekleştirmek için de bazı sıkıntılar çektikleri de bir gerçektir. Kendilerine çizdikleri sınırlar, onları yazma faaliyetlerinde sıkıntıya düşürür.

Cenab'ın bu şiirinde de vermek istediği bu sıkıntılardır. Şiirin konusu bir *açar ibare* olan şiirin başlığından da anlaşılacağı gibi, Cenab'ın sanat endişesi, özellikle şiirde yeni ve iyi bir üslûp yaratma çabasını iyi ifade edebilmek için çektiği sıkıntılardır. Cenab, tamamen kendine has yeni bir şiir dili kurma endişesi içindedir. Şiirde üslûp, "bir sıkıntı", "bir darlık" olarak nitelendirilmektedir. Bunun yanı sıra Cenab, üslûba yön verecek, rehberlik edecek unsurların neler olduğunu da dile getirir.

Eski şiirin dışına çıkmak, geleneği değiştirmek ve yeni olanı yakalamak adına girişilen çabaları bu şiirde de görürüz. Şiirin farklı mısralarında farklı vezinler kullanılarak işe başlanmıştır. Servet-i Fünûn'cular, her bir fikrin, duygunun farklı bir vezinle ifade edilebileceğini savunurlar. Cenab'ın yaptığı da budur. Asıl önemli olan şiirde Cenab'ın yaratmış olduğu imge düzlemidir. İlk birime dikkat edilirse bütün çaba bir imge yaratmaktır. Cenab, hayalin nurunu ve sözlerin gecesini, fikrinin varlığına bir melek yapmaktan; rüya havuzundan fikrine kanat ve oradan aldığı köpüklerle zevkine göre bir çiçek yapmaktan söz eder. Şairin kullandığı bu açar ibarelerle hayalin nuru ile sözlerin karanlığının yarattığı zıtlığı birleştirmek ve buradan yeni ve parlak bir imaj yaratmak arzusundadır. Kelimelerin karanlığından, rüyanın aydınlığından fikrimin vücuduna bir melek yapsam ve rüyanın havuzundan köpükleri alsam, oradan da

[8] Kaplan, M., (.1984), s.207-208.
[9] Akyüz, K., (1995), s. 90.
[10] Akyüz, K., (1995), s. 91.

zevkime göre bir çiçek yapsam gibi imajlar oldukça karışık; ancak bir o kadar da orijinaldir.

Benim bütün emelim buydu şi're başlarken…
Per-i fikrimdeki hayât-ı şebâb
Şeb-i elfâz içinde oldu harâb
Çıkarmadan yeni bir nağme târ-ı kāfiyeden…

Bu birimde, *"benim bütün emelim buydu şi're başlarken"* çekirdek dizesiyle şair, şiire başlarken, yani sanat hayatına başlarken bütün emelinin yukarıda bahsettiğimiz imajları yakalamak olduğunu; ancak kafiye denilen sözden dolayı yeni bir nağme çıkaramadan fikrinin kanadındaki gençlik hayatının, sözün karanlığına karışıp harap olduğunu ifade eder. Buradaki imge tam bir Servet-i Fünûn imgesidir. Bilindiği üzere Edebiyat-ı Cedîde şairleri mizaç itibariyle çekingen tavırlı, gerçekle pek fazla ilgisi olmayan konulara yönelen yaratılışta kimselerdir. Devrin sosyal ve siyasal zemini onları böylesi yönelişe itmiştir. Bunun sonucunda Edebiyat-ı Cedîde şairleri çoğunlukla hayal-hakikat çatışması ile karşı karşıya kalırlar. Böylesi bir durum yaşamdan kaçışı, hayali olana yönelişi ortaya çıkarır. Şair daima hayalindeki güzellikleri yansıtmak ister; fakat gerçeğin zulmü, ağırlığı, baskınlığı bu hayali ezer. İşte bu hayal-hakikat çatışması bu düzelerde de karşımıza çıkar. Cenab, hayalini kurduğu imgeleri dile getirmek ister, ancak kafiye denen bir gerçeklik vardır ve bu hakikat hayalin gerçekleşmesini önler. Buradaki imge düz bir söyleyişle ifade edilmek istenirse "düşündüklerim, şiire dökülmeden, şiirleşmeden belli şekiller yüzünden kayboldu" şeklinde dile getirilebilir.

Açıldı şimdi nigâh-ı nühüfte beynimde
Şeb-i hikmetteki hakîkatler
Ezerek rûhumu, takallus eder
Birer elem gibi parmaklarım cebînimde;

Bu birimde, hikmet gecesinin hakikatleri şairin beyninde gizli bir bakış açmıştır. Düşünce ve sıkıntılardan şairin alnı parmaklarının altında kıvrılarak ezilmiştir. Bu açar ibare bir üslûp yaratma eleminin, ruhu ezerek bunaltmasıdır. Hayal-hakikat çatışmasının görüldüğü bu bölümde de üslûp konusunda çekilen sıkıntının fiziki bünyede yansımalarını açığa çıkarır. Böylece şair, eserini meydana getirirken vezin-kafiye uyumu, fikir-üslûp uyumu, fikir-vezin uyumu gibi sanat konularının nasıl sıkıntılar doğurduğunu ve bunların insanın dış görünüşünde olduğu kadar insan ruhunda da etkiler yarattığını dile getirir. Sanatın iç meseleleri olan bu durumlar için Cenab, sürekli bir uğraş halindedir. Cenab, şiirdeki nizamın ruh üzerindeki nüfuzu incelenirse, bu etkinin kolayca ortaya çıkabileceğini dile getirir. Böylesi bir durumda nazımın, nesirden daha etkili olduğunu da "uygun bir vezinle düzenlenmiş bir eserin 'nazargah-ı ruhta açabileceği levha-i rü'yet' aynı manzarayı tasvir eden bir nesrin sağlayacağı his ve hayal dairesinden daha geniş ve parlak olur."[11] ifadeleriyle açıklar. Cenab, bu birimde dile getirmiş olduğu uygun nizamı bulamamaktan, ruhunun akislerini yansıtmakta zorluk çeker. Cenab'ın sıkıntısı (belki de) Türkçenin söz varlığından kaynaklanır. Çünkü Cenab, "bu aksaklıkların, aruz vezninin Türkçe için değil, Arapça ve Farsça (bilhassa Farsça) için kurulmuş olmasından doğduğunu söyler."[12]

[11] Ercilasun, B., (1994), *Servet-i Fünûn'da Edebi Tenkit*, İstanbul, MEB Yay., s.163-164.
[12] Ercilasun, B., (1994), s.165.

Bütün dimâğımı berk-i hazân gibi çevirir
Yeni bir gird-bâd-ı fikr-i hayât;
Yeni bir medd ü cezr-i hissiyyât
Bütün sevâhil-i bahr-ı hayâlimi kemirir;

Cenab, bu birimden sonrasını dış tesirlerin sanat üzerindeki baskısına ayırmıştır. Yeni bir hayat fikri, benliğinin içinde sonbahar yaprakları gibi dönüp dolaşmaktadır, diyen Cenab'ın imge yaratma kuvveti bu birimde de karşımıza çıkar. Çektiği sıkıntıyı ifade etmek isteyen Cenab, doğadan aldığı unsurları kullanır. Bu unsurlar "batık imge"[13]ler sistemini ortaya çıkarır. "Doğa-insan ilişkilerini yorumlarken kullanılan örtük analoji yöntemi, okuyucuda yoruma açık bir hareket alanı sağlar. Varlık alanları arasındaki sınır geçişlerini kolaylaştıran ve dolayısıyla her şeyin, kolayca bir şeyi anıştırdığı/çağrıştırdığı bir duyuma gönderme yapan batık imge, doğayı kurtarıcı bir kült gibi gören Servet-i Fünûn kuşağı için adeta kendiliğinden oluşan bir şiiriyet perspektifidir. Özellikle Cenab Şahabettin'in şiir perspektifini, yaratıcı bir resim terbiyesi ile de beslenen batık imgeler oluşturduğunu" ifade eden Korkmaz, "kişi kendini doğadan ödünçlediği bir imge aracılığıyla yeniden kurabilir."[14] görüşünü ortaya koyar. Cenab da bu birimde kendini, çektiği sıkıntıları ifade edebilmek için doğadan ödünçleme yapar. Şair ulaşmak istediği "hayat fikrini" dile getirebilmek için onu sonbahar yapraklarının yaratmış olduğu girdaba benzetir. Her yeni duygunun varlığını ise bir med-cezir gibi, hayalinin denizinin sahilini kemiren gel-gitlere benzetir. "Berk-i hazân", "med-cezir" ve "sevâhil-i bahr" açar ibarelerini kendini ifade edebilmek için birer batık imge halinde kullanmıştır.

Hadâik-i heyecânımda bir gül-i nev-hîz
Ararım vermek üzre şi'rime cân;
Bulurum bir vesîle-i halecân
Ki bâd-ı vezn edemez umduğum gibi tekzîz.

Cenab, beşinci birimde de bu batık imgelerden yaralanır. Kendi düşüncesini ifade edebilmek için doğadan ödünçlemeler yapar. Şair burada yaratmak istediği şiiri daha da canlı hale getirebilmek için, ona hayat verebilmek için kendi duygu bahçelerinde henüz yeni açmış bir gül arar. Nitekim de bu arayışta heyecanını dile getireceği vesileler de bulur. Ancak daha önce de dile getirdiğimiz şiir unsurlarının varlığı, buna müsaade etmez. Şairin istediği heyecanı, canlılığı "vezinler" veremez. Şairin heyecan bahçesinde bulduğu o yeni açmış gülü, vezinlerin rüzgarı, şairin umduğu gibi titretemez, onu canlı halde sunamaz.

Bu cüst ü cû, bu tefekkür, bu sûzen-i ser-tîz
Eder a'sâb-ı mağzımı mecrûh
Eder üslûb-ı şi'rimi bî-rûh
Budur bu sûzen-i aklî, bu sûzen-i hûn-rîz.

Cenab, altıncı birimde üslûp sıkıntısını doruk noktasına ulaştırır. İstenilen üslûbu yaratamama sıkıntısı, somut bir şekilde acıya dönüşür. İstenilen üslûba ulaşmak için yapılan araştırmalar, düşünceler iğne gibi yakıcı durumlar, şairin dimağında yaralar açar. Böylesi bir durum şairin üslûbunu da ruhsuz, cansız bir hale getirir. Bu sebeple şair yaralanır, ve benliğini kanlar içinde bulur.

Bu ızdırâb-ı taharrîde hislerim ezilir;

[13] Korkmaz, R., (2004), s.140.
[14] Korkmaz, R., (2004), s.140.

Gelir eş'ârıma likâ-yı memât;
Kâğıt üstünde deste-i kelimât
Soğuk birer cesed-i bî-nefes gibi dizilir.

Cenab, yedinci birimde çektiği çilenin karşısında çaresizliğini dile getirir. Yaptığı bütün araştırmalara rağmen, bütün uğraşlara rağmen ızdırabını dindirecek bir şey bulamaz. Bu yüzden hisleri, hayalleri bu hakikat karşısında ezilir; şiirini ölümle yüz yüze getirir. Şairin şiir için seçtiği onca kelime, soğuk, canlılığını yitirmiş, nefessiz bir ceset gibi dizilir. Bütün bu durumlar karşısında çaresiz olan şair, artık bu çabasından yavaş yavaş vazgeçme aşamasına gelmiştir.

Ne kalırsa, bütün yâdigâr-ı ömr olarak,
Öleye müncemid bir ince kefen…
Bütün evrâk-ı hiss ü fikrimden
Neşâidimde kalır öyle bir gubâr ancak…

Cenab, sekizinci birimde, çektiği sıkıntılar karşısındaki çaresizliğin daha da derin hale gelişini dile getirir. Bütün uğraşların ve hayallerin beyhude olduğunu; amacına ulaşamadığını görür. Çünkü ölen bir insanın bütün ömrünün tek yadigarı nasıl ince, donuk, renksiz bir kefen ise, şairin bütün uğraşlarının, hislerinin, fikirlerinin toplandığı kağıt parçalarındaki mısralar da bir tozdan başka şeyler olmayacaktır. Yeni bir üslûp yaratma çabalarıyla vücuda getirilen mısraların, boş ve yok olmaktan başka seçenekleri yoktur. Artık bu dizelerle birlikte şairin bütün umutları da yok olup gitmiştir.

Ölümle rûhumu mezc eylerim yazarken ben;
Okuyan belki bir tebessüm eder.
Yazarım «Bûseler, Telâkîler»…
Bütün bürûdet-i fırkatle kalbim inlerken…

Cenab, son bölümde emellerini gerçekleştirememekten duyduğu üzüntüyü dile getirirken, aslında bunun böyle olmaması gerektiğini düşünür. Çünkü şair, şiirlerini yazarken bütün içtenliğiyle davranır ve ölümle ruhunu birbirine katarak, birleştirerek yazar. Bunları sırf okuyucuları mutlu kılmak ve hoş bir üslûpla onların ruhunu okşamak için yapar. Bunu yaparken kendi acısını düşünmez. Okuyucular için kavuşma, öpüşme, sevgi gibi güzellikleri dile getirirken aynı zamanda şairin istediği üslûba kavuşamamasının ondan ayrılmanın verdiği soğuklukla acı içinde kalbi inler durur. Çünkü şair amacına ulaşamadığı için mutsuz ve hayal kırıklığı içindedir.

Cenab, gerçekten de bir üslûp yaratmak noktasında bir işçi gibi çalışır, araştırmalar yapar, yazdıklarını defalarca gözden geçirir. Bunu, bütün şiirlerini toplayan Mehmet Kaplan da dile getirir. Ellerine geçen müsveddelerdeki şiir işçiliğini vurgularken, bu müsveddelerin şiir sanatı kadar edebiyat tarihi için de oldukça önemli olduğunu ifade eder. Kaplan, "şairin çabasını, arayışlarını, şiir sanatının nasıl bir cehit işi olduğunu görmek isteyenler, henüz şekil almamış şiirleri incelemek suretiyle görebilirler."[15] ifadelerini kullanarak Cenab'ın çabalarını bir kez daha ortaya koymuş olur.

3. Çilede Kutsal Son: "Senin İçin"

Sesin işler gibi bir şûh kanat gamlarıma
Seni dinlerken olur kalbim uçan kuşlara eş,
Gün batarken sanırım gölgeni bir başka güneş;
Sarışınlık getirir gözlerin akşamlarıma.

[15] Kaplan, M., (1984), s.XXII.

Ölümünden dokuz yıl önce 1925 yılında Servet-i Fünûn dergisinde çıkan "Senin İçin"[16], Cenab'ın yayımlanan son şiiridir. Cenab, bu şiirde üslûp kaygısını bir kenara bırakmış; mükemmel denilebilecek bir üslûba imza atmıştır. Yaşlı bir erkeğin, genç bir kadına olan aşkını konu alan bu şiir, belki de Cenab'ın son yıllarının özetidir. Kendi hayatında da böylesi bir durumun varlığından söz edilmektedir. Ancak böyle bir gerçeklik bulunmasa dahi, sanat eserinin bir kurmaca olması, bu eserin her koşulda yazılabilir olduğunu gösterir. Burada asıl dikkati çeken şüphesiz şiirin dilidir. Buradaki dil, Cenab'ın daha önceki şiirlerinde tesadüf edilemeyecek şekilde konuşulan dildir. Ancak "dilinin bütün sadeliğine rağmen bu şiir bir Servet-i Fünûn şiiridir."[17] İmge zenginliği, duygusallık, ahenk ve ses uyumu yine üst seviyededir. Ancak Servet-i Fünûn'da olmayan yönü kelime kadrosunun tamamen konuşma dilindekilerle aynı olmasıdır. Burada samimi bir duygu hali, "Tekazâ-yı Üslûb"ta gördüğümüz biçimdeki bir sıkıntıya düşülmeden ifade edilmiştir. Cenab, sıkıntısını çözmüştür artık. Duygularını ses, ritim, kafiye, vezin gibi şiir sanatının bütün işlemlerinden imbiklerinden geçirerek onları şiir dediğimiz büyük uyum haline getirmiştir. "Tekazâ-yı Üslûb"taki söz konusu gayretler, bu şirde bir duygu seliyle bir kenara atılmıştır. Belki daha yerinde bir ifadeyle üstü kaplanmıştır. Çünkü şiir sanatının bahsettiğimiz bütün incelikleri bu şiirde mevcuttur.

Bu dörtlükte hayata açan bir güneş(sen) ile artık gölgeye dönüşen bir ömrün(ben) karşılaşması şairane bir dille ifade edilmiştir. Burada üç unsur vardır: Özne olan şair(ben), sevgili(sen) ve tabiattır. Şiirin öznesi olan şair, sevgiliye seslenirken tabiat onlara eşlik eder. Birinci dörtlükte şair, bir sevinç ve heyecan anı yaşamaktadır. Sevgiliden taşıp şair özneye gelen etki ses ve ışık motifleriyle canlanır. Sevgilinin sesi, şairin üzüntülerini adeta şûh bir kanat darbesiyle dağıtan kuş gibidir. Şairin kalbi, o sesi dinlerken uçar, kuşlara eş biçimde kendisini özgür ve heyecanlı hisseder. Sevgili gün batarken güneşin yayında bir başka güneş gibidir. Böyle bir tabloda sevgilinin bal rengi gözleri şairin ufkunu kaplamakta ve ona tabiatı akşam vaktinde sarışın göstermektedir. Tabiatın bir aşka bu kadar eşlik etmesi, daha önce de dile getirdiğimiz gibi Cenab'ın kullandığı batık imge sisteminden kaynaklanır. Özellikle bu şiirdeki bütün imgeler bu şekildedir. Doğa-insan ilişkisinde bir şeyin kolayca bir başka şeyi çağrıştırması, bu batık imgeler sayesinde sağlanır. Sevgilinin, kuş, kanat, güneş, gölge gibi doğa unsurlarıyla birleşmesi ve onlar üzerinden anlatılması bu açık bir örnektir. Ayrıca bu imgesel üslûbun yanında seslerdeki uyum da dikkati çeker. Bu sessel imgeler, ilk dörtlükte ses'i çağrıştıran "s", "ş" ve "k", "r" sesleri şairin Servet-i Fünûn geleneğinden hala izler taşıdığını gösterir. "Fakat artık hemen hemen sadece bir teknikten ibaret olan bu sunî ifade tarzı değerini kaybetmiştir" diyen Kaplan bunu sebebini "İkinci meşrutiyetten sonra hayata hakim olmaya başlayan siyasi ve sosyal ideolojiler edebiyatçının gayesini, temlerini, kompozisyon ve üslûbunu değiştirmesi"[18] olarak görür.

Doğuyor ömrüme bir yirmi sekiz yaş güneşi
Bir kuş okşar gibi sen saçlarımı okşarken.
Koklarım ellerini gülleri koklar gibi ben;
Avucundan alırım kış günü bir yaz ateşi.

Bu dörtlükte iki sevgilinin fiziksel yakınlaşması söz konusudur. Burada şairin

[16] Kaplan, M., (1984), s.306.
[17] Enginün, İ., (2011), *Servet-i Fünûn Edebiyatı*(Koordinatör: İsmail Parlatır), Ankara, Akçağ Yay., s.158.
[18] Kaplan, M., (2004), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, İstanbul, Dergah Yay., s.369.

tasavvuru oldukça güçlüdür. Şairin ömrüne sevgilinin girmesi, yirmi sekiz yaşında gencecik, taptaze bir güneşin girmesi gibidir. Bu dörtlükte dikkat arz eden, var olan duygu yoğunluğudur. Bunu kuvvetli imgelerin varlığı sağlamıştır. Sevgilinin, özne olan şairini okşaması, bir kuşun okşamasına; şairin, sevgilinin ellerini koklaması, bir gülü koklamasına; sevgilinin elinden alınan sıcaklık, kış mevsimindeki bir yaz güneşinin sıcaklığına benzetilmiştir. İnsan-doğa arasında kullanılan bu analoji yöntemi, yine batık imgelerin varlığıyla açıklanabilir. Şair, burada da güneş-kuş-gül-yaz-kış gibi doğadan ödünçlediği bu imge sistemiyle kendini ve sevgilisine duyduğu hisleri anlatır. Şair ve sevgilisi bu imgelerin yardımıyla kendi şahsiyetlerini silip doğaya ait olurlar. Nitekim de sevgili artık güneştir, saçları kuş tüyüdür, elleri güldür ve avuçları yaz güneşinin ta kendisidir.

Gönlüme avdet eder her unutulmuş nisan
Ne zaman gençliğini yolda hırâman görsem.
Eskiden pembe dudaklarda dağılmış bûsem
Toplanır leblerime, bir gece dalgın dursan.

Şiirin bu bölümünde de duygusal ağırlık kendini hissettirir. Maziye dalan şair, hatıralarına sığınır. Şairin yalnızlığı bu sığınmada etkili olur. Her unutulmuş baharın, yaşanmamış hayatın kendisine geri döndüğünü, bu dönüşün sevgilinin yolda salına salına yürüyüşünden kaynaklandığını dile getirir. Aynı zamanda sevgili bir an bile dalgın olsa, eskiden sevgiliyle yaşadıkları, onu öpüşleri bir bir şairin hatırına gelir. Böylesi duygular içinde şair, geçen ömrün de özlemi içinde bulur kendini. Buradaki üslûp da diğer dörtlüklerde olduğu gibi imgesel ve sessel özellikler gösterir. Özellikle ahenkli bir söyleşin izleri "n" ve "s" seslerinin kullanışında açığa çıkar. Ayrıca burada eski şiirin özelliklerini gösteren "mübtezel imge" sistemi de kullanılmıştır. Bu imge sisteminde "imgeler, kullanım sıklığı dolayısıyla özgün açılım ve çağrışım değerlerini yitirerek sembolleşmiş imge türleridir ve edebi anlamda hiçbir değeri yoktur."[19] Cenab'ın burada kullandığı sevgilinin salına salına yürüyüşü ve bu yürüyüşten aşığın etkilenmesi bir Divan edebiyatı imajıdır ve oldukça sık kullanılmıştır.

Seni zambak gibi gördükçe açık pencerede
Gül açar bahtımın evvelki hazanlık korusu,
Genç eder ufkumu hülyâlarımın genç kokusu;
Sorarım ak saçımın örttüğü yıllar nerede.

Burada şairin insan-doğa ilişkisini anlatırken kullandığı örtük analoji sistemi karşımıza yeniden batık imgeleri çıkarır. Şair, sevgilisini zambağın güzelliğine benzetir. Zambak gibi güzel olan sevgili, açık penceresinden şaire görününce, şairin hazanlık korusu, yani hazan içinde solmuş, karamsar, mutsuz olan yaşamı birden canlanır ve güller açan baharlara dönüşür. Şairin şanssızlığı, kara bahtı güller gibi açılır, şaire umut verir. Bütün bunlar sevgilinin, özne olan şaire görünmesi sayesinde gerçekleşir. Burada tabiatın eşlik ettiği aşk, şairi yeniden yaşama döndürür. Gençliğine dönen şair, geçen yılların, sevgilisiz geçen yılların hesabını sorar. Şiirin başından beri var olan ritim, burada da karşımıza çıkar. Şair "s" sesinden yararlanmayı sürdürür.

Cebhemi varsın o solgun seneler soldursun
Yeni yıldız gibi doğdukça güzel her akşam,
Gençliğin böyle benimken kocamam, hiç kocamam…

[19] Korkmaz, R., (2004), s.142.

Rûhum, ölsem bile ben, sen yaşayan rûhumsun.

Bu son dörtlükte de şair, sevgilinin varlığı dışında başka hiçbir şeyi umursamaz. Şairin özne olarak kalabilmesi, var olabilmesi, sevgilinin varlığıyla mümkündür. Şairin bütün ömrünü, o ümitsiz, solgun seneler varsın soldursun, bunun pek önemi yoktur; çünkü sevgili her akşam, yeni bir yıldız gibi gökyüzünde parlaması, şair için bir varlık ve mutluluk kaynağıdır. Sevgilinin o güzel gençliği, o taptazeliği şair ile beraberken, hem de sınırsızca beraberken şairin ölümsüzlüğü, ebediyeti ortaya çıkmış olur. Böylesi bir durum şairi ölümsüz kılar ve hatta şair maddi anlamda ölse bile sevgilinin o güzelliği şaire umut verecek ve onun yaşayan, daim olan ruhu olacaktır. Yani şair ölse bile, sevgili yaşayacak ve şairin ruhunu taşıyacaktır. Duygu yoğunluğunun, en yoğun olarak yaşandığı bu dörtlük şiirin çekirdek bölümünü oluşturur. Şairin sevgisi, ölümsüzlük noktasına varır ve kendisini daim kılar. Böylesi bir duygu yoğunluğunun ortaya çıkmasında şiirin tamamında var olan tabiatın sınırsız eşliği etkili olmuştur. Bu dörtlükte de tabiat, akşam vakti yıldızların parlaklığında sevgiliyi yeniden yaratır, yeni bir doğuş sunar. Batık imgelerin yardımıyla şair tabiatın içinde, doğanın unsurlarında sevgilinin çizilmiş portrelerini görür. "Yaratıcı bir resim terbiyesine dayanan batık imgeler"[20] şiirin bütününde olduğu gibi burada da doğanın yardımıyla, bu imgeleri sağladığı analoji sayesinde resmedilen sevgili, her yönüyle karşımıza çıkar. Şiirdeki sessel imge yoğunlu, bu dörtlükte de mevcuttur. İlk dizedeki "s" sesinin kullanımı görüldüğü üzere şiirin bütününe hakimdir. Bu "s" sesiyle sağlanan aliterasyona dikkat çeken Enginün, "Cenab'ın ilk şiirleriyle son şiirlerinde kullandığı dil malzemesi ne olursa olsun bir bütünlük taşıdığını" vurgulayarak "daha 1895'te yayımlanan bir gazelinde yine sevgilinin sesinden ve bu sesin hayatı kendisine hoş gösterdiğinden söz ederken, "s" harfini bol bol kullanmıştır."[21] gibi ifadelere yer verir. Söz konusu olan gazeldeki

"Sesin sesinden olup ben cüdâ nasıl yaşarım?
Senin sesindir eden kalb u rûhumu i'zâz

Senin sesin bana vermekte mestî-i nisyân
Senin sesin bana hoş gösterir hayâtı biraz![22]

beyitleri Enginün'ün vurgusunu haklı gösterir. Cenab'ın sembolistlerden örnek aldığı musikiyi taklit eden şiir anlayışı, hemen hemen bütün şiirlerinde yankısını bulur. "Cenab'ın şahsiyetini kazandıktan sonra yazmış olduğu bütün şiirlerinde resim(tabiat) ve musiki kavramlarını ifade eden kelimelere sık sık rastlanıldığı gibi, bunların konu ve yapılarında da bu iki sanatın büyük tesiri görülür."[23] diyen Kaplan, Cenab'ın bu iki sanata verdiği büyük ehemmiyete dikkat çeker.

Sonuç

Cenab, sanat hayatını büyük bir şiir işçiliğiyle sürdüren, üzerinde düşünen ve yazdıklarını tekrar tekrar ele alıp onları mükemmeliyete kavuşturmak isteyen ender şairlerimizden birisidir. Her ne kadar nesir alanında eserler vermiş olsa da o, Servet-i Fünûn edebiyatının şair Cenab'ıdır. Sanatın gerçek manada ancak sanata hizmet edebileceği görüşü kendisini, sanat için sanat yapmak gayesine itmiştir. Şiiri vücuda

[20] Korkmaz, R., (2004), s.140.
[21] Enginün, İ., (2011), 158.
[22] Kaplan, M., (1984), s.109.
[23] Kaplan, M., (2004), s.356.

getiren bütün unsurlar üzerinde düşünmüş, çeşitli denemeler yapmış ve onları kusursuz bir resim ve müzik parçası haline getirmeye bütün sanat hayatı boyunca uğraşmıştır. Şiirde, resim sanatını ortaya koyabilmek için Parnasizm'den yararlanırken, musikinin sınırsız ahenginden yararlanmak için de Sembolizm'in olanaklarını zorlamıştır. Kusursuz bir üslûp yaratma arzusu kendisini sürekli bir çabanın içine itmiştir. Çünkü sözlük çalışmaları yaparak müzikalitesi yüksek ve aruza daha yatkın kelimeler bulmak için uğraşır. Bu yeni kelimelerle orijinal ve bir hayli karışık imgeler yaratır. Her ne kadar imajlarla tepki toplasa da özgünlük bakımından hemen hemen bütün şairlerin önüne geçmiştir. Cenab'ın bu uğraşları, sanat için bu mücadelesi kendisini Türkçenin doğal yürüyüşüne karşı durmasına sebep olacaktır. Her defasında Türkçenin aruza ve benimsediği şiir anlayışına uymadığını dile getirmesi doğal olarak onu sadeleşen Türkçeden de uzak kılacaktır. Bir türlü kabul edemediği bu Yeni Lisan Hareketi'ni Cumhuriyet döneminde az da olsa yayınlamış olduğu kimi şiirinde artık kabul etmiş görünür. Ele aldığımız "Senin İçin" şiiri bunlardan birisidir. Her ne kadar Türkçenin bu doğal yürüyüşüne karşı çıkmış olsa da yayımladığı bu son şiirinde üslûbunun ulaştığı mükemmeliyet bütün açıklığıyla karşımıza çıkar. Tamamen saf bir Türkçe ile yazılmış olan bu son şiir, Cenab'ın belki de en anlamlı vedasıdır. Bütün sanat hayatında karşı durduğu bu yeni lisanla, kusursuz denilebilecek bir üslûpla sanat hayatına nokta koyması oldukça anlamlı ve bir o kadar da değerlidir. Bu şiirden önce yine Cumhuriyet döneminde böylesi bir anlayışla birkaç şiir yazsa da Enginün'ün deyimiyle bunların hiçbiri "Cenab'ın basılan bu son şiiri "Senin İçin"in şöhretine ulaşamamıştır."

Kaynakça

Akyüz, Kenan, (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Enginün, İnci, (2011), *Servet-i Fünûn Edebiyatı* (Koordinatör:İsmail Parlatır), Akçağ Yay., Ankara.

Ercilasun, Bilge, (1994), *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, MEB Yay., İstanbul.

Kaplan, Mehmet, (2004), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, Dergâh Yay. İstanbul.

Kaplan, Mehmet-vd., (1984), *Cenab Şahabeddin'in Bütün Şiirleri*, İÜ Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

Korkmaz, Ramazan-vd., (2004), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yay., Ankara.

ANAYURT OTELİ ROMANINDA KADININ TEMSİLİ

İlhan SÜZGÜN

Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

ÖZET

Türk edebiyatında modern anlatının öncülerinden sayılan Yusuf Atılgan, 1973 yılında yayımlanan *Anayurt Oteli* ile geleneksel roman konvansiyonunun dışında bir eser ortaya koymuştur. Eser, kurgu ve tekniğinin yanı sıra içinde barındırdığı izleklerle de birçok açıdan okumaya elverişlidir. Bu güne kadar eser çeşitli açılardan incelenmiş, ancak Atılgan'ın eserdeki kadın söylemi üzerinde pek durulmamıştır. Bizde bu çalışmamızda Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*'nde kadına yönelik söylemi nasıl oluşturduğunu ve söylemin kadını nasıl temsil ettiği üzerinde duracağız.

Anahtar Kelimeler: Yusuf Atılgan, *Anayurt Oteli*, Kadının Temsili.

ABSTRACT

As one of the pioneers of the Modern narrative in the Turkish novel tradition, Yusuf Atılgan drew up his novel *Anayurt Oteli* in 1973, by which he manifested a new model transcending the boudaries of the traditional fiction of the Turkish novel. The novel can be evaluated in many aspects, such as its fiction, theme and tecnic. In the existing literature, there can be found studies examining the different aspets of the novel. However, it has not still been examined in terms of the representation of woman character throughout its narration. In this paper, I will set out to analyze the discourse of the novel regarding woman, and woman's representation.

Keywords: Yusuf Atılgan, *Anayurt Oteli,* Representation of Women.

Giriş

Tanzimat'la beraber Osmanlı hayatının her alanına nüfuz eden Batı kültürü, toplum içindeki kadının statüsünü de değiştirdi. Tanzimat'tan sonra kadının "kapalı olan ve çok mütevaziane devam eden hayatı birden bire dışarı açıl[dı]."[1] Böylece sosyal hayatın birçok yerinde göremediğimiz kadınlar artık hayatın her alanında kendini göstermeye başladı. Kadının günlük yaşamda ön plana çıkması dönemin roman ve hikâyelerinde de karşımıza çıkar. Görücü usulüyle yapılan yanlış evlilikler, cariyelik kavramı ve bu kavramın beraberinde getirdiği esaret, dönemin yapıtlarında sıkça eleştirilir. Tanzimat dönemi yazarları saydığımız bu kavramların yanı sıra kadınların mahrum bırakıldığı eğitim, çok eşliliğin reddi, sokağa çıkabilme, eğlence yerlerine gidebilme, çalışma, boşanma, kocasını seçebilme vb. temel hak ve hürriyetlere de dikkatleri çekerler.[2]

---

[1] Tanpınar, A. H., (1988), *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Çağlayan Kitabevi, s.133

[2] Uğurlu, S.B; Balık, M., (2008) "Nazlı Eray Öyküsünde Kentli Kadın Kimliği", *Yazın ve Deyişbilim Araştırmaları*, http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI TURK

Özellikle II. Meşrutiyet "yeni bir kimlik arayışının görüldüğü ve geleneksel aile-kadın bakışının modernleşmeye başladığı bir dönemdir."[3] Meşrutiyet sonrası romanlarda ilk göze çarpan, Batılı tarzda eğitim veren kurumlarda eğitim gören kadınların pasif de olsa feminist bir söylem içine girerek kadın haklarını savunmalarıdır. Evlilik zamanlarında kendilerini görmeye gelen görücülere çıkmamaları, alay etmeleri hatta küçümsemeleri buna örnek gösterilebilir.[4]

Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte kadınlara verilen yasal haklarla erkeklerle aynı olanaklara sahip olunmasının önü açılmaya çalışıldı. Her ne kadar hukuki alanda düzenleme yapılmışsa da, kadınlar erkeklerle aynı haklara sahip olamadı. Toplumsal yapı ve sosyal rollerdeki "öteki" olma durumu hukuki alanda da tam olarak kırılamadı.[5]

Tanzimat'la başlayan süreçte her ne kadar kadınlara yönelik olumlu söylemler bulunsa da, genel olarak kadınlar belirli mekânlara kapatılmış ve o mekânlarda erkek egemen söylemin yaşam biçimlerini sürdürmeye mahkum edilmiş, kamusal alandan uzaklaştırılmış, hukuki hakları tam olarak verilmemiş, hep ikinci konuma itilmiş ve bu konum sanki onun doğal ve yapısal özelliklerinin sonucuymuş gibi gösterildi.[6]

Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan sanayileşme ve kendini hissettiren modernite kadını toplumsal yapının bir unsuru olmanın yanında bir 'fert' olarak da ön plana çıkardı. Kadının iş hayatına daha çok katılması, ekonomik özgürlüğünü elde ederek bağımsız kararlar alması ve buna bağlı olarak hareket alanın genişlemesiyle kadının toplusal yönü ikinci planda kaldı. Artık kadın, toplumsal yapının bir parçası olmakla beraber birey olarak da belirgin hâle geldi. Kadının ekonomi, eğitim, iş vb. alanlarda görülmesiyle tarihsel süreç içerisinde kadına yönelik olan baskı, şiddet, zulüm, aşağılanma ve cinsel istismar bütün bu gelişmelerin etkisiyle evrilme sürecine girdi. Genel anlamda ataerkil toplum düzeni, özel anlamda ise erkeğin kadına bakışı daha çok onu cinsel bir obje olarak görmeye ve ondan maddi çıkar elde etmeye yöneldi. "Erkeklerin cinsiyeti doğallaştırılmış bir biyolojide yeniden kurulurken, kadınlar seksin ta kendisi"[7] oldu. Bu durum toplumun temel dinamiklerinden beslenen edebiyata da "cinsel söylem" olarak yansıdı. İşte bu süreçte 1900'lerin başından beri süregelen genel feminist hareket, 1960'larda Amerika'da, İngiltere'de, Fransa'da toplumsal ve siyasal bir savaşım olarak edebiyat alanına da yöneldi ve böylece feminist eleştiri ortaya çıktı.[8]

Feministlere göre; edebiyat yapıtlarına bakıldığında, yalnız gerçek yaşamda değil, romanlarda, şiirlerde, oyunlarda da kadının aşağılandığı, horlandığı ve böylece ataerkil düzenin desteklenip sürdürüldüğü görülür. Bu nedenle feminist eleştiri edebiyat yapıtlarındaki kadına yönelik bu karşı tutumu ortaya koymak amacı ile başladı.[9]

Feminist eleştiri edebiyata iki açıdan yaklaşmaktadır

1. Okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri
2. Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri

Okur olarak kadına yönelik eleştiri kısaca: "Erkek yazarların yapıtlarına kadın okur gözüyle bakarak bu yapıtlarda sergilenen cinsel ideolojiyi, kadın imgelerini, klişe kadın

---

EDEBIYATI/Macit_Balik_nazli_eray_oykusunde_kentli_kadin_kimligi.pdf

[3] Uğurlu, S.B; Balık, M., (2008)

[4] Uğurlu, S.B; Balık, M., (2008)

[5] Gülendam, R., (2006), *Türk Romanında Kadın Kimliği*, Konya, Salkınsöğüt Yayınları, s. 13-45

[6] Irzık, S., Parla, J., (2009), Kadınlar Dile Düşünce, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 22-27

[7] Davidoff, L., (2002), *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 199

[8] Moran, B., (2008), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 249

[9] Moran, B., (2008), s. 249

tiplerini saptamak ve bunların feminist açıdan yorumunu ve eleştirisini yapmak"tır.[10] Feministlere göre "kadın", dişillik-erillik gibi biyolojik bir cins ayrımı değildir. Onlara göre "kadınlık" sonradan kültürle kazanılan bilinçlilik halidir. Bu minvalden bakıldığında dişilik hiçbir zaman kadınlık anlamına gelmemektedir.

Biz bu makalemizde Kate Millett'ın *Cinsel Politika*[11] adlı esrinden yola çıkarak okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri kuramı ile *Anayurt Oteli*'ni[12] "cinsel söylem" üzerinden inceleyeceğiz. Atılgan, Anayurt Oteli romanında cinsel söylemi nasıl oluşturmuştur ve bunun söylem olmanın ötesinde satır aralarında hangi anlamları taşıyarak kadının nasıl temsil edildiğini irdeleyeceğiz. Makalemizi söylemin yoğun olarak yapıldığı Ortalıkçı Kadın karakteri üzerinden gerçekleştireceğiz.

KADIN SÖYLEMİNDEN KADININ TEMSİLİNE

Kate Millett "*Cinsel Politika*" adlı esrinde politikayı "güçlülük temeline dayanan ilişkilerden, bir grup insanın bir başka grup tarafından yönetildiği düzen"[13] olarak tanımlar. Politikanın, ırklar, kastlar, sınıflar ve cinsler gibi kesin çizgileri olan gruplar arasındaki bağlantıya ve karşılıklı ilişkiye dayandığını ifade eder. Cinselliği, politik nitelik taşıyan bir sınıf olarak gören Millett, cinsel ilişkiyi de biyolojik ve fiziksel bir olgunun ötesinde insan ilişkileri ve yaşantısında kültürü meydana getiren davranış ve değerlerle yüklü olduğunu belirtir. Güç kavramını politikanın esas unsuru sayan Millett, askeri, endüstri, teknoloji, üniversite, bilim, politika ve ekonomi olmak üzere bütün gücün erkeklerin elinde olduğunu söyler.[14]

Bir edebi metnin ideoloji, biyoloji, sosyoloji, antropoloji, psikoloji, ekonomi ve eğitim, kaba kuvvet ve sınıf olmak üzere bu sekiz kategori[15] üzerinden incelenebileceğini düşünen Millet, D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer ve Jean Genet gibi önemli yazarların eserlerini inceler. Çalışmasını söylem üzerinden yapan Millett, söylemin aslında neye tekabül ettiğini ortaya koymaya çalışır. Üzerinde çalışma yaptığı metinlerde kadınların toplum içinde erkeğin sahip olduğu birçok hakka sahip olmadığını, buna bağlı olarak ezildiğini, aşağılandığını ve cinsel bir nesnenin ötesine geçemediğini tespit eder. Ona göre kadınların sürekli ezilmesi onların toplumda kabullenilmiş politik yapılarda yeterince yer alamamasından kaynaklanmaktadır.[16]

Yusuf Atılgan'ın ikinci romanı olan *Anayurt Oteli*, kadına yönelik söylem açısından oldukça zengin bir metindir. Bu yönüyle romanında karşımıza çıkan ilk örnek Ortalıkçı Kadın'ın hayat hikâyesinin anlatıldığı bölümdür.

"Babası, anası ölmüş. Yanlarına almışlar kızı. On yedisinde vermişler. Gerdek gecesi sabaha karşı bozuk çıktı diye geri göndermiş kocası. (…) Beş yıl sonra komşu köylerin birinden karısı ölmüş üç çocuklu bir adama vermişler. Üç ay geçmemiş geri getirmiş adam. 'Çok uyuyor bu demiş.'(…) Köy yerinde dul karıya rahat yok; hele kısır olursa. Evlisi bekârı bıyık burar; fırsat kollar yezitler."[17]

Millett, "bekâret her ataerkil düzende olduğu gibi, el değmemiş bir malı

[10] Moran, B., (2008), s. 249
[11] Millett, K., (1987), *Cinsel Politika*, İstanbul, Payel Yayınevi.
[12] Atılgan, Y., (2008), *Anayurt Oteli*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
[13] Millett, K., (1987), s. 45
[14] Millett, K., (1987), s. 44-47
[15] Köroğlu, E., (1993), *Aşk-ı Memnu'yu Feminist Yöntemle Okumak*, Boğaziçi Üni., (Basılmamış Mezuniyet Tezi), s. 23
[16] Millett, K., (1987), s. 50-75
[17] Atılgan, Y., (2008), s. 14

simgelediği için sihirli bir erdem durumundadır" der.[18] Bu tanımlamada kullanılan "mal" ve "erdem" kelimeleri önemlidir. Öncelikle gerdek gecesi bakire çıkmayan Ortalıkçı kadın bütün erdemini yitirmiştir. Buna bağlı olarak itibarı "kadının iki bacağı arasında"[19] olan kocası da "malının mührünü koparamadığı"[20] için mülkiyet çıkarları ve saygınlığı ile beraber erdemini yitirmiştir. Kadın erdemini yitirdikten sonra artık bir "mal" veya bir nesne durumuna düşmüştür. Önce eve geri gönderilir, sonra karısı ölmüş üç çocuklu bir adama verilir, daha sonrasında ise çalıştırılmak üzere otele getirilir. Bir eşya gibi oradan oraya savrulur. En önemlisi ise evli veya bekâr olsun köy yerindeki erkeklerin onu cinsel bir meta haline dönüştürmeleridir. Kadın artık bütün insani değerlerden soyutlanarak cinsel bir objeden başka bir şey değildir. Kadının kısır olması da başka bir aşağılayıcılık ifadesidir. Kısırlık her ne kadar insani bir durum olsa da burada herkesin bıyık burduğu, faydalanıldığında başına kalmayacağı aşağılayıcı bir kavrama dönüşür.

Kadın kelimesinin biyolojik bir cins ayrımına dayanmadığını, sonradan kültürle kazanılan bir kadınlık bilincine dayandığını ifade etmiştik. Aşağıdaki alıntıda yazarın kadını kültürel kimliğinden nasıl sıyırdığını göreceğiz.

"Zebercet koltuğuna oturmuş gazete okuyordu; bir ara baktı: Diz çöküp eğilmiş, kalçaları, kıçı uzun donunu germiş, kabarık; silerken, dizleri üstünde gerilerken ağır ağır kıpırdıyor, inip kalkıyor. Başını gazeteye çevirdi. Ama o günden sonra gündüzleri ortalıkta dolaşan, geceleri bitişik odada yatan genç bir dişiydi artık.*"*[21]

Yazar öncelikle Ortalıkçı kadının duruş şekli ile anlatıma başlayarak kadının cinsel yönünü ön plana çıkarır. Sonarsında ki ifadeler ise Zebercet'in zihin dünyasında bir fantezi halini alır. Ve nihayetinde Ortalıkçı kadın Zebercet için "*geceleri bitişik odada yatan genç bir dişi"den* öte bir anlam taşımaz. Ne kadının toplumsal yapı içindeki önemi ne sosyal rolü ne kadınlığı ne duyguları, hepsi bir kenara itilerek dişiliği ile tanımlanır.

Zebercet'in Ortalıkçı kadınla birlikte olduğu bölüm aşağılayıcı söylem açısından da oldukça ilginçtir:

"Düğmelerini çözdü, memelerini avuçlarına aldı; dolgun, gergin. Sarstı. Kadın kıpırdamadı; 'Geldin mi dayı?' dedi uykusunda. Bir daha sarstı; 'Uyansana kız!' Gözlerini açıp doğruldu: 'Kalkıyom ağa..' 'Kalkma öte git biraz.' Yatağın ötesine kayarken Zebercet'in çıplak göğsüne, kısa donunun önündeki kabarıklığa baktı; arkasını dönüp yattı. Yatağa girdi, sırtüstü çevirdi. Kadın gözlerini kapadı. Donunu güçlükle çıkardı, attı. Kılları gürdü. Üstüne abanıp soluya inleye aldı. Az sonra doğrulduğunda kadın upuzun yatıyordu.*"*[22]

Bu bölüm, sadece cinsel uyarılmayı sağlamak için uygun ortam, koşul ve ayrıntıları içermez, aynı zamanda erkeğin, güçsüz, boyun eğen ve sağlıklı düşünemeyen çaresiz bir kadın üzerindeki egemenliğini de gösterir.

Yazar, önceki alıntılarda olduğu gibi öncelikle okurun iştihasını kabartmak ve anlatılan olayın zihin dünyasında resmedilmesini sağlamak için "*Düğmelerini çözdü,*

[18] Millett, K., (1987), s. 86
[19] Mernissi, F., (2004), "Bekaret ve Ataterki", *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*, Derleyen: İlkkaracan, P., İstanbul, İletişim Yayınları, s. 99
[20] Millett, K., (1987), s. 86
[21] Atılgan, Y., (2008), s. 15
[22] Atılgan, Y., (2008), s. 16

memelerini avuçlarına aldı(...) Yatağa girdi, sırtüstü çevirdi" gibi nesnel bir anlatıma başvurur. Anlatı her ne kadar cinsel yönüyle ön plana çıksa da, yazar Zebercet'in Ortalıkçı Kadın'la ilişkiye girmesini biyolojik bir olgu olmanın ötesinde bir değer kazandırır.

Bu alıntıda dikkati çeken bir diğer nokta ise, "*Üstüne abanıp soluya inleye aldı*" ifadesidir. Bu cümle öncelikle hareketin küçültücülüğü ve erkek tarafında isteğin ortaya konuluşunu temsil eder. Bunun yanı sıra bir erkeğin ağzından başka bir erkeğe ve sadece erkekler arasında kullanılan aşağılayıcı, ötekileştiren bir söylemdir. "*Az sonra doğrulduğunda upuzun yatıyordu*" ifadesi de kahramanın zaferini ilan etmesi anlamına geliyor. Güçlü yine galip gelmiş, karşısındaki güçsüz, çaresiz ve karşı koyamayan biçareyi mağlup etmişti. Kadının upuzun serilmesi onun alçalmış, zavallı ve küçülen halini resmeder.

Kadına yönelik söylemin eylemle de birleşerek doruk noktaya ulaştığı bölüm Zebercet'in Ortalıkçı Kadınla başarısız bir ilişki sonucu onu boğarak öldürdüğü bölümdür. Yazar, önceki alıntılarda olduğu gibi bu bölümü de erkek fantezisine uygun bir şekilde, nesnel ifadelerle anlatıma başlar.

"(…)

Gömleği sıyrılmış, bacakları aralıydı. Elini bacağına koydu yukarı doğru götürdü; sıcaktı parmaklarını kılların arasında gezdirdi, avuçladı, asıldı.

(…)

Sesi çıkmıyordu. Omuzlarını tutup sarstı.

- Kalk doğrul şöyle!

Kendine doğru çekti; kadın doğrulurken ellerini yatağa dayadı, oturdu. Yüzü donuktu; yarı açık uykulu gözlerle duvardan yana bakıyordu. Bir daha sarstı.

- Uyan hadi.
- Uyandım ağa.

(…)

Boynunu, memelerini öpüyordu. Kadın sessizdi. Orası kabarıyordu, bastırınca yumuşadı, girmedi. Yüreği çarparak bir süre bekledi. Yokladı; elini çekip bastırınca yumuşadı gene, pörsüdü. Buz gibi oldu her yanı; dizleri üstüne doğruldu. Kadının gözleri kapalıydı. Birden abanıp iki eliyle boynunu sıktı."[23]

Nihayetinde Zebercet başarısız bir ilişki sonucu Ortalıkçı kadını boğarak öldürür. Zebercet'in bu birleşmede başarısız olması onun çaresizliğine, sahip olma duygusuna ve erkeklerin doğuştan gelen üstünlüğüne indirilmiş bir darbedir.[24] Ortalıkçı kadına üstün gelmek için onu öldürmekten başka çare bulamaz. Böylece Zebercet cinsel onurunu korumuş olur. Ancak buradaki başarısız deneyim karşı cinsle girilen fiziksel ve ruhsal bir olgunun dışına çıkarak "toplumsal bir işlev ve kod"a[25] dönüşür. Erkek egemen bir toplumda erkekten kaynaklanan bazı başarısızlıkların sonuçları kadınlara ödetilmiştir. Burada da faturayı Ortalıkçı kadın canıyla ödemiştir. Berna Moran, önceden planlanmamış ve düşünülmemiş bu cinayetin nedeninin ne anlatıcı ne de Zebercet tarafından değinilmediğini söylüyor.[26] 1987 yılında Mürşit Balabanlar'ın Yusuf Atılgan'la yaptığı söyleşide Ortalıkçı kadının öldürülmesinin yazarın zihninde çok

[23] Atılgan, Y., (2008), s. 57-58
[24] Millett, K., (1987), s. 62
[25] Kolcu, A. İ., (2003), *Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası,* İstanbul, Toroslu Kitaplığı, s. 120
[26] Moran, B., (2006), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 302

önceden bir yeri olduğunu görüyoruz:

"Zebercet, otele gelen çiftin sevişmesini dinliyor. Sonra orada duyduğu sözleri mastürbasyon yaparken tekrarlayacaktır. İlgi beklemek gibi bir tutum…

Oteldeki ortalıkçı kadının durumunu biliyorsun. Hatta onu öldürmesinin bir nedeni de budur. Orada soğuk kadınlara bir tepkimdi o. Yani bu işi yapıyorsan erkeğine uy. Yani erkekle birlikte yap. Oysa orada adamın onunla yaptığı bir çeşit mastürbasyon gibi. Zebercet'in o kadını görünce dünyası değişiyor. Sonra o dinledikleri de var. Bütün bu birikim onda bazı şeylere neden oluyor. Mesela orada bir çocuk vardır, buna yakınlık gösterir, neredeyse onu götürecekti otele."[27]

Yazar romanda buna benzer bir olaya daha yer verir. Gerdek gecesi kız olduğu halde başarısız güveyin gelini öldürmesi hadisesi:

"yazıcı tekdüze bir sesle çabuk çabuk okuyordu '… sabahı sağdıçları geldi güvey kaldırmaya kalkmadılar deyip çevirdik bir saat sonra gene geldiler Fatma hanım ölü toprağı mı atıldı bunların üstüne dedi (…) Fatma Kuruca yukarı çıktıktan az sonra acı acı bağırdı koştum odanın kapısı açıktı Fatma Kuruca kapı önüne çökmüş bağırıyordu içerde gerdek yatağında gelin çırılçıplak uzanmıştı yüzü ezikti kan içindeydi saçları yastığa dağılmıştı göğsü de kanlıydı"[28]

Görüldüğü üzere yazar yine burada faturayı kadın karaktere keser. Hiçbir suçu olmadığı halde Ortalıkçı kadın gibi gelin de erkeklik onurunun korunması için öldürülür. Millett, bu durumu ataerkil toplumların tipik bir tutumu olarak görür. Erkek egemen toplumlarda zorbalık ve işkence genellikle cinsellikle bağdaştırılmakla beraber cinsellikte kötülük ve güç ile eşitlenir. Yani sadizm erkeğe (erkeklik rolüne), sadizmin kurbanı olmak kadına (dişilik rolüne) verilir.[29]

Kadına yönelik söylem sadece bunlarla sınırlı değildir. Zebercet'in askerlik anıları genelev tecrübelerinden ibarettir. Bunun yanı sıra roman boyunca otele gelen kadınlar genellikle ya "orospu" ya da evli numarası yapan "düşük kadın"lardır. Otelde kalan müşterilerinin odalarını dinleyen Zebercet, "*oh, bırakma, hiç bırakma beni… ohh… nası seninim…*"[30] gibi söylemleri hep kadın karakterlerden duymuştur. Ortalıkçı kadının adının Zeynep olduğu bilindiği halde hep Ortalıkçı kadın olarak zikredilmiştir. Gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın[31] ve Zebercet arasında ne duygusal ne de fiziksel bir yakınlaşma olmamıştır. Kadın sadece otelde bir geceliğine konaklamış ve gitmiştir. Ancak Zebercet kadının giderken bıraktığı havlu ile kadını düşleyerek defalarca ilişkiye girmiştir. Bu durum cinselliğin de ötesinde fetişist bir hale bürünür. Görüldüğü gibi yapılan bütün eylemler ve söylemler duygusallıktan çok uzak tamamen maddi bir anlam içermektedir. Kadınlar "et" alışverişi dışında bir şey yaşamamışlardır. Dikkat edilirse yazar, kadınları, cinsel istekleri tatmin eden et yığını, birer cinsel obje olarak görmüştür. Kadınların iç dünyalarındaki kendilerine has beklentileri, duygusallıkları ve hayalleri hep görmezden gelinmiştir.[32] Yazarın yukarıda aktarılan röportajındaki düşünceleri de bunu destekler niteliktedir. Buna yukarıda alıntı yaptığımız bölümleri de dâhil edebiliriz.

---

[27] Balabanlar, M., (1992), "Yazarlığım İnsanlığımdan Sonra Gelir", *Yusuf Atılgan' a Armağan,* Derleyen: Yüksel, T., İstanbul, İletişim Yayınları, s. 405

[28] Atılgan, Y., (2008), s. 72-73

[29] Millett, K., (1987), s. 80

[30] Atılgan, Y., (2008), s. 27

[31] Romanda nesneleştirilen diğer bir karakter. Ayrıca bakılabilir.

[32] Kolcu, A. İ., (2003), s. 82

Millett, ataerkil yönetimi, yarısı kadın yarısı erkek olan nüfusun erkek tarafından denetlendiği yönetim biçimi olarak tanımlar ve bu düzenin erkeklerin kadınlara egemen olduğu ve yaşlı erkeklerin genç erkeklere egemen olduğu iki ilkeden bahseder.[33] *Anayurt Oteli*'nde de bir gece yarısı geç vakitte orta yaşlı bir adamla sarışın, güzel bir gencin anlatıldığı bölüm ikinci ilkeyle paralellik gösterir:

"Mayıs ortasında bir gece geç vakit orta yaşlı bir adamla sarışın, güzel bir genç geldi. 'İki yataklı odanız var mı?'(…) …yukarı çıkarken odanın önünde durdu, dinledi: '…evet…ona…' anlaşılmıyordu. (…) Yatağa girerken aşağıda biri üst üste iki kere bağırdı. (…) Kapıyı çaldı: 'Siz mi bağırdınız?' 'Yok bir şey, uykusunda bağırdı çocuk.' (…) Kapı açıldığında adamın bacakları çıplak, ceketi sırtındaydı: kayıtsız, güvenli. Oğlan atletliydi; yorganı bacaklarına çekmiş yatakta oturuyordu. İçeri girmeden oğlana sordu: 'Ne var, ne oldu?' Pürüzlü bir sesle 'Beni aldattı' dedi."[34]

Bu alıntı ilk görünüşte iki erkek arasında gerçekleşen bir münasebet olarak görülse de dolaylı olarak içinde kadına yönelik eylemleri barındırır. "Geleneksel olarak, ırza geçmek, bir erkeğin bir başka erkeğe karşı işlediği suç olarak, -onun kadının- ırzına geçmek biçiminde yorumlanır."[35] Öncelikle, sarışın güzel genç erkek erilliğini kaybetmiş ya da erilleşememiştir. Yani kadınsılaşmıştır. Nurdan Gürbilek'in değimiyle "efemineleşmiş" ve "nazeninleşmiştir."[36] Güç, kudret ve egemenliği ile tanımlanan erkek, bunları kaybederek kadınsılaşmıştır. Bu bizlere ataerkil toplumda egemen grubun kadına bakışının yanı sıra kadını nasıl kurguladığı ve toplumda nasıl bir rol biçtiğine dair ipuçları verir. Kadın, güçlü, kudretli ve iktidar sahibinin ötekisi yani zayıf, güçsüz ve zavallı olandır. Kadınlığı göz ardı edilerek dişiliği ön plana çıkarılan, cinsel isteklerin tatmini söz konusu olduğunda gerekirse ırzına geçilen bir varlık olarak gösterilir. Alıntının sonunda yer alan "beni aldattı" ifadesi ele alındığında, aslında kadına yönelik bir nitelik taşır. Çünkü toplumlarda genellikle kadınların aldatıldığı kabul edilen bir gerçektir. Buna karşın erkek aldatan ancak aldattığı için toplumsal yaptırıma uğramayan toplumsal role sahiptir.

SONUÇ

Diyebiliriz ki; tarih boyunca temel hak ve hürriyetlerden mahrum olan kadınlar Tanzimat'la gelen toplumsal dönüşümle beraber kısmen de olsa sosyal hayatta kendine yer buldu. II. Meşrutiyet'le geleneksel kadın imgesinin modernleşmeye başlaması kadın hak ve özgürlüklerinin meşru bir zeminde tartışılmasına başlandı. Cumhuriyet'in ilanıyla beraber kadınlara yasal haklar verildi. Ancak bu hakların verilmesine rağmen erkek egemen bir toplumda kadın, erkeğin kendisine biçtiği rolle yaşadı. II. Dünya Savaşı, sanayileşme ve sonrasında gelen modernite kadının kendisini birey olarak ifade etmesine imkân sundu. Kadının bireyselleşmesi onun kadın kimliğinden sıyırtıp cinsel kimliğe bürünmesine neden oldu. Kadınların hak ve hürriyetleri için 1900'lerde başlayan feminist hareket, edebiyat metinlerinde kadının cinsel kimliğinin ön plana çıkarılarak nesne olarak kullanılıp aşağılanmasına da karşı çıktı.

Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*'nde kadınlar toplumsal ve kültürel bağlarından koparılarak kadın kimliğinden çok cinsel/dişi kimlikleri ile temsil edilirler. Böylece kadınlar eserde birçok yerde cinsel objenin ötesine geçememiş bir et parçası olarak ele

[33] Millet, K., (1987), s. 47-48
[34] Atılgan, Y., (2008), s. 32-33
[35] Millet, K., (1987), s. 79
[36] Gürbilek, N., (2007), *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul, Metis Yayınları, s. 56

alınır. Kadın söyleminin bulunduğu bölümlerde kadın karakterlerin duygularına yer verilmez. O sadece cinsiyetinin gereği olarak erkeğin belirlediği rolde duygularından sıyrılmış bir metadır. Otele gelenler ya orospu ya evli numarası yapan düşük kadınlar ya da efemine erkeklerdir. Erkek özne, kadın ise erkeğin pasif nesnesi konumundadır. Erkek daha üstün iken, kadın daha aşağı, güçlü ve etkin olan erkek iken kadın güçsüz ve edilgen olarak yer alır.

Kaynakça

Atılgan, Yusuf, (2008), *Anayurt Oteli*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Davidoff, Leonore, (2002), *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Gülendam, Ramazan, (2006), *Türk Romanında Kadın Kimliği*, Konya, Salkınsöğüt Yayınları.

Gürbilek, Nurdan, (2007), *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul, Metis Yayınları.

Irzık, Sibel; Jale Parla, (2009), *Kadınlar Dile Düşünce*, İstanbul, İletişim Yayınları.

İlkkaracan, Pınar, (2004), *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Kolcu, Ali İhsan, (2003), *Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası,* İstanbul, Toroslu Kitaplığı.

Köroğlu, Erol, (1993), Aşk-ı Memnu'yu Feminist Yöntemle Okumak, Boğaziçi Üni., (Basılmamış Mezuniyet Tezi).

Millett, Kate, (1987), *Cinsel Politika*, İstanbul, Payel Yayınevi.

Moran, Berna, (2008), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1988), *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, Çağlayan Kitabevi.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2011), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, Dergah Yayınları.

Uğurlu, Seyit Battal; Macit Balık, "Nazlı Eray Öyküsünde Kentli Kadın Kimliği", *Yazın ve Deyişbilim Araştırmaları*, http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI TURK EDEBIYATI/Macit_Balik_nazli_eray_oykusunde_kentli_kadin_kimligi.pdf (2008 Mayıs) (erişim 17.06.2012)

Yüksel, (1992), Turan, *Yusuf Atılgan'a Armağan*, İstanbul, İletişim Yayınları.

ÇOK KATMANLI POSTMODERN BİR ROMAN: *MAHREM*

Necati TONGA

Gazi Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Bölümü

ÖZET

1980'li yıllardan itibaren Türk edebiyatında örneklerini görmeye başladığımız postmodern romanın farklı bir gerçeklik algısı, metinler arası ilişkilerle ilerleyen, masalsı-fantastik unsurlarla zenginleşen, romanı bir oyun hâline getiren bu sebeple de okuyucuyu aktif olmaya zorlayan farklı bir kurmaca yapısı vardır. Çok katmanlılık, üst kurmaca ve çerçeve öykü postmodern romanın belirgin anlatım teknikleri olarak sıralanabilir.

80 sonrasında Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar ve Metin Kaçan yazdıkları postmodern romanlarla türün önemli örneklerini edebiyatımıza kazandırmışlardır. Günümüz Türk edebiyatında postmodern romanlar yazan bir diğer isim Elif Şafak'tır. Yazarın seyirlik bir dünyada yaşadığımızı vurgulayan Mahrem adlı romanında postmodern romanın özelliklerinden "çok katmanlılık" belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu yazıda Elif Şafak'ın adı geçen romanı, bu yönüyle ele alınıp incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Postmodernizm, çok katmanlılık, Elif Şafak, Mahrem.

ABSTRACT

Post-modern novel has some narrative techniques. Multi-layerness, metafiction and frame story are some of these techniques. In postmodern novel especially published after 1980 there are different reality perceptions and fictive forms that are developed by intertextual relations, nourished by epic and fantastic elements. This structure also makes the novel a playground for the author and it compels the reader to be more active to comprehend the novel.

After 1980s authors like Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar and Metin Kaçan wrote prominent post-modern novels. One of the representatives of postmodern novelists in our time is Elif Şafak. In her novel Mahrem, which claims that we live in a spectacle world, readers can notice that she prominantly uses multi-layers for narration. This proceeding examines the novel according to its multi-layer structure.

Keywords: Post-modernism, multi-layered novel, Elif Şafak, Mahrem.

I.Giriş

Postmodernizm, değişen zihniyet ve gerçeklik algısıyla bilimsel gelişmelere bağlı olarak 1960'lı yıllarda Fransa'da ortaya çıkan, 1970'li yıllardan itibaren önce ABD'de sonra bütün dünyada yaygınlaşan, günümüzde ise sosyal hayatın bütün alanlarında yansımalarını gördüğümüz bir düşünce akımıdır[1]. Bir önceki yüzyıla ait pek çok

[1]Postmodernizmin ne olduğu ne olmadığı, kavramsal çerçevesi, ilkeleri ve sınırları üzerine tartışmalar günümüzde dahi sürmektedir. Postmodernizm ve bu akımın edebiyata yansıması hakkında daha fazla bilgi için bkz: Emre, İ., (2006), *Postmodernizm ve Edebiyat*, 2.Baskı, Ankara, Anı Yayıncılık, 380s.; Doltaş, D., (1999), *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar*, İstanbul, Telos Yayıncılık; Eşmekaya, Ç.,(2001), *Postmodenizmin Tanımı ve Edebiyattaki Etkisi*, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

kavram, 20.yüzyılda postmodern düşünce ile sorgulanmış, değerler tartışmaya açılmış ve bu doğrultuda modernizme tepki (yahut modernizmin devamı) olan bu akım ortaya çıkmıştır. Modern sonrası anlamına gelen "postmodernizm"in temelinde, farklılıklara imkân veren *"çoğulcu"* bir bakış açısının var olduğu söylenebilir.

Postmodernizmin edebiyata yansıması, batıda olduğu gibi Türk edebiyatında da seksenlerden sonra ve özellikle roman türünde olmuştur. Postmodern romanlarla birlikte klâsik roman anlayışının büyük bir değişime uğradığı görülmektedir. Postmodern roman; çoğu zaman fantastik unsurlarla zenginleştirilen, farklı bir gerçeklik algısı olan, çok katmanlı, metni bir oyun hâline getiren, metinler arası ilişkilerle ilerleyen, *"üst kurgu", "çerçeve öykü"* gibi anlatım tekniklerinin kullanıldığı, yazarının ciddi araştırmalar neticesinde ortaya koyduğu ve bütün bu sıralanan özellikleri ile birikimli okur isteyen bir yapı ile karşımıza çıkar.

Özellikle 1990 sonrası kaleme alınan romanlarımızın çoğunda bu roman anlayışının yansımaları kuvvetli bir şekilde görülmektedir. Orhan Pamuk, Metin Kaçan, İhsan Oktay Anar ve Hasan Ali Toptaş başta olmak üzere pek çok yazar postmodern tarzda romanlar kaleme almış ve bu tür anlatıların örneklerini edebiyatımıza kazandırmıştır.[2]

Son dönem Türk edebiyatında bu tarz romanlar kaleme alan yazarlardan biri de Elif Şafak'tır. Günümüz Türk edebiyatının popüler yazarlarından biri olan Elif Şafak'ın Mahrem romanı, çok katmanlı bir yapıyla okura sunulması bakımından dikkat çekmektedir. Bu çalışmada Elif Şafak'ın adı geçen romanı, çok katmanlı yapısı merkeze alınarak içerdiği postmodern unsurlar bağlamında incelenmeye çalışılacaktır.

II. Çok Katmanlı Postmodern Bir Roman Olarak Mahrem[3]

Kem Gözlere Anadolu (1994) adlı hikâye kitabıyla edebiyat dünyasına adım atan Elif Şafak, bugün her biri binlerce okur tarafından okunan romanlar yazan popüler bir isimdir. İlk kitabını tekrar yayınlamayan Şafak, bugüne kadar sekiz roman yayınlamıştır: ***Pinhan*** (1994), ***Şehrin Aynaları*** (1997), ***Mahrem*** (2000), ***Bit Palas*** (2002), ***Araf*** (2004), ***Baba ve Piç*** (2006), ***Siyah Süt*** (2007), ***Aşk*** (2009), ***İskender*** (2011).

Elif Şafak, romanlarında çoğu arafta kalmış mutsuz ve aidiyetsiz kahramanların (Pinhan'da *Pinhan*, Şehrin Aynalarında *Andres*, Aşk'ta *Ella*) başlarından geçenleri çoğunlukla bir yolculuk-arayış zemininde kaleme almıştır. Yazarın pek çok romanında tarihî bir alt yapının var olduğu görülmektedir. Onun romanlarında tarihî olan, zaman zaman tasavvufî düşünceyle zaman zaman da modern dünyayla iç içe geçerek okura sunulmaktadır[4].

---

[2] Bu konuda daha fazla bilgi için bkz: Ecevit, Y.,(2001), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim Yayınları.

[3] Şafak, E.,(2000), *Mahrem*, İstanbul, Metis Yayınları.(Çalışmamız boyunca romandan yapılan alıntılar, bu baskıya aittir.)

[4] Elif Şafak'ın romanları üzerine yapılmış belli başlı çalışmalar şunlardır:Akdaş, A.,(2006), *Elif Şafak'ın Romanlarında Kadın ve Eğitim*, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Tural, A.,(2006), *Elif Şafak'ın Romanlarında Şahıs Kadrosu*, Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Onat, G.,(2007), *Elif Şafak'ın Romanlarının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi*, Elazığ, Fırat Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Yılmaz, B., (2007), *Elif Şafak'ın Romanlarında Mekân Öğesinin Zaman, Kişi ve Olay Bağlamında İncelenmesi*, Eskişehir, Osmangazi Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Ever, M.,(2009), *Pinhan ve Mahrem Romanları Odağında Elif Şafak'ın Romanlarında Görülen Klasik Türk Edebiyatı Dönemi Kültür Unsurları,* Adana, Çukurova Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Demirci, N.,(2010), "*Elif Şafak'ın Pinhan, Mahrem ve Bit Palas'ında İsim İmgelemi*", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and*

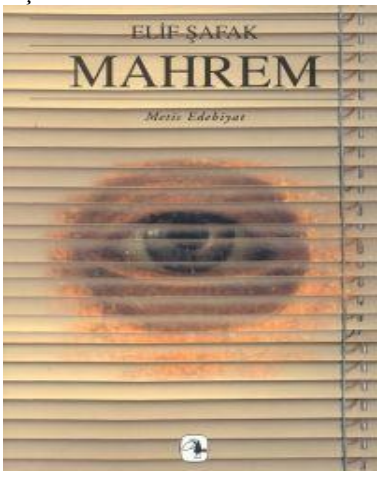
Elif Şafak, romanlarını kaleme almadan önce ciddi araştırmalar yapan bir yazardır ve yaptığı bu araştırmalar neticesinde ulaştığı birikimi eserlerine yansıtır. Elif Şafak'ın kendine has bir dili ve üslûbu vardır. O da romanlarında –çağdaşları *İhsan Oktay Anar* ve *Nazan Bekiroğlu* gibi- imparatorluğun zengin dilinden beslenmiş ve bunu eserlerinde yansıtmıştır.

Elif Şafak'ın pek çok romanında postmodernizmin izlerini görürüz. Yazar, kendisiyle yapılan bir söyleşide postmodernizm ile ilgili şu fikirleri öne sürmüştür:

"Postmoderniteyle birlikte hakikat duygusu parçalandı. Ama postmodernizm bu ülkede bir küfür gibi kullanılıyor. Bu postmodernizme yöneltilen haklı eleştirilere katılmadığım anlamına gelmiyor elbette. Ancak, büyük büyük kahramanların değil de, parçalanmış olanın, kıyıda köşede kalmış olanın hikâyesini takip etmek, romana inanılmaz bir malzeme, inanılmaz bir zenginlik sağlayabilir. Salman Rüşdi'nin sözlerine de tamamen katılıyorum. Batı'nın o homojen, tekil gerçekliğinin kırılmasıyla birlikte, öteki kültürlere yönelik bir açılım geldi gündeme. Bunları olumlu gelişmeler olarak görüyorum."[5]

Çoğulculuk yahut çok katmanlılık; Postmodernizmin temel ilkelerinden birisidir ve Postmodernizmin çoğulcu yapısı, Şafak'ın hemen hemen bütün romanlarında karşımıza çıkar. Elif Şafak'ın romanları; metinler arası ilişkilerle ve üst kurguyla ilerleyen, türler arası geçişlerle ve epigraflarla zenginleşen, masallardan, efsanelerden beslenen, zaman zaman bir oyun hâline dönüşen çok katmanlı bir yapı ile yazılmışlardır. Bu açıdan değerlendirildiğinde 2000 yılında yayınlanan ve yazarına Türkiye Yazarlar Birliği en iyi roman ödülünü kazandıran Mahrem, Elif Şafak'ın post modern roman anlayışını en belirgin şekilde yansıtan eseri olarak görülmektedir.

Kurgudaki, kurguyu oluşturan ana unsurlardaki (zaman, mekân, şahıslar) ve anlatım biçimlerindeki çok katmanlılık (türler arası geçişler, metinlerarasılık, çerçeve öykü, üst kurgu) ile Mahrem, çağdaş Türk edebiyatında özgün postmodern romanlarından biri olarak dikkat çekmektedir.



History of Turkish or Turkic, Volume 5/3 Summer 2010, s.996-1008*;* Kırımlı, B, *(2010), "Elif Şafak'ın Romanlarında Milliyet ve Türklük Algısı"*, Türklük Bilgisi Araştırmaları(TÜBAR), S.XXVIII-/2010-Güz, s.261-281.

[5] Polat, M.S., *(2012),"Elif Şafak, Mahrem ve Edebiyat",* http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/36392.asp

a. Kurgudaki Çok Katmanlılık

Mahrem, üç ana bölümden ve bu bölümleri oluşturan alt bölümlerin birleşmesinden müteşekkil bir romandır. Yazar, romanına Refik Halit'in ***Üç Nesil Üç Hayat*** adlı kitabından alınmış bir epigrafla başlar: *"Her kafes ardında mütecessis gözler vardır; denilebilir ki, kafeslerin her bir deliği baklava biçimi bir casus gözüdür; binlerce tahta çerçeveli göz mahalleyi bekler."* Refik Halit'ten alıntılanan bu cümle ve romanın kapak tasarımına yerleştirilen *"bir şeyleri gizlice izleyen göz"* resmi, roman boyunca işlenecek temayı okura hissettirir.

Bu epigraftan sonra yazar, romanın ana bölümlerine geçmeden eserine adeta ön bölüm niteliğinde bir parça ile başlar. *İstanbul 1999* başlığını taşıyan bu bölümde romanın ana kahramanı Şişko'nun[6] gördüğü bir rüya, ben anlatımıyla okurlara sunulur. Şişko, rüyasında bir uçan balon görür. Balon kusmakta, yediği ne varsa dışarı çıkarmaktadır. Şişko, Be-Ce adlı sevgilisinin dürtüklemeleriyle uyanır. Be-Ce, pencereden gördüğü sokakta cereyan eden bir olayı Şişko'ya anlatır: Gecenin hayli geç bir saatinde ellili yaşlarda bir kadın sokak lambasının altında kocasının sevgilisi ile kavga etmekte ve herkes onları izlemektedir. Kadın, akrabaları tarafından evine götürülmek istenir fakat bunu kabul etmeyince bir taksiye bindirilerek olay yerinden uzaklaştırılır. Kavganın gelişimini aktaran Be-Ce'nin *"Mahremiyetin gitti mi elden, sen de gitmelisin tez elden!"* cümleleriyle bu bölüm noktalanır. Bu cümle ile romanın ilerleyen bölümlerinde ele alınacak konu ve olaylara da okur hazırlanır.

Bu ön bölümden sonra Elif Şafak, MAHREM başlığını atar ve şişman bir kadının minibüs yolculuğu boyunca zihninden geçenleri, ben anlatıcı ağzından anlatır. Bu bölüm de bir önceki bölüm gibi bir rüya ile başlamakta ve Şişko rüyasında yine uçan bir balon görmektedir. Çatıdan uçan balonu izleyen ben-anlatıcı, yün patikleri ile dışarı çıktığını fark eder. Fantastik nitelikli bu rüyasında şişman kadın, bir ayakkabıcı dükkânına gider ve dondurmadan yapılmış karışık meyveli botlar satın alır. Balon, güneşin gölgesindedir ve güneş hareket eder etmez kahramanın ayakkabıları erimeye başlar.

Bu rüyanın aktarılmasından sonra Şişko, yaptığı minibüs yolculuğu boyunca zihninden geçenleri ve minibüsteki izlenimlerini aktarır. Roman boyunca adını öğrenemediğimiz şişman kadının şişmanlığı ile ilgili düşüncelerini ve yaşadıklarını bu bölümde öğreniriz. Şişman olduğu için sosyal hayatta her zaman nazarları üzerine çeken kadın, şişmanlık ile ilgili başından geçenleri ve düşüncelerini art arda anlatır. Bu bölümlerde toplumun şişmanlara ve şişmanlığa bakış açısını ironik bir şekilde eleştiren şişman bir insanın ruh hali ile karşılaşırız:

"Böyledir işte. Kimseye rakip olamayacak kadar şişmansanız eğer, zayıflamaya ahdetmiş bütün şişmanlar biricik dostunuz olmak için yarışır. Hatta içlerinden bazıları, aslında benim şişman değil, 'balık etli' olduğuma gözlerini inandıracak kadar severlerdi beni. Bense nefret ediyordum sırf 'şişman' dememek için sarfedilen onca kelimeden, vıcık vıcık. Böyledir işte. Şişman bir çocuksanız eğer, zayıflamadığınız

[6] Mahrem'in ana kişisi, eser boyunca ismi verilmeyen şişman bir kadındır. Elif Şafak, kendisiyle yapılan konuşmalarda bu roman kişisinden bahsederken "Şişko" ismini kullanmıştır. Be-Ce ise Nazar Sözlüğü'nde şişko kelimesini şöyle açıklar: *"şişko: O kadar şişmanlamış ki, ne zaman insan içine çıksa herkes işini gücünü bırakıp onu seyredermiş. O da gözlerden o kadar rahatsız olurmuş ki, gidip daha çok yemek yer, daha çok şişmanlarmış. (Şişkonun çocukluğunu arştr)"*(s.197) Bu sebeple ismi geçmeyen bu roman kişisi için biz de incelememiz boyunca "Şişko" kelimesini kullanmayı tercih ettik.

takdirde, hiçbir zaman büyüme fırsatı bulamazsınız. Hangi yaşta olursanız olun, insanlar sizi mıncıklamaya bayılır. Küçükken, göbeğinizden ve baldırınızdan makas alırlar durmadan; genç kızlığınızda, yanaklarınızdan ve gerdanınızdan. Yaşınız ilerlediğindeyse çimdiklenmekten kıpkırmızıdır kollarınız. Ve eğer benimki kadar beyazsa teniniz, her çimdikten geriye kalan kızarıklık tez zamanda morluğa dönüşür. Her neyse."(s.23)

Minibüse bindiğinde iki kişilik ücret veren Şişko, zayıflamak için çok çaba harcamıştır ama bu uğurda yaptığı girişimler her defasında neticesiz kalmıştır. Bu bölümün ilerleyen kısmından Şişko'nun aynı zamanda *bulimia nervosa* (yediğini kusma) hastası olduğunu öğreniriz. Acıkan, acıktıkça yiyen, yediklerini kusan, tekrar acıkan ve tekrar yiyen biridir Şişko.

Bu bölümün ilerleyen kısmında, minibüsün içindeki liseli bir kız, yanında oturan küçük kız çocuğuyla ilgilenmeye ve konuşmaya başlar. Liseli kız, küçük çocuğa sayı saymasını bilip bilmediğini sorar ve o da saymaya başlar. Bütün yolcular, küçük kız çocuğuna odaklanmıştır. Küçük kız, sayıları saymaya başlar: *biiir, iiiiki, üüüç…*[7] Şişko, çocuk sayıları saydıkça minibüsten inmek ister fakat daha sonra vazgeçer. Çocuk saymaya devam etmektedir.

Çocuğun birden üçe kadar saydığı sayılarla bu bölüm noktalanır. Bu bölümden sonra roman, postmodern romanın *"parçalılık"* ilkesine uygun şekilde üç ana bölüme ve alt bölümlere ayrılmıştır. Şimdi bu bölümleri inceleyerek romanın vaka örgüsünü özetlemeye çalışalım:

1.Bölüm: Bir Yum Gözünü!

Bu bölüm, dört alt bölümden oluşur. ***"Pera 1885"*** adlı ilk alt bölümde 1885 yılında Pera'da, Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin etrafında gelişen olaylar anlatılır. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, vişne rengi çadırında[8] dönemin Osmanlısında kadınlara ve erkeklere seyirlik bir dünya sunmaktadır. Bu bölümde Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin doğumu, neden bu uzunca isimle anıldığı ve hayat hikâyesine dair ayrıntılar, masalsı bir atmosfer içerisinde anlatılır.

Romanda Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin doğumu ve fiziki özellikleri olağanüstülüklerle şekil bulmuştur. Altı kız kardeşi olan ve annesi onu dünyaya getirirken ölen Memiş Efendi, kerametlerle doğmuştur. Doğduğunda mum kokuları etrafa yayılan Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin yüzü şeffaftır. Halası, bebeğin yüzünün mumdan olduğunu fark edince ona müdahale ederek bebeğin yüzüne şekil verir. Fındıkkabuğunu ateşte kızdırarak bu işi yapan kadın, sıra gözlerine geldiğinde

[7]Elif Şafak, romanını bu üç rakam üzerine kurmuştur. Çocuğun minibüs yolculuğu boyunca saydığı sayılar, roman boyunca bir leit-motif olarak okurun karşısına çıkar. Şişko, kusmadan önce üçe kadar sayar. Mahrem, üç ana bölümden oluşur: Bir-Yum Gözünü, İki-Aç Gözünü, Üç-Sobe. Romanın Pera-1885 adlı alt bölümde, vişne rengi çadırda sahneye çıkan üç çirkin kız kardeşin birinin *"bir"*, birinin *"iki"*, diğerinin *"üç"* memesi vardır. Memiş Efendi'nin çadırında üç güzeller adlı üç kız vardır: Lisa, Maria ve Rosa. Romanın ilerleyen bölümlerinde, bu sayıların yazar tarafından bilinçli bir şekilde seçildiği ve Şişko'nun geçmişinde önemli bir yer edindiği anlaşılacaktır.

[8] Romanda Keramet Keşke Mumî Memiş Efendi'nin düzenlediği çadırın renginin vişne renginde olması da tesadüf değildir. Vişne rengi, Şişko'nun bilinçaltını yansıtan bir renk olarak dikkat çeker. Şişko'nun çocukluğunda babaannesinin evinin bahçesinde bir vişne ağacı vardır ve Şişko başına gelen kötü hadiseyi gören kediyi (Elsa) bu vişne ağacına asmıştır. Bu rengin bilinçli bir şekilde roman boyunca tekrar edildiği görülmektedir. Vişne lekesinin temizlenmesindeki zorluk düşünüldüğünde, romanda bu rengin kahramanın bilinçaltını vermek için bilinçli bir şekilde seçildiği yorumu yapılabilir.

zaman az kaldığı için Memiş Efendi'nin gözlerini iki kesik ince çizgi hâlinde çizmekle yetinir.

Altı ablasının ve babasının elinde büyüyen Memiş Efendi, gözleri iki çizgi hâlinde olmasına rağmen cin gibi bir adamdır. Halkın neye önem verdiğini fark etmiştir Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi: *"Dünya seyirlik bir yerdir ve göze hitap etmektedir."* Bu yüzden hayatı boyunca kendi gözlerinden ne kaybettiyse, başkalarının gözlerinden daha fazlasını devşirecek bir yol bulur. Gözlerindeki acayiplikle bir ömür süren Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, halkın gözlerine hitap eden bir çadır kurmaya karar verir. Bu çadırda dünyanın en güzel, en çirkin ve en acayip yaratıklarını toplayacak; aklı neyin nasıl göründüğüne önem veren Memalik-i Osmaniye halkının bu merak duygusundan para kazanacaktır. Pera 1885 adlı alt bölüm, bu çadırda sergilenen mahlûklardan Samur Kız'a değinilerek sonlandırılır.

"Sibirya 1648" adlı ikinci alt bölümde samur kızın efsanesinin temelleri anlatılır: Vebanın kol gezdiği Çarlık Rusya'sında Timofei Ankidinov adlı samur avcısı, bir gün av esnasında samur ile insan arası bir yaratık yakalar. Bu çirkin varlığı, askerî valiye götürür. Vali, bu çirkinliği herkesin görmesi gerektiğini düşünerek samur oğlanı teşhir eden bir ortam hazırlar. Hazırladığı seyirlik dünyadan çok para kazanan askerî vali, samurla insan arası bu yaratığı bir fahişe ile çiftleştirerek ikiz doğurmasını sağlar. İkiz çocuklardan biri insan, diğeri başı insan alt tarafı samur olan bir yaratıktır. Samur Kız'ı çiftleştirerek artırma gayretleri asırlarca sürer ve askerî valinin torunlarının torunlarından biri, Keramet Keşke Mumî Memiş Efendi'den bir mektup alır. Bu mektupta Memiş Efendi, Samur Kız'ı satın almak istediğini belirtmektedir. Askerî valinin torunlarının torunlarından biri, samur kızı satar ve samur kız ulakla İstanbul'a doğru yola koyulur.

"Pera-1885" adlı üçüncü alt bölümde Keramet Keşke Mumî Memiş Efendi'nin çadırına dönüş yapılır. Çadırdaki seyirlik gösterilere ait ayrıntılar (Kantocular, Mari, Takuhi, Agavni adlı üç çirkinler, Kartopu Vergin, yılanbazlar, Kınar Hanım ve Samur Kız'ın gösterileri) aktarılır.

"İstanbul-1999" adlı dördüncü alt bölüm, Şişko'nun sevgilisi Be-Ce'nin hazırladığı Nazar Sözlüğü'nden bir isim ile başlar: *Zahir*. Yazarın bu bölüme romanına ad olan mahrem kelimesinin zıddı bir isim ile başlaması dikkat çekicidir. Bu bölüm, Şişko'nun Hayalifener Apartmanı'na girerken kapıya sığmaması ve orada takılı kalmasıyla başlar. Şişko'nun Be-Ce ile tanışması ve ilişkisi bu bölümünde anlatılır.

Be-Ce, bir cücedir ve resim atölyesinde öğrencilere mankenlik yapmaktadır. Hayalifener Apartmanı'nda bir ressamın atölyesinde kalan Be-Ce, hayatın görmek/görülmek üzerine kurulu olduğunu fark eder ve *Nazar Sözlüğü* adlı bir sözlük hazırlamaya başlar. Cüce Be-Ce ve Şişko dışarıda oldukları zamanlarda yaşadıklarını birbirlerine aktarırlar. Be-Ce'nin hazırladığı Nazar sözlüğünden maddelerle olayların iç içe verildiği bu bölüm, Şişko'yla Be-Ce'nin kılık değiştirerek Hayalifener Apartmanı'nın dışına çıkmaları ve dışarıda yaşadıklarının anlatılmasıyla son bulur.

2. Bölüm: İki "Aç Gözünü!"

Mahrem romanının ikinci ana bölümü, birinci bölümde olduğu gibi dört alt bölümden oluşur. ***"Pera 1885"*** adlı ilk alt bölüm Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin çadırının doğuya bakan kısmında erkekler için yapılan gösterilerin anlatılmasıyla başlar. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin sağır ve dilsiz bir kadınla evliliği ve bu kadının onu terk edişi ile ilerleyen bölümde söz, vişne rengi

çadırdaki güzeller güzeli La Belle Anabelle'nin hikâyesine gelir. Onun hikâyesini anlatmak için zaman ve mekânda yola koyulmak ve on yedi yıl öncesinin Fransa'sına gitmek gerekmektedir.

İkinci bölümün ikinci alt bölümü "***Fransa 1868***"de Madame de Marelle ve bir delikanlının yasak ilişkisi, bu ilişki neticesinde Madame de Marelle'nin hamile kalması ve ikiz çocuklar doğurması anlatılır. Bu çocuklardan biri çok çirkin, diğeri ise çok güzeldir. Kadın yaşadığı bu olay neticesinde bunalıma girer. Uzunca bir süre uyur, yataktan çıkmaz. Bir gün kocası Monsieur de Marelle'yle de delikanlıyla seviştiği aynı yerde birlikte olur. Bu birliktelikten de ikiz çocuklar doğar. Bu çocuklardan biri pas rengi saçları olan çirkin bir erkek, diğeri peri çehre güzel bir kızdır. Çirkin çocuğu emziren kadın, sıra La Belle Anabelle'ye[9] geldiğinde onu emzirmemektedir. Güzeller güzeli La bela Anabelle büyür ve bir gün kırlarda dolaşırken etraftan geçen bir kumpanyanın sahibi tarafından fark edilir. Böyle bir güzelliği herkesin görmesi gerektiğini düşünen kumpanya sahibi, Marelle malikânesinin kapısını çalar ve kumpanyasına katmak için kızı ailesinden ister. Teklifi kabul görür ve La Belle Ababelle, gezici kumpanya ile birlikte İstanbul'a gitmek üzere yola düşer.

"***Pera-1885***" adlı üçüncü alt bölümde Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin vişne rengi çadırının göze hitap eden dünyası anlatılmaya devam edilir. Çadırda seyirlik gösterinin parçaları olan maskeli kadın Hayganoş, üç güzeller, Hoyrat Ruzyak, yılanbaz ve Betri Hanım'ın gösterilerinden bahsedildikten sonra La Bella Anabelle'nin gösterisi ve çadırın seyirlik âlemindeki yeri anlatılır.

"İstanbul 1999" adlı dördüncü alt bölümünde Nazar Sözlüğü'nden maddeler eşliğinde Be-Ce'nin ve Şişko'nun Hayalifener Apartmanı'nda yaşadıkları olaylar anlatılmaya devam edilir. Fizikî olarak birbirine zıt bu iki roman kahramanının tebdili kıyafet yaptıkları gezintiler, Be-Ce'nin Nazar Sözlüğü'nü hazırlayışı ve Şişko'nun bu sözlüğü sevgilisinden izin almadan okuyuşu anlatılır. Nazar Sözlüğü'nün Şişko tarafından okunmasıyla, Be-Ce'nin sevgilisi ile ilgili düşünceleri ortaya çıkmış ve Be-Ce'nin mahremiyeti ortadan kalkmıştır.

3.Bölüm: Üç "Sobe!"

Mahrem romanının ana bölümlerinden sonuncusu olan "Sobe!"de roman boyunca bir muamma hâlinde okuyucuyu meraklandıran olaylar sonuca ulaşır. Bu bölümün ilk alt bölümü ***"İstanbul 1980"***de, Şişko'nun hayatına ait önemli bir ayrıntı açığa çıkar: Şişko, çocukken bir kömürlükte cinsel tacize uğramıştır. Şişko çocukluğunda başına gelen bu olayın tek şahidi olan ev sahibi Kıymet Hanım'ın Elsa adındaki kedisini öldürür. Daha sonra bir psikologa götürülen çocuk, yaşadıklarını doktora anlatmaz. Şişko, bu acı olayın etkisinden kurtulmak için sürekli yemek yemeye başlar ve şişmanlar.

Bu bölümün ***"İstanbul 1999"*** adlı ikinci alt bölümde Be-Ce ve Şişko'nun ilişkileri yine Nazar sözlüğünden maddeler eşliğinde okura sunulur. Bu bölümün sonunda Nazar Sözlüğü'nün sevgilisi tarafından okunduğu öğrenen Be-Ce, mahremiyeti ortadan kalktığı için Şişko'yu terk eder. Şişko hava gazını açar ve intihara kalkışır.

[9]La belle Anabella ismi, Edgar Allen Poe'nun ünlü *"Annabel Lee"* şiirini hatırlatmaktadır.

"İKİ! 1868-Fransa" adlı üçüncü alt bölümde tekrar 1868 Fransa'sına dönülür. Görmemesi gerekeni görmekte ısrar eden Madame de Marelle ve onun güzeller güzeli kızı La belle Anabelle ile ilgili daha önceki bölümlerde anlatılanlar yalanlanır:

"Eğer Madame de Marelle görmemesi gerekeni görmekte ısrar etseydi, geçmişte işlenmiş bu kabahat yüzünden, korkunç güzelliğiyle seyirlik insanlar arasına katılacaktı Anabelle. Ama kutu hiç açılmadığına göre, böyle bir şey olmadı. Hiç doğmadı la belle Anabelle. Hiç olmadı böyle biri. Yoktu zaten. (...) Hiç olmadı İki. Bir rakam eksildi." (s.204)

"BİR! 1648-Sibirya" adlı dördüncü alt bölümde bir önceki alt bölümde olduğu gibi çirkinler çirkini Samur Kız ile ilgili daha önceki bölümlerde anlatılan hikâye yalanlanır. Çünkü Timofei Andikov adlı samur avcısı da Madame Marelle gibi görmemesi gerekenleri görmüştür. Bu yalanlamalarla romanın sonunda adeta şişman kadının bilinçaltı bir bir temizlenmektedir:

"Ama kutu hiç açılmadığına göre, böyle bir şey olmadı. Hiç doğmadı Samur-Kız. Hiç olmadı böyle biri. Yoktu zaten. (...) O olmayınca, vişne rengi çadırın seyircilerinin gözlerini daha, daha da yummaları gerekmedi. Hiç olmadı Bir. Bir rakam eksildi." (s.206)

"SIFIR-1999 İstanbul" adlı romanın son bölümünde ise Şişko'nun intihar girişimi sonrasında yaşadıkları anlatılır. Şişko, Be-Ce'nin evinde hava gazını açıp yemek yiyerek ölmeye çalışır. Havagazının tesiri ile şişmeye başlayan şişman kadın, kendini bir sıfır gibi yusyuvarlak hissetmeye başlar. Şişko'nun kendini sıfıra benzetmesi tesadüfî değildir. Önceki bölümlerde Şişko'nun bilinçaltında derin yaralar açmış rakamları bir bir temizleyen yazar, artık başa dönmüştür.

"Havagazının sayesinde öyle şişmişim ki yusyuvarlak, tostoparlak olmuşum. Bu hâlimle tıpkı koskocaman bir Sıfır'a benziyorum; bütün rakamlardan daha şişman olduğu halde, bütün rakamların arasında havadan hafif olan tek rakama. Seviniyorum. Madem ki saya saya sıfır'a vardım, varmakla kalmayıp Sıfır oldum, artık rahatlıkla gökyüzüne yükselebilir, bulutların üzerine çıkabilirim."(s.207-208)

Durumu fark eden komşu kadınlar, kapıyı kırarlar. Kadınlar içeri girince Şişko, terasa kaçar. Terastan bakınca Elsa adlı kediyi gördüğünü zanneder. Nazar Sözlüğünden maddelerle ilerleyen bu bölümün sonunda Şişko, daldığı hayal âleminden yahut uykudan gerçek hayata gözlerini açar. Romanın sonunda Şişko'nun romanın başında anlatılan minibüs yolculuğuna dönülür. Şişko, minibüste birden üçe kadar sayı sayan çocuğu azarlar. Bir süre sonra Şişko minibüsten iner ve herkes gibi romanın başında aktarılan kavgayı seyretmeye başlar. Zira yaşadığımız dünya, görmeye ve görülmeye dair seyirlik bir yerdir:

"Seyirlik bir dünya bu.

Görmeye ve görülmeye dair.

Biraz sonra, meraklı kalabalığın içinde kendime bir yer bulabildiğimde, herkesin gördüğünü görüyorum ben de. Sokağın ortasında, sokak lambasının altında, pazen gecelikli, ponpon terlikli, elli yaşlarında bir kadın bağıra çağıra göbek atıyor.(...)Soluğumu tutup pürdikkat seyrediyorum."(s.214)

Mahrem romanı, Şişko'nun sokağın ortasındaki bu yaşananları seyretmeye başlamasıyla son bulur. Romanın başında Be-Ce tarafından Şişko'ya kavga şeklinde anlatılanlar, romanın sonunda Şişko tarafından bizzat görülen bir olaya dönüşmüştür.

Görüldüğü üzere Mahrem'in çok katmanlı, birden fazla hikâye ile ilerleyen bir vaka örgüsü vardır. Aynı düzlemde ilerleyen ve tek vaka örgüsü etrafında şekillenen klasik roman anlayışının aksine, Mahrem'de yazar birden fazla vaka ve çerçeve hikâyeler etrafında romanını kurgulamıştır.

İç içe geçmiş çerçeve hikâyelerle romanı geliştirmek, postmodern romanın çoğulculuk anlayışının bir yansımasıdır. Mahremde, romanın başından sonuna kadar Şişko ve Be-Ce'nin hikâyesi ilerlerken; bir yandan da Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin, Samur Kız'ın, La belle Anabelle'nin hikâyeleri okura sunulmuştur. Sağlam bir gerçeğimsi yapı ile yazılmış romanda bütün hikâyeler, dünyanın görmeye ve görülmeye dair yönünü vurgulamakla görevlidirler.

Mahrem'in vak'a örgüsünde karşımıza çıkan çok katmanlı yapı, romanın tematik bütünlüğü ile uyum içerisindedir. Görmeye ve görülmeye dair bu romandaki olay çeşitlenmesi, *"seyrederek yaşadığımız bu âlem"*de *"görülenin çokluğu"*nu da vurgular niteliktedir.

b. Şahıslar Dünyasındaki Çok Katmanlılık

Romanın şahıslar dünyasının zenginliği de dikkat çekicidir. ***1999 İstanbul*** adlı bölümlerde *Şişko, Be-Ce, minibüs yolcuları, Hayalifener Apartmanı sakinleri*; ***1885 Pera*** adlı bölümlerde *Keramet Keşke Mumî Memiş Efendi, onun akrabaları, vişne rengi çadırın seyirlik dünyasını oluşturan insanlar-varlıklar(maskeli kadın, Siranuş, Mari, Yılanbaz, ateşbaz, Samur Kız, La belle Anabelle, Liza, Maria, Roza, Hayganoş, Betri Hanım vb.)* romanın figüratif yapısını oluştururlar.

Mahrem'deki kişilerin büyük çoğunluğu görmek ve görülmek ile ilişkili olarak romanda yer alırlar. Şüphesiz ki romanın en önemli şahısları Şişko ile sevgilisi Be-Ce'dir. Romanın ilk kısmında ruhî portresi ayrıntılarıyla verilen Şişko, şişmanlığı kendisine dert edinen, bakışları üzerine çeken ve bu durumdan çok rahatsız olan bir kişidir. Romanın kilit kişisi Şişkodur, zira Mahrem, eser boyunca ismi verilmeyen bu şişman kadının minibüs yolculuğu sırasındaki düşündükleri yahut rüyalarının aktarımı üzerine kurulmuştur.

Romanda Şişko'nun sevgilisi Be-Ce de, cüce olduğu için bakışları üzerine çekebilecek bir kişidir. Be-Ce, öncelikle ismiyle dikkat çeken bir kişidir[10]. Cüce isminden bozma Be-Ce ismini alan roman kişisi, hazırladığı nazar sözlüğü ile romanın kurgusunda önemli bir fonksiyon yüklenir. Be-Ce hakkında romanda ayrıntılı bilgi verilmez ve kişinin ruhî portresi sevgilisininki gibi ayrıntılarıyla çizilmez. Bununla birlikte Be-Ce'nin fizikî durumundan rahatsız olmadığı, sevgilisinde görülen kompleksin Be-Ce'de görülmediği gözlemlenmektedir.

Elif Şafak, romanına toplumda fizikî olarak dikkat çeken yalnızlıkları ve farklılıkları ön plana çıkan iki insan tipini(şişman-cüce) ana kişiler olarak seçmiştir. Romanda birlikte yaşayan iki sevgili Şişko ve Be-Ce, zıtlıkların uyumu olarak da okunmaya müsaittir.

Romanın son bölümünde 1980 İstanbul'unda *Şişko'nun babaannesi, psikolog, Kıymet Hanım ve oğulları ve Şişko'ya çocukken tecavüz eden kişi*; Paris ve Sibirya

[10] Elif Şafak, Mahrem'in iç kapak sayfasına *"B.C. için"* notunu düşmüştür. Bu not, romanda işlenen Be-Ce'nin gerçek hayatta yazarın tanıdığı bir kişi olma ihtimalini akla getirmektedir. Ayrıca roman kişisinin böylesine bir isimle romanda yer buluşu, Kafka'nın Dava romanındaki *K.*'sını(Kafka, 2012), Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam romanındaki *C.*sini(Atılgan,Y., 2007) ve Hilmi Yavuz'un Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri'ndeki *Fehmi K.*'sını(Yavuz,H., 1995) hatırlatmaktadır.

bölümlerinde *Madame Marelle ile Timofei Andikov* romanın figüratif yapısının gelişmesine hizmet eden diğer şahıslar olarak belirtilmelidir.

c.Zaman ve Mekân Unsurlarında Çok Katmanlılık

Mahrem, klâsik roman anlayışından farklı bir zaman ve mekân kurgusuyla karşımıza çıkar. Klâsik roman anlayışındaki *"belirli bir mekânda ve zamanda başlayıp mantıkî bir silsile içerisinde yine belirli bir mekân ve zamanda biten olaylar dizisi"*, Mahrem'de postmodern romanın çok katmanlılık ilkesine bağlı olarak değişmiştir. Romandaki zaman ve mekân unsuru ile ilgili ayrıntıları şöyle bir tablo ile gösterebiliriz:

MAHREM-BÖLÜM ADI	***ZAMAN***	***MEKÂN***
Ön Bölüm	1999	*İstanbul*
Başlıksız Alt bölüm	1999	*İstanbul*
Bir "Yum Gözünü"	1885 1648 1885 1999	*Pera* *Sibirya* *Pera* *İstanbul*
İki: "Aç Gözünü"	1885 1868 1885 1999	*Pera* *Fransa* *Pera* *İstanbul*
Üç "Sobe!"	1980 1999	*İstanbul* *İstanbul*
İKİ	1868	*Fransa*
BİR	1648	*Sibirya*
SIFIR	1999	*İstanbul*

Tablo 1: Mahrem romanında zaman ve mekân unsurlarının bölümlere göre ayrıntıları

Tablodan da anlaşılacağı üzere roman, 1999 İstanbul'unda başlar ve yine 1999 İstanbul'unda son bulur. Elif Şafak, romanda zaman olgusunu değiştirmiş, romanını son ile başlatmış ve sondan başa doğru ilerlemiştir. Kalabalık bir minibüste başlayan roman, yine aynı minibüsten roman kişisinin inmesi ile son bulur. Romanda *"İstanbul 1999"ve "İstanbul 1980"* başlığı ile sunulan bölümlerde *"hâl ve gerçek"*, diğer bölümlerde *"geçmiş ve hayâl"* anlatılmıştır.

Mahrem'de Şişko'nun gördüğü rüyalar sayesinde okur, yüzyıllar ve kıtalar arasında uzunca bir yolculuğa çıkar. Yazarın diğer pek çok romanında olduğu gibi Mahrem'de ana mekân İstanbul'dur. Şişko'nun Be-Ce ile ilişkisi ve Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin esrarengiz hikâyesinin anlatıldığı bölümlerde ana mekân hep İstanbul'dur. Roman'da Pera(Beyoğlu), batılılaşma modasının başladığı bir yer olarak bilinçli bir şekilde seçilmiştir:

"Memalik-i Osmaniye, komşunun bahçesinden elma aşırmış bir çocuğun telaşıyla arkasına bakmaya cesaret edemeden Batılılaşırken, Pera'da, bir yokuşun tepesinde kurulan vişne rengi çadırda Samur-Kız'ın ne aradığını anlayabilmek için biraz gerilere uzanmak lâzım şimdi."(s.47)

Romanda La belle Anabella'nın geldiği ülkenin Fransa olması da bu bakımdan mânidârdır. Osmanlı'da batılılaşmanın Fransa örnek alınarak gerçekleştiği düşünüldüğünde, La Belle Anabella'nın Fransa'dan getirilişi ve 1885 Pera'sında bir çadırda, hızla batılılaşan Osmanlı insanlarına sunuluşu daha bir anlam kazanmaktadır.

Mahrem'de Samur Kız'a sözü getirmek için Sibirya'dan bahsin açıldığı bölümlerde, anlatılanların tarihî gerçekler ile uyuştuğu görülmektedir. Samur Kız'ın hikâyesinin verildiği bu bölümlerde işlenenler masalsı bir atmosferde sunulsa da, zemin gerçeğe dayalıdır ve yazarın dönemin Sibiya'sını anlatırken hayli bilgi topladığı anlaşılmaktadır. Şafak, kendisiyle yapılan bir konuşmada bu durumu şöyle açıklamıştır:

"Ben, özellikle tarihsel bölümleri yazmadan önce muhakkak bir ön araştırma yapmış oluyorum. Sibirya, Fransa ve Pera ile ilgili bölümlerde hep ön ve yan okumalar oldu. Diyelim Sibirya ile ilgili bölümü yazmadan önce Rus fatihleri, kürk avcıları vs. hakkında bilgilenmiştim. Bunlar tarihsel gerçekler. Bunlardan geriye bir his, bir tortu kalıyor ve ben o tortuyu işliyorum."[11]

Romanda Şişko'nun bindiği ve romanın sonunda indiği *minibüs*, yine Şişko'nun Be-Ce ile yaşadığı *Hayalifener Apartmanı*, iki sevgilinin gittikleri *sinema* ve Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin *vişne renkli çadır*ı; romanın *"seyirlik bir dünyada yaşıyoruz"* fikrine göndermeler yapan dar mekânlar olarak dikkat çekmektedir.

d.Anlatım Biçimlerindeki Çoğulculuk, Metnin Karnaval Hâli ve Metinler Arası İlişkiler

Mahrem'de postmodern romanın özelliklerine uygun olarak farklı anlatım biçimleri kullanılmıştır. Romanın vak'a örgüsünde, şahıslar dünyasıyla zaman ve mekân unsurlarında karşımıza çıkan çok katmanlılık, anlatım biçimlerine de yansımıştır.

Mahrem'de, Klâsik roman anlayışındaki anlatma, aktarma ve gösterme yöntemlerine ek olarak masal anlatımına ait özelliklerden faydalanıldığı görülmektedir. *Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi*, *Samur Kız* ve *La bella Anabelle*'nin hikâyeleri anlatılırken hayatlarına olağanüstülüklerin şekil verdiği bu figürler, masalsı bir atmosfer içerisinde okura sunulmuşlardır. Bu bölümlerde gerçek ile hayal iç içe geçmiş, anlatılanların hangisinin *"gerçek"* hangisinin *"hayal"* olduğunu belirlemek dikkatli okurun zihnine bırakılmıştır. Bu bakımdan postmodern romanın metni bir oyun hâline getiren ve okuru dikkatli okumaya sevk eden özelliği de Mahrem'de görülmektedir.

Postmodern romanda başvurulan anlatım tekniklerinden biri olan "üst kurgu"[12], Mahrem romanında da karşımıza çıkar. Başka şekillerde de karşımıza çıkmakla birlikte genellikle üst kurguda yazıcı, araya girerek yazdıklarının bir "kurgu" olduğunu, okurun kurmaca bir yapı ile karşı karşıya olduğunu okura hissettirir. Metnin kurmaca dünyası, üst kurgu yoluyla farklı bir boyut kazanır. Örneğin Mahrem'in ikinci bölümünde La belle Anabella'nın hikâyesine geçiş yapılacakken yazar üst kurgu tekniğiyle okura müdahale eder ve okuru uyarır:

"(...) bir yokuşun tepesinde kurulan vişne rengi çadırda la Belle Anabelle'in ne aradığını anlayabilmek için biraz gerilere uzanmak lazım şimdi. Geriye, yani bütün sırları sırlayan geçmişe. Zamanda ve mekânda yola koyulmak lazım şimdi. Öyle fazla geriye değil: aynı yüzyıl içinde, biraz gerilere. Öyle fazla uzağa da değil: Fransa

[11] Konuşan: Aker, P. G., (2000), *"Sayılarda Gizlenen Mahrem"*, s. 13

[12] Üst kurgu hakkında daha fazla bilgi için bkz: Moran, B.,(1998), *"Üst Kurmaca Olarak Kara Kitap", Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, 4.Bas., İstanbul, İletişim Yayınları, s.93-104; Aytaç, G., (1999), *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul, Papirüs Yayınları,s.247.

topraklarına. Çünkü aynı yüzyıl içinde, Fransa'da başladı güzeller güzeli, zehirli porsukağacı ormanlarının yegâne perisi, menevişli hayat iksiri, la Belle Anabelle'nin hikâyesi.

(Ama işin doğrusu, bu kısmı tamamen atlamak mümkün. Yazmadan geçmek de mümkün; okumadan geçmek de. Hiç oyalanmadan buralarda, rahatlıkla sıçranabilir bir sonrasına, yani bir sonraki rakama.)"(s.105-106)

Şüphesiz ki Mahrem'in anlatımını zenginleştiren en önemli unsur, roman boyunca ara pasajlar hâlinde romanın dokusuna yerleştirilen Nazar Sözlüğü'dür. Şişko ve Be-Ce'nin ilişkilerine yön veren bu sözlük, hayatımızda görmek eyleminin ne kadar önemli olduğunu vurgular. Bu bakımdan Be-Ce'nin böyle bir sözlük hazırlama sebebini açıklarken kurduğu şu cümleler dikkat çekicidir:

"Nereden çıktı bu şimdi?"dedim bir gün.

"Nereden mi çıktı? Vardı zaten. Hep vardı. ***Baksana hayatımız görmek ve görülmek üzerine kurulu. Bütün dertlerimizi tasalarımız, takıntılarımız, mutluluklarımız ve hatıralarımız… hatta şu dünyadaki varlığımız… hatta ve hatta bizim aşkımız… hepsi ama hepsi görmeye ve görülmeye dair.*** *İşte Nazar Sözlüğü madde madde bunu gösterecek. Maddeler ilk bakışta birbirinden kopuk gibi görünecek ama aslında, hepsi görmek ve görülmekle bağlantılı olduğu için, her bir madde alttan alta bir diğeriyle bağlantılı olacak. Yani aslında hepsi aynı bütünün ayrı bir parçasını oluşturacak."*(s.81)

Be-Ce, sözlüğüne *"zahir"* kelimesinin anlamını vererek başlar. Zahir, *"gözden saklanmayan"* demektir ve kitaba isim olan mahrem kelimesinin zıddıdır. Zahirden sonra *zaman, zarf, zayiçe, zehir, Zeliha, zenne, zevahir, zırh, zıtlık, zihin, Zilzâl, zina, ziya, zorba* ve *Zühre* kelimeleri sırasıyla sözlükte yerlerini alırlar.

Nazar Sözlüğü, ilkin baştan sona doğru bir harf sistemi ile sıralamış, daha sonra Be-Ce, sevgilisinin uyarıları ile sözlüğünü A harfinden başlayarak yazmaya başlamıştır. *Âdem ile Havva* maddesiyle tekrar yazılmaya başlayan sözlük, romanın sonunda *Zümrüdüanka* maddesiyle son bulur.

Nazar Sözlüğü'nde mitolojiden tasavvufa, halkbiliminden felsefeye oldukça zengin göndermeler vardır. Nazar Sözlüği, bu açıdan romanda metinler arası ilişkilerin kurulmasını sağlayan bir araç konumundadır. Yazar, sözlükte bazı kelimeleri birkaç cümle ile açıklanırken, bazı kelimeleriyse bir hikâye ile vermeyi tercih etmiştir:

*"**Kalipso**: İsmi, Yunanca 'saklamak' anlamına gelen 'kalyptein' fiilinden türemiş tanrıça."* (s.143)

*"**yabancı**: Gözün daha evvel görmediği şey ya da kişi."* (s.209)

*"**iğne deliği**: Sessizliğin altın kadar kıymetli olduğu mahallelerden birinde, bütün gün pencerenin önünde oturup çeyiz işlermiş ana kız. 'Hayallerin iğne deliğinden geçecek kadar küçük olmalı', dermiş kadın kızına. 'Baktın ki bir hayalin geçemedi iğnenin deliğinden, boşver onu. Unut gitsin. İğne deliğinden geçemeyen hayaller boş hayallerdir. Hüsrandan başka bir şey getirmezler.'*

Kızcağız dikkatle dinlermiş annesinin anlattıklarını. Sonra dalıp dalıp gidermiş hayallere. Ne vakit hayal kursa, elinden kayıverirmiş gergef; iğneyi de beraberinde götürerek." (s.140)

Toplam yüz on üç kelimeden oluşan sözlükte işlenen bütün maddeler, hayatın nazara dair yönünü vurgular şekilde romana eklemlenmiş ve bu da romanın tematik

yapısını desteklemiştir. Elif Şafak, kendisiyle yapılan bir konuşmada Nazar Sözlüğü ile ilgili düşüncelerini şöyle açıklar:

"-Görmeye ve görülmeye dair sözcüklerin yorumlanarak ele alındığı Nazar Sözlüğü, aralara serpiştirilmiş başlı başına bir bölüm. Romana da koşut gidiyor. Var mı böyle bir sözlük çalışmanız?

-Mahrem'in içinde Nazar Sözlüğü, görmenin ve görülmenin aslında ne kadar önemli olduğunu, gözün iktidarının ucunun nerelere kadar varabileceğini göstermek amacı taşıyordu. Yani bir anlamda Be-Ce'nin, Şişko'ya ispatlamak, göstermek istediği şeydi, görmenin ve görülmenin niçin bu kadar önemli olduğu. Ama şunu da belirtmeliyim; sözlüğü oluşturmak, işin en zor kısmıydı. Eklenen her maddede bütün sırayı değiştirmek zorunda kaldım. Tek tek her maddeyi oradan oraya taşıdım. Birçok maddeden vazgeçtim, çünkü ağırlaşmasından korktum. Tuhaftır, kitaba bakınca hiç de öyle görünmüyor ama en çok vaktimi ve emeğimi alan bölümün bu sözlük olduğunu söyleyebilirim."[13]

Elif Şafak'ın Mahrem'de bu sözlüğün dışında da metinler arası ilişkiler kurduğu görülür. Örneğin romanda Şişko'nun çocukluğunda yaşadığı olayı gören kedinin ismi Elsa'dır ve yazar bu isimlendirme ile ***Aragon***'un ünlü *"Elsa'nın Gözleri"* şiirine gönderme yapar:

ELSA'NIN GÖZLERİ

öyle derin ki gözlerin içmeye eğilince
yansıdığını gördüm orda tüm güneşlerin
orada sığınışını bütün ümitsizlerin
öyle derin ki belleğim kayboldu içlerinde
(...)
kainat paramparça oldu bir akşam vakti
Korsanların ateşler yaktığı kayalarda
Bense parlarken gördüm denizin üstünde orda
gözlerini elsa'nın gözlerini elsa'nın gözlerini.[14]

Nazar Sözlüğü'nde bir madde olarak Elsa'nın Gözleri şiiri daha açık bir şekilde yer bulmuştur:

*"**Elsa'nın gözleri**: Bir hüzün tortusudur Elsa'nın gözleri. Şairler hüznünde eşinir, çocuklar tortusunda."*(s.93)

Mahrem'deki metinlerarası ilişkiler ve anlatım biçimlerindeki açıklanmaya çalışılan çoğulluk -yahut çok katmanlılık- da Bakhtin'in tabiri ile romanı "karnaval" bir metne dönüştürmüştür.

Sonuç

Günümüz edebiyatının popüler bir yazarı olan Elif Şafak'ın romanlarında postmodern roman anlayışı kuvvetle kendini hissettirmektedir. Yazarın 2000 yılında yayınladığı Mahrem adlı romanı, içerdiği postmodern unsurlarla dikkat çeken bir eserdir.

Mahrem romanının en dikkat çekici yönü, çok katmanlı bir yapı ile okura sunulmuş olmasıdır. Postmodern roman literatürüne ait bir terim olan *"çok katmanlılık"* yahut *"çoğulculuk"*, Mahrem romanının gerek vaka örgüsünde, gerekse zaman, mekân unsurlarının oluşmasıyla şahıslar dünyasının şekillenmesinde metni zenginleştiren bir

[13] Aker, P. G., (2000), s.13
[14] Aragon, L.,(1988), *Mutlu Aşk Yoktur,* İstanbul, Adam Yayınları., s.70-71.

unsur olarak kullanılmıştır. Dünyanın seyirlik bir yer olduğunu ve görmek eyleminin hayatımızda ne kadar önemli rol üstlendiğini vurgulayan romanda anlatım biçimleri de romanın çok katmanlı yapısına bağlı olarak çeşitlenmiştir.

Kaynakça

Akdaş, Ayşe, (2006), *Elif Şafak'ın Romanlarında Kadın ve Eğitim*, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Aker, Pınar Göksan, (2000), *"Sayılarda Gizlenen Mahrem"* (Elif Şafak'la Söyleşi), Cumhuriyet Kitap, S. 561, 18 Kasım 2000.

Aragon, Louis, (1988), *Mutlu Aşk Yoktur,* İstanbul, Adam Yayınları.

Atılgan, Yusuf, (2007), *Aylak Adam*, 12.Bas., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

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

Demirci, Neşe, (2010), "*Elif Şafak'ın Pinhan, Mahrem ve Bit Palas'ında İsim İmgelemi", Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/3 Summer 2010, s.996-1008,*

Doltaş, Dilek, (1999), *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar*, İstanbul, Telos Yayınları.

Ecevit, Yıldız, (2001), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Emre, İsmet, (2006), *Postmodernizm ve Edebiyat*, 2.Bas., Ankara, Anı Yayıncılık.

Eşmekaya, Çağrı, (2001), *Postmodernizmin Tanımı ve Edebiyattaki Etkisi*, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ever, Mustafa, (2009), *Pinhan ve Mahrem Romanları Odağında Elif Şafak'ın Romanlarında Görülen Klasik Türk Edebiyatı Dönemi Kültür Unsurları,* Adana, Çukurova Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kafka, (2012), *Dava*, Çev: Kâmuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınları.

Kırımlı, Bilal, (2010), *"Elif Şafak'ın Romanlarında Milliyet ve Türklük Algısı"*, Türklük Bilgisi Araştırmaları(TÜBAR), S.XXVIII-/2010-Güz, s.261-281

Moran, Berna, (1998), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, 4.Bas., İstanbul, İletişim Yayınları.

Onat, Gökşen, (2007), *Elif Şafak'ın Romanlarının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi*, Elazığ, Fırat Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Polat, M.Salih, *(2012),"Elif Şafak, Mahrem ve Edebiyat",* http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/36392.asp

Şafak, Elif, (2000), *Mahrem*, İstanbul, Metis Yayınları.

Tural, Ahmet, (2006), *Elif Şafak'ın Romanlarında Şahıs Kadrosu*, Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yavuz, Hilmi, (1995), *Üç Anlatı: Taormina, Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri, Kuyu*, 2.Bas., İstanbul, Can Yayınları.

Yılmaz, Basri, (2007), *Elif Şafak'ın Romanlarında Mekân Öğesinin Zaman, Kişi ve Olay Bağlamında İncelenmesi*, Eskişehir, Osmangazi Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ADALET AĞAOĞLU'NUN *ÇATIDAKİ ÇATLAK* ADLI OYUNUNUN YAPISALCILIK IŞIĞINDA TAHLİLİ

Yavuz Sinan ULU

Gazi Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Bu çalışma Türk edebiyatının en önemli yazarlarından Adalet Ağaoğlu'nun 1965 yılında kaleme aldığı Çatıdaki Çatlak adlı oyunun yapısalcılık açısından tahlilini içermektedir. 20. yüzyıl, insan bilimlerinde yapısalcılık çağı sayılır. F. de Saussure'ün temellerini attığı, yapısalcılık, isminden de anlaşılacağı üzere yapılarla ilgilenir ve özellikle de bu yapıların işlemesini sağlayan genel yasaları inceler. Yapısalcılık kuramı bir anlatıyı oluşturan öğelerin iskeletini çıkarıp onu betimlemeyi ve her parçanın bütün içindeki işlevini ortaya çıkarmayı amaçlar.Yapısalcılığa göre her parça değerlidir ve bu parçalar yüzey yapıdan derin yapıya eş zamanlılığa dayalı olarak geçmeyi sağlayan anahtar görevindedir. Orta ve alt sınıf insanlarının yaşadığı sosyal bunalım, sözde aydınların, sözde yardımları ve daha birçok konu oyundaki kişilerde, nesnelerde, uzamda vb. sembolleştirilmiştir. Yol karanlıktır, çatı ise hiç durmadan akmaktadır...

Anahtar Kelimeler: Yapısalcılık, Çatıdaki Çatlak, Dizge, İşlev

ABSTRACT

In this article include analysıs of "Çatıdaki Çatlak" with structuralism. "Çatıdaki Çatlak" was written by Adalet Ağaoğlu that one of the most important writer in Turkish Literature. 20. century is admitted era of structuralism in the human sciences. Structuralism which was established by F. de Saussure, connected with structures and it particularly review the general law which provide handle of this structures. Structuralism determine elements that make up the narrative and describe them as well as it purpose that function of each part uncover . According to structuralism, each part is valuable and these parts act as key which providing pass from surface structure to deep structure with simultaneity. Social crisis which is lived by middle and lower class people, so-called help of so-called intellectuals, and many more topics symbolize in the humans,objects, spacies etc. of play. The Road is dark and roof always flow.

Key Words: Structuralism, Çatıdaki Çatlak, System, Function

I. GİRİŞ

1. Kuram: Yapısalcılık

"Dil, bir anda düşünemediğimiz kadar çok yönlü, değişik açılardan bakınca başka başka nitelikleri beliren, kimi sırlarını bugün de çözemediğimiz büyülü bir varlıktır. O gerek insan, gerek toplum, gerekse insan ve toplumdan ayrı düşünülemeyecek olan bilim, sanat ve teknik gibi bütün alanlarla ilgili bulunan, aynı zamanda onları oluşturan bir kurumdur"[1].

[1] Aksan, D., (2000), *Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 11.

Dilbilim, tek bir dil ile değil, bütün dillerle objektif olarak ilgilenen, kuralcılıktan uzak, olguların sadece gözlemine dayanan, belli bir alanı, yöntemi olan, dilin oluşumunu, işleyişini ve yapısını inceleyen, yazı dilindense sözlü dile ağırlık veren, onu tıpkı somut bir nesne gibi incelemeye çaba gösteren bir bilim dalıdır. Yapısalcığın temelini oluşturan bu iki kavramı ifade ettikten sonra asıl konumuz olan yapısalcılığa geçebiliriz:

"Yapısalcılık, "dizge (sistem)" düşüncesini dilbilim, eğitim, ruhbilim, yazınbilim, müzik, resim, tiyatro gibi alanlarda da ön düzeye getiren bir okuma, çözümleme ve değerlendirme yaklaşımıdır"[2].

Ayşegül Yüksel yapısalcılık ile ilgili şunları ifade etmektedir:

"Yapısalcılığın temel kavramları, yüzyılımızın başında Belçikalı Dilbilimci Ferdinand de Saussure tarafından dilsel olguların incelenmesi bağlamında ortaya atılmış, "yapısalcılık" kavramı 1928'de Prag Okulu'nu oluşturan dilbilimciler ve biçimselci yazın ve sanat incelemecileri tarafından kurumlaştırılmış, yüzyılın ortasında İsviçreli sosyal antropolog Claude Levi-Strauss tarafından insanın beynindeki karmaşık şifreleri (yapıları) çözme yolunda kullanılarak, 1950'lilerin sonlarında hemen hemen tüm batı ülkelerinin tartışma gündemine giren bir akıma dönüşmüştür. Yapısalcı yazın eleştirisi 1960'lı yıllarda ivme kazanmış, yorumlamacının öznel değerlendirmelerine bağımlı olan "törel (ahlaksal)", "izlenimci" eleştiriye karşı çıkan bir seçenek olarak yazı tarihindeki yerini almıştır"[3].

Yapısalcılığın genel tarihsel oluşumunda üç belirleyici etken söz konusudur: Saussure, Rus biçimselcileri ve Prag Okulu.

"Yapısalcı yazın eleştirisi, Saussure'ün dilbilim bağlamındaki saptamalarının ışığında, yazınsal metni kendi içinde işlerliği olan, tamamlanmış bir "dizge" olarak nitelemesiyle başlar. En önemli unsurlardan biri, metni oluşturan "parça"ların birbirleriyle olan bağıntılarını ve "bütün" bağlamındaki işlevlerini saptayarak yazınsal tasarımın kusursuzluğunu ya da kusurlarını ortaya çıkarmaktır"[4].

Rus biçimciliği 1900-1920'li yıllar arasında varlığını sürdüren, yazın alanında yapısalcılığın çıkış noktasını belirleyen, etkin oldukları süre içinde, yazın yapıtını kendi içinde inceleme ilkesiyle, yazın yapıtının biçimsel yanını vurgulamalarıyla ve incelemede önerdikleri yapıtı izlekler birimlerine indirgeme gibi yöntemlerle Saussure'le hemen hemen eş zamanlarda ve ondan bağımsız olarak yapısalcı yaklaşımın kimi temel ilkelerini yazınsal eleştiri alanına sunmuşlardır. Prag Okulu ise 1928-48 yılları arasında Çekoslovakya'nın Prag kentinde oluşan, sanat incelemesine yönelen ilk dizgisel yapısalcı göstergebilimsel yaklaşımı oluşturan dilbilim grubudur.

"Yapısalcı dilbilime göre dış dünya, kesintisiz bölünmemiş büyük bir yığın, bir bütündür ve dış gerçeklerden bağımsız, kendi iç kurallarına göre işleyen, bir göstergeler sistemi olan dil bu yığını anlaşılır kılmak içi böler"[5].

Berna Moran yapısalcılık ile ilgili olarak şunları ifade etmektedir:

"Yapısalcılara göre edebiyat incelemesi tek tek yapıtların yorumlanması ya da değerlendirilmesi değil, edebiyat yapıtlarının tümünün uyduğu sistemin araştırılması

[2] Yüksel, A., (1995), *Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu*, Ankara, Gündoğan Yayınları, s. 11.
[3] Yüksel, A., (1995), s. 11.
[4] Yüksel, A., (1995), s. 13.
[5] Moran, B., (2008), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 189.

demektir. Bundan ötürü, edebiyatın tarih içindeki gelişimi bir yana bırakılarak, her şeyden önce eşzamanlılık içinde incelenmesi gerekir. Edebiyatın eşzamanlılık içinde, kendi başına, bağımsız bir yapı olarak incelenmesi ise, bu yapıyı oluşturan öğelerin birbiriyle olan, bağıntılarının, yani işlevlerinin sapması demektir. Bunu yapmak için de, dilbilimdeki söz'e tekabül eden somut edebiyat yapıtlarından yola çıkarak bunların uyduğu sisteme (dil'e) ulaşmak şarttır; çünkü sistem ile tek tek yapıtlar arasındaki bağıntı, dilbilimde dil ile söz arasındaki bağıntının benzeridir"[6].

"Yapısalcı yaklaşımda bütünü kuran birimler arasındaki temel bağıntıları "ikili karşıtlıklar" adını verdiğimiz, anlamını birbirine benzemeyişlerinden alan öğeler oluşturur"[7].

"Yapısalcı yazın eleştirisinin temel hedefi yüzeydeki yapıda yansıyan somut verilerden (yazarın metni oluşturduğu "söz"den) yola çıkarak metnin derin yapısını (oluşturduğu dizgeyi) kavramak ve metnin yüzeysel anlamından uzaklaşarak "derin anlam"ına ulaşmaktır"[8].

Yapısalcı yazın eleştirisi Saussure'un "gösteren" ve "gösterilen" arasında kurduğu ilişkiyi metne uyarlar ve bu ilişkinin anlaşılmasını zorlaştıran, anlamı kolayca saptanamayan "örtük" (kapalı) göstergeleri çözmeyi amaçlar.

2. Eser Üzerine

1965 yılında yazılan, 1965-1968 yılları arasında farklı şehirlerdeki tiyatrolarda 8 kez sahnelenen "Çatıdaki Çatlak" Adalet Ağaoğlu'nun en başarılı oyunlarından biridir. Eser iki perdeden oluşan bir dram olup hiç evlenmemiş orta sınıftan bir kadının, taşıyamayacağı ağır yüklerin altında kalışını konu edinir. Eserin olay örgüsü şöyle gelişir:

Orta yaşlarda, hiç evlenmemiş bir kadın olan Fatma Hanım, ağabeyi Arif Bey ile birlikte bir apartman dairesinde yaşamaktadır. Arif Bey'in düğmeci dükkânından kazandığı sınırlı parayla geçimlerini zar zor sağlayan bu iki kardeş, Fatma Hanım'ın rahatsızlığı ve yakında hastaneye yatacak olması sebebiyle, komşunun da yoğun ısrarıyla eve hizmetçi kadın almaya karar verirler. Köylü, saf, iyi yürekli bir kadın olan Fatma Kadın, işsiz kocasına ve üç çocuğuna bakmak için Fatma Hanım'ın verdiği düşük maaşı kabul eder ve evde çalışmaya başlar. Bu olaydan sonra aynı evin içinde iki ailenin yaşamına tanık oluruz. Fatma Kadın'ın kocası Sadık'ın para istemek için sık sık Fatma Hanım'lara gelmesi, onu tartaklaması, çocuklarının perişanlığı Fatma Hanım'da acıma duygusu uyandırır ve onlara Sadık'a iş bulmak, büyük oğlu Ziya'nın okul masraflarını karşılamak suretiyle yardım eder. Fatma Hanım'ın bu iyi niyeti Fatma Kadın'ın dördüncü çocuğu doğurması ve kocasının dayağına dayanamayıp yeni doğan bebeğini ve büyük oğlu Ziya'yı Fatma Hanım'a bırakıp kaçmasıyla büyük bir soruna dönüşür. Bu olaydan sonra Fatma Hanım çaresizlik içinde kalır. Neyse ki Fatma Kadın bir süre sonra bulunur ve eve döner. Ancak Fatma Hanım'ın başı yine sıkıntıdan kurtulmaz. Ağabey Arif'in hafif meşrep bir kadının peşine takılması ve ekonomik açıdan sıkıntıya girmesi dükkâna haciz gelmesine sebep olur. Bu üzüntüye dayanamayan Arif Bey felç geçirir. Fatma Kadın, kocasının bulduğu yabancı bir evde çalışmak için çocuklarını da alıp Fatma Hanım'ların evinden ayrılır. Fatma Hanım yaşananlar karşısında, üzüntülü, düşünceli ve karamsardır.

[6] Moran, B., (2008) , s. 198.
[7] Yüksel, A., (1995), s. 47.
[8] Yüksel, A., (1995), s. 13.

II. "ÇATIDAKİ ÇATLAK"IN YAPISALCILIK AÇISINDAN TAHLİLİ

Roland Barthes'e göre "bir anlatıdaki her öğe değerlidir. Metnin içinde bulunan bir parça önce kendi varlığıyla, daha sonra bütünün içindeki işleviyle anlam kazanır. Yüzey yapıdan derin yapıya geçmek ancak işlevleri belirleyip, onları metnin içinde anlamlandırmayla gerçekleşir"[9]. Biz de bu görüşten hareketle oyunu çeşitli kesitlere ayırarak tahlil edeceğiz:

1. KİŞİ KESİTİ

1.1. Oyun Kişileri

Oyunun kişi kadrosu, Fatma Hanım, Arif Bey, Komşu, Fatma Kadın, Hale ve Sadık'tan müteşekkildir. Orta ve alt sınıf yaşamının ele alındığı oyunda kişiler de bu doğrultuda ele alınmıştır. Kişiler arasındaki derecelendirme ve çatışma oyunun esasını oluşturmaktadır. Bunları şöyle açıklayabiliriz:

Kişiler arası derecelendirme toplumsal baskıya maruz kalma ve maddi imkânlar çerçevesinde yapılmıştır. Toplumsal baskı ve maddi unsurlar oyunun her aşamasında kendini göstermektedir. Ancak herkes bu unsurlar karşısında eşit düzeyde değildir. Maddi güç azaldıkça, toplumsal baskı artmaktadır. Oyunun kadın kişilerini bu açıdan şöyle sıralayabiliriz:

Fatma Kadın > Fatma Hanım > Komşu > Hale

Oyunda bu kişiler farklı bağlamlarda karşılaştırılmıştır. Fatma Kadın'ın köylü, eğitimsiz, fakir ve hizmetçi olması onun Fatma Hanım'a göre toplumsal baskıyı daha çok hissetmesine; Fatma Hanım'ın yaşının geçkince olmasına rağmen evlenmemiş olması ve ağabeyinin düğmeci dükkânından kazandığı düşük miktardaki parayla geçinmeye çalışması, onun Komşu'ya göre bu baskıyı daha çok hissetmesine, Komşu'nun ise ilk eşi öldükten sonra sırf çocuklarıyla ortada kalmamak için zorunlu olarak yaptığı ikinci evlilik, onun bir yardım kuruluşunun temsilcisi olan Hale'ye göre baskıyı daha fazla hissetmesine neden olur.

Tespit ettiğimiz bu derecelendirme oyundaki konuşmalarda (özellikle Komşu'nun konuşmalarında) kendini göstermektedir. Komşu, Fatma Hanım'a şunları söyler: "Ben ne halt edeyim? Bu benim ikinci koca işte. İlki ölünce varıverdim buna. Varmasam ne bok yiyeyim, iki çocukla? Okutmamışlar, etmemişler. Hem ben senin gibi kuru kuruya ağabey, kardeş derdi de çekemem. Bir kalıyor hizmetçilik; istesen onu da yapamazsın. Adımız hanıma çıkmış bir kez".[10] Bu bölümde Komşu öncelikle kendi sıkıntısını anlatarak oyunun bütününde ortaya çıkan Hale'den ayrılan yanlarını, daha sonra Fatma Hanım gibi evlenmemiş olmaktansa istemediği bir evlilik yapabileceğini ifade ederek Fatma Hanım'dan üstün oluşunu, adının hanıma çıkmış olduğundan hizmetçilik yapamayacağını belirtmesi açısından da Fatma Kadın'dan üstünlüğünü ortaya koymuştur.

Komşu'nun, Fatma Kadın'a Fatma Hanım'lar ile ilgili söylediği: "Bak, Fatma Hanımefendiler iki kişi"[11] cümlesi de incelemeye değerdir. Komşu'nun "komşusu" olan Fatma Hanım, Fatma Kadın karşısında "Hanımefendi" olmuştur. Fatma Kadın, Komşu

[9] Barthes, R., (1988), *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş,* (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat), İstanbul, Gerçek Yayınevi., s.32.
[10] Ağaoğlu, A., (1997), *Toplu Oyunlar II*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 97.
[11] Ağaoğlu, A., (1997), s. 102.

ve Fatma Hanım karşısında ezik bir tavır takınır. Aynı durum Hale karşısında, Komşu ve Fatma Hanım'da da gözlenir.

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere eserde görecelilik esasına dayalı bir derecelendirme bulunmaktadır. Her kişinin işlevi, içinde bulunduğu şartlar doğrultusunda değişiklik göstermektedir.

Kadın kişilerde gözlenen bu derecelendirme erkek kişilerde de mevcuttur. Fatma Hanım'ın ağabeyi Arif Bey ve Fatma Kadın'ın kocası Sadık bu açıdan ele alınabilir. Sondaki sürpriz olayı dikkate almazsak, Arif Bey son derece akıllı, çalışkan, namuslu ve dürüst bir insandır. Anlatıdaki işlevi "toplumda olması gereken (istenen) aile bireyi" imajını temsil etmektir. Sadık ise içkici, dayakçı, işsiz, ilgisiz koca imajıyla Arif Bey'in aksine "olması istenmeyen, hoşlanılmayan birey" konumuyla Arif Bey'den farklı bir düzeyde yer alır. Maddi açıdan zayıflık ve toplumsal baskıya maruz kalma açısından bu kişileri şu şekilde derecelendirebiliriz:

Sadık > Arif Bey

Kişilerin oyundaki işlevlerini belirleyen ve onları belirli bir düzeyin temsilcisi haline getiren unsurlardan birisi de oyun kişileri arasındaki çatışmadır. Bu çatışmaları şu şekilde gösterebiliriz:

Komşu X Fatma Hanım
Komşu / Fatma Hanım } X Fatma Kadın
Komşu / Fatma Hanım / Fatma Kadın } X Hale
Sadık X Fatma Kadın
Sadık X Arif Bey
Fatma Hanım / Arif Bey / Komşu / Fatma Kadın } X Sadık

Bu çatışma dizgesini açıklayalım: Fatma Hanım'ın merhametli, iyiliksever, yumuşak huyuna karşılık; Komşu sert yapılı, sözünü esirgemeyen, acımasız bir kişiliğe sahiptir. Komşu'nun Sadık ve Fatma Kadın'ı evden kovarken söyledikleri bu durumu örneklemektedir: " Ee, yetti artık ha! Defolun burdan hadi!... Buldunuz Fatma Hanım gibi yumuşak kadını, çöreklendiniz başına. O hakkınızdan gelemedi ama, ben gelirim. Ben Fatma Hanım değilim!..."[12].

Komşu ve Fatma Hanım, yaşadıkları apartman dairesi, aylık gelirleri ve çevredeki "hanımefendi" bakış açısından dolayı, temizlikçi Fatma Kadın ile çatışma halinde bulunmaktadırlar. Komşu'nun Fatma Hanım'a söylediği " İyi yüzlü bir kadına benziyor. Rahat edersin. Hastalığında da bir can yoldaşı... Baktın işine gelmedi, dehlersin..."[13] cümlesi Komşu'nun Fatma Kadın'a bakış açısını ve aradaki çatışmayı göstermesi açısından önemlidir.

Hale; aldığı eğitim ve sosyal statüsünün kendine kazandırdıklarıyla Komşu, Fatma Hanım ve Fatma Kadın'dan ayrılır.

Sadık ve Fatma Kadın, eğitim ve muhit olarak eşdeğer olmalarına rağmen, toplumun cinse yüklediği sorumlulukları yerine getirip getirmeme bağlamında sürekli bir çatışma halindedirler. Oyunda Sadık'ın "Erkek değil miyim elbet yaparım"[14], "Kadın değil misin sözümü dinleyip, hem çocuğuna bakıp hem de çalışacaksın"[15] yollu ifadeleri; Fatma

[12] Ağaoğlu, A., (1997), s. 183.
[13] Ağaoğlu, A., (1997), s. 103.
[14] Ağaoğlu, A., (1997), s. 147.
[15] Ağaoğlu, A., (1997), s. 151.

Kadın'ın "Erkek değil misin çalışıp evine bakacaksın"[16] şeklindeki düşünceleri aradaki cinsi çatışmayı yansıtmaktadır.

Sadık ve Arif Bey kişisel özellikleri açısından çatışma yaşamaktadır. Sadık'ın sorumsuz, gaddar kişiliğine karşın; Arif Bey'in sorumluluk sahibi, merhametli biri oluşu bu çatışmaya sebebiyet vermektedir.

Sadık'ın "toplumda istenmeyen, rahatsızlık veren" bir kişi olması, toplumun genel yargılarına uygun bir kişiliğe ve yaşam biçimine sahip olan Fatma Hanım, Arif Bey, Komşu ve Fatma Kadın ile çatışık bir görünüm oluşturmuştur.

Oyunda kişiler arası çatışmanın yanı sıra kişiler ile kalıplaşmış düşünce biçimleri ve toplum değerleri arasındaki çatışma da gözlenmektedir. Bu durumu şöyle ifade edebiliriz:

Fatma Hanım X Evinde hizmetçi çalıştırması

Arif X Toplumun onaylamayacağı, ahlâki yönden zayıf bir kadın ile ilişkisi

Hale X Kadınları Kalkındırma Derneği üyesi olmasına rağmen Fatma Kadın ile ilgilenmemesi.

Bu üç çatışmada da kişiler sosyal statüleri ve toplumsal değerlerinin kendilerine yüklediği sorumlulukları yerine getiremeyip, çeşitli sebeplerden ötürü olağan dışı durumlar yaratan ters eylemler gerçekleştirmişledir. Bunları şöyle açıklayabiliriz:

Küçük bir düğmeci dükkânından gelen parayla geçinmeye çalışan Arif Bey ve Fatma Hanım'ın, gelir düzeylerini göz ardı edip (Komşu'nun da yoğun ısrarıyla) hizmetçi kadın tutması olağandışı bir durumdur. Bu, orta sınıf aile düzeyiyle çatışan bir görüntüdür. Fatma Hanım bunun farkındadır. Kendisine bu konuda ısrarda bulunan Komşu'ya şunları söyler: "Şimdi en işe yaramayanı iki yüz lira ister. Nasıl derim Arif'e bir hizmetçi tutalım diye? .... Hizmetçi benim neyime a komşum? Yaş bulmuş elliyi. Bundan sonra gezmelere mi gideceğim? Sinemalara mı gideceğim?"[17]. Bu cümleler orta sınıftan bir kadının, "hizmetçi"ye bakış açısını, çatışmanın oyundaki genel işlevini göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Arif Bey'in toplumun genel ahlâki değerlerine aykırı bir kadının peşine takılması çift yönlü bir çatışmaya sebebiyet vermektedir. Akıllı, saygılı, iyi yürekli, namusuna düşkün bir insan olarak ele alınan Arif Bey böyle bir harekette bulunarak hem kendiyle hem de toplumun değer yargılarıyla çatışan bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Beklenmedik bir olay yaratan Arif Bey'in çevresinde uyandırdığı şaşkınlığı Komşu dile getirmektedir: " Arif Bey? Hadi canım, olmaz öyle şey. Arif Bey'i sen mi anlatacaksın bana? "[18].

Oyunda Kadınları Kalkındırma Derneği üyesi olarak karşımıza çıkan Hale'nin, Fatma Kadın'ın çocuğu için yardım isteyen Fatma Hanım ve Komşu'ya söylediği şu sözler oyundaki çatışmayı dile getirmektedir: "Elimden bir şey gelse memnuniyetle. Ama sanırım yanlış anladınız. Bizim kreşlerimiz falan yok. Aslında sorarsanız, biz Kadınları Kalkındırma Derneği'yiz. Yuva ise ancak anasız, babasız çocukları alır. O da çok güç ya... Oysa, anladığım kadarı, bu çocuk analı, babalı..."[19]. Bu ifadeler gösteriyor ki Hale sosyal statüsü ve toplumun ona yüklediği sorumluluklarla çelişmektedir.

[16] Ağaoğlu, A., (1997), s. 148.
[17] Ağaoğlu, A., (1997), s. 98.
[18] Ağaoğlu, A., (1997), s. 186.
[19] Ağaoğlu, A., (1997), s. 173.

Oyunun genelinde Hale'nin söyledikleriyle işlevsiz bir kurum olarak gösterilen bu dernek, toplumun beklentileriyle uyuşmamaktadır. Hale'nin kadınlara yardımdan anladığı, yoksul kadınlara ponponlu terlik ve akide şekeri dağıtmaktır.

1.2. Oyundaki Olası Kişiler

Oyunda sürekli konuşmalarını dinlediğimiz, varlıklarını somut olarak gördüğümüz kişilerin yanında; adı geçen, ama hiç seslerini duyamadığımız, olası kişiler mevcuttur. Bu kişilerin oyunun baş kişilerinin aile fertleri olduğu görülmektedir. Fatma Kadın'ın çocuklarının, Komşu'nun ise isimleri belirtilmemekle birlikte eşi ve çocuklarının oyundaki varlığı hissedilmektedir.

Fatma Kadın → Büyük Kız, Ziya, 3. Çocuk, Gülsüm
Komşu → Koca, 1. Çocuk, 2. Çocuk

Ön planda olmasalar da bu kişiler oyunda önemli işlevler üstlenmişlerdir. Fatma Kadın'ın çocukları, onun oyundaki konumunu belirlemek, sosyal statüsünü tanımlamak çevreyi anlamlandırmak ve çocuklara yüklenen sorumluluğu görmemiz açısından oldukça önemlidir. Ayrıca Fatma Kadın'ın çocukları oyundaki başlıca merak unsurlarından birini oluşturur. Özellikle büyük kız bu açıdan dikkat çekicidir. Bu durumu Fatma Kadın'ın dördüncü çocuğunun olacağını, Fatma Hanım'a söylerken kurduğu cümlelerde açıkça görmekteyiz: "Ah hanımım, kurbanın oluyum... Çocuğun bana bir ziyanı olmaz. Kız bakar ona. Ötekilere de o baktı. Kardaşlarına hep o baktı. Ben bir doğururum. Bir gün ya yatarım, ya yatmam, o kadar. Bundan önce öleni de öyle doğurduydum... Kız bakar buna da. Bana yük olmaz hanımlarım..."[20].

Komşu'nun kocası ve çocukları da, onun sürüklendiği çıkmazı ve dul bir kadına karşı uygulanan toplumsal baskıyı gözler önüne sermesi bakımından önemli bir işlevi yerine getirmektedirler. Komşu, Fatma Hanım'a şunları söyler: "Ama ben ne halt edeyim? Bu benim ikinci koca işte. İlki ölünce varıverdim buna. Varmasam ne bok yiyeyim iki çocukla?"[21].

2. KOMŞU - FATMA HANIM VE FATMA HANIM - FATMA KADIN ARASINDAKİ EŞ YAPILILIK

Oyunun iki bölümünde de özne olarak işlev gören Fatma Hanım'a, gerek kendi çıkarları gerek yardım maksatlı olarak, belli bir amaç doğrultusunda bir eylemi gerçekleştirmesini konuşma yoluyla sağlayan kişiler Komşu ve Fatma Kadın'dır. Fatma Hanım iki bölümde de istemediği bir eylemi gerçekleştirmek durumunda kalmaktadır.

2.1. Söylem Düzeyinde

Komşu, Fatma Hanım'a hizmetçi tutması yolunda öneride bulunur:

"Bak sana ne diyeceğim. Şimdisi için de gerekli, sonrası için de... Şöyle helal süt emmiş birini bulsak, diyorum. Bulaşığını yıkar, temizliğini yapar, hiç değilse. Ev hanımı yapınca, hizmetçi diye adını koymamışlar ama, yapılması gerekli mi, değil mi?... "[22].

Aynı apartmanda oturan statüleri birbirine denk bu iki kadından Komşu'nun, Fatma Hanım'ı etkileme süreci eserin düğüm noktalarından biridir. Bu süreçte Komşu'nun, Fatma Hanım'ı çeşitli kıyaslamalar yaparak, aynı seviyede ancak farklı konumlarda olduklarını belirterek oluşturduğu söylem Fatma Hanım'ın, Fatma Kadın ile de karşılaşmasından sonra başarıya ulaşmıştır. Fatma Kadın durumunu şöyle anlatır:

[20] Ağaoğlu, A., (1997), s. 160.
[21] Ağaoğlu, A., (1997), s. 97.
[22] Ağaoğlu, A., (1997), s. 98.

"Çalışırdım... Memur beylerde çalışırdım. Hanımı da çalışırdı. Emme iki ay oldum ordan çıkalı. Elim de pek darda... Kış da geldi... "[23]. Fatma Kadın, Komşu'ya Fatma Hanım'ın kendisini işe alması için ikna etmeye çağırır: "Aman hanımım... Gurban oluyum. Eyi bir hanıma benziyor bu hanım. Alsa beni, yanında sebeplenir giderim. Ben de ırahat ettiririm onu. Gösteriverirse yemeğini de yaparım. Elime yapışmaz ya. Ana gibi gadın senden eyi olmasın"[24].

Bu aşamadan sonra Fatma Hanım üzerindeki baskı daha da artar. Fatma Hanım için kendi maddi imkânları ikinci plana düşer, manevi duygular devreye girer: "Ne yapsak bilmem? Yüreğim de acıdı kadına."[25]. Bir başka yerde şunları söyler: "Üç çocuk. Koca desen işsiz. Ne yapar, nasıl geçinir bunlar?"[26]. Fatma Hanım çıkmazdadır.

Maddi İmkânlar ← Fatma Hanım → Manevi Duygular

2.2. Eylem Düzeyinde

Fatma Hanım; Komşu ve Fatma Kadın'ın söyledikleriyle bir çatışma evresinden sonra Fatma Kadın'ı işe alır: "Gidip Arif'le bir konuşayım. Hiç değilse bir iyilik etmiş oluruz. Kime ne hayrımız dokunuyor ki"[27].

Baş kişi Fatma Hanım, Komşu ve Fatma Kadın'ın kişisel özellikleri ve sosyal statüleriyle ters, olağan dışı bir eylem gerçekleştirmişlerdir. Oyundaki ana izlek bu eylem düzeyinin çevresinde şekillenir.

3. UZAM KESİTİ

Oyun dar bir iç uzamda geçmektedir. Kişilerin başka uzamlara girip çıktıkları bilinir. Ancak bu somut olarak gösterilmez, okuyucuya hissettirilir. Uzam, oyun kişilerini tamamlayan bir yapı arz etmektedir. Oyunun eksen kişisi Fatma Hanım'ın öyküsünün gelişim aşamaları uzam kesitinde adım adım değerlenir.

Oyunda iki uzam söz konusudur. Birincisi bütün konuşmaların geçtiği ana ve dar uzam, Fatma Hanım ve Arif Bey'in evinin salonu; ikincisi ise oyun kişilerinin gittiklerini bildiğimiz, varlığından emin olduğumuz dış ve geniş uzam olan Komşu'nun evi, Arif Bey'in dükkânı ve mahalle. Oyunda şöyle bir yapı dikkat çekmektedir:

Kişiler → Ana Uzam ↔ Yardımcı Uzam
(Dar ve İç Uzam) (Geniş ve Dış Uzam)

Kişiler önce ana uzama gelmekte, daha sonra burada olan bir olay veya dışarıdan gelen bir haber sonucu dış uzama geçmektedir. Sonra da ana uzamda gerçekleşen bir olayı merak etme veya dış uzamda olan bir olayı ana uzamdakilere haber vermek üzere ayrıldıkları ana uzama gelmektedirler. Dar uzam ve geniş uzam arasındaki döngüsel yapı oyunun her aşamasında kendini hissettirmektedir. Burada dikkat çekici olan taraf ana uzamın hiç boş kalmamasıdır. Bunu örneklendirecek olursak; ev sahibi Fatma Hanım evden çıktığında evde Fatma Kadın, Komşu ve bazen de Sadık bulunmaktadır. Diğerlerinin dışarıda olduğu zamanlarda da Fatma Hanım ana uzamda bulunmaktadır. Aynı uzamdaki farklı kişiler oyuna çoklu bakış açısı kazandırmıştır.

4. ZAMAN KESİTİ

Oyunda iki türlü zaman tespiti yapabiliriz: Mevsimsel olarak zaman sonbahardan kışa geçiş dönemidir. Fatma Hanım'ın şu sözleri bunu göstermektedir: "Havalar da

[23] Ağaoğlu, A., (1997), s. 102.
[24] Ağaoğlu, A., (1997), s. 105.
[25] Ağaoğlu, A., (1997), s. 107.
[26] Ağaoğlu, A., (1997), s. 107.
[27] Ağaoğlu, A., (1997), s. 108.

soğudu. Sobasını kim yakar? Yemeğini kim yapar? Şaşırdım kaldım"[28].Görüldüğü gibi mevsimsel zaman sobayla ilintili olarak oyunda yer almaktadır. Arif Bey'in sobayı yakabilme becerisine sahip olmaması ise Fatma Kadın'ın eve getirilmesiyle sonuçlanmıştır.

Sonbahardan Kışa Geçiş
↓
Arif Bey'in Soba Yakamaması
↓
Fatma Kadın'ın Eve Getirilmesi

Oyundaki ikinci zaman kesiti gün içerisindeki zamandır. Oyunun çoğunlukla sabah ve akşam üzeri arasındaki bir zaman aralığında geçtiğini görmekteyiz. Zaman oyun kişilerinin Fatma Hanım'ın evine yani ana uzama gelip gidişleriyle doğru orantılı olarak işlemektedir. Oyunun geneline baktığımızda zaman ve kişiler arasında bağıntıyı kişilerin evde bulunma sıralarına göre şu şekilde saptayabiliriz:

Sabah	Öğle	Akşam Üzeri
Fatma Hanım	**Fatma Hanım**	**Fatma Hanım**
Arif Bey	**Komşu ↔**	**Komşu**
Komşu	**Fatma Kadın**	**Arif Bey**
Fatma Kadın	**Sadık**	

Burada dikkat edilecek nokta Komşu'nun oldukça hareketli bir döngüye sahip olmasıdır. Komşu kendi evi ve Fatma Hanım'ların evi arasında gidip gelmektedir. Kişiler arası bir köprü görevi görür. Bu gidiş gelişler ona "aracı" görünümü vermektedir.

5. NESNE KESİTİ

İnsanların tercihleri doğrultusunda gerek özel olarak kullanılan gerekse uzamın bir parçası olan nesneler, onların kişiliklerinin tanımlanmasına yardımcı olabilir. Anlatılardaki işlevleri açısından da nesneler önemli bir yere sahiptir. Oyunumuzu bu açıdan inceleyelim:

5.1. Soba

Orta ve alt tabaka insanlarının çoğunun evindeki vazgeçilmez eşyalardan biri olan, statüler arasındaki farkın sembollerinden biri olan soba, söz konusu oyunun ana uzamının merkezinde yer almaktadır.

Soba
↓
Arif Bey
↓
Fatma Hanım
↓
Komşu
↓
Fatma Kadın

[28] Ağaoğlu, A., (1997), s. 97.

↓

Sadık

Bu bağıntıyı açıklayalım: Fatma Hanım'ın safra kesesi ameliyatı için hastaneye yatacak olması, onu evde yalnız kalacak olan ağabeyi Arif Bey için endişelendirmektedir. Bu endişede en büyük paya ise yaklaşan kış mevsiminde zorunlu olarak yakılması gereken "soba" sahiptir. Arif Bey'in soba yakmayı beceremeyeceğini Komşu ile paylaşan Fatma Hanım, Komşu'dan bu iş ve diğer ev işlerini halletmesi için bir hizmetçi tutması yolunda bir öneri alır. Daha sonra Fatma Kadın bulunur ve evde çalışmaya başlar. Kocası Sadık da onun peşinden ana uzamın ayrılmaz parçalarından biri haline gelir.

5.2. Düğme

Düğme, Arif Bey ve Fatma Hanım'ın geçimlerini sağladıkları dükkânın en önemli nesnesidir. Küçük, bir o kadar da işlevsel bir yapıya sahip olan düğmeye oyunda, cisminin küçüklüğünün aksine oldukça büyük anlamlar yüklenmiştir. Fatma Hanım'ın Komşu'ya söylediği şu sözler bu durumu örneklemektedir: "Dükkan dediğin ne ki? Beş düğme, üç fermuar; ancak boğazımıza yetiyor"[29]. Fatma Hanım nesneye küçültücü bir anlam vermiş, ancak düğmenin kendilerini geçindirdiğini de belirtmiştir.

Oyundaki ilk olay Arif Bey'in ceketinin düğmesinin kopmasıdır. Fatma Hanım düğmeyi dikmek ister; ancak Arif Bey düğmesini, dükkânına gelen ve kendi düğmesinin renginde düğme isteyen bir müşteriye satmıştır. Bu olay ailenin içinde bulunduğu ekonomik durumu ironik bir anlatımla gözler önüne sermektedir.

5.3. Ponponlu Terlik ve Akide Şekeri

Hale'nin Kadınları Kalkındırma Derneği üyesi olarak topladığı bağışlar sonucunda yoksul kadınlara alınan ponponlu terlik ve akide şekeri, önemli bir eleştiri işlevi görmektedir. Kadınların yoksulluklarının ve mağduriyetlerinin ponponlu terlik ve akide şekeriyle giderilmeye çalışılması, bu iş için para veren yardımseverlerin de bunu oldukça faydalı bir çaba olarak görmeleri oldukça ilginçtir. Oyundaki tüm kadın kişilerin (Fatma Hanım, Komşu, Hale, Fatma Kadın) aynı görüşte olmaları, ponponlu terlik ve akide şekerini bir sembole dönüştürmüştür. Fatma Kadın'ın düştüğü durum ile ponponlu terlik ve akide şekeri çatışan unsurlardır. Bu nesneler, oyundaki "ters eylem"lerden birinin yapı taşını oluşturmaktadır:

Ponponlu Terlik ve Akide Şekeri

↓

Hale

↓

Fatma Hanım, Komşu, Fatma Kadın!

↓

Mutluluk

6. DUYGU KESİTİ

Oyunun ekseninde yer alan duygu "acıma"dır. Bunu kişilerde farklı açılardan görmekteyiz:

Komşu → Fatma Hanım

Fatma Hanım → Fatma Kadın

[29] Ağaoğlu, A., (1997), s. 94.

Fatma Hanım → Fatma Kadının Çocukları: Büyük Kız, Ziya, 3. Çocuk, Gülsüm

Bu bağıntıyı şöyle açıklayabiliriz: Komşu, Fatma Hanım'a hasta olmasına rağmen hem ev işleriyle, hem dükkânla, hem de ağabeyinin bakımıyla ilgilendiği için acımaktadır. Komşu bu acıyı şöyle dile getiriyor: "Sana kim acısın deli karı! Şu haline bak bir kere"[30]. Komşu bu ifadeden sonra Fatma Hanım'a hizmetçi tutmasını teklif eder. Fatma Hanım razı olmasa da biraz da tesadüfî olarak Fatma Kadın bulunur. Ancak ilk aşamada Fatma Hanım hala hizmetçi tutmaya niyetli değildir. Sadece görüşmeyi kabul eder. Fatma Kadın'ın anlattıklarından etkilenen Fatma Hanım, maddi durumu uygun olmadığı halde, onu evine alır. Fatma Kadın'ı gün geçtikçe daha iyi tanıyan Fatma Hanım, onun çocuklarının perişanlığını görür ve acır. Ziya'yı yanına alır, yeni doğan bebeğin de annesiyle birlikte evde kalmasına izin verir. Görüldüğü gibi birbiriyle bağlantılı olan bu olayların temelinde "acıma" duygusu yatmaktadır. Bu durum, oyun kişilerinin kendilerinden beklenmeyen, kural dışı, olağan dışı davranışlar gerçekleştirmeleriyle sonuçlanır.

7. KAVRAM KESİTİ

Oyunda iki kavramın, kişilerin ve toplumsal bakış açısının da etkisiyle çatıştığını görmekteyiz: Hizmetçilik, hanımlık. Bu çatışma oyunun temel sorunlarından biridir. Oyun kişilerinin bu kavramları kullanışları çeşitlilik göstermektedir. Bu kavramı Komşu'nun Fatma Hanım, Fatma Kadın ve Hale'ye hitabıyla açıklamamız mümkündür.

Komşu, Fatma Kadın'a şöyle hitap eder: "Bak. Bak ki bak. Bir hayır var bu işte. Kadın iş arıyormuş... Bizim kapıyı çalmış da... Adın ne kız senin?"[31]. Başka bir yerde "Otur, yemene bak, kız"[32].

Komşu, Fatma Kadın karşısında, Fatma Hanım'a şunları söyler: "Bak deli karının zoruna! Hizmetçi benim neyime demez mi, cinler tepeme çıkıyor... Ayol, sen hanım değil misin? Biraz da oh demek istemez misin? Hadi ondan geçtik, hastasın komşum, hasta.. Sana bakım gerek. Aaa!..."[33].

Komşu'nun Hale'ye seslenişi ise şöyledir: "Çocuk yok mu hanımefendi?"[34].

Görüldüğü gibi kişilerin adlandırılması şekilci bir bakış açısıyla yapılmıştır. "Hanımlık", "hanımefendilik" içinde bulunulan ortama göre değişiklik göstermektedir. Hale karşısında Komşu'nun takındığı tavır, Fatma Kadın'ın Komşu karşısındaki tavrından çok da farklı değildir. Kişilerin davranışlarının olağanlık veya kurallılık açısından değerlendirilmesi dizge bağlamında gerçekleşebilmektedir.

8. ÜSLÛP KESİTİ

Oyun kişilerinin konuşma üslûpları, kişisel özellikleriyle paralellik arz etmektedir. Bu da oyunun dizgesinde önemli bir işlev taşımaktadır. Bu durumu örneklendirelim:

Fatma Kadın'ın şiveli üslûbu onun eğitimsiz ve saf biri olduğunu göstermektedir: "Yoh ne yiyecem? İş güç zamanı şimdi. Hele şu süprüntüyü alıverek"[35].

Komşu'nun açık sözlü, despot, çok konuşan biri olduğunu şu ifadelerden çıkarabiliriz: "Hay deli karı! Hay yufka yürekli e mi!... Ayol sana ne gerisi? Kadın

[30] Ağaoğlu, A., (1997), s. 96.
[31] Ağaoğlu, A., (1997), s. 101.
[32] Ağaoğlu, A., (1997), s. 105.
[33] Ağaoğlu, A., (1997), s. 104.
[34] Ağaoğlu, A., (1997), s. 110.
[35] Ağaoğlu, A., (1997), s. 105.

cemiyeti misin sen? Gördün işini, ver aylığını, işte o kadar!..."[36]. Komşu bir başka yerde şunları söyler: "Çocuk dedi mi motoru düşüyor karının. Hadi, sen o elindekini çöp tenekesine dök de gel"[37]. Fatma Kadın'ın şiveli, Komşu'nun ise argolu üslûbu bu kişilerin oyunun genelinde tanınması, belli bir çizgiyi temsil etmeleri açısından oldukça önemlidir.

Fatma Hanım'ın şu sözlerinden onun ne kadar yardımsever, naif, hoşgörülü biri olduğunu çıkarmak zor değildir: "Fatma Hanım, kızım... Olur ki daha iyi para verebilecek bir yer bulursun. Biz pek zengin değiliz. Hem de..."[38].

Hale'nin ise şu cümlelerinden onun sosyal statüsü hakkında fikir edinebiliriz: "Oturmayayım, işim pek çok. Efendim, ben Kadınları Kalkındırma Derneği üyesiyim..."[39]. Fatma Kadın'ın yöresel bir dil, Komşu'nun ise argolu bir dil kullanırken Fatma Hanım ve Hale'nin standart Türkçeyi kullanmaları "hizmetçilik" - "hanımlık" meselesine farklı bir boyut katmıştır.

III. SONUÇ

Dil insana anlaşmayı, anlamayı ve eleştiri yapma hakkını sunar. Dilin gelişme ve değişme süreci içerisinde ortaya çıkan ve her biri ayrı bir bilim dalı olan dilbilim kuramları, göstergebilim, yapısalcılık, anlambilim v.b. metinlere kendilerine, yasalarına uygun bir biçimde çözümleme getirirler. Eserin her bir parçası bir bilim dalının merceği altında ele alınır ve ortaya çıkarılan sonuçlar yine yöntemin kendi kuralları ışığında değerlendirilir.

Anlatıyı kendi iç dinamiğiyle, onu metin dışı unsurlardan soyutlamak suretiyle yüzey anlamdan derin anlama geçme sürecini içeren bir okuma biçimi olan yapısalcılık ile Adalet Ağaoğlu'nun Çatıdaki Çatlak adlı oyununu tahlil etmeye çalıştık. Eseri kişi, kişiler arası eş yapılılık, uzam, zaman, nesne, duygu, kavram ve üslûp olmak üzere sekiz kesit halinde ele aldık.

Alt ve orta sınıf insanının çıkmazlarının ele alındığı oyunda çatışmalar, oyunun merkezinde bulunmaktadır. Fatma Hanım'ın maruz kaldığı toplumsal baskı; duyguları ve somut gerçekler arasında yaşadığı ikilem ve iç çatışma, Arif Bey, Komşu, Fatma Kadın, Sadık ve Hale'nin sosyal statü ve bu statünün gerektirdiği davranış biçimlerini yerine getirip getirmeme suretiyle ortaya çıkan çatışık durumlar oyunun genel dizgesini oluşturmaktadır.

Oyundaki meseleler "kıyas" ve "derecelendirme" yoluyla ele alınmıştır. Metnin içindeki her öğe, kullanılan kavramlar, hatta konuşma üslûpları bile bu kıyas ve derecelendirmenin bir parçasını teşkil etmektedir.

Kişiler, uzam, zaman, nesne vb. unsurlarla anlam kazanan tüm bu çatışma, kıyas, derecelendirme, işlev ya da işlevsizlik kavramları bir boşluğa, zamansızlığa işaret etmektedir. Akan çatı sadece Fatma Hanım'ın çatısı değildir. Benliğini arayan, toplumla çatışan veya ona her türlü uyum sağlamak zorunda bırakılan herkesin onarılmayı bekleyen bir çatısı vardır.

[36] Ağaoğlu, A., (1997), s. 108.
[37] Ağaoğlu, A., (1997), s. 107.
[38] Ağaoğlu, A., (1997), s. 107.
[39] Ağaoğlu, A., (1997), s. 110.

Kaynakça

Ağaoğlu, Adalet, (1997), *Toplu Oyunlar II*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Aksan, Doğan, (2000), *Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Barthes, Roland, (1988), *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş,* (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat), İstanbul, Gerçek Yayınevi.

Moran, Berna, (2008), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Yüksel, Ayşegül, (1995), *Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu*, Ankara, Gündoğan Yayınları.

NÂZIM HİKMET ŞİİRİNDE DÜN BİLİNCİ (835 SATIR VE SESİNİ KAYBEDEN ŞEHİR)

Ozan YILDIRIM

İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı

ÖZET

Nâzım Hikmet hep tartışılan bir şâir olmuştur. Bu tartışmalar esnasında tam olarak anlaşılmamış, ya da anlaşılmak istenmemiştir. Nâzım Hikmet sanılanın aksine gelenekten beslenmiştir ve oldukça yerli bir şâirdir. Aynı zamanda da inandığı ideolojinin ve o ideolojinin tarihsel arka planı şiirlerinde ciddi bir yer kaplamaktadır. İşte biz bu iki bileşene "dün bilinci" adını verdik. Nâzım Hikmet'in "835 Satır" ve "Sesini Kaybeden Şehir" adlı iki şiir kitabında "dün bilinci"nin izlerini araştırmaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Nâzım Hikmet, Dün Bilinci

ABSTRACT

Nâzım Hikmet has always been a controversial poet. During these controversies, people couldn't or deliberately didn't understand him. Contrary to popular belief, Nâzım Hikmet has fed from tradition and also he is a quite native poet. In the meantime; in his poems, the ideology and historical background of it, which he believed, has a big area. We called these two components "consciousness of yesterday (yesterday: traditional past/history)". Our main objective in this study is to find traces of "consciousness of yesterday" in two poetry books: "835 Satır" and "Sesini Kaybeden Şehir".

Keywords:Nâzım Hikmet, Consciousness of Yesterday

1. Giriş

Tarihin ilk safhalarından günümüze devrolan olgular vardır. Bu olgular insan öncesi döneme kadar dayanmaktadır. Peki nedir bu deviri sağlayan sebepler? Bu çalışmanın ilk cevap vereceği soru budur: Bilinç nedir?

Çalışmamızın ilk kısmında bilincin ne olduğunu tanımlamaya çalışacağız. Daha sonraki bölümünde ise "dün bilinci" derken ne anlatmak istediğimizi izah edeceğiz.

Son bölümde ise yıllardır tartışılan, bir türlü gereken yorumlardan mahrum kalan bir şairde –Nâzım Hikmet'te- "dün bilinci"nin izlerini araştıracağız. Nâzım Hikmet'in yayımladığı ilk eserlerinde bu iz sürme işlemini gerçekleştireceğiz: "835 Satır" ve "Sesini Kaybeden Şehir"

2. Bilinç

2.1. Bilinç Nedir?

Bilincin kabaca bir tanımını yapmak kolay gibi gözükebilir. Hatta kabaca bir tanım bile yapılabilir. Fakat bu yeterli olmayacaktır. Bu sebeple bilinci iyice irdeleyip

anlamak gerek. John Hodges'in de dediği gibi: *"Bilincin genel kabul görmüş bir tanımı yoktur."*[1]

H. Tuğrul Atasoy bilincin tanımını yapmadan önce şöyle demektedir: *" Bilincin tam bir tanımını bugün için yapamıyoruz. Onu ancak bileşenlerine ayırıp, bileşenlerini tanımlamaya çalışıyoruz. Yine de biliyoruz ki bilinç her zaman bileşenlerin toplamından fazlasıdır."*[2]

William James bilinç tanımının en kaba şeklini söyle yapmaktadır: *"kişinin kendisinin ve çevresinin farkında olması."* [3] Bunun içinde iki gereksinim vardır: uyanıklık ve farkındalık.

Kabaca tanımını farkındalık üzerinden yapmaktadır William James. Fakat bilinci tanımlarken başka bileşenlerden de bahsetmek zorundayız. Bilinç kelimesi bir çok manada kullanılmaktadır. Mesela birinin bilincinin yerinde olması gibi. Buradaki kullanım uyanıklık anlamındadır. Yani burada bireyin uyanık olduğunu vurgularız. Uyumadığını, baygın, komada, körkütük sarhoş, anestezinin altında veya hipnoz altında olmadığını söylemekteyiz. Bu bağlamda bilinç yitirilebilir, baskı altında olabilir ve yeniden kazanılabilir. Daha çok tıbbi terim olarak kullanılan bu sözcük "bilinci yerinde" yani "kendinde" anlamındadır. O halde bilinci tanımlarken bir kavram daha elde etmiş oluyoruz: *"uyanıklık"*

Bilinci tanımını yapmaya devam ederken karşımıza bir başka tanım çıkmaktadır. Farkında olmak ve ya farkındalık. Bu anlamda kullanılan bilincin içerikleri duygusal ve ya algısaldır. Bedensel duyumlarla ilgilidir. Yani gördüğümüz, duyduğumuz, işittiğimiz, dokunduğumuz, kokladığımız her şeyi kapsar. Sızlamalar, ağrılar, acılar, kaşınmalar vb. hepsi buna örnek teşkil edebilir. Örnek vermek gerekirse, aynı anda, klasik bir Woswos'un çıkardığı pat pat seslerinin, alt kattaki bebeğin şiddetli ağlama seslerinin, o anda bir şeyler yazarken klavyenin tuşlarının çıkardığı seslerin, monitördeki cümlelerin ve koltukta uzun süre aynı şekilde oturmaktan oluşan ağrıların hepsi insanın bilincindedir. Farkındalık derken kastedilen de budur. O zaman bir kavram daha elde etmiş olduk: *"farkındalık"*

Bilinçli sözcüğü az sonra anlatacağımız anlamı en dolgun ve diğer iki anlam içinde en yaygın, en kapsamlı olanıdır. Söz gelimi bahsettiğimiz olgu "zihin" olarak bilinçtir. Bilebileceğimiz, düşünebileceğimiz, kastedebileceğimiz, niyet edebileceğimiz, ümit edebileceğimiz, hatırlayabileceğimiz, inanabileceğimiz vb. bütün durumları kapsar. Sözcüğün -bilinç- ilk iki anlamı davranış ve deneyimi vurgularken, bu üçüncü anlamı her türlü meseleye olan tanışıklığımızı ifade etmek için kullanılır. Bu şekilde üçüncü kavrama da ulaşmış olduk: *"zihin"*

Özetleyecek olursak, birçok dilde bilinç kelimesi "bilgi" kelimesine atıfla kullanılmaktadır. Bu çok anlamlıdır. Uyanık olmak (bilincin ilk adımı) her türlü bilgiyi edinmenin ön şartıdır. Uyanıkken bilgiye deneyimle ulaşırız.(bilincin ikinci adımı) Edindiğimiz bilgi de üçüncü anlam olan bilinçli adımıdır. Bu üç aşama bizi özbilince götürür. Özbilinç insanın atası primatlara kadar dayanır. Bedenin tanınması, bir nesne olduğunun farkına varılması. Daha sonra insanın özne olma durumu ve vicdan devreye girer. Aşamalar bu şekilde sıralanabilir.

2.2. Bilinç Fizyolojik Mi, Toplumsal Mı?

[1] Zeman, A.,(2006), *Bilinç Kullanım Kılavuzu*, Metis, İstanbul, s. 33
[2] Atasoy, H. T., (1999), "Bilinç Nedir?", *Bilim ve Ütopya*, İstanbul, Sayı:62, s.46
[3] Atasoy, H. T., (1999), s.46

Soruyu başlıktaki gibi sormak aslında bir tuzaktır. Çünkü bu sorunun cevabı kesinlikle ikisinden biri diyebileceğimiz cinsten değildir. Bilincin fizyolojik bir süreç ile başladığı açıktır. Burada önemli olan bilinç evrelerinde toplumsallığın rolü var mıdır, yok mudur. Bu tartışmanın yürütüldüğü nokta burasıdır.

Bireyi göz önüne aldığımız vakit, bireyin kendi yaşamında, gelişmesinin bilincine varması, kendisinin hangi ölçülerde, hangi psikolojide ve hangi toplumsal düzeyde varolduğunu kavraması demektir. Bir de buna ekonomik ve sınıfsal etkenler katılınca, o varolma durumu bir bileşimin ürünü olur.[4]

Bilincin ortaya çıkışı sinir sisteminin, beynin gelişimiyle koşulludur.[5] Bu bilgi bize bilincin aslında fizyolojik bir süreçle başladığını kanıtlamaktadır. Zaten yukarıda da bahsettiğimiz, "uyanıklık" kısmında bunu anlatmaya çalışmıştık.

Peki salt fizyolojik bir açıklamayla yetinmek ne kadar doğrudur. Toplumun ve tarihin tek öznesi olan insanın bütün toplumsallığıyla birlikte gelişen ve devrolan bilincinde bu toplumsal süreci reddetmek, yok saymak ya da inkar etmek ne kadar doğru olabilir. Bu soruna dair de birçok görüş ortaya atılmış, çetin tartışmalar süregelmiştir.

Bilincin ortaya çıkışının yüksek derecede gelişmiş sinirsel faaliyetlerle ilintili olduğunu söyledik. Fakat bilincin ortaya çıkışı aynı zamanda fizyolojik faaliyetin dışında bazı etkenlerle de bağlantılıdır. Söz gelimi, bilinç aynı zamanda, insan çalışmasının, insan emeğinin ürünüdür. Toplumsal gelişmenin sonucudur. Yüksek derecede gelişmiş bir sinir sistemi olsa olsa ancak bilincin ortaya çıkmasının somut olanağını yaratır. Fakat bu olanağın gerçeğe dönüştürülmesi çalışmayla bağlantılıdır. Çalışmanın etkisini somutlamak gerekirse, insanın hayvan durumundaki uzak atalarına özgü psişik(karakterli) yansıtma biçimi gitgide bilince, gerçekliği bilinçli yansıtmaya götürmüştür. Şöyle ki, bu sürecin hareket noktası, maymunların yüksek bir türünün, organizmanın şu ya da bu gereksinimini karşılamak gidermekle ilgili bir sonuç elde etmek için, doğadaki bazı nesneleri kullanmaya koyulduğu an olmuştur. İnsan emeğin rolü ve toplumsallığın hareket noktası da burada başlamaktadır. Beyinin gelişmesi de tam bu sürece denk gelmektedir. Alet kullanmaya başlayan hayvanlar, doğa ile yeni bağlar kurmak zorunda kaldılar. Giderek daha karmaşık bir hal alan bu ilişki beynin yeni işlevler doğurmasına sebep oldu ve böylelikle beyin yetkinleşti ve gelişti. Bu süreç gerekli aletleri doğa nesnelerinden yola çıkarak yaratma eğilimiyle devam etti. Bu alışkanlık günümüz maymunlarında bile gözlemlenmektedir.[6]

Bu durum görev bilincini doğurdu, o da daha fazla düşünmeye ve ortak hareket etme ihtiyacını ortaya çıkardı. Bu da düşünce alış-verişini zorunlu kıldı. Kısacası, oluşum halindeki insanlar birbirlerine söyleyecek bir şeyleri oldukları noktaya geldiler. Her gereksinin yeni araçların doğumunu sağlıyordu. Böylesi araçlardan birisi de sözlü anlatımdır. Sözlü anlatım vasıtasıyla bilinç toplumsal maddi bir varoluş zeminine kavuştu. Sözlü anlatım yoluyla düşünceler başka insanlara ve gruplara aktarılabilir hale geldi. Bilincin devri başlamış oldu. Bu konuda Marx ve Engels'e danışacağız: *"Sözlü anlatım bilinç kadar eskidir; sözlü anlatım, başka insanlar içinde varolan, öyleyse yalnız benim için bile varolan gerçek, pratik bilinçtir."*[7]

---

[4] Yenişehirlioğlu, Ş., (1977), "Bilinç'in Diyalektiği", *Halkoyu*, Ankara, sayı:12, s.13
[5] Şeptulin, A., (1989), "Yansıtma'nın Üst Biçimi Olarak Bilinç", *Felsefe Dergisi*, İstanbul, sayı:4, s.13
[6] Şeptulin, A., (1989), s.14
[7] Şeptulin, A., (1989), s.14

Bilincin yaratılmasının temelinde fizyolojini varlığı kesindir, fakat sadece bundan ibaret olmadığı da açıktır. Bilincin gelişmesinde toplumsallığın ve insan emeğinin daha büyük bir rolü olduğu hemen göze batmaktadır. Son tahlilde özetlemek gerekirse; bilinç, çalışmaya ve oluşumunu hazırladığı topluma ilişkin olduğundan, toplumsal bir karakter taşır. Bilinç toplumu oluşturan bireylerin zihninde varolmakla birlikte, maddenin toplumsal karakterli hareket biçiminin zorunlu yanıdır.

Son olarak Sovyet psikoloğu A. Leonitev'den alıntı yapmak istiyoruz: *"İnsan psişizmi, çevredeki dünya karşısında uzun zamanlarda kurulmuş faaliyet biçimlerinin özümsenmesi sürecinde, ontojenetik bir tarzda biçimlenmiş yüksek beyinsel yapıların bir işlevidir."*[8]

2.3. Felsefenin Tartışma Konusu: "Bilinç"

Felsefenin en önemli ve en çetin tartışma konularından biridir *"ontoloji"*. Bilinç meselesi varlık felsefesini de meşgul etmiştir. Varlık felsefesinin iki zıt ana akımı vardır: idealizm ve materyalizm. İlki düşünce düzeyinde kalan, daha soyut ve daha dinsel iken ikincisi daha maddi, daha somut ve daha bu dünya ile alakalıdır. Bu iki akımın da bilinç konusunda söyledikleri birbirinden farklıdır. Yukarıda yürütmüş olduğumuz bilincin fizyolojik mi yoksa toplumsal mı olduğuna dair akıl netleşmesinden sonra bu tartışmaya da *"dün bilincini"* açıklamamız için ihtiyacımız vardır.

İlk olarak "idealizmin" penceresinden bilincin dünyasına bakmaya çalışacağız. İdealizm her şeyin özünün, maddi âlemden evvel bir âlem de "idealar" dünyasında var olduğunu söyler. Yani bu dünyada gördüğümüz ve görecek olacağımız her şey önceden başka bir âlemde - idelar dünyasında- zaten vardır. Bu bakış acısının bilinç hakkındaki düşünceleri ise özellikle 19. ve 20. Yüzyıllarda Marksist düşünceyi çürütmek üzerinden ilerlemiştir. İdealistlere göre madde ile bilincin hiçbir ilişkisi yoktur, hatta madde üzerinden bilinci açıklamaya kalkmak düpedüz büyük bir hatadır. Ünlü idealist Joseph de Vries şöyle söylemektedir: *"Diyalektik maddecilik (Marx'ı kasttediyor) 'psişik' olan, 'tinsel' olan her şeyin olsa olsa ancak maddenin bir işlevi, ya da daha doğrusu, merkezî bir sinir sisteminin, beynin bir işlevi olduğunu ileri sürer... Maddeciliğin bu cevabını biz yetersiz sayıyoruz; daha üst düzeyde olan can ve ruh, daha alt düzeyde olandan, maddeden açıklanıyor… Maddenin keşfedilmiş güçlerinin büyüklüğü ne olursa olsun, o güçler daima maddî güçler olarak kalacaklardır ve onlar daha yüksek bazı şeyleri, can'ı ve ruh'u üretmekte yetersizdir.*[9]

Yukarıda da görüldüğü üzere Joseph de Vries, ilk çıkış noktasını Marksizmin bakış açısını açıklama ihtiyacı hissederek belirliyor. Maddeciliğin gücünü kabul edip, yetersiz sayıyor, çünkü Joseph de Vries'e göre maddecilik tinsel olanı açıklamakta yetersizdir. Yani Joseph de Vries maddî olandan daha yüksek ve daha gelişkin biçin olarak tinsel olana beyinden bilince geçişin olanaksızlığından başka bir şey görmüyor.

Bu soruna diyalektik maddeci psikolojinin cevabı şöyledir: *"Bilinç, beyinin bazı yapısal oluşumlarına ve insanların, gerek birbirleriyle, gerekse doğayla etkileşimlerinin bazı biçimlerine, faaliyetlerinin bazı biçimlerine ilişkindir."*

Bu akıl yürütme ve çözüm tarzı Joseph de Vries'e yetersiz görünmektedir. Daha doğrusu Joseph de Vries'i tatmin etmemektedir. Joseph de Vries'e göre bu çözüm tarzı, bilinci can'a ve Tanrı'ya başvurarak açıklamak niteliğini dışlamaktadır. Joseph de Vries için can ve Tanrı olmadan bilincin açıklamanın imkânsız olduğunu göstermek

[8] Şeptulin, A., (1989), s.16
[9] Şeptulin, A., (1989), s.16

zorunludur. Bu yüzden, maddeden bilince doğru çıkarsama girişimlerinin tümüne karşı çıkıyor. Ona göre bilinç, ilkesini katıksız tinsel öz olan Tanrıdan aldığına göre, bilincin madde ile hiçbir ilişkisi yoktur. Bu sebeple Joseph de Vries bilinci açıklamada bu dünyanın dışına çıkma ihtiyacı duyuyor ve zorunda kalıyor. Bu da tümüyle diyelektik materyalizme zıttır. En başında dediğimiz noktaya gelmekteyiz. İdealizmin ideologları, bilinç tartışmalarını yürütürken kendilerine edindikleri ilk kılavuz anti-marksizmden başka bir şey değildir. Joseph de Vries şöyle devam ediyor: *"Bu dünyadaki her türlü tinsel yaşamın sonul nedeninin, katıksız bir tinsel öz olması gerekir.(Tanrıyı kasttediyor) Ne var ki, katıksız tinsel olan, hatta o anlamıyla başka giçbir şeye bağımlı da bulunmayan ve dolayısıyla koşulsuz, 'mutlak' olan bu evren üstü öz(idealar dünyasını kasttediyor), dinin nice zamandır yüce tanrı adını verdiği şeyden başka nedir ki!* [10] Joseph de Vries bütün düşündüklerini açıkça ifade ediyor. Joseph de Vries maddeciliğe kaşı bir düşünür, bilincin maddeden hareketle açıklanmasına karşı çıkmak için, bu dünyanın ötesinde, doğa-üstü bir âlemde açıklama yapması anlaşılır, öyle de gerekir. Bu gayet normaldir, çünkü her olgu gibi bilinci açıklamanın da yalnızca iki yolu vardır. Maddeci ve idealist açıklama yolları. Eğer biri reddedilecek olunursa isteyerek ya da istemeyerek diğer yol tutulmak zorunda kalacaktır.

Şimdi de çubuğu tersine bükelim ve maddecilerin bu konu hakkında neler söylediklerini anlamaya çalışalım. Evvela akıllarda kalan bir soruyu aydınlatmanın yararlı olacağını düşünmekteyiz. Bilinçteki imgelerin, yansıtılan nesnelerin düşünsel olup olmayacağı noktası ve düşünsel olanın idealizmle mi yoksa maddecilikle mi iç içe olduğu sorunsalına cevap arayalım. Bilinçteki imgelerin ne ağırlığı, ne mekânsal özellikleri ne de diğer fiziksel özellikleri vardır. Bu açıklama idealizme daha yakın durmakla birlikte, maddi olandan temelde ayrı gibi gözükmektedir. Fakat bu düşünsellik idealizme yakın olmamakla birlikte maddi olanla daha bütünseldir. Şöyle ki, düşünsel olan sadece ve sadece insan beyninde ortaya çıkar ve orada varolur. İnsanın bir yandan çevredeki gerçeklikle, öbür yandan diğer insanlarla olan etkileşimiyle açıklanabilir. Bilincin düşünsel kısmı da ancak maddecilik ile somutlanabilir ve öylece açıklanabilir. Zaten yukarıda da Joseph de Vries açıklamasına böyle başlamıştı.

Peki diyalektik materyalizmi geliştiren insan ve tarihle bağlantısını ortaya atan ve kendi deyimi ile "baş aşağı duran diyalektiği ayakları üstünde sağlam bir şekilde durur" duruma getiren Marx bu konuda neler düşünmekte? Marx bilinci açıklarken de insandan ve insanın varlığını şekillendiren üretim ilişkilerinden yola çıkar. Çünkü Marx'a göre üst yapıdaki her şey(ahlak, hukuk, devlet, din, kültür, gelenek vb), yapıyla yani üretim ilişkilerinde, sınıfsal formüllasyonların altında gizlenmektedir. Her şey sınıfsal ve tarihseldir. Bu tarihselliğin ana öznesi de insandır. Günümüze kadar tarihin oluşumundaki tek özne olan insan yine bu tarihi değiştirebilecek tek güçtür. Bu sınıfsal çelişkileri içerisinde ve modern kapitalist toplumdaki değiştirici, dönüştürücü yegane güç işçi sınıfı yani proletaryadır. Bütün bunları açıklamadan Marx'ın bilinç hakkındaki düşüncelerini anlamak iyice zorlaşacaktır.

Şimdi çizdiğimiz rotadan devam edelim ve akılların daha da netleşmesini sağlayalım. Marx "Alman İdeolojisi" kitabında bilinç ile ilgili düşüncelerini aktarıyor. Bu pasajda yukarıda da değindiğimiz üzere, Marx üretim ilişkilerinden, tarihten ve bireyden yola çıkarak bir açıklama yapıyor. "Materyalist Tarih Anlayışının Özü.

[10] Şeptulin, A., (1989), s.17

Toplumsal Varlık ve Toplumsal Bilinç" adlı bölümde Marx şöyle demektedir: *"Demek ki söz konusu oldu şudur: belirli bir tarza göre üretici faaliyette bulunan belirli bireyler, bu belirli toplumsal ve siyasal ilişkilerin içine girerler. Her ayrı durumda, ampirik gözlemin toplumsal ve siyasal yapı ile üretim arasındaki bağı, ampirik olarak ve herhangi bir kurgu (spéculation) ve aldatmaca olmaksızın ortaya koyması gerekir. Toplumsal yapı ve devlet, durmadan belirli bireylerin yaşam süreçlerinin sonucu olarak meydana gelmektedir; ama bu bireyler kendilerinin ya da başkalarının kafalarında canlandırdıkları bireyler değil, gerçek bireyler, yani yani etkide bulunan maddi üretim yapan, dolayısıyla belirli maddi ve kendi iradelerinden bağımsız sınırlılıklar, verili temeller ve koşullar altında faliyet gösteren bireylerdir."*[11] Marx bilinci açıklamadan evvel, bireyi açıklama ihtiyacı duyuyor ve de bireyin konumunu. Ve şöyle devam ediyor: *"Fikirlerin, anlayışların ve bilincin üretimi, her şeyden önce doğrudan doğruya insanların maddi ilişkilerine(Verkehr), gerçek yaşamın diline bağlıdır. İnsanların anlayışları, düşünceleri, karşılıklı zihinsel ilişkileri(geistige Verkehr), bu noktada onların maddi davranışlarının dolaysız ürünü olarak ortaya çıkar. Bir halkın siyasal dilinde, yasalarının, ahlakının, dininin, metafiziğinin vb. dilinde ifadesini bulan zihinsel üretim için de aynı şeyler geçerlidir. Sahip oldukları anlayışlar, fikirleri vb. üretenler insanların kendileridir, ama bu insanlar, sahip oldukları üretici güçlerin belirli düzeydeki gelişmişliğinin ve bu gelişkinlik düzeyine tekabül eden –ve alabilecekleri en geniş biçimlere varıncaya kadar- karşılıklı ilişkilerinin (Verkehr) koşullandırdığı gerçek, faal insanlardır. Bilinç hiçbir zaman bilinçli varlıktan (das bewusste Sein) başka bir şey olmaz ve insanların varlığı, onların gerçek yaşam süreçleridir. İnsanlar ve sahip oldukları ilişkiler tüm ideolojilerinde sanki camera obscura'daymış(karanlık oda çevirenin notu) gibi baş aşağı çevrilmiş görülüyorsa, nesnelerin gözün ağtabakası üzerinde ters durmalarının onların dolaysız fiziksel yaşam süreçlerinin yansıması olması gibi, bu olgu da, insanların tarihsel yaşam süreçlerine aynı şeyin olmasından ileri gelmektedir."*[12]

Yukarıda da görüldüğü üzere Marx, Joseph de Vries'in ve idealistlerin tam tersine işaret etmektedir. İdealistlerin 'can', 'ruh' ve 'tanrı'ya atfettikleri gücü insana devreder. Bunu yaparken de bireyin üretim ilişkileri içerisindeki rolünü es geçmez. Kendinden önceki filozofların karanlık odada baş aşağı görünen görüntüsünü, ayakları üzerine oturtur. Kısacası Marx, bilincin insanın ve insan yaşamının kendisi olduğunu söyler. Marx'ın yaklaşımı yukarıda tartıştığımızı bilinçte insan emeğinin rolü ile örtüşür. Marx idealizmi ve klasik Alman Felsefesi'ni eleştirmeye davam eder: *"Gökten yeryüzüne inen Alman felsefesinin tam tersine, burada, yerden gökyüzüne çıkılır. Başka deyişle, etten ve kemikten insanlara varmak için, ne insanların söylediklerinden, imgelerinden, kavradıklarından ve ne de anlatıldığı, düşünüldüğü, imgelendiği ve kavradığı biçimiyle insandan yola çıkılır; gerçek faal insandan yola çıkılır ve bu yaşam sürecinin ideolojik yansı ve yankılarının gelişmesi de, insanların bu gerçek yaşam süreçlerinden hareketle ortaya konulabilir. Ve hatta insan beyninin olağanüstü hayalleri(Nebelbildungen) bile deneysel olarak saptanabilen ve maddi temellere dayanan, insanların yaşam süreçlerinin zorunlu yüceltmeleridir. Bu bakımdan ahlak, din, metefizik ve ideolojinin tüm geri kalan kısmı ve bunlara tekabül eden bilinç biçimleri, artık o özerk görünümlerini yitirirler. Bunları tarihi yoktur, biçimleri yoktur, tersine maddi*

[11] Marx, K.; Engels, F., (2008), *Alman İdeolojisi(Fuerbach),* Çev:Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara, s.44
[12] Marx, K.; Engels, F., (2008), s. 45

üretimlerini ve karşılıklı maddi ilişkilerini(Verkehr) geliştiren insanlar, kendilerine özgü olan bu gerçek ile birlikte hem düşüncelerini, hem de düşüncelerinin ürünlerini değiştirirler. Yaşamı belirleyen bilinç değil, tersine, bilinci belirleyen yaşamdır. Birinci durumda sanki canlı bir bireymiş gibi bilinçten yola çıkılmaktadır; gerçek yaşama tekabül eden ikinci durumda ise, gerçek yaşayan bireyin kendisinden yola çıkılır ve bilince de o bireyin bilinci olarak bakılır".[13] Marx tezini ortaya koymaktadır, yaşam bilinci değil, bilinç yaşamı belirler. Çünkü Marx'a göre gözlenebilen insanın kendisidir, canlı ve etken olan odur. İnsan değişkendir, belireli somut durumlarda ve tarihin içinde değişkenlik gösterir ve bu durum da Marx'a göre doğru yöntemin kendisidir. İnsan değişkendir, çünkü üretimin içinde faaldir, tarihin öznesidir. Son olarak Marx söyle der: *"Bu faal yaşam süreci, bir kez oraya kondu mu, tarih, kendileri daha soyut olan ampiristlerinki gibi cansız bir olgu derlemesi olmaktan, ya da idealistlerinki gibi hayalî öznelerin hayalî eylemi olmaktan çıkar."*[14] Marx bilinci açıklarken açık bir biçimde idealistlerin söylediğinin tam tersine işaret ediyor.

Bilincin fizyolojik mi yoksa toplumsal mı; soyut mu ya da somut mu olduğu tartışmalarından sonra bir *"dün bilinci"* tanımı yapmaya ihtiyacımız vardır.

3. Dün Bilinci

Dün bilinci derken, adlandırmamızda da olduğu gibi düne ait olan olgulardan, bilincin düne ait olan kısmından ve dünün bilincinde olmadan bahsediyoruz.

Yukarıda yürüttüğümüz bütün tartışmalar daha sağlıklı bir dün bilinci tanımı yapmamız içindi. Yukarı da söylediğimiz gibi, bilinç fizyolojik bir olay olarak beyinde, sinir sisteminde meydana geliyor. Daha sonra tarihin ilerleyen evrelerinde insan ya da insan öncesi insanın atası olan primatların emeğinin rolü ortaya çıkıyor. Bütün bunlar insanın ya da insan atasının doğa ile olan mücadelesi sırasında ihtiyaçtan doğuyor. Daha sonraki evrede sözlü anlatım sayesinde deneyimler nesillere aktarılıyor. Bilinç dünün ve geçmişin geleneğini bugüne taşıyor ve yarına taşımanın olanaklarını yaratıyor. İşte bu nokta da ilk tasnifimizi yapıyoruz: "Geleneksel Dün Bilinci". Yani gelenekten, kültürden ve yerellikten beslenen dün bilinci. Geleneğin, ataların sonraki nesillere bir farkındalık olarak bıraktığı dün bilinci.

Sözlü anlatımın ortaya çıkışı ve bilincin nesiller arası devri sürer iken, tarih sahnesin de bir olgu daha karşımıza çıkıyor, sınıf savaşımları. Marx, tarihi sınıf savaşımları tarihi olarak tanımlaması bu sebeple açıklanabilir. İlkel komünel toplumdan, efendi-köle toplumuna, oradan derebeyi-köylü toplumuna yani feodalizme, oradan da burjuvazi-proleterya toplumuna kapitalizme yani modern topluma geçiliyor. Son evrede insan bilincini oluşturan bütün yasalar üretim ilişkilerinin altında gizli yatıyor. İnsan birey olarak kendi bilincini oluştuyor, tabii ki üretim ilişkilerinin gelişkinlik ve ya gelişmemişlik düzeyi biçiminde. Bütün üst yapıdaki düşünüş biçimleri, yapıdaki üretim ilişkilerinde emek-sermaye çelişkisinde vucut buluyor. Yani faal insanın yaşamı onun bilincini de belirlemiş oluyor. Buradan da ikinci tasnife ulaşıyoruz: "Yaşam ile Oluşan Dün Bilinci". İkincisi birincisine göre daha bireysel ve tercihseldir.

Bu iki ayrın konusunu biraz daha açmak için, Hasn Heinz Holz'un György Lukacs ile yaptığı röportajdan bir alıntı yapmak istiyoruz. Daha açıklayıcı ve daha akıl netleştirici olduğuna inandığımız için. Holz soruyu geçmişin eserlerinin etkisinin insan üzerindeki etkisi ve güncelliği üzerine soruyor: *"Size bir şey sormama izin verir*

[13] Marx, K.; Engels, F., (2008), s.45-46
[14] Marx, K.; Engels, F., (2008), s.46

misiniz? Bence kendi geçmişimiz kavramıyla biz kendi bilincimizi eskinin sanat yapıtlarına indirgemiş oluyoruz, bundan da kaçamayız elbet, çünkü geçmişin tün yapıtlarında değil de bazı yapıtlarında, Walter Benjamin'in deyişiyle, belli bir güncelliğe benzer bir şeyi buluyoruz, yani geçmişin bu yapıtlarındaki içeriğin bizim için güncel bir sorun gibi yeniden etkileşmesini buluyoruz."[15]

Lukacs'ın cevabı ise bütün yazdıklarımızı özetler nitelikte: *"Bakın, bir kere ilkel yaşama dönmek isterim. Her kişinin belli bir bilinci vardır, her kişi kendi çocukluğunun belli bir anısına sahiptir. Çocukluğunuzun anılarını alın, bu olaylar çok değişik biçimde göreceksiniz. Bugün olanları bir anlamda kopuk kopuk bulacaksınız, bugünkü manevi varlığınızla ilişkisiz bulacaksınız. Öte yandan, bugünkü ben'inizi tohum halinde içeren bazı yapmış ya da söylemiş olduğunuzu göreceksiniz. Geçmişi varlıkbilimsel bir anlamda almamız, yöntembilimsel bir anlamda almamız gerekir. Olduğu gibi alırsanız, geçmiş geçmiştir. Ama varlıkbilimsel anlamda geçmiş her zaman geçmiş değildir, geçmiş şimdiki zamanda sürer ve her zaman aynı biçimde sürmez."* [16] Lukacs, söylediklerini örneklemeye devam ediyor, bu kadarının yeterli olacağı kanısındayız.

Nâzım Hikmet'in şiirlerinde de bu iki olgu, dün bilincinin bu iki tasnifi görülmektedir. Hem "geleneksel dün bilinci" hem de "yaşam ile oluşan(bireysel)" dün bilinci" şiirlerinde yerini almıştır. Sürekli tartışa gelen bir şâir olan Nâzım Hikmet'te bu iki dün bilincinin izlerini tespit etmeye çalışacağız. Bunu yaparken de ilk eserlerinden "835 Satır" ve "Sesini Kaybeden Şehir" kitaplarını ele alacağız.

3.1. Nâzım Hikmet Şiirinde Dün Bilinci(835 Satır ve Sesini Kaybeden Şehir)

835 Satır: Bu kitap Nâzım Hikmet'in ilk kitabı olup, 1929 yılında basılmıştır.

*Orkestra: 835 Satır kitabında ilk dün bilinci tespit ettiğimiz şiir, "Orkestra" şiiridir. Nâzım, bu şiirinde eski şiiri eleştirip, yeni şiirin yani kendi şiirinin savunmasını yapmaktadır. Şiirde klasik şiiri *"üç telinde üç sıska bülbül öten / üç telli saz"* (Bütün Şiirleri, YKY, 2011, 33) dizeleri ile betimler ve bu dizeleri dört kere tekrarlar. Bu dizelerde devrolan geleneksel dün bilincinin izlerine rastlanmaktadır. Nâzım ne kadar bu dizelerle klasik edebiyatı eleştirse de kendisine devrolan bu kültür mirasının ayrıntılarını iyi bilir. Nâzım geleneği reddederken, gelenekten beslenmeyi ihmal etmez.

*Piyer Loti: Nâzım bu şiirinde batının gördüğü şarkın aksine bambaşka bir şark olduğunu belirtir. Şiir boyunca emperyalizmi ve burjuvaziyi eleştirir. Şairin şiirde yaptığı şark tahlilleri geleneksel dün bilincine çok güzel bir örnektir. *"Esrar! / Tevekkül! / Kısmet! / Kafes, kan, kervan / şadırvan! / Gümüş tepsilerde rakseden sultan! / Mihrace, padişah, / bin bir yaşında bir şah / Minarelerden sallanıyor sedef nalınlar, / burunları kınalı kadınlar / ayaklarıyla gergef dokuyorlar / Rüzgârlarda yeşil sarıklı imamlar ezan okuyorlar."*(B.Ş, 2011, 34) Şair "işte frenk şairinin gördüğü şark" diyerek bu dizleri yazıyor. Burada Nâzım'ın geleneksel dün bilincinden beslendiğini görüyoruz. Frenk şairi dediği ise Pierre Loti'dir. Fransız asıllı romancı, 1876 yılında İstanbul'a gelir ve İstanbul'da yaşar. Nâzım şiirin devamında ise Pierre Loti'ye karşı tavır alır. Pierre Loti 1923 yılında ölmüştür, Nâzım bu şiiri 1925 yılında yazar. Pierre Loti'ye bakış açısı, şairin yaşam ile oluşan dün bilincine iyi bir örnektir. Çünkü şâir onu bir burjuva görür ve eleştirir: *"Bilmeyenler / bilsin: / sen bir şarlatandan başka bir şey değilsin! /*

[15] Lukacs, G.; Holz, H. H., (1978), "Varlık ve Bilinç", Çev:Afşar Timuçin, *Felsefe Dergisi*, İstanbul, sayı:3, s.56

[16] Lukacs, G.; Holz, H. H., (1978), s.56

Şarlatan! / Çünkü Fransız kumaşlarını / yüzde beş yüz ihtikârla satan: / Piyer Loti! / Ne domuz burjuvaymışsın meğer!"(B.Ş, 2011, 35)

*Gövdemdeki Kurt: Şair bu şiirde bir kadından bahseder ve onun hayalinin kendisini esir almasından çekinir. Şiirdeki şu dizler geleneksel dün bilinci ile açıklanabilir: *"Sen / benim / minare boyunda çam gövdeme, / yumuşak / beyaz / bir kurt gibi girdin, / kemirdin!"*(B.Ş, 2011, 44) Şairin benzetme yaparken "minare"yi kullanması, geleneksel dün bilincinin açık olduğunu göstermektedir.

*Sanat Telakkisi: Bu şiirde Nâzım'ın iki tür dün bilincinin de farkında olduğu tespit edilmiştir. Gelenesel dün bilinci olarak: *"kan kırmızı yakut bir tespih gibi / ve bu kızıl pırıltılı tespihin ipi / sırma saç tellerindendir…"*(B.Ş, 2011, 52), *"Dinlenir, / dinlenmez değil / bülbülün güle karşı feryatları…"*(B.Ş, 2011, 52). Yaşam ile oluşan dün bilincine örnek ise: *"Bakır, demir, tahta, kemik ve kirişlerle çalınan / Bethovenin sonatları.."* (B.Ş, 2011, 52), *"Erkek güzeli / 'Biblos ilahı genç Adonis / köprü başında karşıma çıksa,"* (B.Ş, 2011, 53). Buradaki "Adonis" Yunan mitolojisinde Afrodit'e aşık olan gençtir.

*Korsan Türküsü: Şair burada yaşam ile oluşan dün bilincinden beslenir: *"Donna Madonnanın yuvarlak / kalçaları gibi oynak / fıçılardan / içtik İspanyol şarabını!"* (B.Ş, 2011, 54), *"tombul, esmer kollarını aç Madonna"* (B.Ş, 2011, 54).

*Jokond'un Hatıra Defterinden Parçalar: Kitaptaki bu kısım, farklı farklı günlere ait 7 kısımdan oluşmaktadır. Da Vinci'nin Mona Lisa olarak bilinen diğer adı da "La Jakond" adlı eserinden esinlenerek kaleme alınmıştır. Tablo Luvr Müzesi'ndedir.

-Paris. 13 Mart 1924. Luvur Müzesi: Şair bu kısımda geleneksel dün bilinciyle İskender'i anmaktadır. İskender'i herkesin adlandırdığı gibi "büyük" sıfatıyla adlandırır. *"Lâkin acayip bir yerdir Luvur. / Burada belki bulunur: / İskenderi Kebirin / kronometreli Lonjin saatı."* (B.Ş, 2011, 58)

-20 Nisan: Bu şiirde şair ilk önce geleneksel dün bilincini döker şiirin mısralarına: *"Çin hasadıyla meşgul gazeteler. / Anlıyorum ki artık, / kaf dağından gelen ejder / altın semasında Çinimâçin yurdunun / gerdi kanat."* (B.Ş, 2011, 61). Kaf dağı imgesel buradaki geleneksel dün bilincinin izlerini taşır. Daha sonra "Britanya Lordu"nu ve Konfuçyus'u anar, yaşam ile oluşan dün bilincinin örneklerine rastlanır: *"Fakat / bu işte yalnız britanya lordunun / tüyleri yolunmuş bir kuş / gibi matruş / gırtlağı değil, / kesilecek / Konfuçyusun / uzun seyrek sakalı da."* (B.Ş, 2011, 61)

-10 Mayıs: Şair şiirin başında gelenekten beslenir. Şıkca düne gidip, dün ait olan bilincini okur ile paylaşır: *"Yunan heykeltıraşları! / Selçuk elinin çini nakışları! / Çemside ateş halı dokuyanlar! / Çölde hecinle kaside okuyanlar! / Vücudunun raksı rüzgâr gibi esen! / Bir kırat mücevheri 36 köşeli kesen!* (B.Ş, 2011, 63) Hemen peşindeki mısralar da yaşam ile oluşan dün bilincinin izlerine rastlanır ve Rönesans döneminin ünlü İtalyan heykeltıraşı Michelangelo'yu anar: *"Ven sen / beş parmağında beş hüner taşıyan Mike Anj usta!"* (B.Ş, 2011, 63) Şiirin en son kısmın da ise "Leyla ile Mecnun"u anar: *"Ve ben artık / bilmem kimlere derler Leylâ ile Mecnun? / O pantolonlu Leylâ / Ben etekli Mecnun değilsem! / Ağlayabilsem a…h / ağlayabilsem!"* (B.Ş, 2011, 63)

-13 Mayıs: Bu şiirde de şair ünlü ressam Leonardo da Vinci'yi anar. Yaşam ile oluşan dün bilincine iyi bir örnek olma özelliği taşımaktadır: *"Dilerim ki / kübist bir ressama fırça olan kemikleri / Leonar da Vincinin, / boyalı elleriyle sarılıp boğazıma, /*

altın kaplama bir diş gibi ağzıma, bu mel'un tebessümü taktığı için! Şair mel'un tebessüm diyerek Mona Lisa'yı kastediyor.

*Berkley: Bu şiir Nâzım'ın İrlandalı piskopoz ve filozof George Berkeley'i eleştirdiği şiirdir. Berkeley, Locke ve Hume ile birlikte anılan idealist felsefe akımının önemli filozoflarından biridir. Somut dünyadaki her şey aslında soyuttur, soyut bir alemin yansımasıdır ve oraya aittir. Metafizik akımının önemli filozofudur. Bu noktada Nâzım onu eleştirir. 17. yüzyılın sonu ve 18. yüzyılın başlarında yaşayan Berkeley'i eleştiren Nâzım, yaşam ile oluşan dün bilincinin akislerini yansıtır. Şiir boyunca geleneksel dün bilincinin izlerine de rastlanmaktadır. *"Behey / Berkley! / Behey on sekizinci asrın filozof peskoposu. / Felsefeden tüten günlük kokusu / başımızı döndürmek içindir."* (B.Ş, 2011, 65) *"Behey Allahın / Cebrail şeklindeki Ezraili, / Behey on sekizinci asrın en filozof katili!"* (B.Ş, 2011, 65) *"Her kitabın / diz çökmüş önünde Rabbın / kara kuşaklı bir keşiş gibi.. / Sen bu kıyafetle mi bizi kandıracaktın, / inandıracaktın? / Biz İsanın vuslatını bekleyen / bir rahibe değiliz ki!"* (B.Ş, 2011, 66) *"Kaçma dur! / Her yol Romaya gider,"* (B.Ş, 2011, 67) Nâzım Berkeley'in metafizik felsefesini eleştirmeye devam eder ve gelenekten beslendiği düne ait bilincini bütün bilinciyle ortaya koyar: *"Diyelim ki senden evvel baban yok / İsa gibi. / Yine bacakları arasından çıktığın / Meryem gibi bir anan da mı yok! / Diyelim ki yapayalnızsın Tura Sinada Musa gibi, / ne yazık! Tevratını okuyanda mı yok! / Çok yalan söylemişsin çok."* (B.Ş, 2011, 68)

Sesini Kaybeden Şehir: Sesini Kaybeden Şehir, 835 Satır'dan 3 kitap sonra, 1931 yılında yayımlanan Nâzım Hikmet'in 6. kitabıdır.

*Kerem Gibi: Nâzım'ın en çok bilinen şiirlerinden biridir. Nâzım'ın mücadeleyi vurguladığı şiirde, Kerem ile Aslı hikayesine atıfta bulunur. Kendisini Kerem ile özdeşleştirir. Kerem'in yanarak kül olma olayına telmih eder. Geleneksel dün bilincinin, o anki bilinç ile iç içe girişine güzel bir örnek teşkil eder: *"O diyor ki bana: / -Sen kendi sesinle kül olursun ey! Kerem / gibi / yana / yana…*(B.Ş, 2011, 204), *"Ben diyorum ki ona: / -Kül olayım / Kerem / gibi / yana / yana. / Ben yanmasam / sen yanmasan / biz yanmasak, / nasıl / çıkar / karan- / -lıklar / aydın- / -lığa.."* (B.Ş, 2011, 205)

*Nikbinlik: İyimserlik anlamına gelen "nikbinlik" Nâzım'ın gelecek tahayyüllerinin yer aldığı şiirdir. Burada şair, küçükken büyüklerinden dinlediği masallara atıfta bulunur ve geleneksel dün bilinci devreye girer. *"Hani şimdi biz / bir peri masalı dinler gibi seyrederiz / ışıklı caddelerde mağazaları,"* (B.Ş, 2011, 206)

*İhtilâli Kebir: Nâzım bu şiirde Fransız ihtilalinin Jokeben liderlerinden bahseder. Fransız ihtilalini de büyük olarak nitelemekten geri kalmaz. Nâzım Büyük Fransız İhtilali'ni ve özellikle Jakobenleri sahiplenen bir siyasi çizgiye sahiptir fakat eleştirmekten de geri kalmaz. Tarihten beslendiği için yaşam ile oluşan, bireysel dün bilincine örnektir: *"Dördü de önümdeydiler / kan içindeydiler, / Severim kanı: / anamın rahminde olduğu / ve giyotin sepetinde olduğu için.."* (B.Ş, 2011, 208), *"Robespiye, Danton, / Baböf, Marat.. / Ne başlangıç, ne son, / doğan, ölen, be anaçkom, / doğan, ölen, doğan hayat…"*(B.Ş, 2011, 208)

*Mektup: Nâzım bu şiirinde Maksim Gorki'ye seslenir. Geçmişten, geçmiş tarihin kişiliklerinden beslenir. Bu sebeple bu şiirde de yaşam ile oluşan dün bilincinin izlerine rastlamak mümkündür. *"Hayır, / Maksim Gorki hayır…"*(B.Ş, 2011, 218), *"Lenin / senin / gözlerinde: / ruhu keskin azabın çarmıhına gerilen / zaman zaman dirilen / ak gömleği kanlı bir ölü."* (B.Ş, 2011, 218) *"Sen / görüyorsun onu bazen / el yazma bir*

İncil sayfasında." (B.Ş, 2011, 218) *"Biliriz / beraber dinlediniz Peşkovanın evinde / Bethovenin sonatlarını"* (B.Ş, 2011, 218) Lenin, Bethoven ve Peşkova'yı anan şair, yaşam ile oluşan dün bilincinden beslenmiştir. İncil ve çarmıh imgelerinin de ise geleneksel dün bilincinin etkisi görülmektedir.

*Cevap No 2: Bu şiir Peyami Safa ile atıştıkları dönemde Peyami Safa'ya ithafen yazılmıştır. Bu şiirde en önemli nokta, Nâzım'ın tarihten beslendiğini itiraf etmesidir. Nâzım şiirlerinde yaşam ile oluşan dün bilincinin neden bu kadar çok olduğunun cevabını Nâzım kendisi verir: *"Ben hızımı asırlardan almışım,"* (B.Ş, 2011, 226)

*19 Yaşım: Nâzım 1902 doğumlu ve bu şiiri 1930 yılında yazar. Şair 1921 yılında, 19 yaşındayken Sovyetler'de geçirdiği öğrencilik hayatının özlemini aktarır. Yukarıda Lukacs'ın da dediği gibi, "bir çocukluğumuz, bir geçmişimiz vardır, ama bunlar sadece geçmiş değildir, tarihle beraber harmanlanırlar", işte Nâzım'ın bu şiirinde yaşam ile oluşan dün bilincinin yansıması gözlemlenir. *"Benim ilk çocukluğum, ilk hocam, ilk yoldaşım / 19 yaşım"* (B.Ş, 2011, 228) *"Kafkas: / güneş. / Sibiya: / kar.. / Seslenebildiğiniz kadar / ses- / -lenin…. / 24 saatta 24 saat Lenin / 24 saat Marks / 24 saat Engels,"* (B.Ş, 2011, 228) *"Aşk: / yoldaş. / Profesor: / yoldaş. / Zenci / Coni, / Alman / Telman, / Çinli / Li, / ve 19 yaşım / yoldaş da, yoldaş da, yoldaş da / yoldaşım."* (B.Ş, 2011, 228) Sovyetler'deki iç savaş dönemine rast gelir Nâzım'ın Sovyetler'deki öğrencilik dönemi. İç savaşı belirtmeden geçmez şair: *"Haaaayda / beyaz orduların dumanlı ufuklar gibi önüne katan / bir kızıl süvarisin, / bir kızıl süvariyim, / bir kızıl süvariyiz, bir kızıl…."*(B.Ş, 2011, 232) 28 yaşında bu şiiri yazdığını itiraf eder ve geçmişe özlem devam etmektedir. *"Geçti dokuz yıl, / ey benim 19 yaşım,"* (B.Ş, 2011, 232)

*Çocuklarımıza Nasihat: Şair burada gelecek nesilleri oluşturacak çocuklara nasihatler verir. Bu yaparken de geleneksel dün bilincinden yararlanmayı ihmal etmez, yine ve tekrardan eleştirerek yapar bunu: *"Ve din dersleri hocasının resmini yapan / kurşun kaleminle yık / Mızraklı İlmihalin / yeşil sarıklı iskeletini.."* (B.Ş, 2011, 233), *"Sen kendi cennetini / kara toprağın üstüne kur. / Çoğrafya kitabınla sustur, / seni "Hilkati Âdem"le aldatanı."* (B.Ş, 2011, 233)

*Cevap No: 3 – Bir Komik Âdem: Bu şiir bir önceki şiirde –Cevap No: 2" olduğu gibi Peyami Safa'ya yazılmıştır. Üslubun sertleştiği görülmektedir. Nâzım geleneksel motiflerden yararlanmaya devam eder. Geleneğin bilinci su üstüne çıkar. *"Sen: / Beşinci Mehmedin saltanatını, / Altın nallı kır atını, / pepellerin kat katını / ve teneke suratını, / doldurup torbana / sıska sırtında taşıyorsun."* (B.Ş, 2011, 253), *"Ve niçin: / cümleler ezberlemişsin / Fehim Paşanın sözlerinden… / Fehim Paşanın hayrülhalefi, / bize sökmez afi…"*(B.Ş, 2011, 254), *"Fehim Paşanın hayrülhalefi..... / Bu kadarı kâfi….."*(B.Ş, 2011, 255) Fehim Paşa'yı anar şair. Fehim Paşa, 1873-1905 yıllarında yaşamıştır. II Abdülhamid'in baş hafiyesidir. Nâzım Peyami Safa'ya Fehim Paşa'nın öz evladı diyerek seslenir. Şiirdeki V. Mehmed ise, İttihat ve Terakki tarafından tahta çıkarılan padişahtır. Meşrutiyet padişahı olarak adlandırılmıştır ve aynı zamanda da İslam halifesidir.

4.Sonuç

Bu çalışmamızda, ilk önce bilinci açıklamaya çalıştık. Daha sonrada bilincin fizyolojik ve toplumsal rollerini inceledik. Felsefenin tartışma konusu olan bilinç hakkından yapılan tartışmalara değindik. Bütün bu tespitlerimizden sonra bilincin toplumsallığı ve maddeselliği üzerine bir dün bilinci tanımı geliştirdik. Bunun üzerine

dün bilincimi iki ayrı kısma ayırmış olduk: Geleneksel Dün Bilinci ve Yaşam ile Oluşan Bireysel Dün Bilinci.

Elde etmiş olduğumuz bu olguları, Nâzım Hikmet'in iki şiir kitabı olan 835 Satır ve Sesini Kaybeden Şehir kitaplarına yöntemsel olarak uyguladık. Birçok şiirde dün bilincini izlerine rastladık.

Nâzım Hikmet bütün politikliğine karşın, gelenekten ve yerelliklerden beslenen bir şairdir. Geleneği eleştirirken, geleneğe ne kadar vakıf olduğu âşikardır. Nâzım'da hem geleneksel dün bilinci hem de kendi çabasıyla elde ettiği yaşam ile oluşan dün bilincinin yoğun olarak işlendiğini gördük. Nâzım Hikmet'in "dün"ün gayet de farkında olan bir şair olduğunu bu iki eserinde tespit etmiş olduk. Bu yöntem Nâzım Hikmet'in diğer bütün şiirlerine de uygulandıkça daha ilgi çekici olgular tespit edileceğinden kuşkumuz yoktur.

Kaynakça

Atasay, H. Tuğrul, (1999) "Bilinç Nedir?", *Bilim ve Ütopya*, İstanbul

Lukacs, György-Holz, Hans Heinz, (1978), "Varlık ve Bilinç", Çev: Afşar Timuçin, *Felsefe Dergisi*, İstanbul

Marx, Karl-Engels, Friedrich,(2008), *Alman İdeolojisi(Fuerbach)*, Çev: Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara,

Marx, Karl-Engels, Friedrich,(2011), *Komünist Parti Manifestosu*, Çev: Erkin Özalp, Yazılama, İstanbul

Ran, Nazım Hikmet,(2011), *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul

Şeptulin, Aleksander,(1989), "Yansıtma'nın Üst Biçimi Olarak Bilinç", *Felsefe Dergisi,* İstanbul,

Yenişehirlioğlu, Şahin,(1977), "Bilinç'in Diyalektiği", *Halkoyu,* Ankara

Zeman, Adam,(2006), Bilinç *Kullanım Kılavuzu*, Metis, İstanbul

TÜRK EDEBİYATINDA SİPARİŞ ROMANLAR VE ÖYKÜLER

Seyfettin YILDIZ

İstanbul Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı ABD

ÖZET

Romanın orta sınıf içerisinde okunma oranın yüksek olması üzerinde durulmaya değer bir mesele olarak görülmüş, çeşitli çevreler romanın bu inisiyatifinden yararlanma yoluna gitmiştir. Mesela en başta devlet, romanın toplum üzerindeki bu etkisini görerek onu, kamuoyu oluşturmak, ideolojisini benimsetmek, siyasi emellere bir araç olarak kullanmıştır. İkinci olarak her geçen gün ekonomik anlamda büyüyen yayınevleri, romanın bu okur kitlesindeki üstünlüğünü bildiğinden ticari bir ürün olarak romanı yayımlanan eserler arasında en başa yerleştirmiştir. Onlar için romanın kaliteli olmasından ziyade çok satması önemlidir. Bu durum da onları çeşitli roman türleri arasında halkın daha çok okuduğu, ilgi gösterdiği aşk hikayelerinden oluşan ucuz aşk romanlarına, polisiye türünden eserlere yöneltmiş, ya bunların Batı'dan çevirisi yapılmış ya telif eser yazılmış ya da sipariş edilerek yazdırılmıştır; böylece adetleri yüz binleri bulan- geçen romanlar yayımlanmıştır.

Bunun yanında kurum ve kuruluşlar da romana ilgi göstermiş, mesela TÜBİTAK bilim adamı yetiştirmek için, örnek bir şahsiyetten hayatından yola çıkarak gençleri teşvik edecek sipariş roman yazdırmıştır.

Ayrıca yazarlar, devrin havasını göz önünde bulundurup toplumun çok okuyacağı kitapları yazma yoluna giderek kendi kendisine sipariş ettiği eserler vardır.

Netice itibariyle romanın ve öykünün –öykü görece daha az sipariş edilir- bir tür olarak bizim edebiyatımızda ortaya çıktığından beri siparişlerin olduğu günümüzde de aynı anlayışın daha etkili bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

ABSTRACT

The fact that the percentage of people who read novels is very high has been considered worth focusing on and the novel has been taken advantage of by some parts of the society.For instance, ,realising this aspect of the novel, governments have used it to affect the public opinion,make the society adopt an ideology,shortly as a way to take them to their political goals.Secondly,being aware of the superiority of the novel over the other literary works ,publishing houses ,growing economically day by day,have given great importance to the novel.For them,it is the number of books sold that matters,not the quality of them and this has led them to focus on simple romance or detective novels that people read a lot.They either have had them translated into Turkish,or rewritten the adapted ones or had them rewritten. So far hundreds of thousands novels have been published that way.

Also,institutes and organisations have always been interested in novels,For example Tubitak has had custom-made novels wirtten based on succesful people's life to motivate young people and raise new scientists.

Moreover,there are some custom-made novels written by writers who write books which are more likely to be sold, considering the trends of their times.

Finally,since novels and stories first emerged, custom-made works have been made,although stories have been relatively less custom-made than novels..It is obvious that even today this method is still used in an effective way

Roman, edebi eserler içerisinde toplum tarafından en fazla rağbet gören, hakkında konuşulup yazılması bakımından en geniş yer tutan edebi bir türdür. Bunda romanın; insanın, toplumun meselelerine bir ayna vazifesi görüp problemleri, birçok yönleriyle ortaya koyma, çözme, anlamlandırma gibi misyon yüklenmesinin, toplumsal etkenlerden hareketle ortaya çıkıp topluma biçim vermeye çalışmasının, toplumun gerçeklerini gören ya da görmeye çalışan kurmacalara dayanan bir edebi tür olmasının etkileri vardır. Romanı, sırf bir zevk ve rahatlama için okuyanların çokluğu da ayrı bir öneme sahiptir. Romana gösterilen bu büyük ilgiyi fark eden yayıncılar, toplumun sevdiği, benimsediği türden talepleri karşılamaya çalışarak çok satan kitapları yayımlamaya yönelmiş, böylece roman doğrudan bir ticari meta olarak endüstriyel ürün haline gelmiştir. Biz de romanın çok satan kitaplarla, parayla kurduğu bu ticari ilişkiyi, yayıncıların tavrını dikkate alarak bildiride "sipariş" kelimesini kullanmayı uygun gördük. Bu bildiride roman üzerinde ağırlıklı olarak durmakla birlikte öykülerin kurmaca bir tür olarak benzer yayın politikalarının ürünü olduğunu gördüğümüzden öyküleri de aynı başlık altına aldık.

Bizim edebiyatımızdaki ilk telif roman 1872'de yazılan Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat-ı Fıtnat*'ıdır. Roman, bizim edebiyatımızda ortaya çıktığı andan itibaren sevilmiş, ilgi görmüş, Batı'daki türlerine uygun çevireler yapılarak kısa zamanda önemli bir okuyucu kitlesine kavuşmuştur. *Mai ve Siyah* romanında Ahmet Cemil, para kazanmak için kitap çevirmek istediğini bir kitapçıya söylediğinde kitapçı "Olsa olsa hikaye tercüme ediniz. Başka kitaplar pek az satılıyor. Zaten hikayeler de satılmıyor" der.[1] Kitapçı, bu sözlerden sonra daha önce dört bölümü neşredilen *"Hırsızın Kızı*"nı çevirmesini isteyerek asıl niyetini belli eder. Buradan hem roman türüne ilgi gösterildiğini hem de popüler romanlara talebin daha fazla olduğunu anlıyoruz. Ahmet Cemil'in Lamartin'den çevirmek istediği edebi değeri daha yüksek "*Rafael*" gibi eserlere kitapçıların pek itibar etmediği de görülmektedir.

Toplum hayatının siyasi içerikli olması, edebiyatın toplumdan hareketle meseleleri yansıtması, edebiyatın da siyasetten, ideolojiden örtük bir şekilde etkilendiğini gösterir. Bu bağlamda Guy Michaud, Moliere tiyatrolarının çoğunun XIV. Louis döneminin saray hayatını yansıttığını belirtir. Ona göre Nazi edebiyatı, rejim tarafından sipariş verilmiştir. Sovyet edebiyatı için de benzer durumlar söz konusudur. 1933'te ilan edilen "Toplumcu gerçekçi edebiyat" adı altında Sovyet edebiyatı, resmi ideoloji altına girmiştir. Michaud, biraz daha öteye giderek az veya çok bilinçsiz bir şekilde edebiyat, her zaman toplumsal veya siyasal yaşam tarafından ısmarlanmıştır, der.[2] Dünya edebiyatında da ısmarlama bir edebiyatın örneklerini artırmak mümkündür.

Türk edebiyatının bazı dönemlerinde de ısmarlama edebiyat; siyasi iradenin isteği doğrultusunda gerçekleşmiştir. Nitekim yazılan romanlarda, şiirlerde, çevrilen eserlerde resmi ideolojinin etkilerini görmek mümkündür. Böyle bir sürecin bizim edebiyatımızda en yoğun bir şekilde Cumhuriyet döneminde gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte Cumhuriyet döneminden sonra ısmarlama bir edebiyat, özerk bir edebiyat doğrultusunda eserlerin yazıldığı düşünüldüğü dönemlerde de- ki özerk bir edebiyat düşünülemez- varlığını bir gölge gibi sürdürmüştür. Yani Yeni Türk edebiyatının başlangıcından bugüne ısmarlama bir edebiyatın varlığından söz edebiliriz. Böyle bir durumun ortaya çıkması meselenin çok yönlü sosyolojik nedenlere dayandığını

[1] Uşaklıgil, H.Z, (2001), *Mai ve Siyah*, Özgür Yayınları, İstanbul, s.80.
[2] Michaud ,G, (2004), *Bir Disiplin Olarak Edebiyat Sosyolojisinin Kurulması*, Hece Yayınları, İstanbul, s.59.

göstermektedir.

Ian Watt, okur kesiminin orta sınıf içerisindeki üstünlüğünden bahseder, bunun Batı'da çok uzun zamandır yaygın bir görüş olduğunu belirtir.[3] Ayrıca kadınların okur kitlesi içindeki oranının sürekli arttığını söyler.[4] Toplumun üst tabakalarının orta kesime göre daha az okuması önemli bir tespittir. Bu durum, romanın toplumu yönlendirmenin, şekillendirmenin bir aracı olarak kullanılacağını düşündürmektedir. Kadın okurların roman okurları içerisinde çokluğu, yayıncıları onların istekleri doğrultusunda eserler yayımlamaya sevk etmiştir. Piyasada ucuz aşk romanlarının, heyecanı canlı tutan polisiyelerin, bilim-kurgu türündeki kurmaca eserlerin çok olmasında orta kesimdeki bu okur kitlesinin etkisi vardır. Yayıncılar bu kesimin talepleri doğrultusunda popüler romanlara yönelerek baskıları yüz binleri- milyonları bulan eserler yayımlayarak ticari anlamda da ciddi bir şekilde adlarından söz ettirmeye başlamışlardır. Nitekim şehrin en gözde mekanlarına yerleşen kitabevlerinden kitapların ne büyük bir endüstriyel pazar oluşturduğunu anlayabiliriz.

Çalışmamızda roman ve öykülerin çeşitli amaçlar doğrultusunda farklı çevreler tarafından sipariş edildiğini gördük. Bu eserleri yazarlara devlet sipariş ettiği gibi yayınevleri, çeşitli kurum ve kuruluşlar, gazeteler sipariş etmiştir. Bunun yanında yazarın dönemin şartlarını dikkate alarak kendi kendisine sipariş ettiği roman ve öyküleri; ayrıca çeşitli vesilelerle açılan yarışmaları da bu bağlamda değerlendirdik. Kurmaca eserlerde yazarların yazmak istediği eserler hakkında konuşmaları, kahramanların birbirine roman ve hikaye tavsiye etmesi de sipariş eserlerin bir başka cephesini ortaya koymaktadır. Sipariş eserlerle ilgili tespit ettiğimiz bu noktalar üzerinde durmak, meseleyi açıklığa kavuşturmamızı sağlayacaktır.

Devletin Sipariş Ettiği Kitaplar

Devletlerin bazen doğrudan bazen de oluşturulan, arzu edilen siyasi atmosfer doğrultusunda dolaylı olarak yazarlara çeşitli eserler yazdırdığı bilinmektedir. Bizim edebiyatımızda özellikle Cumhuriyet döneminde bu tür eserlerin yazıldığını görmekteyiz. 1928 yılında Vakit gazetesinde aynı yıl tefrika edilerek yayımlanan Reşat Nuri'nin "*Yeşil Gece*"[5] romanı, Oktay Akbal'ın iddiasına göre-ilk olarak bu iddiayı ortaya atan odur- Atatürk yazara "Bana yobazlığı eleştiren bir roman yaz!" der, eser bu şekilde yazılır.[6]

Yeşil Gece romanı medrese-okul çatışması üzerine kurulmuş; bir tarafta Ali Şahin gibi devrimlere bağlı, eskiyi sevmeyen, yenilikçi öğretmenler yer alırken diğer tarafta bazı çevrelerde öğretmenleri dinsiz ve ahlaksız sayan bir halk vardır. Birol Emil de eserin yayın tarihi, şahısları, meseleleri ve romancının diğer romanları arasındaki istisnai yeri göz önüne alındığında *Yeşil Gece*'nin böyle bir direktif veya telkinden doğmuş olmasının mümkün olacağını belirtir.[7]

Birol Emil, romanda ele alınan meselelerin, fikirlerin ve romanı temsil eden şahısların, Cumhuriyet'ten sonra girişilen inkılap hareketleri ve Atatürk inkılaplarıyla doğrudan ilişkili olduğunu; bu eserin Reşat Nuri'nin tek ideolojik romanı olduğunu

[3] Watt I, (2007), *Romanın Yükselişi, Defeo, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, Metis Yayınları, İstanbul, s.55.
[4] Watt,I, (2007), s.56.
[5] Kanter,M.F, (2006), *Ölümünün 50.Yılında Belgelerle Reşat Nuri Güntekin*, İnkılap Yayınları, İstanbul, s.39.
[6] Akbal, O, (25 Ocak 1973).,"Yeşil Gece'den Kubilay'a", *Cumhuriyet Gazetesi*.
[7] Emil, B, (1984), *Reşat Nuri'nin Romanlarında Şahıslar Dünyası, Harabelerin Çiçeğinden Gökyüzüne,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, s.313.

belirtir. Diğer eserlerinde bu genişlikte katılıkta ideolojik bir tem ya da fikrin görülemeyeceğini söyler.

Eserde saltanatın ve hilafetin kaldırılması, Cumhuriyetin ilanı, tekkelerin, medreselerin, türbe ve zaviyelerin kapatılması, şapka inkılabı, harf ve dil devrimi, laiklik, kadın hakları gibi Türkiye Cumhuriyetini yaratan, yeni bir zihniyet ve yaşama şekli getiren hareketler Ali Şahin'in mücadelesini yaptığı meselelerdir. Ali Şahin, dine ve din adamlarına hücum ederek pozitivist düşünceyi memlekete getirmeyi hedefleyen biridir.

Cumhuriyet döneminde yazılan roman ve öykülerde devrin ideolojisi dikkate alınarak eserlerin kurgulandığını da düşünmekteyiz. Yakup Kadri'nin romanlarında da yazarın meselelere yaklaşımı Cumhuriyet'in dayattığı ideoloji etrafında şekillendiğini söyleyebiliriz.

Reşat Nuri'nin Cumhuriyet döneminin ideolojisinin Çalıkuşu romanına nasıl yansıdığını N.Ahmet Özalp "*Edebiyatta Dirijizm: Çalıkuşu Operasyonu*"[8] adlı yazıda ortaya koyar.

N.Ahmet Özalp, *Çalıkuşu*'nun Kurtuluş Savaşı döneminde yazıldığını, Vakit gazetesinde tefrika edildikten sonra 1922'de yayımlandığını belirtir. Roman, alfabe değişikliğinden dolayı beşinci baskısını 1935'te yapar. Bu baskıda bahsedilen operasyon gerçekleşmiştir. Reşat Nuri'ye eseri yeniden gözden geçirerek yazmasını tavsiye eden Yedigün dergisi sahibi Sedat Simavi'dir. Roman, istenilen şekle gelince 1937'de Yedigün dergisinde tefrika edilmeye başlar. N.Ahmet Özalp'a göre bu operasyonun temel amacı, eserdeki biçimsel değişiklikler değil, siyasi otoritenin "dirijizm"inden kaynaklanan tamamen yeniden bir yapılandırma olduğunu söyler. Romanda bu amaca uygun olarak üç türlü değişiklik yapılmıştır:

"1.Romanın yazıldığı dönemin, yani Osmanlı döneminin tarihsel ve sosyal koşullarını yansıtan öğelerin ayıklanması.

2.Romanın yazıldığı döneme ilişkin olumlu bir izlenim edindirecek tüm olgular ile bunlara ilişkin göstergelerin ayıklanması ya da tersine çevrilmesi.

3.Dinsel bir anlamı olan ya da böyle bir anlamı çağrıştıracak öğelerin ayıklanması."[9] *Çalıkuşu* romanındaki bu değişiklikler o dönemde yazarların nasıl bir baskı altında kaldığını ortaya koymaktadır. Yayıncılar adına da sözcülüğü Semat Simavi yaparak toplumun yazarlardan nasıl eserler istediğini göstermiştir. Nitekim Çalıkuşu romanındaki operasyonla Cumhuriyet döneminde yazılan eserler arasında birçok benzerlik bulabiliriz. Bu durum da yazarların resmi ideolojinin gölgesinde kaldıklarını ortaya koymaktadır.

Cumhuriyet döneminde daha geniş çaplı sipariş eserlerin yazıldığını Kemal Tahir'in Geçit dergisinde yayımlanan "*Eser mi İmza mı*?"[10] başlıklı yazısında da açık bir şekilde görebiliriz. Bu yazıdan öğrendiğimize göre Cumhuriyetin onuncu yılı vesilesiyle Maarif Vekaleti, 19 yazara 19 eser (Bu eserlerin tamamı roman değil, tiyatro, şiir gibi türlerden oluşmaktadır.) sipariş etmiştir. *Yeşil Gece*'den sonra topluma dayatılan bir projenin Cumhuriyet döneminde temel amaçları arasında olduğunu göstermektedir. Buradaki asıl amaç, Atatürk ilke ve inkılaplarının halka

[8] Özalp, N.A, (Temmuz-Ağustos 1999), "Edebiyatta Dirijizm: Çalıkuşu Operasyonu",*Kaşgar Dergisi*, sayı: 10-11, s.29-35.
[9] Özalp, N.A, (Temmuz-Ağustos 1999), s.32.
[10] Tahir, K., (17.01.1934), "Eser mi İmza Mı?", *Geçit Dergisi*.

benimsetilmesidir. Bu bağlamda bu zihniyetin dışındaki her türlü yaklaşım olumsuzlanmıştır.

Kemal Tahir'in böyle bir siparişten haberdar olması oldukça geç olur; anlaşıldığı kadarıyla Maarif Vekaleti bu faaliyeti gizlilik içerinde yürütmüştür. Kemal Tahir, eserler yazıldıktan sonra, roman yazan bir yazarın -Burhan Cahid- parasını zamanında alamadıkları için meseleyi gazetesindeki köşesine taşımasıyla öğrenir.[11] Eserler için Bakanlık'ta yazarlarla anlaşılmış, 1933'ün ilk aylarında sipariş edilen eserler temmuz ayında Bakanlık'a teslim edilmek şartıyla sipariş edilmiştir. Yazarların eserlerde işleyeceği konu, Cumhuriyet'in önemi, bu dönemde yapılan yenilikler ve devrimin açtığı yeni yolun neler getireceğini halka anlatmak şeklindedir.

Anlaşma gereği yazarları yazdıkları eserlerin ücretleri de kasım ayına kadar verileceği belirtilmiştir. Burhan Cahid'in yazısı da bu vesileyle kasımda verilmesi gereken ücretlerin 1934'ün ilk ayı gelmiş olmasına rağmen verilmemesiyle ilgilidir. Burhan Cahid, parayı alamadıklarını bundan sonra parayı verirlerse üniversitede okuyan yoksul öğrencilere yemek parası olarak vereceğini söylemektedir.

Kemal Tahir, bu yazıyı gördükten sonra yukarıda bahsettiğimiz Geçit dergisinde oldukça sert bir yazı yazmıştır. Kemal Tahir, yazısına "*Eser mi İmza mı?*" başlığını atarak tepkisini ortaya koymuştur.

Kemal Tahir, bilindiği gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarında Atatürk'e ve inkılaplara son derece bağlı biridir. Onun Cumhuriyet döneminde yapılan uygulamaları eleştirmeye 1950'de hapisten çıktıktan sonra başladığını biliyoruz.

Kemal Tahir, adı geçen yazısında Maarif Vekaleti'nin tavrını şu şekilde eleştirir: "*Bence mes'elenin teessüf değer tarafı 19'dan birisinin bu makalesinde değil, doğrudan doğruya Maarif Vekaleti'nin mana veremediği hareketindedir. Vatandaşların yazı yazmaları imtiyazlarla tahdit edilmemiş bulunan hür topraklarımızda bilhassa onuncu yıl hatırası olarak lazım gelen 19 eser istenildiği neden ilan edilmedi? Türkiye'nin eli kalem tutanları neden bu imtihandan ve bu imtihanı kazanma şerefinden mahrum bırakıldı? Maarif Vekaleti, bilgi, duygu ve inkılaba candan inanışa muhtaç bu yaratma kudretini hangi ölçü ile sade 19 kişide buldu?"*

Kemal Tahir, bundan sonra yazısında Geçit dergisinde bir gencin - kendisini kast eder- Kasım (teşrinisani) ayından çok evvel yazdığı "*Geçit*" adlı bir romanının olduğunu, kurtuluş harekatına bizzat ve bil'fiil katılarak milletin büyük fedakarlıklarını yakından gördüğünü, kendisinin de bu necip milletin bir evladı olduğu halde neden kendisinin romanına bakılmadığını sitemkar bir dille anlatır. Kemal Tahir, bu adla bir roman yazdığını söylese de böyle bir eser yayımlamamış ya da eserinin adını değiştirmiştir. Kemal Tahir, bahsettiği romanın da bu siparişe dahil edilebileceğini, 19 eserin 20'ye iblağ edilebileceğini belirtir. Bu eserle yazılan 19 esere meydan okuduğunu, kendisini kabul ettirecek bir inkılap romanı olduğunu belirtir.

Kemal Tahir'in bu eleştirilerindeki önemli bir nokta da yazarın sipariş romana karşı gelmeyip kendisinin de o yazarlar arasında olmak istemesidir. Nitekim Kemal Tahir'in yazarlığında ısmarla eserlerin geniş bir yer tuttuğu da bilinmektedir. Bu konuya ayrıca aşağıda değineceğiz.

Devletin Cumhuriyet'in onuncu yılının romanını, şiirini, marşını istediği doğrultuda yazdırması, yazarların bu eserleri istenilen çerçeveye uygun olarak yazması onların

[11] Özsoy, İ., (2004), *Biyografya Kemal Tahir 4*, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.20.

resmi ideolojiye hareket ettiğini göstermektedir. Mesela Şükufe Nihal de aynı yıllarda "*Yalnız Dönüyorum*"[12] adlı romanıyla Cumhuriyet kadınının portresini bu ideoloji doğrultusunda çizmiştir.

Cumhuriyetin 10.yılı dolayısıyla Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yazdırılan bir roman da Etem İzzet'e ait "*On Yılın Romanı*"[13] dır.

Sadri Etem'in "*Bir Varmış, Bir Yokmuş*"[14] romanında da geçmişin değersiz olduğunu, Osmanlı'nın hiçbir şey ortaya koymadığını Türkiye'de ne yapıldıysa Cumhuriyet döneminde yapıldığı aynı anlayış doğrultusunda anlatılmaktadır.

Cumhuriyet döneminde sadece roman türünde değil diğer edebi türlerin ve güzel sanatların imkanları kullanılarak resmi ideoloji yerleştirilmeye çalışılmıştır. Birçok sanatçı da bu dönemdeki sanatı ipotek altına alan düşüncenin izinden bilerek ya da bilmeyerek gitmek zorunda kalmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ve Abdülbaki Gölpınarlı'nın[15] (Bu konuda Gölpınarlı'nın tavrının daha sert olduğunu, eserinde Divan edebiyatının miyadını doldurduğunu alaycı bir dille anlattığını belirtelim.) bile Cumhuriyet döneminde bir dönem liselerde divan edebiyatının okutulmaması gerektiğini savunması aydınlar üzerindeki dönemin tesirini anlamaya yeter. Daha sonraki değerlendirmelerde yazarların böyle davranmasında "devrin havası"nın etkili olduğu belirtilir.[16]

Yayınevlerinin Yaptığı Siparişler

Yazarlar üzerinde devlet gibi etkili olan ikinci bir unsur da yayınevleridir. Bir farkları vardır; devlet resmi ideolojinin çerçevesini çizerek yazarları yönlendirirken yayınevleri, işin ticari boyutunu düşünerek popüler roman ve öykülere yani çok satan kitaplara yönelmektedir. *Mai ve Siyah* romanının kahramanı Ahmet Cemil'e kitapçının "hikaye (roman)" türünde eserlerin sattığını söylemesi ve "*Hırsızın Kızı*" gibi popüler romanların çevirisini istemesi bugünün yayıncıları tarafından da kabul gören bir yaklaşımdır.

Yayınevlerinin günümüzde endüstriyel anlamda büyümesi, zenginleşmesi de bu sektöre duyulan taleple paralellik taşımaktadır. Türkiye'deki büyük holdinglerin bu sektöre el atması da işin bu boyutunu göstermektedir. Televizyonlarıyla çeşitli yayın kuruluşlarıyla da yayınevinden çıkan kitapların reklamının yapılması, yazarların televizyon kanallarını dolaşarak kitaplarını tanıtması popüler kültürü destekleyen unsurlardır.

Ahmet Cemil'in yayınevlerinden şikayetçi olduğu bir nokta da telif eserlerin ya da çevirilerin ücretinin ödenmemesi ya da türlü bahanelerle anlaşılan fiyatın altında ödenmesidir. Yayımcı para meselesine yanaşmaz. "Durun bakalım, bir kere okutturayım. Daha ruhsat alınacak…Hem basılsın, kaç cüz tutacağını ne bileyim?" dediğini işitince donup kalır. Bir ara utanarak kitapçıdan yüz kuruş alır. Hikayenin ruhsatı alınır, haftada bir cüz neşrine başlanır. Yayımcı züğürttür. Haftada iki mecidiye; o da çekişe çekişe alınacaktır. Kitapçı size sadaka veriyormuş gibi burun kıvıra kıvıra

[12] Bkz. Nihal, Ş, (2005), Timaş Yayınları, İstanbul.
[13] Bkz.Behice E.İ, (1933), Maarif Vekaleti Yayınları.
[14] Etem, S, (1933), *Bir Varmış Bir Yokmuş*, Devlet matbaası, İstanbul.
[15]Bkz. Gölpınarlı, A, (1945), *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, Marmara Kitabevi, İstanbul.
[16] Bkz. Ayvazoğlu, B, (1989), *Aşk Estetiği ve İnsan*, Çağ yayınları, İstanbul.

sekiz on talepten sonra verecektir. Ahmet Cemil'e göre elinize bu işten kümelice para geçmeyince yaşayabilmek mümkün değildir.[17]

Bu çalışma için bazı yayınevleri ile yaptığımız görüşmede yayınevinin ilkeleri, okur kitlesi, beklentilere göre yazarlara çeşitli eserler sipariş ettiklerini gördük. Mesela Timaş Yayınevi ile yaptığımız görüşmede anlatı/roman türünde birçok eser sipariş edildiğini gördük. Yayınevinin anlatı/roman türünde yayımlanan "aşk dizisi"nde yazarlardan şu eserleri sipariş etmiştir:

Leyla ile Mecnun/ Hüseyin Bayçöl
Hüsn ile Aşk/ Recep Şükrü Güngör
Süleyman ile Belkıs/ Fatih Okumuş
Şem ile Pervane/ Münire Danış
Kerem ile Aslı/ Sadık Yalsızuçanlar
Ferhat ile Şirin/ Fatma Şengil Süzer
Tahir ile Zühre/ Münire Daniş
Arzu ile Kamber/ Necdet Ekici
Yusuf ile Züleyha/ Nazan Bekiroğlu
Mem ile Zin/ Sadık Yalsızuçanlar[18]

İstenen eserlere baktığımızda Türk edebiyatında özellikle Divan edebiyatında önemli yer tutan Kur'an-ı Kerim'de geçen kıssalar; halk edebiyatında yer alan halk hikayelerinin tercih edildiğini görürüz. Yüzlerce yıldan beri işlenen konular, yeni edebiyat türleri içerisinde meseleye günümüzden bakılarak tekrar ele alınmış, böylece geleneğe bağlanılmıştır. Bu da yayınevinin gelenekle ve İslam aşk estetiği ile örtüşen bir tavır içerisinde eserleri yayımlandığını göstermektedir.

Bu hikayelerin temel çatısı, gelenekte mevcuttur; ancak eserin kurgusunda, kahramanların ele alınışında farklılıklar vardır. Mesela Nazan Bekiroğlu'nun "*Yusuf ile Züleyha*"sı Kur'an-ı Kerim'deki kıssayla benzerlik taşımaktadır. Bekiroğlu, "*Yusuf ile Züleyha*"da Yusuf'un hikayesine verdiği önem kadar Züleyha'nın kadın duyarlılığına da eğilerek yeni bir yaklaşımla meseleyi ele almıştır. Bekiroğlu'nun eserdeki dili kullanışı, günümüzdeki roman/ anlatı tekniklerini uygulaması, kahramanlara yüklediği derinlik, yazarın gelenekteki Yusuf ile Züleyha hikayelerini dikkatle inceleyerek yeni bir şekilde, farklı bir edebi tür içinde ele almasını özgün bir eser ortaya çıkarmasını sağlamıştır. Yazarın konuyu içselleştirip sanatsal yönü güçlü bir eser ortaya koyması eserin sipariş edilmesinden daha önemli bir durumdur. Bu durumda sipariş edilen konu, yazarın yazmak istediği meseleleri kısıtlamayıp ona sanatsal ve muhteva anlamında bir serbesti tanıdığı sürece eserin sipariş olması önemini kaybetmektedir.

Yayınevlerinin sipariş eserler hakkındaki yaklaşımları ile ilgili faydalı bir görüşmeyi YKY'nin editörü Murat Yalçın'la yaptık. Murat yalçın, on yıl öncesine kadar bir editör olarak sipariş eser yazılmasını soğuk, itici bulduğunu belirtirken günümüzde böyle eserler yazdırılmasının yayınevlerinin bu şekilde bir yayın politikası izlemesini sakıncalı bulmamaktadır. Ona göre önemli olan yazar ve konudur; istenen konu yazara uygun olduktan sonra onu yazarın eserine nasıl yansıttığının, dili ve teknik unsurları kullanışının önemli olduğunu belirtir. Mesela Metis Yayınları ile çalışan Murathan Mungan'ın 23 yazardan on sayfayı geçmeyecek şekilde "Dersim" temalı öyküler istediğini, kendisinden de bu bağlamda böyle bir öykü istediğini belirtir. Murat Yalçın,

[17] Uşaklıgil, H.Z., (2001), s.82.
[18] Timaş Yayınları adına editör Şeyda Aksoy.

dedesinin ve onun yakınlarının Dersim olaylarını yaşadığını, dolayısıyla bir iz olarak konunun kendisinde öncesinden yer ettiğini, bu aşamadan sonra böyle bir konuyu yazmanın yazar için zor olmadığını ifade eder. Murathan Mungan'ın da öyküleri sipariş ederken hangi yazarın bu konuları yazacağını bildiğinden ona göre talepte bulunmuştur. Burada önemli olan bir husus, Murathan Mungan'ın öyküleri isterken herhangi bir kısıtlamaya gitmeden sadece "Dersim" temasını vermesi, böylece eserlerin yazarların tasarrufları doğrultusunda işlenmesini sağlamasıdır.[19]

"*Bir Dersim Hikayesi: Murathan Mungan*"[20] bu doğrultuda Mayıs 2011'de Metis Yayınları'ndan çıkmıştır.[21] Böyle bir eserin yazılmasında "Dersim" temasının basında uzun bir zaman yer etmesi, TBMM'de çeşitli oturumlarda meselenin ele alınması, basında tartışma programlarının yapılması, gazetelerde aylarca belgesel tarzında yazıların yayımlanması belirli kamuoyunun oluşmasını sağlamıştır. Murathan Mungan da konunun edebi anlamda işlenmesinin tam zamanı olduğunu düşünerek böyle bir siparişte bulunduğu anlaşılmaktadır. Burada konunun kimlerden istendiği kadar zamanını da belirlemek önemlidir.

Yayınevlerinin siparişlerine bir örnek de Enis Batur'un YKY'de editörlük yaparken bir gazete haberinden hareketle çeşitli yazarlardan öykü istemesini gösterebiliriz. Enis Batur, "*Kaptan Gemide Kaçak Yolcu Var*"[22] adlı kitapta bir gazetede yayımlanan kaçış haberinden hareketle kaçmak fiili ve "kaçak olma" hali üstüne yedi öyküyü bir araya getirmiştir. Ayfer Tunç, Cem Akkaş, Enis Batur, İbrahim Yıldırım, Murat Gülsoy, Ali Teoman ve Murat Yalçın'ın adı geçen eserde öyküleri bulunmaktadır.

Yayınevlerinin bir eseri yayımlamak için birçok unsuru göz önüne aldığını görmekteyiz. Mesela Peride Celal'in eserini yayımlatmak için türlü yollara başvurur, kendisine Batılı bir ad vererek eserini yayımlatır. Yayınevlerinin bu tavrı, bir taraftan eserin daha iyi satmasıyla ilgili ticari bir kaygıyken diğer taraftan kamuoyunun Batı hayranlığını ortaya koymaktadır.

Yayınevleri, edebiyat üzerinde belirleyici rol oynamaktadır; kültür kitaplarında daha çok eser ısmarlamakta, roman ve öykü gibi eserleri de kamuoyundaki çeşitli beklentileri karşılamak için sipariş ettiği görülmektedir. Yayınevleri yayımlanan eserler içerisinde çok belirleyici rol oynamaktadır. Yayınevlerinin adı, büyüklüğü, ideolojisi de yazarlar için ayrıca bir öneme sahiptir.

Gazetelerde Tefrika Yoluyla Yapılan Siparişler ve Gölge Yazarlık

1960'lara kadar gazetelerdeki köşe yazarlarının, sütun sahiplerinin Türk edebiyatındaki önemli yazarlardan, edebiyatçıların oluştuğunu görmekteyiz. Bu yazarlar, kamuoyu oluşturacak şekilde edebiyatın nabzını tutmakta, yönlendirici bir rol oynamaktadır. Ian Watt, Leslie Stephen'in bir yazısında romanın ve bununla atbaşı olarak gazeteciliğin yükselişinden bahsetmektedir. Leslie Stephen'e göre "okur kitlesindeki tedrici büyüme onlara hitap eden edebiyatın gelişimini de etkilemektedir."[23]

Ian Watt, orta sınıfın okur kitlesi içindeki üstünlüğü her halükarda uzun zamandır gündemde olduğunu söyler.[24]Buradan yüksek tabakada olanların romana ve öyküye pek

[19] YKY editörü Murat Yalçın'la 12.07.2012'de yapılan görüşme.
[20] Bkz.Mungan, M, (2012), Bir Dersim Hikayesi, Metis Yayınları, İstanbul.

[22] Batur, E., (2002), *Kaptan Gemide Kaçak Yolcu Var*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
[23] Watt, I., (2007),s.39.
[24] Watt, I., (2007), s.55.

ilgi göstermediği, okumadığı da anlaşılmaktadır. Türkiye'deki durum bundan farksız değildir.

Gazetelerin tefrika romanlar vesilesiyle tirajlarını yükseltme girişimine güzel örneklerden birini Murat Yalçın, Kitap-lık dergisinde Adnan Özyalçıner'in Türkan Şoray için gölge yazarlık yaptığını ortaya koyarak verir. Adnan Özyalçıner, "*Uzanlar: Korku İmparatorluğunun Çöküşü*"[25] adlı eserde hakkında bu konuyla ilgili yalan yanlış bilgiler çıktığını bunun üzerine işin gerçeğini açıkladığını belirtir.

Yeni İstanbul gazetesinin sahibi Kemal Uzan, Cumhuriyet gazetesinden Kayhan Sağlamer ile Erol Dallı'yı transfer ederek gazetenin daha prestijli, güçlü hale gelmesini sağlar. Gazetenin tirajını arttırmak için çeşitli yollar denenir, bunlardan biri de sinemanın gözdesi Türkan Şoray'a bir roman yazdırmaktır. Türkan Şoray, bu romanı yazamayacağı için roman yazma görevini Cumhuriyet'te düzeltmenlik yapan Adnan Özyalçıner'e teklif ederler. Kayhan Sağlamer, Adnan Özyalçıner'e bugünden tezi yok işe girişileceğini, romanın her gün beşer daktilo sayfası olarak yazılacağını, gazetede tefrika olarak yayımlanacağını, afişlerin hazır olduğunu, Amerika'da bunun çok yapıldığını, birçok önemli kitapların arkasında ünlü yazarların bulunduğunu, onun için hiç düşünmeden yazmaya başlaması gerektiğini, o zamanki parayla -1968- 10 bin lira alacağını söyler. [26]Adnan Özyalçıner, dikte edilen bu tavır karşısında eşi Sennur Sezer (şair) ile romanın kurgusunu belirler. Buna göre taşradan İstanbul'a okumaya gelen bir genç kızın başından geçenler, çektiği acılar, büyük kent karşısındaki şaşkınlığı Yeşilçamvari bir acı ile anlatılacaktır. Romanın adını da konuya uygun "*Buruk Acı*" olarak düşünürler.

Adnan Özyalçıner, yazarken anlatıma, dilin incelikli olmasına özen gösterir. İlk olarak yazdığı beş sayfayı deri klasör içerisine koyarak o dönemde Türkan Şoray'la birlikte yaşayan Rüçhan Adlı'nın Levent'teki villasına gider. Yanında Yeni İstanbul gazetesinin muhabirleri de bulunmaktadır. Muhabirler, Türkan Şoray'ın bir gün sonra basında yer alacak şekilde boy boy fotoğrafını çekerler. Gazetede "*romanı neden yazdım*?" şeklinde bir başlık yer almaktadır; burada Türkan Şoray, romanı neden yazdığını anlatmaktadır. Bir gün sonra da roman tefrika edilmeye başlar. Kamuoyu oluşturmak için de roman tefrika edilmeden 10 gün önce 10'dan geriye doğru sayılarak heyecan oluşturulması da önemlidir. Tüm bu faaliyetlerde Türkan Şoray sadece ad olarak vardır, onun dışında romanın yazılma sürecinde hiçbir katkısı yoktur.

Roman da konu gereği bir şarkı sözü gerekir, bunu da şair Sennur Sezer yazar:

"Gurbet içimde bir ok, her şey bana yabancı,/ Hayat öyle bir han ki, acı içinde hancı./ Sevmek korkulu rüya, yalnızlık büyük acı,/ Hangi kapıyı çalsam, karşımda buruk acı." Makam, segah/ Güfte: Türkan Şoray (Sennur Sezer) Beste: Teoman Alpay. Bu şarkı filmden daha fazla ün yapar. Şarkı çalındıkça Türkan Şoray bundan telif ücreti alır.

Adnan Özyalçıner, *Buruk Acı*'nın ardından "*Buğulu Gözler*" romanını Türkan Şoray'ın adıyla yazar, yayımlar. Onun da bir şarkısı olur; ancak bestelenmez. Böylece Türkan Şoray'ın resmen gölge yazarı olur. Her yazılan romandan sonra Adnan Özyalçıner parasını alır.

Adnan Özyaçıner'den ilerleyen zamanlarda Mehmet Seyda aracılığıyla Hürriyet Pazar ekine Türkan Şoray adıyla bir öykü yazması istenir. Onu da yazar. Parasını gazete

[25] Şener, N., (2004), *Uzanlar: Bir Korku İmparatorluğunun Çöküşü*, Günel Yayıncılık, İstanbul.
[26] Özyalçıner, A., (2004), "Türkan Şoray'ın Gölge Yazarıydım." , *Kitap-lık Dergisi*, Yıl:11, Sayı: 72, s.4-10.

öder. Yazar, kendisinin yazmadığı daha birçok Türkan Şoray imzalı başka romanların da yayımlandığını belirtir.

Bu eserler filmi de çekilir, son olarak bu romanlardan uzun bir süre sonra Dönüş filminin öyküsünü de Adnan Özyalçıner yazar. Attila Dorsay, filmi ayakta tutanın hikayenin sağlamlığı olduğunu belirtir. Öykü ve yönetmen: Türkan Şoray, senaryo: Safa Önal." Ayrıca bir film için *Damsız Evler* adlı bir öykü de yazar.

Günümüzde de gölge yazarlığa rağbet edildiği, bazı yazarların eserlerini yazmayıp asistanlarına yazdırdığı da yayıncılıkla uğraşanlar dile getirmektedir.

Bununla birlikte Tiraj için gazetelerde yayımlanan ucuz aşk romanları ve polisiye roman ve öyküler de bir tür siparişitir. Bu türlere Türk edebiyatının önemli yazarları da müstear adlar kullanarak ilgi göstermiştir. Buna Peyami Safa ve Kemal Tahir'i örnek olarak verebiliriz.

Peyami Safa, hayatını gazetecilik ve yazarlık dışında bir işle uğraşmayı düşünmemiş, geçimini kazanmak için de ucuz aşk romanları ve polisiye romanlar yazmıştır.[27]

Beşir Ayvazoğlu, Peyami Safa'nın Server Bedi takma adını 1914 yılından sonra ağabeyi İlhami Safa'dan devraldığını ve *Asrın Hikayeleri* çizgisinde genel okuyucunun hoşuna gidecek aşk hikayelerini bu imza ile yazdığını belirtir. Peyami Safa, o tarihlerde büyük rağbet gören cinayet romanlarına ve polisiyeye ilgi gösterir, 1924'te Muarice Leblanc'ın Arsen Lupin'in örnek olarak yarattığı *Cingöz Recai'nin Harikulade Sergüzeştleri* ve *Cingöz Recai Kibar Serseri* dizilerini yazar.[28] Cingöz Recai, zengin kötülerden çalış iyi fakirlere veren kibar bir hırsız, kültürlü, iyi eğitim almış, anadili gibi İngilizce bilen bir serseridir.

Peyami Safa, müstear adla polis ve cinayet romanları yazdığı için zaman zaman eleştirilmiştir. Mesela 1935 yılında Nurullah Ataç'ın bu yönde bir yazısı üzerine Peyami, Hafta'daki bir yazısının altına şu notu düşmüştür: "Bir sual: Acaba müstear imza ile polis cinayet romanları yazmış olduğum için *Son Posta'da* bana sataşan Nurullah Ataç'a, hayran olduğu muharrirlerin de bu nevi eserler üstünde müstear, hatta öz adlarının bulunduğunu isbat edersem, artık pek bayatlayan ve hiç değeri kalmayan o tarizinde ısrar eder durur mu?"[29] der.

Peyami Safa'nın açıklamaları da göstermektedir ki birçok önemli yazar, müstear adla muhtemeldir ki çoğu maddi nedenlerden sipariş eserler yazmaktadır.

Kemal Tahir de 1938-1950'li yılları arasında hapishanede yattığı için hapishaneden çıktıktan sonra da kendi imzasını atmak istemediği eserlerde müstear ad kullanmıştır. Kemal Tahir hakkında hazırlanan biyografik eserlerde ve kendi yazdığı mektuplarda 1940'lı yıllardaki sıkıntılı süreci atlatmak için ucuz romanlar çevirdiği, yazdığı belirtilmektedir.[30]

Kemal Tahir, ikinci eşi Semiha ile mektuplaşmalarında onun iç dünyasına, romanlarına, para kazanmak için yapmak zorunda olduğu çevirilerden bahsettiği görülür. Bir mektubunda yazar şöyle der: "Ben şimdi eğer bir sipariş almazsam, *Bir*

[27] Ayvazoğlu, B.,(1998), *Peyami- Hayatı Felsefesi Sanatı Dramı, Doğumunun Yüzüncü Yılına Armağan*, Ötüken Yayınları, İstanbul, s.143.
[28] Ayvazoğlu, B., (1998), 143.
[29] Ayvazoğlu, B., (1998),s.146.
[30] Fedai, Ö., (2011), *Doğumunun Yüzüncü Yılında Kemal Tahir'i Hatırlamak*, İstanbul, Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları, s.58.

Mülkiyet Kalesi'nin ikinci cildini yazmaya başlayacağım. Adı (Murat) olacak. Bu da iki kitaptan mürekkep, Birinci Kitap (*Bebek*), İkinci kitap (*Delikanlı*)"[31]

Başka bir mektubunda da şöyle der: "Sevgili Semiha, (…) Ben şimdi bir Fransızca roman tercümesi ile uğraşıyorum. Ötekilerden bir haber ve hayır çıkmayacağını anladım. Belki bunu bir yere satabilirim. Hiç de canım istemiyor."[32]

Hapishaneden çıktıktan sonra 1952-1954 arasında hayatını kazanmak için çeşitli müstear adlarla Çağlayan Yayınları'na çeviriler yapar, polisiye romanlar ve mizah öyküleri yazar. Belirlenebilen Kemal Tahir'in kullandığı müstear adlar şunlardır. "F.M İkinci, F.M Duran, Körduman, Nurettin Demir, Cemalettin Mahir, Murat Aşkın, Bedri Eser, Samim Aşkın, Celal Dağlar, İsmail Kemalettin, TA-KA ve Tipi takma adlarıdır. [33]

Çağlayan'dan çıkan çeviriler arasında en popüler olanı Mickey Spillane'den yaptığı Mayk Hammer çevirileri okuyucu tarafından çok tutulunca orijinal çeviriler tamamlanmasına rağmen Kemal Tahir Mayk Hammer'in maceralarını yazmaya devam etmiştir.[34]

Bu örneklerden gazetelerin tefrika yoluyla eserler yayımlanmaya büyük ilgi gösterdiğini, hayatını kalemiyle sürdüren yazarların da geçinmek için siparişler doğrultusunda eserler yazmasının oldukça yaygın bir anlayış olduğu verilen örneklerden anlaşılmaktadır.

Yazarların Kendi Kendisine Yaptığı Siparişler ya da Devrin Havası

Sipariş eserler üzerinde devrin siyasi havasının, ideolojisinin, sosyal ve iktisadi hadiselerinin, yayınevlerinin, kamuoyundaki beklentilerin etkili olduğunu gördük. Devre damgasını vuran zihniyetin etkisinde olan yazarlar, bunun dışında eserin çok satması için farklı yollar denemektedir.

Kamuoyunu ilgilendiren meseleleri göz önünde bulunduran yazarlar, moda olan konulara ayrıca ilgi göstermektedir. Mesela Mevlana, Mevlevilik birçok romanda bir tem olarak işlenir, bazıları bunu tasavvufi anlamda içselleştirip romanın kurgusunu zenginleştirecek bir mesele olarak ele alırken bazıları da böyle bir konuyu sırf moda olduğu için eserin satışını göz önünde bulundurarak yazmaktadır. Bizim edebiyatımızda doğrudan Mevlana'yı konu alan beş eser vardır. Bunlar:

Nezihe Araz'ın *Aşk Peygamberi*[35]; Cihan Okuyucu'nun *İçimizdeki Şeytan*'ı[36]; Ahmet Ümit'in *Bab-ı Esrar'ı*[37]; Elif Şafak'ın *Aşk*'ı[38]; Sinan Yağmur'un *Aşkın Gözyaşları*'dır.[39]

Bunlardan Ahmet Ümit'in *Bab-ı Esrar*'ı, Elif Şafak'ın *Aşk*'ı Mevlana'yı popüler aşk romanları biçiminde ele almıştır. Diğer eserler Mevlana'nın biyografisine bağlı kalarak onları tanıtma yoluna gitmişlerdir. Sinan Yağmur, önsöz'de Ahmet Ümit ve Elif Şafak'ı hedef alarak tasavvufun tozunu yutmayan, hakkında pek bir şey bilmeyenlerin, aşk dolayısıyla tasavvufu yağmaladığını belirtir. Mevlana, Şems, Kimya Hatun da bu yazarların elinde popüler aşk hikayelerin dönüşmüştür.

---

[31] Tahir, K., (1993), *Notlar-Mektuplar*, c.15, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.8.
[32] Tahir, K., (1993), s.162.
[33] Haz. Özsoy, İ; Çelik- N,v.d , (2004), *Biyografya Kemal Tahir 4*, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.12.
[34] Haz. Özsoy, İ; Çelik- N,v.d , (2004),s.199.
[35] Araz, N., (2000), *Aşk Peygamberi*, Özgür Yayınları, İstanbul. (Romanın ilk baskısı 1961'de yapılmıştır.)
[36] Okuyucu, C., (2002), *İçimizdeki Mevlana*, Bilge Yayıncılık, İstanbul,
[37] Ümit, A., (2008), *Bab-ı Esrar*, Doğan Kitap, İstanbul.
[38] Şafak, E., Çev: Us, K., Y, (2009), *Aşk*, Doğan Kitap, İstanbul.
[39] Yağmur, S., (2010), *Aşkın Gözyaşları*, Karatay Akademi Yayınları, İstanbul.

Mevlana ile ilgili akademik bir eser yazan Secaattin Tural da bu tarz popüler romanların artışını doğumunun 800.yılı vesilesiyle UNESCO'nun 2007 yılını Mevlana yılı ilan etmesine, Amerika'da Mevlana'nın çok popüler olmasına, kitapların best-seller olmasına, internette, müzik ve edebiyatta popülerleştirilmiş bir portrenin vulgarize edilmesine bağlamaktadır.[40]

Üzerinde duracağımız bir diğer roman, Turgut Özakman'ın "*Şu Çılgın Türkler*"[41]idir. Roman, Kurtuluş Savaşı'nı, milli mücadele yıllarını anlatmasına rağmen son 10 yılda Türkiye'deki siyasi olaylarla ilişkili olarak gündeme gelmiş, esere ideolojik bir anlam yüklenmiştir. Türkiye'deki bazı anlayışların yasalarla, çeşitli uygulamalarla değişmeye başladığı, Cumhurbaşkanlığı seçimleri öncesinde Cumhuriyet mitinglerinin düzenlendiği günlerde tam da 29 Ekim'de yayımlanması eserin ideolojik yönünü ortaya koymaktadır. Devrin havasını koklayarak eserin yayımlanması hem yazarın kendi kendine ısmarladığı hem de çeşitli çevrelerin eseri ısmarladığını düşündürmektedir. Nitekim eser yayımlandığında basında da romanın derin devlet ya da Genelkurmay tarafından yazdırıldığına dair eleştiriler yer almıştır.

Yazarın Kurtuluş Savaşı'nın bütün aşamalarını, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu bütün ayrıntılarıyla anlatmasına rağmen İstiklal Marşı'ndan hiç bahsetmemesi, Mehmet Akif'in de görmezden gelmesi ideolojik bir tavırdır.

Yayımlandığı birkaç ayda onlarca baskısı yapılan eserin siyasi çevrelerin aracı haline geldiğini göstermektedir. Çeşitli kurum ve kuruluşlar tarafından eser bedava dağıtılmış ya da satışı için teşviklerde bulunulmuştur. Mesela Çankaya Belediyesi Lozan'ın 82.yıldönümünde romanı halka bedava dağıtmıştır.

Şu Çılgın Türkler, bir romanın Türkiye'de kamuoyu oluşturmak için siyasi bir araç haline geldiğine en güzel örnektir. Yayımlandığı yıllarda onlarca baskısı yapılırken son birkaç yılda baskısının olmaması eserin siyasallaştırıldığını ortaya koymaktadır.

İskender Pala'nın Ekim 2011'de Yunus Emre ile ilgili "*Od*"[42] adlı romanı yazması, ikinci baskısı Kasım 2011'de 200 bin adet baskı yapması da yazarın eserin çok satan bir konuyu tercih ettiğini göstermektedir. *İki Darbe Arasında*[43] dönemin iktidarı, zihniyeti tarafından bertaraf edilmek istenen İskender Pala, bugünlerde eserlerinin büyük bir satış yapmasının mevcut siyasi anlayışla örtüşmesinden kaynaklandığını düşünmekteyiz. Nitekim "*Od*" romanı MEB tarafından bazı illerde edebiyat öğretmenlerine ücretsiz olarak dağıtılması da bu devletin algısındaki değişikliği göstermektedir. Bizce İskender Pala'nın böyle bir konu seçmesi de yazarın kendi kendisine sipariş etmesiyle ilişkilidir.

Çeşitli Kurum ve Kuruluşların Yaptığı Siparişler

Oğuz Atay'ın "*Bir Bilim Adamının Romanı*", kurum ve kuruluşların ısmarladığı romanlara iyi bir örnek teşkil eder. "*Bir Bilim Adamının Romanı*", Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumunun (TÜBİTAK) Bilim Adamı Yetiştirme Grubu'na ait bir proje kapsamında yaşama geçirilen ısmarlama bir kitaptır. Yıldız Ecevit'in "*Ben Buradayım*…" adlı eleştiri kitabında bu romanın yayımlanma süreci, Oğuz Atay'la nasıl irtibata geçildiği, TÜBİTAK'ın bu eseri yazdırmaktaki amacı, Atay'ın nasıl bir roman yazmak istediği, eseri yazarken karşılaştıkları güçlükler geniş bir şekilde anlatılmıştır.[44]

[40] Tural, S., (2011), *Türk Romanında Mevlana*, Ötüken Yayınları, İstanbul, s.13.
[41] Bkz., Özakman, T., (2005), *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi,İstanbul.
[42] Pala, İ, (2011), *Od- Bir Yunus Romanı*, Kapı Yayınları, İstanbul.
[43] Bkz.Pala, İ., (2010), *İki Darbe Arasında*, Kapı Yayınları, İstanbul.
[44] Ecevit, Y, (2005), *"Ben Buradayım…" Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İletişim Yayınları,

TÜBİTAK, gençlerin bilimsel araştırmaya yöneltmek amacıyla özendirilmesini sağlamaktır. Bilim Adamı Yetiştirme Grubu Sekreteri Galip Karagözoğlu, "Bunun için de Türkiye ortamında bir bilim adamının tabandan tepeye nasıl yetiştiğini anlatan bir roman yazılmasını istedik." der. Yaşamıyla romana konu olacak bilim adamının seçiminde ise o sırada TÜBİTAK Bilim Kurulu başkanlığı görevini yürütmekte olan Cahit Arf etkili olur. 1967 yılında yaşamdan ayrılan çok sevdiği arkadaşı, İ.T.Ü İnşaat Bölümü öğretim üyelerinden Mustafa İnan'ın bu biyografik roman için en uygun kişi olduğunu düşünür. Mustafa İnan, Adanalı yoksul bir posta seyyarının oğludur. Cahit Arf, onun çok yoksul bir kesimden gelip en üst kademelere kadar ulaşmasının, romanın hedef okuru için motivasyon değeri taşıdığını söyler. Okurun sıkılmadan okuyabilmesini sağlamak için biyografinin roman formu içinde verilmesi de Cahit Arf'in önerisidir.

Haldun Taner'e yazması için önerilir; ancak o, bu işi yapacak zamanı olmadığını belirterek kabul etmez. Mustafa İnan'ın oğlu Hüseyin İnan, üniversitede Oğuz Atay'la karşılaşır. İki romanı olan Oğuz Atay'ın bu romanı yazabileceğini düşünerek onun bu romanı yazmasını ister. Oğuz Atay'a bu teklif ilginç gelir ve romanı yazmayı kabul eder. Atay, Mustafa İnan'ın üniversitede iki yıl öğrencisi olmuştur ve ona saygı duymaktadır.

Oğuz Atay, Mustafa İnan'ın arkeoloji profesörü eşi Jale İnan'la tanışır, ondan birkaç koli yazılı malzeme alır bir de tanıdıklarıyla yapacağı görüşmeler için bir de teyp alır.

Oğuz Atay'ın; Namık Aras, Ali Rıza Berkem, Kemal Kafalı ve Selahattin Okay'dan oluşan, hepsi de profesör olan yürütme komitesine, altı ayda bir projenin durumunu yazılı olarak rapor etmesi gerekmektedir. Anlaşmaya göre, komitenin romanı denetleyip yönlendirmeye hakkı vardır; onun başlıca görevi budur. Komitenin yazarla iletişimini ise grup sekreteri Galip Karagözoğlu sağlamaktadır. Atay, raporlarını altı ayda bir düzenli olarak komiteye sunar, bir kere de kendisi Ankara'ya gelerek toplantıya katılır. Jale İnan da yazılanları titizlikle inceler. Oğuz Atay'ın yazdıklarını bilim kuruluna sunması, Jale İnan'ın da Oğuz Atay'ın yazmak istediği bazı şeylere karşı çıkması yazarın işini zorlaştırmış, romanın istediği akıcılıkta gitmesine ve tartışmak istediği meseleleri, sistemdeki çarpıklıkları, Türk bilim hayatının eleştirisini yapmasına engel olmuştur. Atay'a Jale İnan'ın kafasındaki Mustafa İnan'ın romanı yazdırılmıştır.

Eserin ısmarlama olduğu da yazarla Barlas Özarıkçı arasında bir polemiğe de neden olur. Barlas Özarıkçı, Atay'ın kendisine "yazar olmayı düşünen adam fotoroman yazmaz, git marlbora sat" dediğinde ona, gençlik döneminin tepkiselliği içinde "ama bir bilim adamının romanı ısmarlanmış bir kitap" diye cevap verdiğini, bunun Atay'ı çok kızdırdığını anlatır.

Oğuz Atay, bir idol yaratılmasına karşı çıkar, bunun yerine Mustafa İnan'ı hataları, kusurları ile de anlatmak ister; ama buna müsaade edilmez. Böyle olmakla birlikte Atay, bazı eleştirileri yapmıştır. Mesela onun makalelerin bilim dünyasını sarsacak nitelikte olmadığı gibi eleştirileri de romana serpiştirmiştir.

Biyografik roman tarzının Batı edebiyatında çok fazla örneği vardır. *Bir Bilim Adamının Romanı* biyografik roman türünün Türk edebiyatındaki ilk uygulamasıdır. Yıldız Ecevit'e göre bu roman, kurmaca yönü az olan, daha çok belgelere dayanan,

---

İstanbul,s.396-419.

biyografi özelliği ön plana çıkmış bir metindir. Bununla birlikte roman hakkında olumlu eleştiriler yapan Mehmet Seyda gibi isimler de vardır.

Vehbi Koç'un Erol Toy'a yazdırdığı iki ciltlik "*İmparator*"[45] adlı romanı da kurum ve kuruluşların yazdırdığı romanlara örnek olarak gösterilebilir.

Yazarlara eser ısmarlamanın yayın çevresinde Amerikan usulü olarak bilinmektedir. Amerika'da, Batı'da yaygın olan sipariş roman yazdırmanın bizim edebiyatımızda da oldukça önemli bir yer tuttuğunu bu çalışmada gördük. Yazarlara; devletin, yayınevlerinin, gazetelerin, çeşitli kurum ve kuruluşların eser sipariş ettiği gibi yazarların kendi kendisine siparişler yaptığını görmekteyiz.

Bu eserleri sipariş etmekteki gaye de farklılıklar arz etmektedir. Devletin eserleri sipariş ederken ideolojik nedenleri ön planda tutmaktadır. Özellikle Cumhuriyet döneminde yazarlardan istenen; eserlerde devletin yaptığı köklü değişikliklerin, inkılapların toplum tarafından benimsetilmesinin anlatılmasıdır. Bu dönemde devlet tarafından sipariş edilmeyen eserlerde de yazarların mevcut zihniyet doğrultusunda yazmaya çalıştığı görülmektedir. Yazarlar bu dönemde dini temalardan soyutlanmış, Osmanlı'yı genelde olumsuzlayıcı bir bağlamda ele almış, güzel şeylerin Cumhuriyet döneminde yapıldığını vurgulama yoluna gitmiştir; yazarlarda eserlerin bu anlayış doğrultusunda yazılmadığı takdirde devrinde pek geçerliliği olmayacağı düşüncesi vardır. Yazarların ve yayınevlerinin bu tavrına *Çalıkuşu* romanında yapılan operasyon güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Yayınevlerinin eserleri yayılmaktaki gayesine baktığımızda hangi eser daha çok para getirecekse onun yayınlanması anlayışının önemli olduğunu görürüz. Yayınevleri, halkın en çok sevdiği türleri belirleyerek bu doğrultuda yayın yapmaktadır. Çok satan kitaplar onlar için en değerli eserlerdir. Bunun için birçok yere yayımladıkları eserlerin reklamlarını vermektedirler. Yayınevleri de en az devlet kadar tesiri olan kurumlardır.

Çeşitli kurum ve kuruluşların da belirli amaçlar doğrultusunda eser yazdırmaktadır. Mesela TÜBİTAK gençleri bilim adamı olmaya özendirmek için "*Bir Bilim Adamının Romanı*"nı yazdırmıştır.

Çeşitli yarışmalar ya da Türk tarihinde önemli olayların yıldönümünde de sipariş romanların yazılması söz konusudur. Bu zaman dilimlerinde ya çeşitli kurum ve kuruluşlar ya da yazarın kendisi meseleyi kendisine sipariş etmektedir. Mesela Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun *Kilit*[46] adlı romanı Malazgirt Zaferi'nin 900.yıldönümü vesilesiyle yazılmıştır; "Dünki Türkiye" serisinin ilk romanı olarak planlanıp kaleme alınan eser yazarın ilk romandır.[47] Bu eserdeki başarıdan sonra yazar, *Anahtar* (1972), *Kapı* (1973) gibi tarihi romanları yazarak Selçuklu üçlemesini tamamlar.

Mustafa Necati Sepetçioğlu ile yapılan bir görüşmede Sepetçioğlu, araştırmamızı ilgilendiren konu ile ilgili olarak şöyle der: "Yazarın en kötüsü okuyucusunu kandırandır. Bazıları pırasa satar gibi eserini piyasaya sürüp satar. Geçer akçedir. Devrin alkışını alır, kesesini doldurur, ömrünü tamamlar, kendisiyle beraber eseri de kalkar gider."[48] Eserini belirli statü ve rant elde etmek amacıyla yayımlayan sanatçılar

[45] Toy, E., (2008), *İmparator*, Yaz Yayınları, İstanbul.(İlk baskısı 1974'te yapılmıştır.)
[46] Sepetçioğlu, *M.N, (2011), Kilit*, İrfan Yayınları, İstanbul. *(Kitabın ilk baskısı 1971'de yapılmıştır.)*
[47] Argunşah, H., (2007), *Mustafa Necati Sepetçioğlu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.27-28.
[48] Sepetçioğlu, M. N., (2006), "Mustafa Necati Sepetçioğlu ile Yayınlanmış Bir Görüşme" (hz. Mussin Karabay), *Türk Edebiyatı*, Ağustos, s.394., s.44.

vardır. Okuyucuların isteklerine göre hareket ederek sanat değeri düşük eserler yazılmaktadır.

Bu çalışmada sipariş eserlerin edebiyatımızda önemli bir yer tutuğunu gördük. Geçmişte olduğu gibi bugün de sipariş eserlere büyük rağbet gösterilmektedir. Sipariş eser yayımlamanın öneminin romanın ticari bir meta olarak büyük getirileri olduğu için vazgeçilmeyeceğini de düşünmekteyiz.

Kaynakça

Akbal, Oktay, (25 Ocak 1973),"*Yeşil Gece'den Kubilay'a*", *Cumhuriyet Gazetesi*.

Araz, Nezihe, (2000), *Aşk Peygamberi*, Özgür Yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir, (1989), *Aşk Estetiği ve İnsan*, İstanbul, Çağ yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir, (1998), *Peyami- Hayatı Felsefesi Sanatı Dramı, Doğumunun Yüzüncü Yılına Armağan*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Batur, Enis, (2002), *Kaptan Gemide Kaçak Yolcu Var*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Benice, Ethem İzzet, (1933), *On Yılın Romanı*, Maarif Vekaleti Yayınları.

Ecevit, Yıldız, (2005), (2005), "*Ben Buradayım…" Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Emil, Birol, (1984), *Reşat Nuri'nin Romanlarında Şahıslar Dünyası, Harabelerin Çiçeğinden Gökyüzüne, ,*İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul

Etem, Sadri, (1933), Bir Varmış Bir Yokmuş, Devlet Matbaası, İstanbul.

Fedai, Özlem, (2011), *Doğumunun Yüzüncü Yılında Kemal Tahir'i Hatırlamak*, Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları,İstanbul.

Gölpınarlı, Abdülbaki, (1945), *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, Marmara Kitabevi, İstanbul.

Kanter, M.Fatih, (2006), *Ölümünün 50.Yılında Belgelerle Reşat Nuri Güntekin*, İnkılap Yayınları, İstanbul.

Michaud, Guy, (2004), *Bir Disiplin Olarak Edebiyat Sosyolojisinin Kurulması*, Hece Yayınları, İstanbul.

Mungan, Murat, (2012), *Bir Dersim Hikayesi*, Metis Yayınları, İstanbul.

Okuyucu, Cihan, (2002), *İçimizdeki Mevlana*, Bilge Yayıncılık, İstanbul.

Özakman, Turgut, (2005), *Şu Çılgın Türkler*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

Özalp, N.Ahmet, (1999), "*Edebiyatta Dirijizm: Çalıkuşu Operasyonu",*sayı 10-11.,s.29-35, İstanbul.

Özsoy, İskender; Çelik; Naci,v.d , (2004), *Biyografya Kemal Tahir 4*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Özyalçıner, Adnan, (2004), "Türkan Şoray'ın Gölge Yazarıydım." , *Kitap-lık Dergisi,* Yıl:11, Sayı: 72, s.4-10., İstanbul

Pala, İskender, (2011), *Od- Bir Yunus Romanı*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Sepetçioğlu, Mustafa Necati, *Kilit, Anahtar, Kapı, Konak, Çatı*, İrfan Yayınları, İstanbul.

Şafak, Elif, Çev: Us, Kadir Yiğit ., (2009), *Aşk*, İstanbul, Doğan Kitap, İstanbul.

Şener, Nedim, (2004), *Uzanlar: Bir Korku İmparatorluğunun Çöküşü*, Günel Yayıncılık, İstanbul.

Şükufe, Nihal, (2005), *Yalnız Dönüyorum*, Timaş Yayınları, İstanbul.

Tahir, Kemal, (17.01.1934), "*Eser mi İmza Mı?",* Geçit Dergisi.

Tahir, Kemal, (1993), *Notlar-Mektuplar*, c.15., Bağlam Yayınları, İstanbul.

Toy, Erol, (2008), *İmparator*, Yaz Yayınları, İstanbul.

Tural, Secaattin, (2011), *Türk Romanında Mevlana*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Uşaklıgil, Halit Ziya, (2001), *Mai ve Siyah*, , Özgür Yayınları, İstanbul.

Ümit, Ahmet, (2008), *Bab-ı Esrar*, Doğan Kitap, İstanbul.

Watt, Ian, (2007), *Romanın Yükselişi, Defeo, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, Metis Yayınları, İstanbul.

Yağmur, Sinan, (2010), *Aşkın Gözyaşları*, Karatay Akademi Yayınları, İstanbul.

ECE AYHAN'IN İMGELEMİNDE YUNAN-ROMA MİTLERİNİN İZDÜŞÜMÜ

Burcu YILMAZ ÇEBİN

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Mitoloji ile edebiyat, özel olarak da şiir arasında sıkı bir bağ vardır. Çünkü hem şiir hem mit temelde bir yaratma, kişiselleştirerek yorumlama eylemine dayanır. Bu yorumlama eylemi de şiirsel bir süreçtir. Yunan-Roma mitolojisi, dünyadaki en yaygın mitolojilerden birisidir. Ece Ayhan'ın şiirlerinde de bu tema verimli bir kaynak olmuştur. Şairin mitlere yönelmesinde, kendisinin mensup olduğu *İkinci Yeni* akımının etkileri de görülmektedir. İkinci Yeni şairleri, şiir sanatlarını orijinal imge yaratma ekseninde topladıkları için yeni imgeler bulma noktasında hazır bir malzeme konumunda olan mitlere başvurmuşlardır. Ece Ayhan'ın şiirlerinde, ağırlıklı olarak Yunan ve Roma mitlerinin etkileri tespit edilirken Türk ve İran mitlerinin etkileri de görülmektedir. Şair, bu mitik unsurları dönüştürerek yeni mitler yaratmıştır. Şiirlerinde mitler, bazen yaşam, ölüm, aşk vb. imgelerin etkisini güçlendirip pekiştirmek için kullanılırlar. Bazen de şairin yaşama, insana, topluma, toplumsal düzene karşı bakış açısını göstermek ve ideolojik, felsefi düşüncelerini aktarmak için yer alırlar. Bu çalışmanın amacı, Yunan-Roma mitlerinin Ece Ayhan'ın şiirine özgün olarak ne kattığı sorusuna cevap aramaktır. Çalışmadaki veriler eklektik yöntem kullanılarak tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Ece Ayhan, Yunan, Roma, Mit, İkinci Yeni.

ABSTRACT

There is a strict relationship between the mythology and the literature, in particular the poem. Because both the myth and the poem are basically based on the action of creation and interpret as a personalization. This interpretation act is a poetic progress.The Greek-Rome mytology is one of the most important mythologies in the World. Theme is an efficient source for even Ece Ayhan's poems. *İkinci Yeni* movement poetic's is also effective on the poet's, who is belonging to them, heading to myths. *İkinci Yeni* poets refer to myths, which is ready for at the point of finding new images, because they collected their poetry to create axis of the original image. In Ece Ayhan's poetry mainly determining effects of Greek-Rome myths also seen Turkish and Persian myths effects. The poet creats new myths by converting that mythic elements. In this poems, myths used at times strengthen and reinforce the impact of images like life, death, love and so on. Also sometimes they are included show the outlook of poet's to life, people, society, social system and transfer his ideological, philosophical ideas. The purpose of this study, to search a answer the question of what the Greek-Rome myths adds to Ece Ayhan's poetry as original. This study processes were identified by using an eclectic method.

Key Words: Ece Ayhan, Greek, Rome, Myth, İkinci Yeni.

Giriş

Çalışmamızın konusu, 1954'ten itibaren *Yedi Tepe*, *Pazar Postası*, *Salkım*, *Kimsecik*, *Köprü*; 1960'tan itibaren de *Yeni Dergi* ve *Papirüs* gibi dergilerde herhangi bir bildiri etrafında birleşmeden, ortak bir estetik anlayış içinde şiirlerini oluşturan İkinci Yeni şiirinin en önemli şairlerden birisi olan Ece Ayhan (1931-2002)'ın şiir

anlayışı ve şiirlerindeki mitik unsurlardır. Ece Ayhan'ın şiirinde mit teması verimli bir kaynak olmuştur. Şairin şiirlerindeki mitik unsurlara geçmeden önce genel olarak şiirinin özelliklerinden bahsetmek aydınlatıcı olacaktır.

Ece Ayhan'ın şiiri, modern Türk şiirinin en zor, kapalı, anlaşılması güç ve tartışmalı şiirlerinden birisidir. Ondaki bu anlam güçlüğünün aşılması ancak şiirlerinin çözümlenmesi ve yorumlanmasıyla aşılacak niteliktedir.

Ece Ayhan'ın şiirinin özelliklerini genel olarak şu başlıklar altında toplayabiliriz:

1. 1955-1970 yılları arasında kendine özgü dili ile içe kapanan, kendisini ele vermekten çekinen şiir anlayışı, 1970 sonrasında daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Kitlelerin başkaldırı, karşı çıkış amacıyla yöneldiği bir şiir olmuştur. Bu yönelişte Ece Ayhan'ın şiirde, düz yazıya ağırlık vermesinin ve kavgacılığının ön plana çıkmasının da etkisi vardır.

2. Ece Ayhan şiirinin diğer özelliği modernist dil ve söylemle şiir dilinin iç mantığını değiştirmesidir. Onun şiirlerinde, anlam okuyucuyu zorlar. Bunun sebebi semantiğin alt üst edilmesidir. Dilin içerdiği doğal mantık dışlanır. Her türlü olağan, sıradan kavramlar, şiir öğesi olarak, asli unsur konumuna ulaşır. Bunlar araçken amaç niteliği kazanır. Dışarıdan anlamsız görünen bu şiirler aslında anlaşılmazdır. Bunların anlaşılması için okuyucunun çabası ve belirli bir sistematik içinde ipuçlarından yararlanarak anlamları çözmesi gerekir. Özellikle *Kınar Hanım'ın Denizleri* (1959) kitabındaki şiirler anlam-bağlam açısından uç örneklerdir.

3. Ece Ayhan'ın şiiri sivil şiirdir. Daha çok lümpenleri, kıyıda kenarda, kuytuda yaşayanları anlatır. Bütün bu faktörler bu şiirlerde argonun kullanılmasına vesile olur. Fakat şair, argoyu şiiri bayağılaştırarak değil, entelektüel bir bakış açısıyla kullanır.1960-1970 arası şiirlerinde argo, şiirin kapalılığı içine gizlenmiştir; şiirleri sessiz ama etkilidir. 1970 sonrası şiirlerinde daha açık bir ifade tarzı görülür. Ayhan'ın 1970 sonrası şiirleri dışa dönük, sert ve yüksek seslidir.

4. Onun şiirinde gerçek, boyut değiştirir; gerçeğin öznel, kurmaca ve türevsel boyutu şiirinde farklı imgelere dönüşür. Şiirindeki gerçeklik doğadaki gerçeklikten kopuk bir şekilde karşımıza çıkar. Onun şiirinin gerçekliği yalnız kendisine bağlı ve sınırlıdır. Her şiir kendi gerçekliğini yaratır. Şair, bunu da şiirsel olanı salt dil olarak görmekle yapar. Kendi uydurduğu kelimeler, değiştirdiği cümle yapısı, metinler arasındaki geçişlilik vb. ile bir gerçeklik yaratır.

5. Ece Ayhan'ın şiiri "kara" bir şiirdir. Ayhan, şiirlerinde kötümser bir bakış açısıyla yerleşik ahlak kurallarını, düzenin tüm boyutlarını sorgular. Yerleşik değerler sistemine ciddi ve kökten bir eleştiri getirir. Ece Ayhan'ın kötülük kavramı bir yokluğa değil; varlığa açılır. Şiirlerinde kozmik bir kaostan ziyade kendini tanımlayan, göstermeye, kabul ettirmeye çalışan bir benliğin çabaları görülür.[1]

1.Mitin Tanımı ve Türk Edebiyatında Mitik Unsurların Kullanım Seyri

Batı dillerine Fransızca üzerinden geçen mitoloji (mythologie) terimi aslında Yunanca kökenlidir. Yunanca mitos (mythos) ve logos terimlerinin birleşmesinden oluşmuştur. Mitoloji terimi sonuna gelen "–loji" (logos) ekinden dolayı "mit bilim (söylenbilim)" yani "mitleri araştıran bilim dalı" anlamına da gelmektedir.

Mitos, kökende "söylenen veya duyulan söz", "söylev" anlamlarına gelir fakat zamanla anlam genişlemesine uğrayarak "anlatı", "efsane", "öykü", olarak da kabul

[1] Kahraman, H. B., (2000), *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, İstanbul, Büke Yayınları, s. 239-279.

görmüştür.[2] Logos ise Antik Yunan düşüncesinde, "söz", "konuşma", "düşünce", "akıl", "anlam", "açıklama"; bir şeyin her ne ise o olmasını sağlayan "nedenler"; belli bir disiplinde fenomenleri açıklamak amacıyla kullanılan "yöntem ve ilkeler"; bir şeyi bizim için anlaşılır kılan "temel", "dayanak" anlamlarına gelen sözcüktür.[3]

Sözlüklerde genellikle mitos terimi, mit (mythe) ile eş anlamlı olarak kullanılmış ve mitin mitostan türetildiği ifade edilmiştir. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (2001)'de Chris Baldick, mitleri, geleneksel ve anonim olmalarına rağmen toplumsal kabuller için insan ve doğa olaylarının kökenini veren, öğreten, genellikle tabiatüstü ve hayalî destan, efsane veya ilkel anlatı türü olarak tanımlamıştır. Baldick, bu terimin çok sayıda anlama sahip olduğunu fakat bunların genel hatlarıyla rasyonalist (uscu) ve romantik (çoşumcu) yorumlar olarak ikiye ayrılabileceğini söylemektedir. Rasyonalistlere göre mit, yanlış, güvenilmez hikâye ya da inançken; romantiklere göre mit kozmos anlayışının üstün sezgisel türüdür. Yazınsal kaynakların çoğunda romantiklerin bakış açısı kullanım olarak üstün gelmektedir. Burada mitlere hayatın, ölümün, Tanrı'nın, varoluşun özüne dair kolektif algıyı açıklayan; derin gerçeklikleri, hakikatleri inceleyen imgesel hikâyeler olarak bakılmaktadır.[4]

Baldick, rasyonalist ve romantik bakış açılarına göre mit sözcüğünün farklı şekillerde tanımlandığını ifade ederken; *A Dictionary of English Folklore* (2000)'de ise mitler, genelde tutarlı bir sistem içinde düzenlenmiş ilahi varlıklar hakkındaki hikâyeler olarak tanımlanmaktadır. Mitler, doğru ve kutsal oldukları için saygı görmektedirler, hükümdarlar ve rahipler tarafından kabul edilirler ve dinle yakından bağlantıları vardır.[5] Yapılan bu tanım, bir din tarihçisi olan Mircea Eliade'ın mitlere "ritüelist-fonksiyonalist" bakış açısıyla paralellik taşımaktadır. Eliade, mitleri en eski zamanda meydana gelen dinsel deneyimlerin meydana getirdiğini düşünmektedir. Ona göre mitler, dinin özünü oluşturan "kutsal" ve "gerçek" öykülerdir.

Thomas A. Green'in editörlüğünü yaptığı *Folklore (An Encyclopedia Of Beliefs, Customs, Tales, Musıc, And Art)* (1997)'de ise mit terimi daha sistematik bir şekilde tanımlanır. Burada kültürel ya da dinî başlangıçların anlatısı şeklinde tanımlanan mitlerin kutsal duygu içinde başlangıçlara, kökenlere başvurduğu bildirilir. Daha sonra ise sözlükte yüzyıllar içerisinde etnologların ve farklı araştırmacıların yapmış oldukları bütün mit tanımlarına yer verilmiştir.[6]

TDK'nin Türkçe Sözlüğü'ne göre Fransızca kökenli mit ile Yunanca kökenli olan mitos eş anlamlıdır ve mit şu şekilde tanımlanmıştır: "1. Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren, tanrı tanrıça, evrenin doğuşu ile ilgili hayalî, alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi, mitos. 2. Efsaneleşen kavram veya kişi".[7] Bu sözlükte mitoloji ise "1. Mitleri, doğuşlarını, anlamlarını yorumlayan, inceleyen bilim. 2. Bir ulusa, bir dine, özellikle Yunan, Latin uygarlığına ait mitlerin,

[2] Öztürk, Ö., (2009), *Folklor ve Mıtoloj Sözlüğü*, Ankara, Phonix Yayınları, s. 5.
[3] Cevizci, A., (2010), *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Paradigma Yayınları, s. 1024.
[4] Baldick, C., (2001), "Myth", *The Concise Dictionary of Literary Terms*, New York, Oxford University Press Inc., s. 163. (Yabancı kaynaklardan yapılan alıntıların tümü İngilizce'den Türkçe'ye yazar tarafından aktarılmıştır.)
[5] Simpson, J. and Roud, S., (2000), "Myths", *A Dictionary of English Folklore*, New York, Oxford University Press Inc., s. 254.
[6] Farrer, C. R., (1997), "Myth", *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, and Art* (edited by Thomas A. Green), Santa Barbara/California, ABC-CLIO, s. 575-578.
[7] TDK, (2005), *Türkçe Sözlük*, Ankara, Ankara Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, s.1403.

efsanelerin bütünü"[8] olarak tanımlanmıştır.

Mitoloji konusunu Türk Mitoljisi başlığıyla iki cilt altında kapsamlı bir şekilde inceleyen Bahaeddin Ögel mitlerle ilgili şu tanıma yer vermiştir:

"Efsanelerin kendilerine Mythus veya Mythe denir. Mitoloji ise bu efsaneleri inceleyen bir ilim koludur. Mitoloji araştırmaları, din tarihi incelemeleri ile de yakından ilgilidir. Fakat mitoloji, yalnızca bir din tarihi de değildir."[9]

Yukarıda yapılan tanımlarda mitler, hayâli ve efsanevi olan alegorik metinler olarak görülmüştür. Bu tanımlar, eski Yunan düşünürlerinin yaptığı yorumlarla paralellik taşımaktadır. Oysa bütün bu tanımlar mitin, yaşayan toplumlarda karşıladığı "gerçek" ve "kutsal" anlamlarını vermekten uzaktır. Bu noktada, mitleri "gerçek" ve "kutsal" metinler olarak gören tanımlara yer vermek aydınlatıcı olacaktır.

Celal Beydili'nin *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük* (2005) adlı eserinde mitler "gerçekliğin, eski kültürlerde sembolik-motifli şeklinde bilinen tek açıklaması"[10] olarak tanımlanmıştır. Beydili mitolojiyi ise "herhangi bir tarihsel-kültürel geleneğe ait metinler toplamı", "dünya görüşü ve dünyayı kavramanın özel formülü", "mitleri ve mitolojik sistemleri araştıran bilim adı"[11] olarak tanımlamıştır.

Doğan Kaya da mitleri, *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü* (2007)'nde Beydili'ye benzer bir bakışta ele alır. Ona göre mit: "Tarih öncesi zamanda cereyan ettiğine inanılan olayları, olağanüstü karakterleri ve tipleri konu edinen kutsal nitelikli" anlatıdır ve asıl anlamı "gerçek hikâye" demektir. "Dünyanın, hayvanların, bitkilerin ve insanların yaratılışı, ölümün menşeine ait ilk bilgilere sahiptir ve onlarla ilgili inançları hikâye eder. Dünyada olup biteni algılar, şekillendirir ve simgeleştirir. Bir başka deyişle mit, şuurun ve düşüncenin ürünüdür; "diyalektik mantığın" sonucunda ortaya çıktığı için gerçeğin ta kendisidir. Ayrıca, özünde tahkiye vardır. Bu bakımdan mitler, düşünce unsuru ile tahkiyenin birleşmesiyle karşımıza çıkan anlatımlar şeklinde kendilerini gösterirler".[12]

Son derece geniş bir kavramsal alana sahip mitleri basit ve tek biçimde tanımlamak zordur. Bu sebeple bilim adamları mitleri tanımlamak için çeşitli ölçütler getirmiş, sınıflandırmalar yapmıştır. Demitolojizasyon (Demythologisation/Demythologization) tipolojisi, eski çağ açıklamaları ve modern mit teorileri bu ölçütlerdendir.[13]

Bir toplumun, kendi mitoslarını, başka kaynaklardan taşınan mitoslarla toplumsal bünyesi içinde biçimlendirmesiyle o toplumun mitolojisi oluşur. Yunan-Latin mitolojisi, Türk mitolojisi, Hint mitolojisi vb. örnek gösterebileceğimiz mitolojilerden bazılarıdır. Bunlar içerisinde Yunan-Roma mitolojisi, dünyadaki en önemli mitolojilerden birisidir.

Yunan-Roma mitolojisinin kaynaklarını incelediğimizde efsaneler, allâmeler, kolleksiyonlar, Homeros'un poemleri, XII. Yüzyıl Bizans bilginlerinin komanterleri gibi pek çok kaynakla karşı karşıya kalırız.

Türk edebiyatında mitolojiden yararlanma eğilimi Divan edebiyatı zamanında

[8] TDK, (2005), s. 1403.
[9] Ögel, B., (2003), *Türk Mitolojisi*, I. Cilt, Ankara, Ankara Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 5.
[10] Beydili, C., (2005), *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük* (çev. Enver Ercan), Ankara, Yurt Kitap, s. 373.
[11] Beydili, C., (2005), s. 390-391.
[12] Kaya, D., (2007), *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Akçağ Yay., s. 528-529.
[13] Ayrıntılı bilgi için bkz. Honko, L. (2010), "Miti Tanımlama Problemi", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar II*, Ankara, Geleneksel Yayınları, s. 145-153.

başlamıştır. Bu dönemde, Şehnâme gibi Doğu mitolojisine ait öğelerden yararlanılmıştır. Batılılaşma eğiliminin başladığı Tanzimat Edebiyatı döneminden itibaren de Doğu mitolojisi yerini Fransız edebiyatının etkisiyle Yunan-Roma mitolojisine bırakmıştır. Bu dönemde mitler, çeviri faaliyetleri ile edebiyatımıza girmiştir. Servet-i Fünûn ve II. Meşrutiyet dönemlerinde ise Yunan mitleri, kurgusal ve düşüncel ürünlerde daha sistematik kullanılmaya başlanmıştır.

Yeni bir edebiyat yaratmak için asıl model olarak Antik Yunan'ı gösteren bir girişim olan Nev-Yunanilik (Néo-Hellénisme) 1911- 1912 yıllarında Yahya Kemal Beyatlı ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından başlatılmıştır. Nev-Yunânîlik'in temel felsefesi, Yunan kaynaklarından beslenmektir. Onlara göre, Divan edebiyatı döneminde Doğu'nun bilhassa Arap ve İran edebiyatının etkisinde kalmış olan edebiyatımız, Tanzimat'la yüzünü Batı'ya Fransız şiir ve nesrine çevirmiştir fakat bu yeterli değildir. Bütün Avrupa'yı anlamak için Yunan klasikleri ve mitolojileri gibi yeni bir kaynaktan beslenmemiz gerekmektedir. Çünkü, Yunan mitolojisi tek bir milletin değil; Akdeniz Havzası (Bahr-i Sefîd Havzası)'nın verimidir.

Cumhuriyet dönemine de uzanan Milli Edebiyat (1911-1923) döneminde de Türkçülük akımının etkisiyle Ziya Gökalp gibi şair ve yazarlar tarafından İslamiyet öncesi Türk tarihine ait mitik öğelerin ön plana çıkarıldığı görülmektedir.

Cumhuriyet devri Türk edebiyatında mitoloji konusuna ilgi, çeviri ve derleme faaliyetleriyle başlamıştır. Çeviri etkinliği 1930'lu yıllarda başlamıştır. Batılı kaynaklardan yapılan çevirilerin içinde Yunan-Latin klasikleri de mevcuttur. 1940'lı yıllara gelindiğinde Dünya klasiklerini planlı bir biçimde Türkçe'ye çevirmek amacıyla Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde kurulan Tercüme Bürosu'nun yaptığı çevirilerinin önem teşkil ettiğini görmekteyiz.

Cumhuriyet devrinde 1940'lı yıllarda Hümanizmacı yaklaşımlarla, Anadolu ve Batı kültürü arasında bağlar kurulmaya çalışılmıştır. Yine bu dönemde eski uygarlıklardan başlayarak Anadolu'nun kültürel birikimine çoşku ve hayranlıkla sahip çıkan bir girişim olan *Mavi Hümanizma* hareketi de önemlidir. Bu dönemde Ece Ayhan'ın da içinde bulunduğu İkinci Yeni şairleri mitik unsurların kullanımını farklı bir noktaya taşımışlardır. Onların şiirinde Yunan-Roma mitleri düşünsel bir anlayıştan ziyade estetik kaygılarla; şiirlerinin temasını oluşturmak, kullanılan imgeleri pekiştirmek amacıyla kullanılmıştır.

2. Ece Ayhan'ın Şiirindeki Mitik Unsurlar

2.1. İkaros ve Simurg

İkaros, Kekrops soyundan gelen kral ailesine mensup Atinalı mimar, heykeltıraş, mekanik araçlar mucidi Daidalos ile Naukrate adında bir kadın kölenin oğludur. Daidalos sürgün cezasına çarptırılınca Girit'e Kral Minos'un yanına kaçar ve onun baş mimarı, heykeltıraşı olur. Daidalos, kral Minos için kralın canavar Minotauros'u kapattırdığı dolambaçlı koridorlardan oluşan Labyrinthos adında bir saray inşa etmiştir. Daha sonra Theseus, canavarla savaşmaya Labyrinthos'a gelmiştir. Theseus'un sevgilisi Ariadne, Theseus'un bu sınamadan başarıyla çıkması için ona nasıl yardım edeceğini Daidalos'a sormuştur. Daidalos da Theseus'u kurtaracak bir kurnazlık önermiş ve Ariadne'ye bir yumak ipi Theseus'a vermesini öğütlemiştir. Böylece Theseus, Labyrinthos'ta ilerledikçe bu yumağı açacak ve gittiği yerden ipi izleyerek geri dönebilecektir. Bu kurnazlık sayesinde canavar Minotaurus'u öldürerek başarılı olan Theseus'un başvurduğu yolu Kral Minos öğrenmiş ve suç ortağı Daidalos ile oğlu

İkaros'u Labyrinthos'a kapatmıştır.[14]

Tükenmez bir icat kabiliyetine sahip olan Daidalos, zaman içinde oradan kurtulmalarını sağlayacak bir çözüm bulmuştur. Kendisi ve oğlu için birer çift kanat yaparak bunları omuzlarına balmumuyla yapıştırmış ve havalanmadan önce de oğlunu ne çok alçak ne de güneşe yaklaşacak kadar yüksek uçmaması konusunda tembihlemiştir. Sonra baba ile oğlu uçmaya başlamışlardır. Fakat son derece kibirli olan İkaros havalandıktan sonra babasının öğüdünü unutmuş, başarısının gururuna ve uçmanın sarhoşluğuna daha fazla kapılarak iyice yükselmiştir. Gittikçe doğayı yenmenin, özgürlüğe kavuşmanın sevinciyle Helios u hor görme suçunu da işlemiştir. Bunu üzerine Güneş Tanrı onun kanatlarını tutan balmumunu eritmiş ve söz dinlemeyen İkaros denize düşmüştür. Bu yüzden, o zamandan beri Ege'de Samos (Sisam) adasını çevreleyen denize İkaros adı verilmiştir.[15]

Ece Ayhan, *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965) kitabındaki "Ortodoks-Ortodoks" şiirinde İkaros'u "ölüm" temasını pekiştirmek için kullanırken Simurg'u da aynı tem etrafında İkaros'a yardımcı bir unsur olarak kullanmıştır.

"Düşen bir Katolikos orta bir Daçya gölüne-. Kanatları balmumu albastı. Yazıyorum ki otuz üvey kardeş, gördüm. Bunca yakışıklılığı bilinmiyor ölümün. Aykırılığı da, som Ortodoks-Ortodoksluğa."[16]

Şiirde "düşen", "kanatları balmumu", "ölüm", "aykırılık" kelimeleri bizi İkaros'un hikâyesine götürmektedir. Bu şiirde, Yunan mitolojisinin yanı sıra Türk mitolojisi, inanç sistemine ait "albasması" ve Fars mitolojisine ait "Simurg" kuşu kullanılmıştır.

Albastı, Türk dünyasında mitoloji ile inanç sistemi arasında bir yere sahip olan şeytani bir varlıktır. Albastı, Kırgız-Kazak Türklerinin inanışına göre iki türlüdür. Kara Albastı ciddi ve ağırbaşlı bir ruhtur; Sarı Albastı ise doğum yapan kadının ve çocuğun ciğerlerini söküp suya atar. Albastı loğusaya dadandığı zaman loğusa kadın ateşlenir ve uykusunda hiçbir şey yapamaz. Bu kötü ruh bazen sarışın bir kadın bazen de keçi veya tilki suretindedir. Genellikle loğusa kadınlara ve atlara musallat olan Albastı korkunç bir yaratıktır. Uzun boylu, uzun parmaklı ve uzun tırnaklıdır. Çok çirkin ve iğrenç bir suratı vardır. Bedeni yağlıdır, uzun ve siyah saçlıdır. Saçları, aynı zamanda darma dağınıktır ve kocaman bir başa sahiptir. Dişleri at dişi gibi iri ve seyrek, ayakları ise terstir. Bunlar lohusa kadınların ve yeni doğan çocukların ciğerlerini yiyerek beslenirler. Daha çok kırmızı elbise giyerler; su başında ve ağaçlık yerlerde yaşarlar.[17]

Simurg ise farklı kültürlerde çeşitli adlandırmaları ve yer yer değişen özellikleri olan efsanevi bir kuştur. Fars mitolojisinde Simurg/Simurgh/Samru/Simorg; Yunan'da Phoenix, Fenix; Mısır'da Fenix, Bennu; Arap'da Anqa, Roc; Rus'ta Sinam (ru); Çin'de Feng/Feng Huan/Feng Huang/Luan ve Japon'da Hoo isimleriyle geçmektedir.[18] Türk mitolojisinde ise Tuğrul ve Konrul olarak geçmektedir.[19]

Efsaneye göre Simurg, Alburz dağında yaşamaktadır. Ebeveynleri tarafından terk edilen Tanrı Zal'ı kurtararak onu büyüttüğü söylenmiştir. Simurg'la ilgili farklı efsaneler bulunmaktadır. Bazı görüşlere göre, 1700 yıl yaşadıktan sonra öleceği zaman

[14] Grimal, P., (1997), *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*, (çev. Sevgi Tamgüç), İstanbul, Sosyal Yay., s. 135.
[15] Grimal, P., (1997), s. 324.
[16] Ayhan, E., (2008a), *Bütün Yort Savul'lar! Toplu Şiirler 1954-1997*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 82.
[17] Beydili, C., (2005), s. 37-41.
[18] Coleman, J. A., (2007), *The Dictionary of Mythology*, London, Arturus Publishing Limited, s. 827, 943.
[19] Ögel, B., (2003), s.59.

kendini yakarak kendisinden yeniden doğarmış. Bazı görüşlerde göre de bütün kuşlar Simurg'un gizemini aramak için yola çıkmışlar fakat bu uzun arama sürecinde sadece otuz tanesi hayatta kalmış. Bu kalan otuz kuş da Simurg olmak için birinde (içlerinden birinin bedeni içinde) birleşmişler.[20]

Her kültürde bu kuşa, farklı özellikler yüklenip farklı hikâyeler eklense de Simurg, Phoenix ve Anka'nın hiçbir kültürde değişmeyen ortak noktası kendisini yakıp küllerinden tekrar doğmasıdır.

Yukarıdaki bilgiler ışığında bu şiiri yorumladığımızda ilk göze çarpan husus Ece Ayhan'ın hemen hemen bütün şiirlerinde görülen "gerçeklik anlayışı"dır. Onun şiirleri kendi gerçekliğini yaratır. Şiirde "Daçya" gölüne düşen kişi "kanatları balmumu" olan İkaros'tur. Mitolojide İkaros'un balmumundan kanatlarını eriten güneş tanrısı Helios'tur. Oysa, şiirde bu işi yapan "albastı"dır. Şair "güneş" ile "albastı" arasında sıcaklık yönünden bir benzerlik kurmuştur. Albastı, ateşli bir hastalıktır. Şair, İkaros'un kanatlarının erimesini adeta bir albastı yani "loğusa humması" geçirmesine benzetmiştir.

Şair daha sonra İkaros'u, "ölüm bağlamında" "otuz üvey kardeş" olarak tanımladığı Simurg kuşuna benzetmiştir. İkaros'un mitlerde öne çıkan özellikleri uçması ve balmumundan kanatlarının olmasıdır. Böyle olunca ona benzetilen "otuz üvey kardeş"in de uçmayla ilgili bir niteliği olabileceği akla gelmiştir. "otuz" kelimesi de bizi Simurg'a götürmüştür. Zira, o, otuz kuşun birleşmesiyle oluşmuştur. İkaros "doğayı yenmenin" kibriyle kendi ölümüne sebep olmuştur. Simurg da doğada "yenilenmek" için kendisini yakar ve yeniden doğar. Şair, İkaros'un ölümünü "yakışıklı" ve "aykırı" sıfatlarıyla nitelendirmiştir. İkaros, aykırılığı da Ortodoksluk'a karşı yapmıştır. Şiirin başında Katolik olarak kurguladığı İkaros, Ortodoksluk'a karşı aykırı bir tutumla ve yakışıklı bir biçimde ölmüştür. Ece Ayhan'ın dünyasında Ortodoks kelimesinin hem olumlu, hem olumsuz çağrışımları bulunmaktadır. Ender Erenel, "Ece Ayhan Sözlüğü" adlı yazısında "Ortodoks" sözcüğünün hem "dinsel anlamda doğru insan" hem de "sertlik, gâvurluk ve orostopolluk"[21] anlamlarına geldiğini söylemektedir. Öyleyse şiirde İkaros sert, gâvur, kurnaz, dalavereci Ortodoksluk'a karşı aykırı bir Katolik'tir. Burada "ölümün yakışıklılığın bilinmemesi" ifadesi İkaros'un yaptığı aykırılığın anlaşılmadığına bir vurgu yapmaktadır. Yaşamın faniliği ve geçiciliği karşısında ölüm kaçınılmaz olmuştur.

Ece Ayhan, İkaros'u bir de *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965) kitabındaki "Ey Kanatsızlık" şiirinde de "iktidar"ı tenkit etmek için kullanmıştır:

"Batmış bir tramvay,… ahtapotlar, ince ve upuzun barbarlar. Yalnızlık dönüşür bir zenci arkadaşa imparator.

Kucağında bir padişahın da kuş, İstemiyor bitsin… büyüsü. Bir boynundaki serüven, uçurum. Hiç konuşmuyoruz.

Anlaşılmayacaksın. Ey kanatsızlık! Koyulaşır ve bir denizin denizinde ağlarken. Bekleyen bir çocuk. Yelkenli"[22]

Şiirde ilk olarak "batmış" "barbarlar", "yalnızlık" ve "zenci" kelimelerinin aynı bağlam içinde kullanılması "her şeyin denetim ve gözetim altında olduğu, delirmenin bile güç olduğu"[23] Osmanlıda Ayhan'ın tabiriyle Kapıkulları'nın halkın üzerindeki

[20] Coleman, J. A., (2007), s. 943.
[21] Barış, E. (haz.), (2007), *Poelitika Ece Ayhan*, Ankara, Orta Dünya Yayıncılık, s. 122.
[22] Ayhan, E., (2008a), s. 81.
[23] Ayhan, E., (2006), *Morötesi Requiem*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 67.

baskısını göstermek içindir.

"Padişahın kucağındaki kuş" söylemiyle de kanat takıp kuş gibi uçan İkaros kastedilmiştir. Ayrıca, "kanatsızlık" ve "bir denizin dibinde ağlarken" ifadeleri de bu tespitimizi desteklemektedir. Padişah büyünün yani saltanatının, doğaya hâkimiyetinin hiç bitmemesini istemektedir. Şair bu noktada İkaros'u hatırlatır. İkaros, nasıl kendisini denizin dibinde ağlarken bulmuşsa saltanat da bir gün bitecek uyarısını yapmaktadır.

Bu şiirde Ece Ayhan'ın devlete –özellikle Osmanlı devleti- ve iktidara karşı düşüncelerinin yansımalarını görmekteyiz. Ayhan'a göre devletler kıyım ve zulümden oluşmaktadır. Bu bakımdan özellikle Osmanlı devletini örnek olarak göstermektedir ve onu ciddi bir şekilde tenkit etmektedir:

"Bilirsiniz ya da bilmezsiniz, öz çocuklarını boğduğu için herhalde, görkemli olduğu söylenen geçmiş, hele bir imparatorluksa, içinde taşıdığı hüsnü kuruntuyu, gerçekte sevmekten, güzel uzunken kırpılmış kısa kirpikli sanata büründürerek, bir tarikat anlaşmazlığından Nusaybin'e, bir tahttan indirilerek Selanik'e, bir eprimekten İskenderiye'ye sürgünlere gönderilmiş, kafası ipek kılıçla kesilmiş, tuğraları alçılarla örtülmüş, çocuk paşaların ilk kaymaktabağı kanunu esasileri hamamname olarak kütüphanelere, Serez'den çinkolanmış sandukada taşınmış bir ermiş kemik olarak değil de, Yedikule zindanlarından getirilmiş iskelet olarak hazirelere, pejmürde bir feylesofun Gelibolu'da Hamza Koyu'nda ciğerlerine çektiği nefes olarak zaviyelere, kimi sayfaları şehzadelerce koparılıp atılmış surnameler olarak saraylara, yanına bir ibrik bir seccade bir Muhammediye almasına göz yumulan bir kalebent olarak hisarlara kapatılmış olsa bile, cumhuriyetlerin, kendisinden sonraki tarihsel ulamların, basamakların, süreçlerin peşini bırakmaz. Aylığını aldırmak için mührünü gönderir. Pişkindir. Ne hacıyatmazdır. Ben senin atalığın değil miyim? Aslını inkâr eden haramzadedir! Güftesini, artık kullanılmayan bir makamda, sahibinin sesi plaklara okur ve aynı marka fonograftan, borunun ağzına kulağını vererek dinler. Sebah'ta çektirir. Nesnel bir olgudur bu. Çünkü, ölümden sonra da toplumsal köklersiz, birçok insan yüzyılı yaşayabilen tek yaratış sanattır."[24]

Ayhan, Osmanlı'nın öz çocuklarını boğmasını, sürgüne göndermesini, tebaasından insanları zindanlara kapatmasını sanat kisvesi altında perdelediğini söylemektedir. Fakat Ayhan'ın "pişkin", "hacıyatmaz" ve "haramzade" olarak nitelendirdiği Osmanlı bu olumsuzlukları gizleyememiştir.

2.2. Priapos

Priapos, Çanakkale; Lâpseki, Boğazlar ve İzmir'de tapınım gören Anadolu'nun eski bir Tanrısı'dır. Oysa Maurice Olender'a göre o, Roma bahçelerinin tanrısıdır.[25]

Çirkin, ufak tefek Priapos'un en göze çarpan özelliği "phallosu" yani erkeklik uzvudur. "Şekilsiz" ve "aşırı büyük" erkeklik organı olan Priapos'un görevleri de bu organa bağlı olarak tanımlanır: Korkunç görünümlü erkeklik uzvuyla cinsel şiddeti ve bedensel işkenceleri çağrıştırır. Böylelikle ekili bahçe ve tarlaları hırsızlara, kem gözle bakanlara karşı korur. Priapos, bu haliyle, müstehcen yazıt ve resimlerin en çok kullandığı figürlerden biridir.[26]

Priapos'un dünyaya geliş şekli ve bu anormal bedensel yapısı ile ilgili birbirinden

[24] Ayhan, E., (2008b), *Sivil Denemeler Kara*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 148.
[25] Olender, M., (2000), "Priapos" (çev. Lale Arslan), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, II. Cilt K-Z, Ankara, Dost Yayınları, s. 929.
[26] Olender, M., (2000), s. 929-932.

farklı efsaneler bulunmaktadır. Priapos, yaygın bir inanışa göre, Dionysos ve Aphrodite ya da bir nympha'nın oğludur. Başka bir varyanta göre Zeus ile Aphrodite'in oğludur. Buna göre, Aphrodite çocuğu doğurmak üzereyken Hera Aphrodite'ye büyü yaparak çocuğun sakat doğmasını sağlamıştır. Hera'nın bunu yapmasının sebebi kocası Zeus'un aşk ilişkilerini kıskanmasıdır. Hera, ayrıca, doğacak olan çocuğun annesinin güzelliğine, babasının da gücüne sahip olması halinde Olymposlular için tehlike oluşturmasından korkmuştur. Başka bir varyantta da Priapos, Aphrodite ile Adonis'in oğludur. Ama yine bedensel özrü Hera'nın büyüsünden kaynaklanmaktadır. Euhemerosçu yoruma göre ise Priapos Lâpsekili bir kişidir ve bedensel özründen dolayı şehirden sürülmüştür. Bunun üzerine Tanrılar onu yanlarına almışlar ve daha sonra onu bahçeleri korumakla görevlendirmişlerdir.[27]

Ece Ayhan, *Son Şiirler* (1993) kitabındaki "Patron! Ya da bir Patron!" şiirinde Priapos'u "toplumsal otorite" ve "erkek egemen toplum"u eleştirmek için kullanmıştır.

" (...) Artık yeter ve yetti patron!

(...) Beyoğlu'ndaki fuhuşla, pezevenklerle ve orospularla iç içe yaşıyorsun. Zaten sen de onlardan birisin. Toprak zeminli bitirimhanelerde senli benlisin.

Şiir de öyle değil midir? Gerçeklikte şiir fuhuşla iç içe gider. Böyle yaşayabilir ancak. Benim senli – benli deyişim budur.

Bütün dileğim, herkes bir şey ister ya, küçük şekerler, karamelalar satarak geçinmeye çalışan kör bir yaşlı kadın bile!

Ben de şunu istiyorum:

Çanakkaleli Melâhat da bir Anafartalıdır. Çanakkale Cumhuriyet meydanında bir heykelinin dikilmesi!

Lapsekili Priapos'un heykeli tam karşısında. Ve dönecek!

Evet, kimse artık onun peşinde değil. Peki ama gerçeklik nereye gidiyor? Aşk ve şiir nereye?

Şimdi vaktin padişahı ya da padişahları kimdir yahut patron?"[28]

Priapos, "tanrının müstehcenliğinin kurumsallaştığı" bir simgedir. "Kösnül niyetlerden uzak abartılı cinselliği ile kurulu düzene"[29] başkaldırı niteliği taşımaktadır. Bu şiirde de Çanakkaleli Melâhat, Priapos ile aynı özelliklere sahiptir. Her ikisi arasında cinsel kimlik bağlamında ilinti kurularak kurulu düzen, otorite sorgulanmıştır.

Çanakkaleli Melâhat, tanınmış bir "genelev patroniçesi"dir. Fakat onun Ayhan'daki çağrışımları farklıdır. "Fuhuşun anası", "fakir anası", "mor orospu" diye nitelendirdiği Melâhat, Ayhan için "Meryemanadır", "ermiş bir kadındır", "ulusal-sivil bir kahramandır". Melahat'e yüklenen bu olumlu özellikler onun sivilliğinden, devletin dışında olmasından kaynaklanmaktadır. O, devletle, otoriteyle hiçbir zaman barışık olmamıştır. Muhalif bir tavrı vardır. Şiirde geçen "patron", "padişah" kelimeleri de otoriteyi simgelemektedir.

Yukarıdaki bilgiler ışığında şiiri yorumladığımızda şiirde kurulu düzene, otoriteye, devlete ciddi tenkitler getirildiğini gözlemlemekteyiz. Çanakkaleli Melahat'in

[27] Grimal, P., (1997), s. 689-690.
[28] Ayhan, E., (2008a), s. 246-247.
[29] Olender, M., (2000), s. 932.

heykelinin Cumhuriyet meydanına dikilmesini isteyen Ayhan'ın yer adı seçimi ironiktir. Burada, doğrudan Cumhuriyet ideolojisine gönderme vardır. Bu tespiti, Ayhan'ın *Morötesi Requiem* (2006) kitabında, bir nevi yukarıdaki şiirin düşünsel alt yapısını açıkladığı şu cümleler de doğrulamaktadır:

"Meryemana demiştim Çanakkaleli Melahat için. Cihat Burak'ın önce taslağını, sonra resmini çizeceği Çanakkaleli Melahat'in heykeli, öyle tunçtan falan değil, bronz olacak! Yalnız bir şey eklenecek o kadar. Geniş ağlı, şalvarlı kadın mermi taşımayacak da başka bir şey taşıyacaktır. Onun kurşun gibi çeken ağırlığı altında ezilmiş olarak. Cıva ağırlıklı."[30] (Ayhan, 2006: 29).

Ayhan, Kurtuluş savaşı sırasında sırtında mermi taşıyan, kahraman olarak nitelendirilen Türk kadınlarının karşısına kendi kahramanı Çanakkaleli Melâhat'i çıkarmıştır. Yukarıdaki alıntıda, şairin Çanakkaleli Melâhat için söylediği "mermi taşımayacak da başka bir şey taşıyacak" diye kasettiği nesne Priapos'la özdeşleştirilen "erkeklik organı"dır. Ayhan'ın böyle bir unsuru dile getirmesinin asıl amacı Melâhat'in erkek egemen toplum tarafından itilmiş bir kişi olduğunu vurgulamaktır. Burada toplum kurallarıyla gerçek yaşam çatışmaktadır.

Bu şiirde, ayrıca Ayhan'ın gerçek hayatının yansımalarını da buluruz. İlk gençlik yılları, "fuhuş"la, "fahişelerle", "fuhuş hayatı"nın bağlantılı olduğu çevre ve yapılarla iç içe geçen Ayhan (Ayhan, 2006: 10-11)'ın kendi annesi de "Nezahat" takma adıyla içkili eğlence mekanlarında şarkıcı olarak çalışmıştır. Evlerine belediye tarafından iki defa mühür vurulmuştur. Alışılagelen bir aile ortamında büyümeyen şair, bu durumu bireysel bir sorun olarak görmez; ona göre bu durum yer aldığı sistemin sonuçlarından biridir.

2.3. Hero-Leandros

Bir kral oğlu olan Leandros ile Aphrodite'nin rahibelerinden biri olan Hero birbirlerine âşıktırlar. Hero Sestos (Akbaş)'ta; Leandros ise Abydos (Nâraburnu)'ta yaşamaktadır. Çanakkale Boğazı (Hellespontos)'nın iki farklı yakasında oturan bu âşıkların birleşmeleri olanaksızdır; çünkü Hero rahibe olduğundan bir erkekle evlenmesi yasaktır. Anadolu kıyısında yaşayan Leandros sevgilisine kavuşmak için yanıp tutuştuğu bir gün, karşı kıyıdaki kulenin tepesinde bir ışık görür ve bunun Hero'dan bir çağrı olduğunu anlar. Hero, yaktığı meşaleyle âşığına bulunduğu noktayı işaret etmektedir. Leandros da meşaleyi gözünden kaçırmadan yüzerek karşıya geçer. Böylece buluşan iki sevgili her gece aynı yöntemle bir araya gelmeye başlar. Leandros her gece boğazın karşı kıyısına yüzer. Ancak fırtınalı bir gecede lamba söner ve Leandros kıyıyı bulamaz. Dalgalarla boğuşmaktan gücü tükenince kendini denize bırakır ve ertesi sabah cesedi Hero'nun bulunduğu kıyıya vurur. Âşığının cesedini gören Hero da denize atlayarak intihar eder.[31]

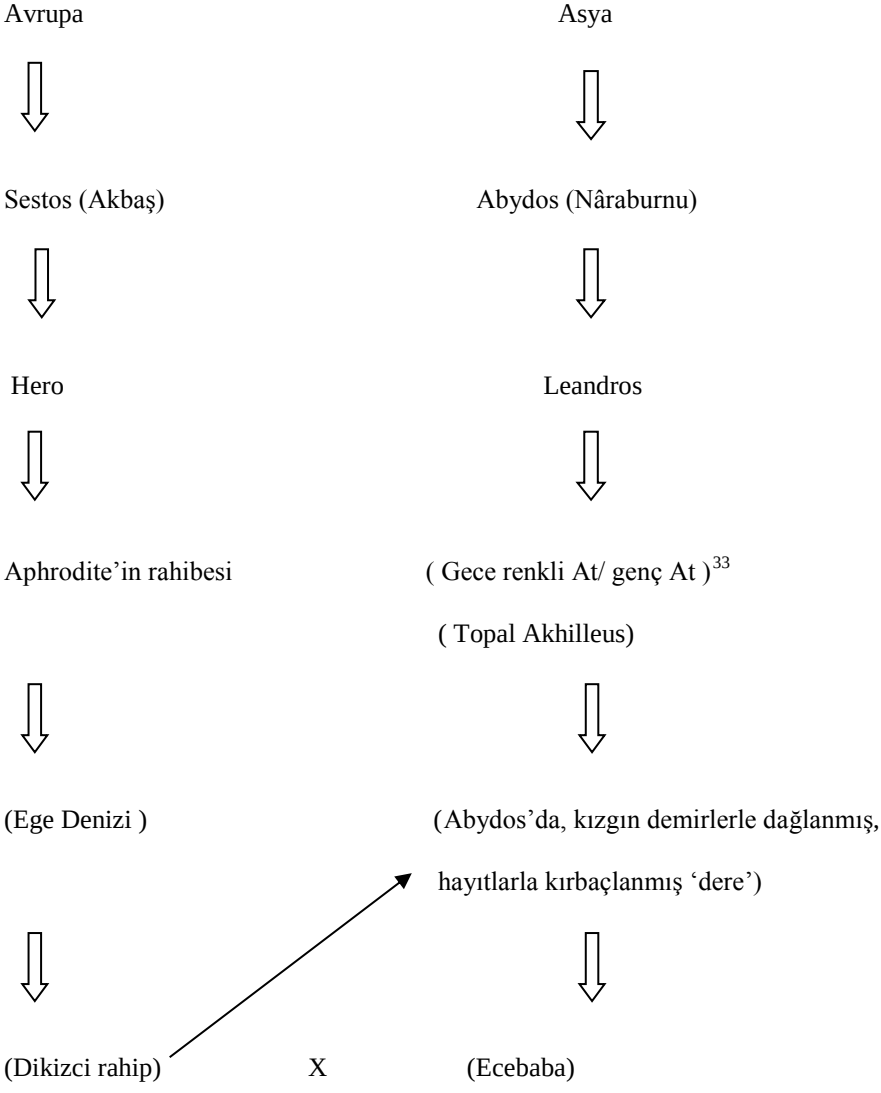
Hero ile Leandros'un öyküsünü, Ece Ayhan, *Çok Eski Adıyladır* (1982) kitabındaki "Hero ile At" adlı şiirinde "aşk" temasını güçlendiren bir unsur olarak kullanmıştır:

"*1. Sestos'da, zeytin ağaçları altında, Boğaz'ı yüzerek geçen,*
gece renkli bir At'la sevişir Hero,
2. Sizin topal Akhilleus tavlasının yıkıldığı Nâraburnu'ndan
atlıyor denize; tutturabilmiş midir Akbaş'ı?
3. Abydos'da, kızgın demirlerle dağlanmış, hayıtlarla
kırbaçlanmış 'dere', aşağıya Ege Denizi'ne akar.

[30]Ayhan, E., (2006), s. 29.
[31] Grimal, P., (1997), s. 288,437.

4. Dikizci rahip, Hero'yu Asya yakasına gönderir parmağıyla,
genç At'ı da yanına Avrupa'ya almıştır.
5. "Ama argın sabahlar unutulmuş" dedi bir Ecebaba. "Kız
burada kalsın. Tarihler iki türün de aşklarını taşır."[32]

Bu şiirde "Sestos", "Boğaz", "gece renkli bir At", "Hero", "topal Akhilleus", "Nâraburnu" "atlıyor denize", "Akbaş", "Abydos", "dikizci rahip" "Asya yakası", "Avrupa" ifadeleri bizi Hero ile Leandros'un mitolojik öyküsüne götürür.



[32] Ayhan, E., (2008a), s. 175.
[33] Parantez içine alınan ifadeler Hero ile Leandros'un öyküsünde geçmeyen Ece Ayhan'ın şiirde kurguladığı unsurlardır.

Ayhan, bu şiirinde Hero ile Leandros'un mitolojik öyküsünü kendine özgü bir şekilde aşk teması bağlamında yeniden üretmiştir. Öyküde geçen bazı temel unsurları doğrudan kullanır. Yukarıdaki şemada olduğu gibi bu temel unsurları öyküye göre yerleştirince Ayhan'ın hikâyede kurguladığı diğer unsurları tespit etmek kolaylaşmıştır.

Şairin şiirde "gece renkli at", "genç at" ve "topal Akhilleus" diye bahsettiği kişi Leandros'tur. Benzetme yaptığı iki unsur olan Akhilleus ile atlar arasındaki ilişkiyi irdelediğimizde şu bilgiye ulaştık:

"Akhilleus'un atları benzerlerine oranla ölümcül acılar çekmekten başka bir üstünlüğe sahip değildir. Kadere karşı çıkmak için ellerinden hiçbir şey gelmez ve onlara söylenen sözler boş sözlerdir."[34]

Şair, Leandros'u ölümcül acılar çekmesi ve kadere karşı çıkmama özelliklerinden dolayı "at"a benzetmiştir.

Ece Ayhan, hikâyede olduğu gibi Hero ile Leandros'u iki sevgili olarak düşünür. Leandros, her gece boğazı yüzerek geçer ve Hero ile buluşur. Fakat Ayhan, şiirde Hero ile Leandros'un ilişkisine materyalist bir boyut kazandırmıştır. Leandros'un Hero'nun yanına gitmesini bir takım sebeplere bağlar. Ona göre Leandros; kaldığı at ahırı yıkıldığı, kızgın demirlerle dağlandığı, hayıtlarla kırbaçlandığı için denize atlayıp Hero'ya gitmektedir. Burada Ayhan, Leandros'u Hero'ya yani Ege Denizi'ne akan bir dereye de benzetir. Şair, iki aşığın arasında manevî duygular üzerine kurulan bir aşktan ziyade çıkar ilişkisi üzerine kurulu bir aşk kurgulamıştır.

Şiirin ilerleyen bölümünde Hero ile Leandros arasındaki maddeci aşk yerini dikizci rahip ile Leandros arasındaki eşcinsel ilişkiye bırakır. Hikâyede Hero Aphrodite'in rahibelerinden biridir. Gerçekte Hero'nun rahibin yanında kalması gerekir. Fakat şiirde dikizci rahip, Hero'yu Asya yakasına gönderir, Leandros'u da kendi yanına alır.

Şiirin son bölümünde de dikizci rahibin karşısına bir düşünür kimliğinde Ecebaba çıkar. Ecebaba "Tarihler iki türün de aşklarını taşır" diyerek şiirin ana fikrini de söyler. Bu iki tür:

1.Kadınla erkeğin birbirine karşı duyduğu aşk. Şiirde bu nesnel bir aşk olarak kurgulanmıştır.

2.Erkeğin erkeğe karşı duyduğu aşk. Şiirde eşcinsel bir aşk, toplumsal kabullerin dışında bir aşk olarak kurgulanmıştır.

Şiir, Ece Ayhan'ın kara, kötümser şiir anlayışıyla da paralellik taşımaktadır. Şair, kötümser bir bakış açısıyla yerleşik ahlâk kurallarını, düzenin tüm boyutlarını sorgular.

Sonuç

Ece Ayhan'ın şiirinde, Yunan ve Roma mitlerine ait unsurları "eklektik" yöntemle incelediğimiz çalışmada kullanılan unsurların;

1. Tanrılar,
2. Hayvanlar,
3. Mitik öyküler

Oldukları tespit edildi. Ece Ayhan, yukarıda sıraladığımız mitik unsurları şiirlerinde rastgele değil bir takım amaçlarla kullanmışlardır. Şairin amacı;

1. Yaşama, insana ve topluma/toplumsal düzene karşı bakış açılarını göstermek,
2. Dinî, ideolojik ve felsefi düşüncelerini anlatmada mitleri bir araç olarak

[34] Schnapp-Gourbeillon, A., (2000), "Hayvanlar ve Mitoloji: I. Kahraman Hayvanlar" (çev. Nedret Tanyolaç Öztokat), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, I. Cilt A-K, Ankara, Dost Yayınları, s. 381-384.

kullanmak,

3.Şiirle ilgili düşüncelerini ifade etmek ve yeni bir dil oluşturma kaygısını gidermektir.

Bu bağlamda kullanılan mitik unsurların gerçek çağrışımları aşağıdaki gibi sınıflandırılabilir:

1. Ölüm:

Şair, "Ortodoks-Ortodoks" şiirinde İkaros'a "ölüm" temini pekiştirmek için yer verirken aynı şiirde Simurg'u da İkaros'a yardımcı bir unsur olarak kullanmıştır. Ayrıca Türk mitolojisi ve inanç sistemine ait Albastı da görülmektedir. Şair, bütün bu unsurlara Hristiyanlığın Ortodoks ve Katolik mezheplerini de eklemiştir. Sonuçta kendi gerçekliğiyle yarattığı kurguda hayatın geçiciliğini, ölümün kaçınılmaz son olduğunu vurgulamıştır.

2. İktidarı, toplumsal kabul ve otoriteyi, yerleşik ahlak kurallarını tenkit:

Şair, "Ey Kanatsızlık" şiirinde İkaros vasıtasıyla "iktidar"ı daha özel anlamda Osmanlı devletini tenkit etmiştir. Osmanlı'nın Kapıkulları yani halk üzerindeki baskısını olumsuz sıfatlarla nitelendirmiştir. Toplumsal otoritenin tenkit edildiği bir diğer şiir "Patron! Ya da bir Patron!"dur. Bu şiirde cinsel kimlik bağlamında Priapos ile Çanakkaleli Melahat arasında ilgi kurulmuş "erkek egemen toplum" sorgulanmıştır. Ayrıca bu şiirle beraber "Hero ile At" şiirinde yerleşik ahlak kuralları sorgulanmıştır.

3.Aşk:

Ece Ayhan "Hero ile At" şiirinde Hero ile Leandros öyküsü vasıtasıyla aşk temini irdelemiştir.

Yukarıda gördüğümüz gibi mitik unsurlar, Ece Ayhan'ın şiirinde yeniden yaratılmak suretiyle var olmuştur. Yunan mitlerinin özgün katkılarının olup olmadığını araştırdığımız çalışmada, şairin mitler vasıtasıyla son derece özgün imgeler yakaladığı tespit edilmiş bulunmaktadır. Ayhan, mitlerin simge olma özelliğinden yararlanarak anlatmak istediklerini kısa bir şekilde dile getirmiştir. Mit vasıtasıyla metinlerine çok anlamlılık yaratmıştır.

Kaynakça

Ayhan, Ece, (2006), *Morötesi Requiem*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, Ece, (2008a), *Bütün Yort Savul'lar! Toplu Şiirler 1954-1997*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, Ece (2008b), *Sivil Denemeler Kara*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Baldick, Chris, (2001), "Myth", *The Concise Dictionary of Literary Terms*, New York, Oxford University Press Inc.

Barış, Eren (haz.), (2007), *Poelitika Ece Ayhan*, Ankara, Orta Dünya Yayıncılık.

Beydili, Celal, (2005), Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük (çev. Enver Ercan), Ankara, Yurt Kitap-Yayın.

Cevizci, Ahmet, (2010), *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Paradigma Yayınları, s. 1024.

Coleman, John A., (2007), *The Dictionary of Mythology*, London, Arturus Publishing Limited.

Farrer, Claire R., (1997), "Myth", *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, and Art* (edited by Thomas A. Green), Santa Barbara/California, ABC-CLIO.

Grimal, Pierre, (1997), *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*, (çev. Sevgi Tamgüç),

İstanbul, Sosyal Yayınlar.

Honko, Lauri, (2010), "Miti Tanımlama Problemi", Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar II, Ankara, Geleneksel Yayınları.

Kahraman, Hasan Bülent, (2000), *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, İstanbul, Büke Yayınları.

Kaya, Doğan, (2007), Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü, Ankara, Akçağ Yayınları.

Olender, Maurice, (2000), "Priapos", Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü, II. Cilt K-Z, Ankara, Dost Yayınları.

Ögel, Bahaeddin, (2003), Türk Mitolojisi, I. Cilt, Ankara, Ankara Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Öztürk, Özhan, (2009), *Folklor ve Mitoloj Sözlüğü*, Ankara, Phonix Yayınları.

Schnapp-Gourbeillon, A., (2000), "Hayvanlar ve Mitoloji: I. Kahraman Hayvanlar" (çev. Nedret Tanyolaç Öztokat), Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü, I. Cilt A-K, Ankara, Dost Yayınları.

Simpson, Jacqueline and Roud, Steve, (2000), "Myths", *A Dictionary of English Folklore*, New York, Oxford University Press Inc.

TDK, (2005), *Türkçe Sözlük*, Ankara, Ankara Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.

TÜRK HALK EDEBİYATI

AZERBAYCAN MANİLERİ GÜRCÜ KÜLTÜREL KAYNAKLARINDA

Elnur ALİYEV

Tiflis Devlet Üniversitesi, Kafkasları Öğrenme Enstitüsü

ÖZET

Makalede Gürcü kültürel kaynaklarında olan Azerbaycan manilerinin öğrenilmesine ait sonuçlar sunulmaktadır. Gereği tarihi araştırma yapılmış ve manilerin Gürcistan'da yaygınlaşmasının nedenleri belirlenmiştir. Bu araştırma kültürlerin diyalogu ve karşılıklı zenginleşme yollarının öğrenilmesi açısından çok aktüeldir. XVIII-XX yüzyıllarda Azerbaycan manilerinin Gürcistan'da geniş yayılmasının başlıca nedeni olarak diller arası sıkı etkileşimin varoluşu vurgulanmaktadır. Akıcılığı, melodikliği ve gramerinin kolaylığı nedeniyle Azerbaycan dili bu dönemlerde Gürcistan'ın birçok bölgelerinde ikinci ana dili olarak kullanılmıştır. Azerbaycan manilerinin popülerliğinin diğer bir nedeni de şu ki, maniler şenlik, sofra ve tören şarkıları olarak da kullanılmaktaydı. Birçok Gürcü kültürel kaynaklarında manilerden "şarkılar" diye bahsedilmenin nedeni de bu olsa gerek. Gürcistan'ın güney-doğu kesimlerinde âşık-ozan sanatının oluşması ve gelişmesi manilerin daha da yaygınlaşmasını direkt etkileyen faktörlerdendir. O tarihlerde çok zor olan Azerbaycan alfabesini kullanamayan Gürcü âşıkları manilerimizi ve âşık-ozan şiirlerimizi ezberleyebilmek için Gürcü alfabesi ile yazıya geçirmişlerdir.

ABSTRACT

The paper deals with results of studying of Azeri baiaty in the Georgian literary resources are stated. The corresponding historical inquiry is made, and also the reasons of distribution and popularity of baiaty in Georgia are established. The researches are actual, as closely connected with a problem of dialogue of cultures. A principal cause of a wide distribution of Azeri baiaty in Georgia in XVIII-XX centuries was close language contacts. Thanks to the smoothness, melody, poetry and simplicity of grammar the Azeri language stood at level of the second native language in many regions of Georgia. One more reason of popularity Azeri baiaty was also that they set on drinking songs and warmed up representatives of the Georgian people. In the Georgian sources often meet Azeri baiaty, entitled by "songs". One of the important reasons of a widespread of baiaty were arisen in Southeast Georgia ashug art. Georgian ashugs for storing of words of favorite songs and baiaty used the Georgian alphabet as at that time studying of the difficult Azerbaijan alphabet was hard job.

Giriş. Azerbaycan'ın ve Gürcistan'ın kültürel ilişkilerinin çok derin kökleri vardır. Kendi dilinin, devlet yapısının ve dininin olması, bu halkların tarihin keşmekeşli yollarında yaşamasına, beşeri ve kendine özgü eski medeniyetini yaşatabilmesine yardım etmiştir. Bu nedenledir ki, Azerbaycan folklor müziği "Cengi" ve Gürcü horu

"Çakrulo" uzaya gönderilmiş "Yerin fısıltısı" adlı müzik kompozisyonuna[1] dâhil edilmiştir [1].

Azerbaycan-gürcü kültürel ilişkilerinin tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Bu ilişkilerin varlığını onaylayan yeteri kadar yazılı abideler vardır. Bu kültürel ilişkiler özellikle "Kartlis tsxovreba" [2] ("Kartlinin hayatı") ve "Kitabi – Dede Korkut" [3] kimi iki eski yazılı abidede daha parlak şekilde görülmektedir. Bu muhteşem yazılı abidelerden belli olduğu gibi, son bin yıl içinde bahse konu halklar arasında hiç bir etnik sınır olmamıştır: Azerbaycanlılar Gürcistan'da, Gürcüler ise Azerbaycan'da yaşamışlardır ve halen de yaşamaktalar.

Bilimsel problemin aktüelliği. Azerbaycan-Gürcü kültürel temaslarının öğrenilmesi hem kültürlerarası diyalog meselesi ile sıkı şekilde bağlı olması nedeniyle, hem de kültürlerin bir birinden zenginleşmesi konusu açısından çok büyük önem taşımaktadır. Azerbaycan ve gürcü dilleri gerek genetik açıdan, gerekse tipoloji açıdan farklı dil ailelerine ait olsalar da [4, 5], komşu bölgelerde oluşmuş, gelişmiş ve yaygınlaşmışlardır. Bölgenin iki büyük halkının karşılıklı ilişkileri onların dilinde ve milli kültürlerinde derin izler bırakmıştır. Azerbaycan-Gürcü dil temasları birçok Gürcü [6-10] ve Azerbaycanlı [11-17] dil bilginlerince araştırılmıştır. Türk-Gürcü kültürel temaslarının derinden araştırılması yönünde da epey yol alınmıştır [18-26].

Gürcü-Azerbaycan kültürel ilişkileri her zaman sıkı ve yüksek düzeyde olmuştur. Sürekli barış içinde beraber yaşam ve dostluk ilişkilerinin varlığı kültürel ilişkilerin ilerlemesine, ilgi alanlarının genişletilmesine olanak sağlamıştır. Bu Halkların en ünlü insanlarından olan Nizami Gencevi ve Şota Rustavelinin eserlerinde birçok benzer konular, ortak fikirler, düşünceler yer almaktadır. Bu cihet halklarımızın kültürel ilişkilerinin çok eskilere dayandığından haber vermektedir.

Hala sağlığında Nizami ve onun eserleri Gürcistan'da tanınmaktaydı. XII yüzyılda yaşamış gürcü şairi Çaxruxadze "Tamariani" adlı kasidesinde (şiirinde) Leyla ve Mecnunun adını anmıştır. Ünlü Gürcü şairi Şota Rustaveli de "Peleng derisi giymiş savaşçı" eserinde Nizaminin "Leyla ve Mecnun"unu yâd etmiştir. XII-XIII yüzyıllara ait Gürcü edebi ve tarihi kaynaklarında Nizami kahramanlarının anılması "Leyla ve Mecnun", "Hosrov ve Şirin" eserlerinin Gürcü diline tercümelerinin yapılmış olduğunu kanıtlamaktadır.

Edebi ve kültürel ilişkilere ait konular Gürcü biginleri Konstantine Pogavanın [27] ve Levan Asatianinin [28] monografilerinde, aynen de Azerbaycanlı bilgin Dilare Aliyevanın doktorluk tezinde [29] gereği şekilde araştırılmıştır. Şunun da altını çizelim, Dilare Aliyevanın namizetlik (birinci aşama doktora) tezi [30], aynen de monografisi [31] Azerbaycan-Gürcü edebi ilişkileri üzerinedir. XX yüzyılın birinci yarısında bu iki halk arasında olan kültürel ilişkiler Gürcü bilgini Leyla Eradze tarafından derinlemesine araştırılmıştır [32, 33]. Azerbaycan-Gürcü folklor ilişkileri Azerbaycanlı bilginler H.Veliyev [34-36], V.Hacılı [37, 38], Ş.Şamıoğlu [39] ve gürcü bilginleri M.Çikovani [40], L.Çlaidze [41], M.Çaçava [42] ve diğerleri tarafından irdelenmiştir. XIX yüzyılın

[1] Fikrimizin ispatı için sadece bir örnek vermek yeterlidir kanaatindeyiz. 1977 yılında Amerika Birleşik Devletlerinde NASA tarafından uzaya gönderilmiş ve galaksimizden çıkacağı planlanan iki adet "Voyacer" uzay gemisine monte edilen altın disklerde "Yerin fısıltısı" adlı 31 melodiden oluşan müzik kompozisyonunda Azerbaycan folklor müziği "Cengi" ve gürcü horu "Çakrulo" da vardır. ABD alimi Karl Saganın (Carl Sagan) kitabında bu konuda daha detaylı bilgi edinebilir. www.nasm.si.edu/events/spaceage/vygrecord.htm və ya http//:murmursofearth.blogspot.com

sonunda ve XX yüzyılın başında mevcut olan folklor ilişkilerini, yukarıda adını andığımız H.Veliyev araştırmıştır. Onun vardığı bilimsel sonuçlar birinci aşama doktora tezinde genel olarak verilmiştir [43]. Şunu da vurgulamak gerekiyor ki, XX yüzyılın ikinci yarısında mevcut olan folklor ilişkilerine Gürcü basınında gereği kadar ışık tutulmuştur [44].

Araştırmanın amacı. Araştırmamızın başlıca amacı şunlardır:

- Azerbaycan manilerinin Gürcü kaynaklarındaki yerini belirlemek ve gereği tarihi kanaat-sonuç hazırlamak;
- Azerbaycan dilinde veya Azerbaycan folklorunun etkisi altında Gürcü dilinde yazıp-yaradan folklor severlerin eserlerini araştırmak;
- Azerbaycan manilerinin Gürcistan'da hem Azerbaycan, hem de Gürcü dilinde geniş yayılmasının ve popüler olmasının nedenlerine ışık tutmak;
- Azerbaycan dilinin gürcü edebi yaratıcılık ortamındaki yerini saptamak.

Makalede Gürcü dilinde olan çoğu sayıda mani örneklerinin filoloji tercümesi verilmiş ve onların Azerbaycan manileri arasında olan benzerleri gösterilmiştir.

Araştırmanın sonuçları. Bilindiği gibi, maniler konu genişliği, felsefi kapsam ve psikolojik etki açısından Azerbaycan şifahi halk yaratıcılığının en popüler edebi janrlarından biridir. Maniler Kafkaslarda çok yaygındır. Manileri şairler ve bedii söz ustaları sevgi ile toplamış, öğrenmiş ve yayınlamışlardır.

Sovyetler döneminde Azerbaycan manileri Gürcü diline çevrilmiş ve ayrıca kitap şeklinde yayınlanmıştır [45]. Sovyetlerden evvelki dönemlerde de Gürcü kaynaklarında maniler önemli yer almışlardır. A.Zeynalov'un [46] ve H.Veliyev'in [43] araştırmaları şu kanaatlere varmağa olanak sağlamaktadır ki, Gürcü alfabesi ile yazıya alınmış mani örnekleri ezberlenmiş, Gürcü folklor motiflerinde ve şarkılarında kullanılmış, böylece beşeri değerler taşıyan manilerimiz Gürcülerin de milli değerlerine dönüşmüştür.

Gürcü yazılı kaynaklarında manilerin varlığı hakkında ilk bilgi veren D.Aliyeva [47] Gürcü alfabesi ile yazılmış mani örneklerini toplamış ve yayınlamıştır. H.Veliyev'in bu yöndeki başarılarını özellikle vurgulamak gerekmektedir. H.Veliyev araştırmalar sonucu şunu belirlemiş ki, Gürcü şairleri ve şiir severleri Vano Esagov [48], Anton Ganciskareli [49], Martişka Gorgazov, Aleksandr Mirakişvili [50] ve diğerleri Azerbaycan manilerini Gürcü alfabesinde kitap şeklinde yayınlamışlardır.

Gürcü folklorunun ünlü araştırmacısı Aleksey Barnov [51] manilerin tüm Kafkaslarda, özellikle de Tiflis bölgesinde çok yaygın olduğunu vurgulamaktadır. Eski Tiflis çoğu sayıda milletlerin yaşadığı bir şehirdi. Çay evlerinde, restoranlarda, sokaklarda ve düğünlerde âşık-ozan ve şarkıcılar hem Azerbaycan, hem de Gürcü dillerinde maniler söylerlerdi.

A.Mirakişvilinin kitabında Gürcü alfabesi ile yazılmış 31 mani Azerbaycan dilinde, 20 mani ise Gürcü dilinde verilmiştir. Kitaptaki manilerin araştırılması şöyle bir sonuca varmağa olanak sağlamaktadır: kitap müellifi mani janrının özelliklerini derinden bilmiş ve bunun yanı sıra tercüman gibi büyük tecrübeye sahip olmuştur. Şunun da altını çizmek gerekiyor ki, kitapta Gürcü dilinde olan bir takım manilerin Azerbaycan dilinde karşılıkları yoktur veya hala bulunamamaktadır. Örneğin (Gürcü dilinde):

საყვარელი მე შენი,
სამღვთო ვიყო მე შენი,

შენ ჩორ მითხარ, მე ჯანი -
ოღონს მესმას ხმა შენი.

Filoloji satır tercümesi:

Benim azizimsin,
Benim kıblemsin.
Sen çor de, ben can deyim –
Yeter ki, sesini duyayım.

Bu mani Azerbaycan dilindeki bir maniye benzemektedir:

Aç koynun, üşüdüm, yar
Lebinden nuş edim, yar.
Sen çor de, ben can deyim –
Tek sesin işitim, yar.

Başka bir örnek (Gürcü dilinde):

საყვარელსა უყურე,
გულის მკვლელსა უყურე,
მე ვსთირი, ის კი მხარობს
იმის ვაფას უყურე

Filoloji satır tercümesi:

Sevgilime bak,
Kalbimin katiline bak,
Ben ağlıyorum, o ise seviniyor,
Onun vefasına bak.

Bu maninin benzerini biz hala Azerbaycan manileri arasında bulamamışızdır. Bunun iki nedeni olabilir: ola bilsin A.Mirakişvili bu maniyi serbest (değişmelerle) tercüme etmiştir; ya da, onun zamanında böyle bir mani hiç olmamıştır. A.Mirakişvilinin topladığı manilerden başka bir örnek alalım (Gürcü dilinde):

გემი ზღვაში არ დგება
სული ქვამში არ დგება.
ჩემს სიკვდილს ვიღა ჩივის!
საყვარელი სხვას რჩება.

Filoloji satır tercümesi:

Gemi deryada dayanmaz,
Ruh bedende dayanmaz.
Ölümden kim şikâyet ediyor
Sevgilim özgeye kalıyor.

Filoloji satır tercümesinden de görüldüğü gibi, bu mani aşağıdaki manilere benzemektedir, ama önemli farklara da sahiptir:

Ben âşık bada kaldı,
İşim imdada kaldı.
Cefası benle oldu,
Sefası yâda kaldı.

Gemim deryada kaldı,
İşim feryada kaldı.
Sen benim bahtıma bak,
Yar sevdim, yâda kaldı.

Görüldüğü gibi, yukarıda bahsedilen kitaplarda çoğu sayıda Azerbaycan manileri bulunmaktadır. Araştırmacıları bu konuda bir soru çok ilgilendirmektedir: nasıl oldu da bu maniler Gürcü halkının edebi kaynaklarına dâhil oldu.

Her şeyden önce şunu söylemek gerekiyor ki, bu uzun, tarihi bir sürecin sonucudur. Yüzyıllar içinde Azerbaycan halkı Gürcü halkı ile komşu olmuş, bazen de aynı bir bölgede yaşamışlardır.

Azerbaycan dilinin melodikliyi onun Gürcistan arazisinde yayılmasına önemli şekilde etki yapmışdır. Grameri ve melodikliyi açısından Azerbaycan dili diğer dillerden farklı özelliklere sahiptir.

Kafkasların birçok halkları için Azerbaycan dili ikinci ana dili olmuştur. XVIII yüzyıla ait olan ve Gürcü alfabesi ile yazılan bir Türk dilli eser üzerine konuşurken M.G.Beltadze [52] Azerbaycan dilini o zamanın uluslararası dili adlandırmıştır.

Bu açıdan ünlü Gürcü bilgini, akademik Evktime Takaişvili'nin (1863-1953) Mesxet-Cavaxetiya'ya sefer sırasında (1917) yazdığı yol kayıtları ve günlükleri araştırmamız için büyük önem taşıyan ikinci bir kaynaktır. V.Hacıyev'in doktora tezi özetine dayanarak E.Takaişvili'nin bahse konu bölgede Azerbaycan dilinin kullanılmasına ilişkin fikirlerini örnek vermek istiyoruz: "Tatar[2] dilini burada çocuktan büyüye hamı biliyor, ailelerde bu dilde konuşuyorlar" [53].

Manilere has olan yüksek beşeri hisler, hayat sevgisi – onun geniş yayılmasının diğer bir nedenidir. Manilerde olan yüksek idealler, sadakat, vefa, mutlu geleceğe inam Gürcü halkının his ve heyecanları ile hemahenkti. Manilerdeki lakoniklik ve yüksek edebilik de onun yaygınlaşmasını etkileyen diğer bir nedendir.

Azerbaycan manilerinin popülerlik kazanmasının bir nedeni de onların Gürcüler tarafından sofra-meclis şarkıları gibi kullanılmasıydı. Gürcü kaynaklarında kimi zaman manilerimiz "şarkılar" adı ile verilmektedir. A.Qanciskareli'nin yukarıda adı anılan "Sofra şarkıları" kitabında çoğu sayıda Azerbaycan şarkı-manileri, o sıradan da "Ay beri bak, beri bak" halk mahnısı (şarkısı) yer almaktadır.

Azerbaycan manilerinin Gürcü edebi muhitinde geniş yayılmasının bir önemli nedeni de Mesxeti-Cavaxetiya'da çok yaygın olan âşık-ozan sanatıdır. Bu sanat bölgede yaşayan halkların Azerbaycan halkına hürmet ve saygısı ortamında oluşup gelişmiştir. Âşık-ozanlar kendi fikir, istek ve heyecanlarını geniş topluma ulaştırabilmek için hamı tarafından anlaşılan bir dilde şarkı-maniler okumalı, maharetle saz çalmalıydı. Böyle bir dil – Azerbaycan diliydi.

Şunu da vurgulamak gerekiyor ki, Gürcü ve Türk halkları arasında da sıkı bir dil teması olmuştur. Bu Gürcistan'ın Samsxe-Cavaxetiya bölgesinde yaşayan Axıska [54], ve şimdiki Axırkelek bölgesinde yaşayan Türklerin dilinde çoğu sayıda gürcü dilinden alınma sözlerin olmasında görülmektedir.

Âşık-ozan sanatının inceliklerine varmak isteyenlerin Azerbaycan dilini bilmesi çok önemliydi. Aksi halde onlar zengin ve rengârenk klasik âşık-ozan sanatının sırlarını öğrenemezdiler. Âşık-ozan şiiriyeti ve maniler yarandığı günden Azerbaycan dilinin harmonisi ve gramer kuralları ile sıkı bağlantı halinde gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Milliyetine bakmaksızın, her bir usta sanatkâr bu mesleği kâmil bilmek için ilkönce Azerbaycan dilini ve folklorunu mükemmel şekilde öğrenmek zorundaydı.

Âşık-ozanın Azerbaycan dilini mükemmel bilmesi, bu dilde şarkı-mani ifa etmesi geniş toplumda tanınması ve kabul görmesi açısından çok önemliydi. Bu nedenle, tabii ki, bölgede yaşayan âşık-ozanlar ve şiiriyeti sevenler, hangi milletten olmasına bakmaksızın mutlaka Azerbaycan dilinde şiir ve mani yazıyor, meclislerde şarkılar

[2] Tatar dili dedikte, burada Azerbaycan dili kastedilmektedir.

söylüyorlardı. Ama söyledikleri şarkı-manilerin metnini ezberlemek ve hafızada tutabilmek için onu Gürcü alfabesi ile yazıya geçirmek zorunda kalıyorlardı. Çünkü o dönemlerde olan Azerbaycan alfabesini öğrenmek çok zordu.

Araştırmanın yapıldığı yer ve zaman. Tiflis Devlet Üniversitesi bünyesinde bulunan Kafkasları Öğrenme Enstitüsünün Direktörü 25 Aralık 2010 tarihli 2853/27 sayılı mektupla Bakı Devlet Üniversitesinin rektörü A.Meherremov'a müracaat etmiştir. Bu anlaşma uyarınca araştırmaların başlıca kısmı (05.01.2010-05.05.2010) Bakı Devlet Üniversitesinin Filoloji fakültesinde ve aynı üniversitenin Esaslı Kütüphanesinde yapılmıştır. Filoloji fakültesinin dekanı, Profesör Elbrus Ezizov yapılan araştırmanın bilimsel yönetmeni olmuştur.

Tiflis Devlet Üniversitesi bünyesinde bulunan Kafkasları Öğrenme Enstitüsünün Direktörü 25 Aralık 2009 tarihli 2854/27 sayılı mektupla Bakı Slavyan Üniversitesinin rektörü Profesör K.Abdullayev'e müracaat etmiştir. Bu anlaşma uyarınca araştırmaların ikinci kısmı (05.01.2010-15.03.2010) Bakı Slavyan Üniversitesinin Azerbaycanşünaslık Merkezinde yapılmıştır. Merkezin direktörü doçent Elşen Şükürov yapılan araştırmanın bilimsel yönetmeni olmuştur.

Araştırmaların bir kısmı ise Azerbaycan ve Gürcistan'ın Milli Kütüphanelerinde, aynen de Tiflis Devlet Üniversitesinin Kütüphanesinde yapılmıştır.

Kaynakça

"Kartli`nin hayatı" (1955), Tiflis.

"Kitabi Dede Korkut" (1977), Bakü.

Abuladze, Ts.A., The Turkish translations of the word-list of Sulkhan-Saba Orbeliani's dictionary. Tbilisi, 1968, pp.197-198. (in Russian).

Abuladze, Ts.A., Turkic adoptions in Georgian. – Transactions of the Institute of Manuscripts Georgian Acad. of Sci., 1962, v.4. (in Georgian).

Aliyeva, D. ,About history of Azeri-Georgian literary connections. Baku, "Science" Publ., 1958, 178p. (in Russian).

Aliyeva, D. ,Reflection of the friendship of Azeri and Georgians in literary contacts on XIX century. Dissertation PhD in philology, 1957, 150p. (in Russian).

Aliyeva, D., About history of Azeri-Georgian literary connections. Baku, "Science" Publ., 1958, 178p. (in Russian).

Aliyeva, D., Nizami and Georgian literature. Thesis PhD in philology, Baku, 1984, 50p. (in Russian).

Aliyeva, F.G., Turkic words in medieval Georgian sources (on the basis of Georgian chronicles "Life of Kartli"). Thesis PhD in philology, Baku, 1992, 16p. (in Russian).

Aliyeva, G.A., Gürcü basınında Azerbaycan edebiyyat meseleleri. 1950-2000-ci yillar. Thesis PhD in philology, Baku, 2007, 25s. (in Azeri).

Asatiani, L.N., Friendship of brotherly literatures. Literary contacts of Georgians with brotherly volks of Soviet Union. (Translated from 1955 publ. variant of Georgian by G.Chikvaidze), 1958, 151p. (in Russian).

Barnov, A., Musicians of old Tiflis. Tbilisi, 1974, p.15. (in Georgian).

Beltadze, M.G., Turkic literary monument of XVIIIc in Georgian transcription. – Transactions of Tbilisi State University, 1967, v.121, p.161. (in Russian).

Carl Sagan, A book "Murmurs of Earth", http://murmursofearth.blogspot.com

Chachava, M., Âşık-ozan tradition in Mesheti-Cavakheti. In book: Theory and history of folklore. Tbilisi, "Science" Publishing House, 1979, pp.88-106 (in Georgian).

Chikovani, M.,"Book of Korkut" and Georgian heroic epose. – Journal Matsne, the language and literature series, 1979, N 3, pp.48-62. (in Georgian).

Chlaidze, L.G., Georgian version of Kor-oglu. Institute of Oriental Studies Georgian Acad. of Sci., Tbilisi, "Science" Publishing House, 1978, 161p. (in Georgian).

Chobanov, M.N., Lexica of the Bolnissi accents. Baku: "Education" Publ., 1998, 64p. (in Azeri).

Djangidze, V.T. ,(1965), Dmanisi accent of Kazakh dialect of Azeri language. Baku: "Science" Publ., 154p. (in Russian).

Djangidze, V.T., (1967), Georgian adoptions in Azeri language. – Transactions of Tbilisi State University, v.118 (in Georgian).

Djangidze, V.T., (1973), Georgian adoptions in Azeri language. – In book: "Oriental philology", Tbilisi, v.3., pp.117-128. (in Georgian).

Djikia, S.S., (1946), About Georgian-Azeri language contacts. – Journal of the Iberian-Caucasian linguistics, Tbilisi, v.1., pp.393-398. (in Georgian).

Djikia, S.S., About Georgian-Azeri relations. – Transactions Institute of Linguistics Georgian Acad.Sci., Oriental languages series, 1957, v.2, pp.207-218. (in Georgian).

Djikia, S.S., About Turkic dialectology study efforts in Georgia. – Transactions of the Institute of Literature and Language Azerbaijan Acad. of Sci., 1958, v.12, pp.107-110. (in Russian).

Eradze, L., Friendship – bridge between hearts. Tbilisi, "Soviet Georgia" Publishing House, 1977, 143p. (in Georgian).

Eradze, L., The Georgian-Azeri literary connections (1920-1956). Dissertation, Dr. of Sci. in philology, Baku, 1990, 308p. (in Russian).

Esagov, V., Yeni Azeri manileri ve farklı zamanların gürcü şarkıları. Tiflis, 1893. (in Georgian).

Gabiashvili, V.N., Georgia and Turkish world in XI-XII centuries. 1973. (in Georgian).

Ganciskeli, A., Drinking songs. Tiflis, 1907. (in Georgian).

Gudiashvili, E.V., Features of the Turkish accent of population of Tsalka district of Georgia. Thesis PhD in philology, Tbilisi, 1949. (in Georgian).

Hacıyev, V., Folklorumuzun ufukleri (Azerbaycan-gürcü folklor ilişkileri tarihinden), Bakı, "Yazıçı" basım evi, 1991, 148s. (in Azeri).

Hacıyev, V.A., Azeri dilinde çalışmış gürcü Âşıkları. Thesis PhD in philology, Baku, 1984, 24p. (in Russian).

http://ahiska-az.narod.ru/m024.htm

Kahramansoy, M., Georgian-Azeri language parallels. Baku: "Tebib" Publ., 1992, 164p. (in Russian).

Karayev, T.A., General Turkish lexica of western dialects and accents of Azeri language. – Journal of Transactions of the Azerbaijan Acad. of Sci., the literature, language and art series, 1979, N 4, pp.97-101.

Karayev, T.A., Historical-linguistics analyses of old - Turkic layer in Azeri dialects on Georgian territory. Thesis PhD in philology, Baku, 1981, 22p.

Klimov, G.A., (1986), Introduction to Caucasian Linguistics, Moscow, "Science" Publ., 208p. (in Russian).

Konstantine, Pogava., “Azerbaijan-Georgian cultural relatioins”, monography, 1966 (in Georgian).

Maniler. (Z.Medulaşvili gürcü diline çevirmiş). Tbilisi, “Merani” Publ., 1982.

Mirakişvili, A., Azeri ve gürcü manileri. Tiflis, 1907. (in Georgian).

Musaev, K.M., Turkic words in Iberian-Caucasian languages. 1984, p.157. (in Russian).

Nuriyev, A.G., (1983), Lexical relations between Azeri and Georgian languages. Thesis PhD in philology, Baku, 16p. (in Russian).

Rukhadze, L.I., About some Turkic words in Georgian. – Journal of Oriental philology, Tbilisi, 1973, v.3. (in Russian).

Svanidze, M.Kh., From the history of Georgian – Turkish relations in XVI-XVII centuries. Tbilisi, 1971, 362p. (in Georgian).

Şamıoğlu, Ş., Azerbaycan dilinde yazan gürcü el şairlerinin yaradıcılığının formalaşmasında Borçalı edebi muhutunun rolu. – Baku Devlet Üniversitesi, dil ve edebiyyat dergisi, 2005, N 22, s.81-82. (in Azeri).

Takaishvili, E., Personal archive N 2034 safe in the Institute of Manuscripts, Academy of Sciences of Georgia.

The World languages: Caucasian languages / Institute of linguistics Russian Academy of Sciences (2001), Moscow: “Academia” Publ., 473p. (in Russian).

Veliyev, H., Azerbaycan folkloru ve edebiyyatı Gürcü Kaynaklarında (XIX yüzyılın sonu – XX yüzyılın evveli). Baku: “Yazıçı”, 1984, 171s. (in Azeri).

Veliyev, H., Azerbaycan Manileri Gürcü Kaynaklarında. – “Bilim ve heyat” dergisi, 1979, N 11 (in Azeri).

Veliyev, H., Azerbaycan Manileri ve Şarkıleri Gürcü Kaynaklarında. – “Azerbaycan” dergisi, 1983, N 1, pp.187-190 (in Azeri).

Veliyev, H.A., Azerbaijan in Georgian literature sources (end of XIXc – XXc). Thesis PhD in philology, Baku, 1980, 21p. (in Russian).

Voroshil, G.L., (1980), About Azeri-Georgian language contacts. – Soviet Journal of study of Turkic languages, N 4, pp.22-33.

Vugarli, V.A., Dictionary of Soganlik village accent. Baku, “Science” Publ., 1999, 68p. (in Azeri).

Zeynalov, A., Azerbaycan manileri Kafkasiya regionunda. Baku: “Azerbaycan Milli Ensiklopediyası” basin evi, 2001, 116s. (in Azeri).

YER ALTINDA SAKLI HAZİNE: ŞAHMARAN

Naim ATABAĞSOY

İ. D. Bilkent Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Türk Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Masalın farklı devirlerde -aynı coğrafyada olabileceği gibi- farklı coğrafyalarda da varlığını sürdürmesi, değişen zamansal ve toplumsal koşullarla birlikte anlatılagelmesi, masalın anlatıldığı çevrenin öneminin yanı sıra, onun bir folklor ürünü olarak taşıdığı değeri de öne çıkarır. Halkbilimci Dan Ben Amos "Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru" adlı makalesinde folklorun, tabiatının dışından tanımlanmasının folklorun kendi varlığı açısından doğurduğu sorunları dile getirirken, folklor ürününün ilk olarak yaratıldığı çevre ve kültürel çevrenin bütünüyle doğal olan bu formların devamlılığı için şart olmadığını belirterek (2003: 32) folklor ürünü ve aktarıldığı çevre arasında bir ayrıma gitmiş olur. Söz konusu ayrım yoluyla ortaya çıkan bu çizgi karşılıklı etkileşime açık olmakla birlikte, olası geçişler üzerine eğilmenin de önemli olduğu görülmektedir. Folklor ürünü ve bu ürünün aktarıldığı bağlam da bu yolla irdelemeye tabi tutulabilir. İşte Richard M. Dorson'un *Günümüz Folklor Kuramları* kitabında yer verdiği "bağlamsal kuram", bu doğrultuda, bir folklor metninin içine yerleştirildiği çevreyle kurduğu ilişkiye vurgu yapması ve metni, "her biricik etkinliğin sadece bir parçası" (2006: 78) olarak kabul etmesi çerçevesinde önem kazanmaktadır. Bu çalışma, gelenek içinde anlatılagelen "Şahmaran" masalıyla Zülfü Livaneli'nin 1993 yılı yapımı olan *Şahmaran* filminin birlikte ele alınması bağlamında, masalın "dün"de ve "bugün"de bulunduğu konum üzerinde durmaktadır. "Şahmaran" masalının ve *Şahmaran* filminin taşıdığı paralellikler bir masalın, farklı bir devirde, farklı toplumsal ve kültürel koşullarda nasıl yeniden yaratıldığına ilişkin ipuçları vererek, bağlamsal kuramın bir pratiğini görmek bakımından yararlılık göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: masal, bağlam, Dan Ben Amos, bağlamsal kuram, Şahmaran.

ABSTRACT

Given the fact that folk tale survives in different ages and areas –it could survive in the same area as well-, and it continues to be narrated along with temporal and societal conditions, it highlights the significance of folk tale as a folkloric product, apart from the environment in which it is narrated. When folklorist Dan Ben Amos, in his article named "Toward New Perspectives in Folklore" expresses that to make a definition of folklore excluding its nature causes problems relating to existence of narrative, he notes that environment and cultural environment are not necessary for such forms which are entirely natural and implies the distinction between narrative and the environment it is carried out. The line occuring from that distinction is open to any interaction, and besides, it seems important to focus on possible transitions. Narrative and the context it is carried out could also be examined in the same way. Accordingly, "contextual theory" elucidated in Richard M. Dorson's book *Current Folklore Theories*, becomes important, because it emphasizes the relation of a narrative with the context it is carried out and considers the text as merely a part of every singular narrating activity. Since it discusses the folk tale, narrated within tradition, "Şahmaran" in conjunction with film entitled *Şahmaran*, made by Zülfü Livaneli in 1993, it concentrates on the position of the folk tale both in "past" and in "today". The parallelism between the folk tale "Şahmaran" and the movie *Şahmaran*, gives clues about how a folk tale was generated anew in a different era, in distinctive societal and cultural conditions, and thereby, becomes useful to view a practice of contextual theory.

Keywords: folk tale, context, Dan Ben Amos, contextual theory, Şahmaran.

Masalların aynı coğrafyada ya da taşındığı farklı coğrafyalarda, zamanla değişen veya farklılaşan kültürel ve sosyal çevre düzleminde edindiği konuma göre değerlendirilmesi, masalın varlığını sürdürdüğü ortamın önemini vurgulamakla birlikte bir başka faktörü de ortaya çıkarır. Bu da masalın içinde yaşadığı kültürel ve sosyal çevrenin yanı sıra, bir folklor ürünü olarak taşıdığı kendi değeridir. Ancak şüphesiz ki masal içinde bulunduğu bağlamla birlikte düşünülmelidir. Halkbilimci Dan Ben Amos "Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru" adlı makalesinde folklorun, tabiatının dışından tanımlanmasının folklorun kendi varlığı açısından önümüze getirdiği sıkıntılardan söz ederken, folklor ürününün ilk yaratıldığı çevre ve kültürel çevrenin bütünüyle doğal olan bu formların devamlılığı için şart olmadığını belirterek[1] folklor ürünleriyle bu ürünlerin yaratıldıkları çevrenin arasına, folklor ürünlerinin başlı başına bir değeri olması çerçevesinde bir çizgi çekmiş olur. Bizim üzerinde duracağımız düzlemde, masal ve masalın üretimine dair unsurların oluşturduğu bütünlük çerçevesinde beliren bu çizgi elbette aşılmaz değildir; ancak bir bütün teşkil eden bu iki taraf arasındaki geçişler üzerine eğilmek önemli gözükmektedir. Folklor ürünü ve bağlamı da bu şekilde irdelenebilir. Ben Amos'a göre (türküyle birlikte) masal, çevreyle bağ kurmasını sağlayan iletişim araçlarını değiştirebilir, dil sınırlarını aşarak bir kültürden diğerine geçer, fakat tanınabilmesini sağlayacak yeterli izleri her zaman taşır[2]. Bu durumda tanınabilirliğini koruyan bir değer olarak masalı, üretim, üretici (ya da yaratıcı, ki kültürden kültüre değişen her yeniden yaratıcıyı da bu tanıma dâhil edebiliriz) ve üretildiği ortam gibi kavramlarla birlikte düşünmemiz gerektiği sonucu çıkarılabilir.

İşte bu yazıda sorgulanacak olan nokta da kültürel, sosyal, teknolojik ve coğrafi değişimlerin masalın işlevini ne ölçüde değiştireceğidir. Böylelikle masalın bir ürün olarak varlığının, içinde bulunduğu koşulların farklılığı ya da değişmesiyle ne gibi bir ilişki içinde olduğu tespit edilmeye çalışılacaktır. Başlangıçta belirtmek gerekir ki bu işe girişirken Richard M. Dorson'un *Günümüz Folklor Kuramları* kitabında yer verdiği "bağlamsal kuram", bir folklor metninin içine yerleştirildiği çevreyle kurduğu ilişkiye vurgu yapması, folklor kavramını "metne değil geleneğin icra edildiği ya da nakledildiği zamanın etkinliğine uygulanması"[3] konusundaki ısrarı ve metni, "her biricik etkinliğin sadece bir parçası"[4] olarak kabul etmesi çerçevesinde esas alınacaktır. Bu çalışma, gelenek içinde anlatılagelen "Şahmaran" masalıyla Zülfü Livaneli'nin 1993 yılı yapımı olan Şahmaran filminin birlikte ele alınması bağlamında masalın "dün"de ve "bugün"de yer aldığı konum üzerinde durmaktadır.

2003 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde "Türkiye Masallarında Şamanizm Öğeleri" başlığıyla hazırladığı yüksek lisans tezinde Türkiye coğrafyasında anlatılan masallardaki şamanist öğeleri tespit etmeye çalışan Magdalena Sodzawiczny, Barbara Walker'dan Şahmaran motifinin hem Türkiye hem de İran masallarında sıkça rastlanan bir motif olduğunu aktarır[5]. Çeşitli coğrafyalarda varlığını

[1] Ben Amos, D., (2003), "Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Haz. Gülin Öğüt Eker ve diğer, Ankara, Millî Folklor Yayınları, s. 32.
[2] Ben Amos, D., (2003), s. 32.
[3] Dorson, R. M., (2006), *Günümüz Folklor Kuramları*, Çev. Selcan Gürçayır ve Yeliz Özay, Ankara, Geleneksel Yayınları, s. 78.
[4] Dorson, R. M., (2006), s. 78.
[5] Sodzawiczny, M., (2003), "Türkiye Masallarında Şamanizm Öğeleri", Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara, Bilkent Üniversitesi, s. 61.

sürdürüp ve koruyabildiğini anladığımız Şahmaran masalının bir derlemesini Pertev Naili Boratav yapmıştır. Boratav'ın derleyip *Masallar-1: Uçar Leyli* kitabında sunduğu "Şahmaran" masalı şu şekildedir: İki yoksul arkadaş birlikte dağa giderler ve ağzı kapalı bir kuyuyu açınca bal bulurlar. Biri kuyunun dibine inip balı çıkarır ve yukarıdakine aktarır. Kuyuda bal tükenince yukarıdaki arkadaşı balı alarak kaçar ve diğeri aşağıda kalır. Bu sırada aşağıda kalan adamın yanındaki küçük delikten bir yılan çıkar, yoksul adam bu yılanın nereden geldiğini anlamak için delikten içeriye bakınca içeride kocaman bir orman ve korkunç boynuzlu yılanları görür. Deliği genişleterek ormana giren adam bir taşın üstüne oturur. Ardından, "karşıdan bir taht üstünde, başı gövdesi insan, kolları bacakları yılan olan bir mahlukun geldiğini görünce kork[ar]"[6]. Yılanların başı Şahmaran olan bu mahluk adamı yanına çağırır ve ikisi arkadaş olurlar. Birlikte yedi sene gezerler, görüşürler. Ancak zamanla adamın memleketini özlediğini anlayan Şahmaran kendi yerinin belli edileceğinden çekinse de adamın gitmesine izin verir. Yeryüzüne çıkarılan adam doğruca evine gider. Çocuklarına ve eşine kavuşur, ama ne kadar yıkansa da vücudundaki yılan kabukları gitmez. Bir gün memleketin hakanı hasta olur ve kendisine ancak Şahmaran'ın kanının iyi geleceği söylenir. Bunun üzerine herkesle birlikte hamama çağrılan yoksul adam da soyununca yılan kabukları ortaya çıkar ve Şahmaran ile görüştüğü anlaşılır. Şahmaran adama yerini söylemesini ister. Bunun üzerine yılanların başı şehre getirilir. Şahmaran öldürülmeden önce adama, kanının ikinci akışından bir fincan içmesini istediğini söyler. Sonunda Şahmaran ölür, padişah iyi olur ve yoksul adam da lokman hekim olup zenginleşir[7].

Gelenekte anlatılan Şahmaran masalı günümüze bu şekilde taşınmaktadır. Ancak öte yandan, yukarıda sözünü ettiğimiz gibi değişen çağlar, kültürler ve ortamlar içinde masalın işlevinin ne ölçüde değiştiğinin sorgulanması bağlamında, masalın fonksiyonunu ne kadar değiştirdiği, içinde bulunduğu gelenekten soyut olarak masalın kendini ne kertede koruma yetisi olduğu gibi sorular özellikle "dün"den "bugün"e taşınan gelenek içerisinde doğal olarak karşımıza çıkar. Zira bir folklor ürünü olarak masal, kültürden kültüre ve çağdan çağa taşınırken içinde yaşadığı çevre ve o çevrenin şartları da normal olarak farklılıklar gösterir. Masal ve masalın içinde bulunduğu sosyal ve kültürel ortam birlikte düşünülürse, gelenek içerisinde ele aldığımız masalda ürünün yanı sıra başta da söylediğimiz gibi üretim, üretici ve üretimin yapıldığı ortam da söz konusudur ve burada masalın varlığını koruması kaygısıyla yönelttiğimiz sorular yalnızca ürünü değil, tüm üretim faktörleriyle birlikte bir bütünü göz önünde bulundurmak durumundadır.

Demek oluyor ki masalın "dün"den "bugün"e taşınması bağlamında ürünün yanında saydığımız koşullar da farklılık gösterir. Bu çerçevede yönelteceğimiz sorulara uygun zemini Zülfü Livaneli'nin 1993 yapımı Şahmaran filmi hazırlamaktadır. Filmde, Haliç'te kahvecilik eden ve bir dönem definecilik işiyle de uğraşmış olan Ali Dede kahvedeki müşterilerine İstanbul'un Osmanlılar tarafından alınışı esnasında Bizans kralının altınlarını ve mücevherlerini yer altına saklamak için yılanların şahı Şahmaran'ın yerin altında yaptırdığı saray gibi bir saray yaptırdığını anlatır. Ali Dede'nin anlatımını bir masalla süslemiş olması ve müşterilerin bu altın ve mücevherlerin varlığına inanmamaları birbirine eklemlenir gözükmektedir. Müşterilerin

[6] Boratav, P. N., (2001), *Masallar-1: Uçar Leyli*, Haz. Muhsine Helimoğlu Yavuz, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, s. 67.
[7] Boratav, P. N., (2001), s. 67-68.

bu hikâyede gerçeklik payı bulmamaları, bir masalın gerçeklik payı olmaması durumu ile birlikte ele alınırsa Ali Dede'nin konumu anlaşılır. Bu konum Şahmaran masalının filmdeki bir başka anlatıcısı Yusuf'un konumuyla bir bütünlük teşkil ederek masalın "bugün"de yaşamasına olanak tanıyacak bağlamı teşkil etmektedir.

Öyleyse, masalın "bugün"deki bağlamı çerçevesinde yaşama olanağı bulması durumunu açıklamak gerekecektir. Bu açıklamaya film ve masal arasındaki mevcut paralellikleri ortaya koyarak filmin kahramanı Yusuf'u değerlendirmekle ulaşabiliriz.

Filmin konusu Şahmaran masalının konusuna çeşitli paralellikler içermektedir. Bu paralellikler Şahmaran masalının "dün"de ve "bugün"de çevresiyle kurduğu ilişkiler açısından önemlidir. Bunun yanı sıra hem filmde hem de masalda kahramanın yer altında yaşayan karaktere ihaneti göz önünde bulundurulacak olursa alınacak dersler de birbiriyle örtüşür. Filmde Ali Dede'nin torunu olan Yusuf, dedesinin çekmecesinden bir harita alır ve arkadaşlarıyla birlikte define aramak için Anemas Zindanları'na gider. Burada kuyuya düşer. Düştüğü yerin altında, tarihî eser kaçakçılığı yapan ve eski Bizans altınları ve eserlerini bularak sevgilisinden gizlenen Sultan ile karşılaşır. Çocuk artık ancak Sultan izin verirse geri dönebilecektir. Çünkü yerinin belli olmasını istemeyen Sultan, çocuğa güvenememektedir. Nihayet çocuğun geri dönmesine izin vererek onu adamı Tahir ile geri gönderir. Çocuk söz verdiği gibi gittiği yeri ne dedesine ne de başkasına söyler. Ancak oradayken alıp cebine attığı bir altını çarşıda bozdurduktan sonra Sultan'a geri dönerken takibe alınır ve Sultan'ı ele vermiş olur. Sonunda Sultan sevgilisi tarafından öldürülecek ve ölmeden hemen önce Yusuf'a, onu iyi bir çocuk olarak gördüğünü belirtmekle birlikte yine de kendisine ihanet ettiğini söyleyecektir.

Filmde ve masalda, ele verilen karakterin yer altında yaşaması, kahramanın kuyuya düşmesi, yer altındaki karakterle kahramanın arkadaşlıkları, kahramanın ancak yer altında yaşayan karakterin müsaadesiyle geri dönebilmesi, kahramanın yer altında yaşayan karakterin yerini kimseye söylemeyeceği sözünü vermesi ve böylelikle karakterin adamı/adamları tarafından yeryüzüne geri götürülmesi, kahramanın istemeden yer altında yaşayan karakteri ele vermesi, yer altındaki karakterin öldürülmesi ve kahramanın olumlanması gibi motifler ortaktır. Tüm bunlar filmdeki kahraman Yusuf'u, Şahmaran karakterini Sultan ile bütünleştirmeye yöneltecektir. Nitekim Yusuf, masalı Sultan'a kasıtlı bir biçimde çarpıtarak anlatacak, Şahmaran'ın masalın sonunda ele verilmediğini söyleyecektir. Yusuf'a göre, nasıl ki Şahmaran masaldaki kahramanın yeryüzüne dönmesine müsaade etmiştir, Sultan da çocuğun geri dönmesine izin verecektir.

Bu durum elbette Yusuf'un Şahmaran masalında gerçeklik payı bulduğunu göstermez. Öyleyse tüm bu paralellikler ve Yusuf'un konumu neyi göstermektedir? Yusuf sadece masaldan çıkarılacak dersi ortadan kaldırmak istemekte, bununla beraber hem Sultan'ın hem de kendisinin hayal dünyasında masalı gerçekleştirmektedir. Yusuf için ayrıca denebilir ki benzer motifler aracılığıyla gerçek dünyada kendini konumlarken hayal dünyasında da Şahmaran'ı yaşatmaktadır. Şahmaran masalını çarpıtmaya yönelik davranışı da bunun göstergesidir. Sultan ile birlikte bulunuşu ve bu esnada gerçekleşen masal etkinliği masalın yaşamasına olanak tanır.

Dan Ben Amos "Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru" başlıklı makalesinde folklorun "ona şekil veren bir grup olmaksızın veya o gruptan ayrı olarak

düşünüle[meyeceğini]" vurgularken onun varlığını sosyal çevre ile ilişkilendirir[8]. Görülür ki Ben Amos bu ilişkilenmeyi iletişim tabanına dayandırır. Zira aynı makalesinde şöyle söylemektedir:

Anlatma, masaldır; bu sebeple de anlatıcı, hikâyesi ile dinleyicileri tek bir bütünün tamamlayıcıları gibi hepsi birbiriyle ilişkilidir ki bu konuşma, komünikasyona (iletişime) dair bir olaydır[9].

Böylelikle masal ve onu yaşatan grubun ilişkisini masala yaşam vermeleri bağlamında görmüş oluyoruz. Bundan başka, söz konusu iletişimi filmdeki kahraman Yusuf ve Sultan karakteri bağlamında düşünmenin yanı sıra "dün" ile "bugün"ün bir iletişimi olarak düşünmek de olasıdır. Nitekim gelenekte mevcut bir işlevi olan masal, filmde gerçekleşen paylaşımla farklı bir bağlamda farklı bir işlev kazanmaktadır. Masalın anlatıldığı sosyal çevre, anlatıcı ve dinleyicinin konumları farklı bir çağda, farklı bir konumda bulunmaktadır.

Masal etkinliğinde bir ürün olarak masalın dışındaki faktörler göz önünde bulundurulduğunda halkbilimi çerçevesinde değerli olan bilimselliğin yanında "halk" kavramı da öne çıkar. Bulunduğumuz noktada halk, masalın yaşadığı sosyal çevredeki bireylerdir. Şahmaran filmi bağlamında düşünecek olursak Yusuf'un Şahmaran masalını öğrendiği dedesi Ali Dede, anlatıcı olarak Yusuf ve dinleyici olarak Sultan bulundukları çağın kültürü yaşatan bireyleridir ve yaşatılan masal ile birlikte ön plana çıkarlar. Böylelikle filmdeki kahraman Yusuf'un önemi de anlaşılmış olur.

Bu önemin açıklanması ile birlikte birey, yani şu noktada masalı yaşatan bağlam çerçevesinde "halk" kavramı gündeme gelmiş olur. Gelgelelim Alan Dundes'ın görüşünü yansıtan halkbilimi araştırmalarında ürüne ve bilimselliğe doğru gerçekleşen yönelim olduğu tespiti uzunca bir süre "halk"a vurgu yapılmasının önüne geçildiğini gösterir. Bağlamsal kuramın öncülerinden Dundes "Halkbilimi Çalışma Yöntemleri" başlıklı makalesinde bu soruna, karşılaştırmalı metoda yönelik getirdiği eleştiriyle değinmiş olur. Köken araştırması bağlamında getirdiği bu eleştiride Dundes şöyle der:

Uluslar arası düzeye yönelik karşılaştırmalı yöntem, folklor çalışmalarının geleneksel yolu olmasına rağmen, birkaç ciddi kusuru vardır. Bir tanesi, "halk"ı görmezden gelirken "bilim" üzerinde yoğunlaşma eğiliminde olmasıdır. Halk masalları ve balladların kökeni çoğunlukla, sözlü sanatın olağanüstü biçimlerini anlatan ya da dinleyen insanlara dikkat etmeden bazen de gereken önemi vermeden araştırılmaktadır[10].

İşte bu kaygı, bizi bir ürün olarak masalın dışındaki faktörleri de göz önünde bulundurmaya iterek, bir masalın işlevinin farklı çağlarda nasıl yeniden biçimlendiğini sorgulamamızı sağlar. Bu işlevin tabanını oluşturan iletişimin bir değerlendirmesini yapabilmek için bir örnekleme yapılabilir. Richard Bauman "Halkbiliminin Farklı Kimliği ve Sosyal Tabanı" başlıklı makalesinde farklı kimliklerdeki insanların paylaşımda bulunmasını sağlaması açısından folkloru ele alırken bir meslekteki insanların diğerlerine mesleğinin getirdiği yetenek içinde folklorunu göstermesi meselesine değinir ve Türkiyeli sokak satıcılarının bağırarak mallarını satmasını buna bir örnek olarak gösterir. Ona göre sokak satıcıları kimlik farklılıklarını bu şekilde

[8] Ben Amos, D., (2003), s. 35.
[9] Ben Amos, D., (2003), s. 42.
[10] Dundes, A., (2005), "Halkbilimi Çalışma Yöntemleri", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Haz. Selcan Gürçayır ve M. Öcal Oğuz, Ankara, Geleneksel Yayınları, s. 103.

ortaya koyarlar[11]. Farklı kimliklerin folklor yoluyla anlaşılması meselesi elbette bizi konumuzun dışına çıkaracaktır, ancak yine de iletişim temelinde bir folklor gösteriminin olması bu iletişim etrafında iki farklı bireyin bir paylaşımda bulunmasının önemine değinmesi açısından kayda değerdir. Şahmaran masalına ve bu çerçeveden yola çıkarak masalın işlevine bakılacak olursa bir iletişim etrafında konumlanan en az iki kişi bir gösterim yoluyla farklı çağlarda masala yeni işlevler kazandırabilirler ve kazandırmaktadırlar, denebilir.

Gelenekte Şahmaran masalı çok farklı bağlamlarda anlatılmıştır. Nitekim yazının başında belirttiğimiz gibi hem İran hem de Türkiye'de yaygın bir motif olması onun çok farklı sosyal ve kültürel çevrelerde varolduğunu gösterir. Sözgelimi bu masal tarihin herhangi bir anında ders verme amacıyla anlatılmış olabilir. Ancak Şahmaran filmindeki Yusuf Sultan'a bu masalı yeraltından kurtulmanın bir yolu olarak gördüğü için anlatır. Masalın içeriğini çarpıtması da buradan ileri gelir. İşte masalın anlatıldığı ortamla kurduğu ilişki bu noktada önemli gözükmektedir. Masalın yanı sıra mevcut olan üretime dair diğer unsurlar masalın işlevini değiştirmektedir.

Bu noktaya eğildiğimiz anda bir başka konuyu da ele almış oluyoruz. O da masalın icra edildiği tarihin daha önceki herhangi bir ânıyla günümüzde icra edildiği koşulları yukarıdaki gibi ele almak yoluyla masalın, her söylendiği zamanın bir etkinliği olarak görmüş olmamızdır. Böylelikle biz masalın anlatıldığı ortamla kurduğu ilişkiyi göz önünde bulundururken, onu icra edildiği zamanın bir etkinliği olarak ele almış oluyoruz. Bu çerçevede masalın "dün"den "bugün"e taşınması anlamında eski çağlarda ve bu çağda onun çevreyle kurduğu ilişkiye önem vermiş oluyoruz. Bunun yanında onu bir etkinlik gibi düşünüp bağlamı göz önünde bulundurarak her etkinliğin sadece bir parçası olarak görebiliriz. Onun varlığını sürdürmesi yönündeki kaygılar da bu düzlemde kendine yer bulur.

Peki Şahmaran filmini göz önünde bulundurursak Şahmaran masalının hâlâ yaşadığını söylemek mümkün müdür? Esasında filmdeki motivasyon Yusuf'un ve onun Şahmaran masalını öğrendiği dedesinin hayal dünyasını ve orada yer alan bu masalı yıkmaya yönelik durmaktadır. Filmin, Ali Dede'nin müşterilere Bizans altınlarından söz ettiği ilk sahnesinde "Bizans kralının yer altındaki sarayı" ve "Şahmaran'ın yer altındaki sarayı" benzeşme özelliğiyle birlikte ele alınır ve anlatıma katılır. Ancak müşteriler Ali Dede ile alay eder ve bu sebeple, sonunda kahvehaneden kovulurlar. Bunun yanında Yusuf bir yandan kurtulma yolu olarak masalı görerek Sultan'a onu anlatırken bir yandan da gerçek hayata ait Sultan karakteriyle masal dünyasına ait Şahmaran karakterini bütünleştirir. Bu bütünleştirme bir gerçek hayat-masal kıyaslamasına gidildiği anlamına gelmez; kahraman sosyal çevrenin olanaklarını kullanarak (buna yukarıda sözünü ettiğimiz masal ve Yusuf'un hikâyesi bağlamındaki paralellikler dâhil edilebilir) masalı "bugün"de sürdürmüştür. Sultan karakteri de bu noktada hem dinleyici hem de masalın yaşatıldığı sosyal çevrede –yine paralellikler bağlamında- masal kurgusunu yeniden yaratmaya yardımcı bir öğe olarak ön plana çıkar. Sultan'ın yer altında bulunma sebebi, Sultan ve adamları Tahir ile Osman'ın çocuğa güvensizliklerinden kaynaklanan başlangıçtaki kötü tavırları, Sultan ve adamlarının son

[11] Bauman, R., (2005), "Halkbiliminin Farklı Kimliği ve Sosyal Tabanı", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Haz. Selcan Gürçayır ve M. Öcal Oğuz, Ankara, Geleneksel Yayınları, s. 82.

derece korkunç ve gerçek öldürülüş şekilleri, Yusuf'un bu yeniden yaratmada kullandığı kurgu dünyasının karşısında durmaktadır.

Tüm bu yeniden yaratma karşıtı öğeler "bugün"de yer almaktadır. Öyleyse değişen çağlar, değişen ihtiyaçlar ve sosyal çevre ile birlikte farklılaşan imkân ve koşullar çerçevesinde "bugün" masalın yaşamasına ne kadar izin verir? Masalın etkinliğin bir parçası olması bağlamında ele alınışı ve bunun yanı sıra halkbilimcilerin iletişim boyutuna yaptığı vurgu Şahmaran masalı söz konusu olduğunda –ve elbette Şahmaran filmi ile birlikte düşünüldüğünde- masalın varlığının sürdürülmesine yönelik etkinliklerde eksikliğe dönük bir farklılaşmanın olmadığını görürüz. Yusuf karakteri "dün"den aldığı Şahmaran masalının "bugün"de, yeni bir işlevde ve yeni bir sosyal çevrede sürdürülmesine katkı sağlar. Bu katkıya, değişen sosyal ve kültürel ortamın, Yusuf'un gerçekleştirdiği yeniden yaratmanın eklemlendiği de söylenebilir. Şahmaran masalının "dün"de olduğu gibi "bugün"de de nefes alması bu şekilde mümkündür. Tüm bu inceleme bize bir folklor ürünü olarak masalla birlikte bağlamsal kuramın çerçevesinden yararlanmak suretiyle masalın üretimine ve üretim koşullarına vurgu yapar. Bu çerçevede masalın farklı bağlamlar içinde yaşadığı farklılaşmaların da en temelde varacağı yer şudur: Folklor etkinliğinin bir parçası olarak masalın şartlar ve çevresini değiştirmesi masalın varlığını ya da değerini yitirmesi anlamına gelmez. Şahmaran'a "dün"den ve "bugün"den bakış bunu göstermektedir. Şahmaran, yeryüzünde zamanın geçmesinin kendi varlığını hiç yıpratmayacağını bilerek, hâlâ yeraltındaki görkemli, erişilmez yaşantısını sürdürmektedir.

Kaynakça

Bauman, Richard, (2005), "Halkbiliminin Farklı Kimliği ve Sosyal Tabanı", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Haz. Selcan Gürçayır ve M. Öcal Oğuz, Ankara, Geleneksel Yayınları.

Ben Amos, Dan, (2003), "Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*, Haz. Gülin Öğüt Eker ve diğer, Ankara, Millî Folklor Yayınları.

Boratav, Pertev Naili, (2001), *Masallar-1: Uçar Leyli*, Haz. Muhsine Helimoğlu Yavuz, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları.

Dorson, Richard M, (2006), *Günümüz Folklor Kuramları*, Çev. Selcan Gürçayır ve Yeliz Özay, Ankara, Geleneksel Yayınları.

Dundes, Alan, (2005), "Halkbilimi Çalışma Yöntemleri", *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, Haz. Selcan Gürçayır ve M. Öcal Oğuz, Ankara, Geleneksel Yayınları.

Livaneli, Zülfü, yön, (1993), *Şahmaran*, Sen. Zülfü Livaneli ve Zeynep Avcı, Oyun. Türkan Şoray, Mehmet Balkız, Faruk Peker ve diğer, VCD, Boyut Sinema.

Sodzawiczny, Magdalena, (2003), "Türkiye Masallarında Şamanizm Öğeleri", Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara, Bilkent Üniversitesi.

SAĞDIÇLIK GELENEĞİNİN YAPISI VE İŞLEVLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME: BALIKESİR ÖRNEĞİ

Berna AYAZ

Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

ÖZET

Hayatın geçiş aşamalarından biri olan evliliğin içerisinde yer alan sağdıçlar, düğünün başından sonuna kadar her işe koşarlar ve düğün sahibinin en yakın arkadaşlarıdır. Bu arkadaşlık çoğu zaman kardeşlikten öte bir hal almaktadır. Balıkesir yöresinde gelin ve damadın her ikisinin de sağdıçları olmaktadır. Balıkesir yöresinde sağdıçlık kavramı Sünni inançlı topluluklar tarafından düğünde geline, damada eşlik eden kişi anlamına gelmekle birlikte Alevi inancına sahip kişiler için "musahip" kavramına da karşılık gelmektedir. Bu bildiride Balıkesir yöresindeki sağdıçlık kavramı, işlevi Alevi ve Sünni inançlı gruplar çerçevesinde karşılaştırılarak değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sağdıç, evlenme, düğün, Balıkesir

ABSTRACT

Wedding is one of the transitional stages of life and best men (sağdıçlar) are at this ceremony. Best men, the wedding do every work from beginning to end and also they are the closest friend of the owner of the wedding. This friendship is often more than a brotherhood. Both the bride and groom have the best men in region of Balıkesir. Even though the concept of the best men by Sunni religious communities for the person who is accompanying the bride and groom at the wedding, for people with Alevi faith also corresponds to the "musahip" (!) in region of Balıkesir. In this study the concept of best men in Balikesir region, the function will be evaluated by comparing the framework of Alevi and Sunni religious groups.

Key Words: Best man, wedding, wedding ceremony, Balikesir.

GİRİŞ

Sağdıç Kelimesinin Anlamı Üzerine

Balıkesir yöresinden yapmış olduğumuz derlemelerden yola çıkarak sağdıç kelimesinin tanımını yapacak olursak, düğünlerde damadın yanında bulunan ve ona her türlü konuda yardımcı olan kişiye sağdıç denilmektedir. Sağdıç kelimesinin kökenine bakıldığında en eski kullanıma Divan-ü Lügat-it Türk'te Kaşgarlı Mahmut'un "sagdıç" kelimesinin karşılığı olarak "sağdıç, dost" açıklamasına yer verdiğini görüyoruz.[1] Kaşgarlı Mahmut eserinin "sewinç" maddesini açıklarken "Mende bulnur sewinç otı kadhgu atar/ Karşı körüp sagdıç anı uçmak atar" beyitine yer vermiştir.[2] Görüldüğü üzere sagdıç" kelimesi, bu beyitte de yer almışır. Wilhelm Radloff "Sibirya'dan" adlı

[1] Atalay, B., (1991), *Divan-ü Lugat-'t Türk Tercümesi*, C. I, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 455.
[2] Atalay, B., (1992), *Divan-ü Lugat-'t Türk Tercümesi*, C. III, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 374.

ünlü eserinde Altay Türklerinin düğün adetlerinden bahsederken kız isteme merasimi sırasında aracı olan dünürlerin (kuda) kızın babasına;

"Senin evine geldim
Evin başını istemek için
Çözülmez bağlarla
Sağdıçlık bizi bağlasın
Yanaklar nasıl ayrılmazsa
Zırhın yakası nasıl kopmazsa
Bizi de akrabalık bağlasın
Kayın kabuğu katları gibi sağlam,
İnce çift dikiş gibi sık olsun!" dediklerini yazmaktadır.[3]

Abdülkadir İnan, "sağdıç kelimesinin Oğuz grubunda bugüne kadar düğün (evlenme) geleneğinde güveye arkadaşlık eden kimse" anlamıyla korunduğunu, 14. 15. asırlarda da bu anlamıyla kullanıldığını ve Oğuz boylarında "adaş" kelimesi yerine de kullanılmış olabileceğini belirtmektedir.[4]

Dede Korkut Kitabında da "sağdıç" kelimesine rastlanmaktadır. "Uşun Koca Oğlu Segrek Boyu"nda Segrek kardeşi Egrek'i kurtardıktan sonra iki kardeş birbirine sağdıç olmaktadırlar.[5]

Sağdıç sözcüğü**,** Türkçe Sözlük'te "Düğünde gelin veya güveye kılavuzluk eden kimse" olarak tanımlanmaktadır.[6] Derleme Sözlüğünde ise "Yakın, candan arkadaş" ifadesinin yanında "besleme kız, ahretlik" olarak da yer almaktadır.[7]

Sağdıçlık kavramı genellikle düğünle ilişkilendirilmektedir. Ancak Balıkesir yöresinde çok yakın arkadaşlar birbirlerine "sağdıç" diye hitap etmektedirler. Düğünde hem gelinin hem de damadın sağdıcı olmaktadır. Gelinin sağdıçları için "ahret", "kardeş kız", "sağdıç", "kız bekçisi" gibi adlandırmalar tespit edilmiştir.(K.Ş. VII, K.Ş. XVI, K.Ş. XVII). Balıkesir yöresinde sağdıç kavramı, "musahip" kelimesinin karşılığı olarak da kullanılmaktadır. Musahipler birbirlerine "sağdıç" demektedir. Bu sağdıçların da düğün içerisinde görevleri bulunmaktadır. Balıkesir yöresinde "sağdıç" kavramı birkaç şekilde ifade edilmektedir.

Sağdıçlık Geleneği

Sağdıç Seçimi

Sağdıç seçimi bayanlar arasında genellikle düğün zamanında olmaktadır**.** Erkekler arasında ise düğün zamanından önce sağdıçlar belirlenmektedir. Bu durum çoğunlukla çocukluktan itibaren iyi anlaşan kişilerin düğün zamanında da birbirlerine sağdıç olmasından kaynaklanmaktadır. Balıkesir yöresinde yakın arkadaşların birbirlerine "sağdıcım" diyerek hitap etmesi oldukça yaygındır. Bu hitap için illa ki düğünde sağdıçlık yapması beklenmez. Sağdıç olmak için belirli bir yaş ya da evli-bekâr olması köyden köye farklılık göstermekle birlikte (K.Ş. I) gelinin sağdıçları genellikle bekâr kızlardan seçilmektedir. .(K.Ş. XVI, K.Ş. XVII).

[3] Radloff, W. (1994), *Sibirya'dan*, (Çev. Ahmet Temir), C. II, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, s. 72.
[4] İnan, A., (1998), "Adaş ve Sağdıç Kelimelerinim Anlamı", *Makaleler ve İncelemeler*, C. I, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 300.
[5] Ergin, M., (2004), *Dede Korkut Kitabı I*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 233.
[6] Türkçe Sözlük, (1998), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
[7] Derleme Sözlüğü, (1978), C. X, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Sağdıç edinme sayısında gelin için de damat için de herhangi bir sınırlama bulunmamaktadır. Gelin ya da damat yakın arkadaşlarından kendilerine sağdıç seçerler. (K.Ş. II, K.Ş. IV, K.Ş. III, K.Ş. VI)

Sağdıç olacak kişilerin dürüst, namuslu, herkes tarafından sevilen kimseler olmasına özen gösterilir. Sağdıçlar düğün boyunca gelini ve damadı temsil etmekte, düğüne gelen misafirlerle ilgilenmekte bir nevi ev sahibinin rolünü üstelenmektedirler. Balıkesir Tahtacılarında ise sağdıcın bekâr olmasının yanında sağdıç babasının da evli olması istenir. Tahtacılarda sağdıçlık küçük bir çocuktan seçildiği için sorumluluk çocuğun babasındadır. (K.Ş. IX, K.Ş. XVIII, K. Ş. XIX)

Balıkesir yöresinde musahip kelimesi yerine sağdıç kelimesinin kullanıldığı yerleşim yerleri bulunmaktadır. Bu yerlerde sağdıç seçilmesi cem töreninden sonra olmaktadır. Bu köylerde sağdıç olunacak kişiler önceden belirlenebilir ancak bu seçimin cem töreni yapılarak topluluk önünde kabul görmesi ve ilan edilmesi gerekmektedir. Bunun için de bireylerin evli olmaları gerekmektedir. Cem töreninden sonra sağdıçlar artık birbirlerinden ayrılamazlar. Sağdıçların rolü hayatında her aşamasında olduğu gibi düğünlerde de kendisini göstermektedir. Sağdıç olabilmek için evli olmak şarttır. Sağdıçlık, ailenin tamamını ilgilendiren bir olgudur. Bu nedenle bir erkek sağdıç edineceği zaman önce eşinin sonrasında cemdeki herkesin rızasını almalıdır. Bu törenden sonra artık "dört can bir can"dır. Namus dışında her şey ortak kabul edilir. Sağdıçlığı bozmak gibi bir durum söz konusu değildir. Bozulduğu takdirde ise yaptırımları ağırdır. (K.Ş. X, K.Ş. XI) Sağdıç olmak için yapılan cemde kadınlar geleneksel kıyafetlerini giymektedirler. Bu kıyafet üç gün boyunca giyilmektedir. Üç günün sonunda "Fatma Ana'nın donu" adı verilen şalvar giyilmektedir. (K.Ş. XX)

Balıkesir Tahtacılarında ise sağdıç, küçük bir çocuktur. Düğünde sağdıç bir kişiyle sınırlıdır. Gelinin sağdıcı olmamaktadır. Düğünde sağdıcın babası üzerine düşeni yapmaktadır. Bu küçük çocuğu ise düğün evi giydirmektedir. (K.Ş. XIV, K.Ş. XVIII)

Görüldüğü gibi sağdıç seçiminin şartları Balıkesir yöresinde yerleşim birimleri arasında farklılıklar göstermektedir. Ortak nokta şudur ki her düğünde mutlaka bir sağdıç bulunmaktadır.

Sağdıç olan kişilere düğün sahibi mutlaka bir sağdıç okuntusu gönderir. Düğüne davet edilirken sağdıç bohçası hazırlanır. Bu bohçanın içerisine havlu, iç çamaşırı, sağdıç kızsa bir yemeni, erkekse bir gömlek vs. konulur. Her yerde bohça hazırlama uygulaması yoktur. Ancak sağdıç olması istenen kişiye mutlaka bir hediye verilir. Balıkesir yöresinde gelinin sağdıçlarına gelin birer yazma verir. Bu yazmaların hepsi birbiriyle aynı renk ve desendedir. Gelinin sağdıçları kına gecesinde bu yazmalarını takarlar ve gelinin yanından ayrılmazlar. Onların sağdıç kız oldukları yazmalarından belli olur. Damat ise sağdıcına bir gömlek ya da maddi gücü el veriyorsa bir takım elbise alır. Hediyeleşme sağdıçların belirlenmesinde önemlidir? Sağdıcın ailesine de davetiye diğer misafirlerden farklı olarak hazırlanır. Onlara da birer hediye verilir. Sağdıç anne-babaları da düğüne bir tepsi baklava gönderirler ve altın takarlar ayrıca damada için de yiyecek ve giyeceklerin olduğu güzel bir tepsi hazırlarlar. (K. Ş. III, K.Ş. V, K. Ş. VI)

Sağdıçların Düğündeki Görevleri

Sağdıçlık karşılık beklemeden yapılan, tamamen samimiyete dayanan bir kardeşliktir. Sağdıçların düğünlerde gösterdiği çabaları anlatan "emeğimiz sağdıç emeğine döndü" şeklinde bir ifadeye de halk arasında rastlanmaktadır. Sağdıçlık,

yalnızca sağdıç olan bireyi değil, sağdıcın ailesini de düğünde sorumluluk altına sokmaktadır.

Gelinin sağdıçları düğün zamanı gelinin yanından bir an olsun ayrılmazlar. Çeyizinin serilmesinden, kınasının yakılmasına, her türlü hizmette bulunurlar. Gelinin kınası yakılırken sağdıçları da yanında olur. Gelinin yanında sağdıçların da oturması için sandalyeleri hazır bulunmaktadır. Kına gecesi bitince kız evinde oyun oynanmaya devam edilir. (K. Ş. I). Balıkesir merkez köylerinde "adilov" adı verilen bir uygulama vardır. Bu uygulama, gelinin sağdıçları tarafından yapılmaktadır. Bu köylerde geline iki defa kına yakılır. Biri tüm köy halkının önünde yapılır. Buradaki kına, gerçek kına sayılmaz. Gerçek kına, kızın evinde sağdıçlarıyla birlikte yakılan kınadır. Buraya oğlan tarafından kimse giremez. Bir tek damat girer. O da kına yakıldıktan sonra gelini kucaklayarak havaya kaldırmak içindir. İlk kınasında sağdıç kızlar gelinin etrafına toplanır ve "adilov" yaparlar. Hep birlikte mani söylerler her maniden sonra da gelini oturduğu sandalyesiyle birlikte havaya kaldırırlar.

"Sepet sepet yumurta
Sakın bizi unutma
Unutursan eğer
Gözyaşını kurutma"

"Oy çengiler çengiler
Otuz iki yengeler
Aç gelin avucunu
Kına yaksın yengeler"

"Bahçelerde bibersin
Yeşil yeşil bitersin
Bugün akşam misafirsin
Yarın akşam gidersin" (gelini kaldırırlar ve adilov öf al da gel derler)

"Saçaktan gel saçaktan
Kan damlıyor bıçaktan
Ramazan seni alırsa
Hiç indirmez kucaktan"

"Kara koyunun aşığı
Sofrada kaldı kaşığı
Hanife gelin oluyor
Semanur yıkasın bulaşığı"

"Çarşıdan aldım iğdeyi
Omzuma saldım heybeyi
Al bu da Ramazan'ın bebeği
Adilov öff al da gel" (Gelin kaldırılır)

"Börülcenin kavrulması
Kabuğundan ayrılması

Zor mu geliyor Hanife
Anandan ayrılması"

"Rafta portakal mısın
Lafımız burada kalsın
Kaynana 200 lira vermezse
Gelin ortada kalsın"

"Demir kapı dinitli mi
Arkası kilitli mi
Kaynana 200 lira
Gelinden kıymetli mi"

"Avlunun dibi bakla
Otur da dibini yokla
Ne duruyorsun kaynana
Kesenin dibini yokla"

"Alaçamın katırı
Üstüne sarsam götürü
Al bu da kaynananın hatırı
Adilov öf al da gel" (gelin kaldırılır) (Bu son mani üç defa söylenir. İlki kaynana hatırı, ikincisi damat hatırı, üçüncüsü de sağdıçların hatırı olarak söylenir ve her seferde gelin havaya kaldırılır.)

Daha sonra gelin sağdıç kızlarla birlikte kızın evine giderler. Kınadan önce abdest alması gerekir. Kendisine takılan altınları sağdıç kızlardan en yakın olduğuna verir, ona emanet eder. Sonra abdest alır. Kına geceliğini giyer. İki sağdıç kız yanına oturur. Onların görevi kına yakılırken kızı ağlatmak için ilahi söylemektir. O ağlarken elleri kınalı olduğundan gözyaşlarını silemez. Sağdıç kızlar onun yüzünü siler. Geline kına yakması için iki yenge görevlendirilmiştir. Kına yakılmadan önce kırmızı kurdeleyle kına yakılacak yerleri işaretlerler. Ellerini, ayaklarını bağlarlar. Sonra besmele çekip kınayı yakarlar. Bu sırada kız anası yengelerin boyunlarına birbirinin aynı olan birer yazma bırakır. Kına yakıldıktan sonra damat çağırılır ve bahşiş alınır. Damat da gelini kucaklayarak yatağına götürür. Bundan sonra damat oradan ayrılır. O gece kız sağdıçlarıyla beraber yatar ve sabaha kadar sohbet ederler. Sabah olunca kınalar açılır. Eğer ki kınalar düzgün olmadıysa açıkta kına tutmayan yer kaldıysa hangi yengenin yaktığı tarafsa o tarafın yengesi geline bir tavuk getirir. Gelin düğününde de nişanında da sağdıç kızlarla oynar. O kızlar hep bir giyinirler ve gelinin yanından ayrılmazlar." (K. Ş. VI)

Gelinin kınası yakıldıktan sonra yapılan bir diğer uygulama da sağdıçların gelinin elini sımsıkı düğümlerle çapraz bağlamasıdır. Bu şekilde elleri bağlanan gelini damada götürürler. Çözmesi zahmetli olan bu düğümleri damat eğer çözemezse sağdıçlara ya bir tavuk verir ya da onların istedikleri bir şeyi alır. (K. Ş. I)

Damadın sağdıçları da kendi aralarında oyunlar oynarlar. Sağdıçlar mutlaka altın takarlar. Takı merasimi sırasında sağdıçlar damada şakalar yaparlar. Altının iğnesini damada batırırlar ya da pantolonun iki paçasını birleştirerek iğnelerler. Damat bu

durumda herhangi bir şey yapamaz. Damadın sağdıçları da düğünde her işe koşarlar. Düğünde yemek dağıtırlar, sandalye taşırlar, gelen misafirlere yardımcı olurlar. Damadın sağdıçlarına da birer havlu verilir. Bu havluyu boyunlarına takarlar. Böylelikle onların da damadın sağdıcı oldukları anlaşılmaktadır. (K.Ş. I) Düğünlerde gelin arabasının önünün kesilmesi yaygın olan bir uygulamadır. Bu durumda yol kesenlere parayı sağdıçlar vermektedir. Gerdeğe girmeden önce hoca dua okumaktadır. Sağdıçlar, damadı yumruklayarak gerdeğe sokarlar. (K.Ş. II, K.Ş. IX). Sağdıçlar gece olunca damadın kapısını çalarlar ve hediyelerini isterler. Bu hediye zaten gündüzden hazırlanmıştır. Bu hediye verme uygulamasına tavuk bacağı adı verilmektedir. Bir tabağa tavuk, tatlı konulur ve sağdıçlara verilir. Sağdıçtan başkasının kapıyı çalması hoş karşılanmamakta kimse de böyle bir davranışta bulunmamaktadır. Buradaki amaç damadın güvenliğini kontrol etmek, bir ihtiyacı olup olmadığını öğrenmektir. Eskiden bir düğün sırasında gelinin kaçırılması ya da damadı sevmeyen kimselerin ona kötülük yapmasından korkulduğu için böyle bir uygulama yapıldığı belirtilmektedir. Günümüzde bu tarz olaylara nadir rastlanmakla birlikte adet olarak uygulanmaya devam edilmektedir. (K. Ş. II) Damadın sağdıçları gelinin çeyizinin taşınmasında da rol sahibidirler. Sandık evden çıkartılırken üzerine gelinin kardeşleri otururlar ve sandığı vermek istemezler. Onlara sağdıçlar bahşiş verirler. Gelin almaya gelindiğinde de yine bahşişi sağdıçlar vermektedir. Gelin baba evinden çıkarken gelin arabasının önüne kızın varsa erkek kardeşi geçer. Sağdıçlar ona da para verirler.

Damat düğün günü cezalıdır. Bir akrabasının evinde oturur. Bir damat minderi olur. Bütün gün o minderin üzerinde oturur. Kalkar da başkası otururbut damat para öder. Minderinden kalkamaz. Gelin indikten sonra köyün tüm gençleri gider damattan çay içer ama damat minderinde oturur. (K. Ş. IX). Eskiden gelin attan inmeden şimdi ise arabadan inmeden önce sağdıçlar damattan bir şey isterler. Bu uygulama gelin oğlan evine girmeden önce yapılmaktadır. Damattan yumurta pişirmesini, kahve ya da çay yapmasını isterler. Örneğin çay yaptırıp sıcak sıcak tadına baktırırlar. (K.Ş. VII). Gelin indikten sonra sağdıçlar damadı yakalarlar. Çeşme başına götürüp onu önce ıslatırlar, üzerine un dökerler. Yumurta yapmasını isterler. Ortaya tüp getirilir. Damat tüpü yakar, sağdıçlar söndürür. En sonunda damadın sabrı taşar. Yumurtaları sağdıçlara atar. Yumurta yapıldıktan sonra sıcak sıcak yumurta damada yedirilir. Sonra kahve yapması istenir. (K. Ş. VIII). Düğünün ertesi günü Pazartesi günü damadın kaç tane sağdıcı varsa onların eşleri de gelinliklerini giyerler ve gelin oturmasına gidilir. Geline ve onunla birlikte oturan sağdıç eşlerine herkes bakar. Bu bir övünç kaynağıdır. Gelinin yanında kaç tane gelinlikli kadın varsa damadın da o kadar sağdıcı var demektir. Bu da damadın sevildiğini, sayıldığını göstermektedir. (K. Ş. IV) Gerdek gecesi sabahı damat sağdıçlarıyla düğün günü cezalı olduğu evde eğlenir. (K. Ş. IX)

Daha önce de belirttiğimiz gibi Balıkesir Çepni köylerinde musahip kavramı için "sağdıç" ifadesi kullanılmaktadır. Cem töreninin ardından kardeşlikleri meşrulaştırılan sağdıçlar artık ahirete kadar birliktedirler. Sağdıçlar birbirlerinin anne, baba ve çocuklarını kendi anne, baba ve çocukları kabul ederler. Bir düğün dernek kurulduğu zaman sağdıcın anne babası çocuğunun sağdıcına bir hediye almaktadır. Bu hediye genellikle bir elbise olur. Düğünlerde, bayramlarda sağdıçlar terlikten çoraba kadar tepeden tırnağa birbirlerinin aynısı olurlar. Sağdıçlardan biri sünnet yaptığında, kızını, oğlunu evlendirdiğinde kendine aldığı kıyafetin aynısını sağdıcına almaktadır. Dört

canın bir can olması ilkesi topluluk içerisinde aynı giyinerek biz biriz mesajını da yansıtmaktadır. (K.Ş. X, K.Ş. XI).

Balıkesir Tahtacılarında ise sağdıç bir kişi olmaktadır. Bir takım elbise damada, bir takım elbise de sağdıca yapılmaktadır. (K.Ş. XIII). İkisinin de elbisesinin aynı olmasına özen gösterilir. Gelini, sağdıcın anne ve babası getirmektedir. Tahtacılarda gelinin sağdıcı olmamaktadır. Damadın sağdıcının anne ve babası düğün boyunca gelinle ilgilenirler. Gelin de düğünden sonra onlara bir gömlek, elbise, yazma verir. Sağdıç anasının bir görevi de efebaşının evine yemek göndermektir. (K. Ş. XII)

Balıkesir Tahtacılarında sağdıcın düğünde masrafı çoktur. Düğünün her aşamasında damadın yanında bulunmaktadır. Sağdıcın ana babası, kız tarafını okur (düğüne davet eder). Oğlan tarafını da düğün sahibinin kendisi okur. Düğüne davet için mutlaka okuntu verilmektedir. Davet edilen kişi evde yoksa da kapına okuntu kapısına asılır. Okuntu olmazsa düğün toplanmaz. Düğünün ertesi günü baş bağlama yapılır. Baş bağlama işini sağdıcın annesi yapar, salavatlarlar. Sağdıç anası gelinin ayakkabısını alır. Sonra damat bahşiş verir geri alır ayakkabıyı. Gelinin koluna al bağlanır, onun ucunda para olur. O alı da sağdıç anası alır duvağını kaldırdıktan sonra. Onu da mümkün olduğunca kullanmaz ömrü yettiğince saklar. Kısmet, nasip gözüyle bakılır ona. Sağdıç babası sarık bağlar. Sağdıç anası Türkmen elbisesi giyer. Onların sağdıç anası-babası olduğu bellidir. Güvey döşeği olur. Gelin kız nişanlanınca o döşeği işler. O döşek getirilir. Güveye kına yakılır. Güveye kınasını dede yakar. Bir güveyi bir de sağdıç çocuğu dede donatır. İki leğen konur. Dede alır kıyafeti salavatlar güveye giydirir. Sağdıç çocuğunun da başına sarık sarar onu da giydirir. Sonra boyunlarına birer kese takılır. Herkes oraya para takar. Buna güvey bereketi denir." (K.Ş. XIII)

Sağdıçların görevi düğünden sonra da devam etmektedir. Sağdıçlar gelinle damadı düğünden sonra yemeğe davet etmektedirler. O zaman yeni evli çift damadın sağdıçlarına çorap, kızın sağdıçlarına da birer yazma götürmektedirler .(K.Ş. XV)

Sağdıçlığın Toplumsal Hayattaki İşlevi

Hayatın önemli geçiş aşamalarından biri olan düğündeki fonksiyonlarıyla ön plana çıkan sağdıçlık, kendi kanınızdan olmayan birine ya da birilerine hayatın önemli bir anında yanımda ol dediğiniz ve karşılık beklenmeden yalnızca dostluğa dayanarak işleyen bir kurumdur. Sağdıç seçmek kadar sağdıç olmak da zor bir iştir. Sağdıçlık seçim aşamasında bireyleri ilgilendiren bir olay olarak görülse de tüm aileyi ilgilendiren bir durumdur. Bir düğünde sağdıç olmak sevilmenin ve sayılmanın göstergesidir. Gelin ve damat açısından bakıldığında da yanlarında sağdıçlarının olması bu kişilerin de sevilip sayıldığını, iyi, kötü günde yanlarında durulacak insanlar olduğunu göstermektedir. Bir düğünde sağdıcın olmaması büyük bir mahcubiyet kaynağıdır. Kaynak şahıslarımızdan biri bu durumla ilgili başından geçen bir olayı şu şekilde aktarmaktadır.

"Ben göreve başladığımda evlenmemiştim. Benim arkadaşımın da düğünü oldu. Pek de sevilmeyen bir kişiydi dolayısıyla sağdıcı da yoktu. Gelin arabasının önüne oğlan kardeşi çıktı ama kimse ben bunun parasını vereyim demedi. Normalde sağdıcın görevidir. Başkası çıkıp da para vermez bizde. Ben durdum durdum sonunda çıkıp parayı verdim. Akşama babası geldi teşekkür etti. Onu mahcup etmedim."(K.Ş. II)

Yukarıda da belirtildiği gibi bir kişiye sağdıçlık teklif etmenin şartı, hediyeleşmedir. Hediyeleşme antropologlar tarafından toplumsal ilişkilere verilen önemin ölçüsü olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca armağan vermenin, karşılıklı

yardımlaşma ve alışverişin bütün toplumsal ilişkilerde önemli bir rol oynadığı, toplumsal ilişkilerin böylelikle kurulduğu belirtilmektedir. Başkaları adına yapılan her toplumsal davranış, karşı tarafın da mukabelede bulunmasını gerektirir veya böyle bir karşı davranış beklenir[8].

Hediyeleşme ve değiş tokuş sistemi, insanların toplumsallaşması yönünde çok etkili olmuştur; boyun bütün üyeleri, armağan alış verişi yoluyla birbirlerine bağlanmakta, birbirlerine bağımlı hale gelmektedirler. Bu durum, yalnız aşiret arasında değil, boyun üyeleri arasında da her çeşit ilişki ve akrabalık ağları ören evlilik sisteminde olduğu gibi herkesin ayrı bir işlev yüklendiği çeşitli törenlerde de kendini göstermektedir[9].

Düğünlerde sağdıçların hepsinin bir örnek giyinmesine özen gösterilmektedir. Düğünden sonra da damadın sağdıçlarının eşlerinin de gelinliklerini giyerek "gelin oturması" törenine katılmaları da dikkat çekicidir. Hayatın geçiş aşamalarında kötü ruhların, nazarın etkisinden korunmak için bazı uygulamalar yapılmaktadır. Gelin ve damadın sağdıçlarının onlarla aynı giyinmelerinin nedeni bu kötü etkilerden korunmak için yapılan bir uygulama olmalıdır.

Sonuç

Sağdıçlık, aralarından kan ya da evlilik yoluyla herhangi bir bağ bulunmayan kişileri bir araya getiren ve genellikle ahirete kadar devam edilen bir dostluktur. Bu dostluk, sağdıçları aileden biri konumuna getirmektedir. Sağdıçlar çoğunlukla bir kardeş, çoğu zaman da kardeşten öte bir yer almaktadırlar. Sağdıçlık, karşılıklı bir sorumluluktur. Sağdıcın vefatı durumda geride kalan onun eşini, çocuklarını koruyup gözetmektedir. Zor durumda ilk yardıma koşacaklardan biridir sağdıç. Sağdıçlık, maddi ve manevi her konuda ömrünün sonuna kadar yanında olacak kişi bir anlamda kardeşlik olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

a. Yazılı Kaynaklar

Atalay, Besim, (1991), *Divan-ü Lugat-'t Türk Tercümesi*, C. I, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Atalay, Besim, (1992), *Divan-ü Lugat-'t Türk Tercümesi*, C. III, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Radloff, Wilhelm, (1994), *Sibirya'dan*, (Çev. Ahmet Temir), C. II, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

İnan, Abdülkadir, (1998), "Adaş ve Sağdıç Kelimelerinim Anlamı", *Makaleler ve İncelemeler*, C. I, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ergin, Muharrem, (2004), *Dede Korkut Kitabı I*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkçe Sözlük, (1998), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Derleme Sözlüğü, (1978), C. X, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Reed, Evelyn, (1994), *Kadının Evrimi Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye,* C. I, İstanbul, Payel Yayınevi.

b. Sözlü Kaynaklar

K.Ş.I Emine Erdel, 1960, İlkokul Mezunu, Ev hanımı, İvrindi/Mallıca Köyü

[8] Reed, E., (1994), *Kadının Evrimi Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye,* C. I, İstanbul, Payel Yayınevi, s. 272.
[9] Reed, E., (1994), s. 275.

K.Ş.II Cevat Kahveci, 1960, Eğitim Enstitüsü mezunu, Emekli öğretmen, Balya/ Kayalar Köyü
K.Ş.IV Emine Özcan, 1961, İlkokul mezunu, Ev hanımı, Dursunbey.
K.Ş.III Sait Çal, 1946, Ortaokul mezunu, Emekli, Balya/Kayalar Köyü.
K.Ş. V Aysel Özçelik, 1951, İlkokul 3. sınıf, Merkez-Yeşilyurt Köyü.
K.Ş.VI Hatice Ayaz, 1954, İlkokul mezunu, Balıkesir-Merkez-Köylü Köy
K.Ş.VII Kezban Uysal, 1943, Tahsili yok, Savaştepe/Eyerci Köyü.
K.Ş.VIII Ayşe Aktaş, 1943, Okur-yazar, Savaştepe/Kozcağız Köyü,
K.Ş. IX Miyase Çetin, 1964, İlkokul mezunu, Ev hanımı, Merkez/Kirne (Ortaca).
K.Ş. X Birgül Kaplan, 1978, İlköğretim mezunu, Ev hanımı, İvrindi/Soğanbükü.
K.Ş.XI Fatma Ertekin, 1981, Ev hanımı, İlkokul mezunu, İvrindi/Soğanbükü.
K.Ş. XII Şakir Yalazı, 1959, İlkokul mezunu, Bekçi, Edremit/Çamcı Köyü.
K.Ş. XIII Sabriye Örki, 1935, Tahsili yok, Edremit/Tahtakuşlar Köyü.
K.Ş. XIV Hasan Düzgün, 1950, İnşaat ustası, Altınoluk/Doyran Köyü.
K.Ş. XV Halime Akdağ, 1933, İlkokul mezunu, Balya-Kayalar Köyü.
K.Ş. XVI Gülizar Aslan, 1972, İlkokul mezunu, Kepsut-Danahisar Köyü.
K.Ş. XVII Fatma Ateş, 1977, İlkokul mezunu, Kepsut-Danahisar Köyü.
K.Ş.XVIII Senem Aydoğan, 1950, İlkokul mezunu, Edremit/Çamcı Köyü.
K.Ş.XIX Mehmet Aydoğan, 1945, İlkokul mezunu, Edremit/Çamcı Köyü

MASAL BABALARI

Hidayet AYDIN

Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Halk edebiyatı nesir türleri arasında masalın ayrı bir yeri vardır. Masallar, kültürel zenginliğimizin bir parçasıdır. Masal derleme çalışmalarımız sırasında masalların televizyon, radyo ve internet gibi kitle iletişim araçlarının olmadığı dönemlerde büyüklerin de bir eğlence aracı olduğunu tespit ettik. Asırlardır kuşaktan kuşağa anlatıla gelen masalların bir ninni vazifesi gördüğü dile getirilmiştir. Dolayısıyla da anlatıcıların genelde kadın olduğu ve masalların çocukları uyutmak için anlatıldığı yaygın bir bilgidir. Buna bağlı olarak da makalemizde masal anlatıcılarının sadece kadınlardan müteşekkil olmadıkları, çocuklarını uyutmak maksadıyla masal anlatan masal analarının varlığının yanı sıra halkı eğlendirmek için masal anlatan masal babalarının da var oldukları ortaya konacaktır. Çalışmamızda, kısaca masalın tür özellikleri, bir kadın yaratısı olarak algılanan ninni ve masalın benzer işlevleri, masal babaları, repertuarları ve masal anlatma ortamları üzerinde durulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Masal, Halk Edebiyatı, Masal Anaları, Masal Babaları.

ABSTRACT

Different types of prose literature, there are a lot of folk tales. Fairy Tales, a part of the cultural wealth. Our efforts to compile tales, fairytales, television, radio and internet in themass media as an entertainment tool, we discovered that when there were no adults. Functioned as a lullaby recited tales from generation to generation for centuries been expressed. Therefore, the tales of the narrators are women and children to sleep is usually described in a common knowledge. Accordingly, consisting of women not only inthe article, story-tellers of tales, a storyteller to children in order to anesthetize the fairy tale, as well as the presence of mothers' people are there to entertain will be set out in their father's tale of a storyteller. In our study, such features brief tale, and fairy tale lullabysimilar functions are perceived as a female creations, tales their fathers, their repertoire and media focus on telling stories.

Key Words: Fairy tales, folk literature, fairy tale mothers, fathers of fair tales.

1. GİRİŞ

Halk edebiyatı ürünlerinden olan masalların sözlü kültürde önemli bir yeri vardır. Milletlerin maddi kültürüne ve ananelerine dair birçok unsuru nesiller aracılığıyla geçmişten günümüze taşımışlardır. Masallarda var olan mücadeleler günlük hayatla özdeşleştirilmiştir. Hayal ürünü olarak tâbir edilen bu anlatılar kahramanlarıyla, olay örgüsüyle, konusuyla günlük yaşamdan izler taşımış ve anlatıcıların dünya görüşleri doğrultusunda şekillenmişlerdir. Dolayısıyla masallar, bir toplumun belli bir yaş grubuna, belli bir cinsiyete, belli bir kesime hitap etmeyip, toplumun tamamına hitap eden bir tür olmuştur. Masallar, sadece çocuklara anlatılan ninni vazifesinde anlatı türleri değillerdir. İçlerinde yaşamın bütün renklerini barındırırlar. Aynı zamanda

masallar, yaratıldığı toplumun kültürünü, atasözlerini, deyimlerini, inanışlarını, adetlerini, dünya görüşünü yansıtırlar.

Masallar üzerine hem dünyada hem de ülkemizde çok sayıda önemli çalışma yapılmıştır. Yapılan bu çalışmalarda masalın çeşitli özellikleri veya işlevleri üzerinde durulmuştur. Çok sayıda masal derlemesi yapılmış olup, derlemeye de hâlen devam edilmektedir.

Halk edebiyatının anlatmaya dayalı türleri içinde yer alan masallar, anlatıcıları ile dikkat çekerler. Sözlü kültür içerisinde varlığını sürdüren masallar her anlatıcının dilinde farklı bir boyut kazanmışlardır. Hatta aynı anlatıcı, aynı masalı her anlattığında o masal farklı bir şekil kazanmıştır. Öyle ki, masal, anlatıcısının dilinde yeniden şekillenerek hayat bulur ve anlatıldığı yörenin özelliklerini, anlatıcının çeşitli özelliklerini bünyesinde barındırır. Başka bir ifadeyle; *"Masalı her anlatan, onu bir ölçüde yeniden yaratır ve masalın yaşadığı her çevre ona kendi renklerini ve nakışlarını vurur."*[1]

"Halk masalı her masal söyleyenden alınmaz. Çünkü masalın, kendine mahsus lisanı vardır. Masalları hususî tabirleriyle hususî şivesiyle nakleden, ancak ocaktan yetişme masalcılardır. Masalcılar, eski ozanlığın kadınlarda devam eden kısmıdır. Ozanlık babadan oğla kaldığı gibi, masalcılık da anadan kıza intikal eder. Erkek masalcılar da varsa da, ekseriya masalcılar kadın cinsindendir."[2]

Ziya Gökalp'in yukarıdaki sözlerinden masalların tıpkı halk hikâyesi anlatıcıları gibi usta anlatıcılar tarafından icra edildiği anlaşılabilmektedir. Masalların da diğer halk edebiyatı türleri gibi bir yapısının olduğu, kendine has şekil ve muhteva özelliklerinin olduğu bilinmektedir. Fakat günümüzde yapılan masal çalışmalarında masalların kadınlar tarafından anlatıldığı ifade edilmiştir. Ancak söz konusu bu çalışmalarda kadınlar kadar erkek anlatıcıların da olduğu göz ardı edilmiştir. Bizim çalışmamızda çok usta erkek masal anlatıcılarının olduğu tespitlerimiz arasındadır.

Masalların işlevlerinden birisi de insanların eğlence aracı olmasıdır. Çünkü masalların çocukları eğlendirmek, onları uyutmak için söylendiği bilinen yaygın bir görüştür. Masallar, bu işlevinin yanında uzun kış geceleri yetişkin bireylerin de eğlence aracı olmuştur. Öyle ki ozanlar gibi usta masal anlatıcıları da vardır. Bunlardan biri çalışmamız esnasında masallarını kaydettiğimiz ve çalışmamızda kaynak olarak değerlendirdiğimiz Iğdır'lı masal anlatıcısı Himmet Önöğul'dur.

2. NİNNİ VE MASALIN BENZER İŞLEVLERİ

Ninniler ezgili olarak söylenen anonim türler adı altında değerlendirilebilmektedirler. Ninniler genelde dörtlük şeklinde söylense de ninnilerin ölçüsüz ve kafiyesiz söyleyişleri de mevcuttur. Söyleyeni belli olmayan ninnilerin neredeyse tamamı kadınlar tarafından üretilmiştir. Ninni sözleri annelerin söyledikleri andaki ruh hallerini yansıtırlar. Ninnilerde genelde çocuklara sevgi, iyilik, beklenti, kaygı, umut gibi duygular telkin edilmektedir. Bununla beraber, kadının içinde bulunduğu durumdan memnuniyeti, memnuniyetsizliği, dualar, beddualar, özlem, kocasından şikâyet, kırgınlık gibi konular da kadının iç dünyasını döktüğü ninnilerde yer almaktadır.

"Çamdan beşik oydurayım,

[1] Başgöz, İ., (1988), "Masalın Anlatıcısı", *Masal Araştırmaları/Folktale Studies I*, İstanbul, s. 25-29.
[2] Filizok, R., (1991), *Ziya Gökalp'in Edebî Eserlerinde Halk Edebiyatı Tesiri Üzerine Bir Araştırma*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, s. 94.

İçine gül doldurayım,
Baban bu yıl gelmez ise
Seni ona göndereyim!
Ninni yavrum ninni (Burdur)"[3]

"Ninni desem beni yakar,
Ateş düştüğü yeri yakar,
Huysuz baban hatır yıkar
Ninni benim çocuğum ninni! (Afyon)"[4] örnekleri yukarıda zikredildiği gibi kadının iç dünyasını anlattığı, duygularını yansıttığı ninnilere örnek teşkil etmektedir.

Kültürümüzde ninnilerin tarihi bir geçmişi vardır. Ninni denilince uzun yıllar kültürümüzde annelerin ağlayan çocuğunu susturmak ve uyutmak için kendine özgü bir ezgiyle söylediği şiirler anlaşılıyordu. Ancak günümüzde bu anlayış değişmiş, ninnilerin daha farklı işlevlerinin olduğu ortaya çıkmıştır. Ninnilerin bebekleri uyutmanın yanında; bebekleri eğlendirmek, onları sevmek, onlarla iletişim kurmak ve özellikle onları eğitmek için de söylendiği anlaşılmaktadır. Metinler iyi tahlil edildiğinde ninnilerin bebekleri ve çocukları uyutmanın çok ötesinde, onları eğitmek için söylendiği açık biçimde ortaya çıkmaktadır.[5]

Yukarıdaki ifadede görüldüğü gibi ninniler, sadece çocukları uyutmak için değil aynı zamanda onları eğitme aracı olarak da kullanılmaktadır. Bu bağlamda masallara baktığımızda, masalların da çocukları eğitmek, onların hayal dünyalarını zenginleştirmek, onların uyumalarını kolaylaştırmak için anlatıldığı bilinmektedir. Masalların da ninni vazifesi gördüğü dolaylı olarak yazılıp çizilmiştir. Masalların ve ninnilerin çocukların dil öğrenimlerine katkıları üzerinde sık sık durulmuştur.

Ninni ve masalın benzer özelliklerinin yanı sıra birbirinden farklı özellikleri de mevcuttur. Ninni her anne tarafında söylenir, fakat masal her anne tarafından anlatılmaz. O yüzden masalın bir anlatıcısı vardır ve masal, masal icracısıyla var olur.

3. MASAL ANLATMA ORTAMLARI VE MASAL ANLATICILARI

Masallar anlatıcılarıyla bir bütün teşkîl ederler. Nasıl ki halk hikâyesinin, destanın bir anlatıcısı var ve o anlatılan tür, her anlatanın dilinde yeniden hayat buluyorsa masal da aynı şekilde anlatıcısıyla hayat bulur.

Masallar üzerine sayısız çalışmalar yapılmıştır. Yapılan çalışmalarda ne yazık ki anlatıcılar üzerinde fazla durulmamıştır. Anlatıcılar üzerine yapılan çalışmaların da ekseriyeti kadın anlatıcalar odaklıdır. Erkek masal anlatıcıları üzerinde çok az çalışma yapılmıştır.

Iğdır masalları üzerine yaptığımız yüksek lisans çalışması için derleme yaptığımız şahıslarla sohbetlerimiz sırasında masalların büyükler için de bir eğlence aracı olduğunu tespit ettik. 1945 doğumlu Iğdırlı masal babası Himmet Önöğul, *"Masalları erkekler de anlatırdı. Kadınlar kendi aralarında, erkekler kendi aralarında masal anlatırlardı. Ben köylere masal anlatmaya giderdim. Köylerden gelip beni götürürlerdi. Ben de gider köylerde masal anlatırdım. Eskiden televizyon falan yoktu, insanlar evlerde toplanır birbirlerine masal, hikâye anlatırlardı; bilmece, soru sorarlardı."* Masallar sadece

[3] Çelebioğlu, A., (1995). *Türk Ninniler Hazinesi*, Bayrak Yayımcılık, İstanbul, s. 336.
[4] Çelebioğlu, A., (1995), s. 298.
[5] Güneş, F., (2010), "Ninnilerin Çocukların Dil ve Zihinsel Gelişimine Etkisi", *Journal of World of Turks*, s. 27-38.

çocuklara mı anlatılırdı sorusu üzerine ise, *"Hayır, masallar sadece çocuklara anlatılmazdı. Büyük insanlara da masal anlatılırdı. Ben çok masal anlattım. Anlattığım masalları da köylerde büyükler dinlerdi."* şeklinde cevaplandırmıştır.

Himmet Önoğul dışında yurdun çeşitli yerlerinde masal anlatma ortamları ve masal anlatıcıları üzerine röportajlar yaptık. Çeşitli yaş grubundan kadın ve erkek masal anlatıcıları ve çevresinden masal dinlemiş, masal çağının tanıklarıyla yaptığımız görüşmelerde onlara, masal ortamlarını ve masal anlatıcılarını sorduk. Görüşme yapılan şahısların büyük çoğunluğu kitle iletişim araçlarının olmadığı zamanlarda masalın kendileri için bir eğlence yani zaman geçirme aracı olduğunu dile getirdiler. Uzun kış gecelerinin vazgeçilmez anlatı türlerinden olan masalların, büyük evlerde, köy odalarında, misafirliği gidilen yerlerde, köylerde icra edildiği üzerinde durulmuştur. Masalı, bilen şahısların anlattığında bahsedilmiştir. Köylerde usta masal anlatıcılarının var olduğu, bu anlatıcıların erkek ve kadın olduğu dile getirilmiştir. Masalın kesinlikle erkekler veya kadınlar tarafından anlatıldığını söyleyen olmamıştır. Hem kadın anlatıcılar hem de erkek anlatıcılar tarafından anlatıldığı konusunda hem fikir bir görüş ortaya çıkmıştır. Bu düşünceden hareketle masalların kadınların anlattığı bir tür olduğu bilgisi geçersizdir. Kadın masal anlatıcıları kadar erkek masal anlatıcıların da varlığı bilinen bir gerçektir. Bunu gerek görüştüğümüz şahısların malumatlarında gerek de incelemiş olduğumuz masal çalışmalarından hareketle söyleyebilmekteyiz.

Masal anlatıcıları ve masal anlatma ortalarını üzerine görüştüğümüz şahısların verdikleri bilgiler aşağıdaki gibidir. Şahısların sözleri aynen olduğu gibi aktarılmıştır. Sadece yöre ağzı, İstanbul Türkçesine uyarlanmıştır.

1944 doğumlu Iğdır masal babası Ahmet Akot, masal anlatma ortamları ve masal anlatıcıları hakkındaki bildiklerini şu şekilde dile getirmiştir: *"Eğlencelerde nağıl (masal) olurdu, hikâye anlatırlardı, tapbaca (bilmece) söylerlerdi. Televizyon falan yoktu. Özüm öyle nağıllar bilirdim, ama şimdi unutmuşum. Erkekler de masal anlatırdı. Dediğim gibi eskiden televizyon falan yoktu. Akşam olunca herkes işini bitirirdi. Gelir otururlardı bir evde nağıl bilen nağıl anlatırdı. Gündüzler anlatılmazdı, herkesin işi vardı. Masal akşam anlatılırdı. Büyükler anlatırdı."*

1976 doğumlu bir başka Iğdırlı masal anlatıcısı Erhan Eyrice ise nasıl bir ortamda, kimlerden masal dinlediğini şu satırlarla dile getirmiştir: *"Bize masalı rahmetli babam anlatırdı, annem anlatırdı, dayım anlatırdı. O zaman anlatanın başına toplanırdık, pür dikkat masal dinlerdik. Halka şeklinde anlatanın etrafında otururduk. Bazen kalabalık olunca iki sıra dizilir masal dinlerdik. Misafirlikte de masal anlatılırdı. Dayımlardan dinlediğim masalları onlara misafir gidince dinlerdim."*

1960 Kars doğumlu Dilber Karasu, *"Masallar eskiden büyük anneler ve yaşlı dedeler tarafından anlatılırdır. Masallar genelde çocuklara anlatılırdı, fakat büyük dedeler de köy odalarında kendi aralarında anlatırlardı."*

1958 Kars doğumlu Şengül Koçyiğit, küçükken kimlerden masal dinlediğini ve bu masalların nasıl ortamlarda anlatıldığını genişçe anlatmıştır: "*Eskiden köy odaları olurdu. Köy odalarına köylüler toplanırdı, bizler toplanırdık. O zaman elektrik yoktu, gaz lambası vardı. Gaz lambaları yanardı, lüksler vardı lüksler yanardı. Köylüler, akrabalar, amcalar, dedeler, halalar, dayılar oturdu masal bilenler, hikaye bilenler anlatırlardı. Bizde ufaktık. Annelerimizin, babaannelerimizin yanına otururduk, biz de onlarla beraber masal dinlerdik. Masalı bilenler anlatırdı, herkes anlatmazdı. Güzel konuşan, güzel anlatanlar anlatırdı. Daha çok erkekler anlatırdı. Tabi kadınlardan da*

anlatanlar olurdu, ama erkekler daha çok anlatırdı. Çok masal dinledim. Masal anlatan bir Kamil amcamız vardı. Kamil amcamız gelince birbirimize haber verirdik. Bir evde ya da köy odasında masal anlatılacak diye birbirimize haber verirdik. Biz de oraya toplanırdık. Güzel anlatırdı. Çaylar demlenirdi, bir de gavurga kavururlardı. Buğdaydan güzelce gavurga kavururlardı. Tabaklara konulur ikram edilirdi. Hem onları yer içerdik hem de Kamil amcayı güzel güzel dinlerdik. En güzel anlatan Kamil amcaydı, masalcı oydu. Rahmetli oldu. Kış günlerinin eğlencesiydi."

1959 Sivas İmranlı doğumlu Ferize Uçar, kimlerin hangi ortamlarda masal anlattıklarını şöyle özetlemiştir: *"Köy odalarında, evlerde anlatılırdı. Televizyon yokken kalabalık ortamlarda ve aile ortamlarında anlatılırdı. Kış günleri köy evlerinde anlatılırdı. Ninelerimiz de dedelerimiz de masal anlatırlardı. Dedelerimiz daha çok anlatırlardı."*

1941 Erzurum doğumlu Şükran Kaymak, küçükken kimlerden masal dinlediğini şu şekilde anlatmıştır: *"Ninem, dedem, büyüklerimiz anlatırlardı. Tandırın etrafına toplanırdık, hem ısınırdık hem de masal dinlerdim. Annem, babam, dedem, amcam masal anlatırlardı bize. Biz o zaman çocuktuk. Erkekler köy odasında masal anlatır, eğlenirlerdi, oyun oynarlardı."*

1961 Ankara doğumlu Ayşe Topçu, masalların serüvenini şu sözlerle ifade etmiştir: *"Köylerde televizyon olmadığı için oyunlarla masallarda günler geçirilirdi. Evlerde ebelerimizin başına toplanırdık, annelerimizle birlikte masal dinlerdik. Bazen uyuya kalırdık. Annelerimizle birlikte dinlerdik. Erkekler de köy odalarında kendi aralarında eğlenmek için masal anlatırlardı, oyun oynarlardı."*

1949 Ankara doğumlu Zehra Gönüllü, masal anaları, masal babaları ve masal anlatma ortamları hakkında şu bilgileri vermiştir: *"Masallar köy odalarında, büyük evlerde kadınlar, erkekler, çocuklar karışık dinlerlerdi. Kimin evi büyükse orada toplanılırdı. Haftada bir gün toplanır anlatırlardı. Ben erkeklerden daha çok masal dinledim. Kadınlardan da anlatan olurdu. Köyümüzde Abdurrahman dede vardı. Biz ondan çok dinledik. Usta masal anlatıcısı anlatırdı, birisi de kavalla ona eşlik ederdi. Köy evlerinde, köy odalarında toplanılır, çaylar içilirdi, kavurgalar kavrulur, eğlenilirdi. Bir amcamız vardı, onun masallarını, fıkralarını çok severdik. Kadın erkek herkes dinlerdi onu."*

1956 Konya Kulu doğumlu Cevahir Büyükterzi, geçmişindeki masal hayranlığını o anki heyecanıyla şöyle anlatmaktadır: *"Eskiden ışıklar yoktu, televizyon yoktu. Gaz lambası yanıyordu, daha doğrusu bir şey yoktu. Öyle olunca büyüklerimiz, özellikle de rahmetli teyzem çok güzel masallar anlatırdı. Akşam olunca başına toplanırdık, karanlık olsa bile başına toplanırdık. Böyle halka çevirirdik; teyze anlat teyze anlat, nolursun teyze anlat diye yalvarırdık ona. Sonra teyzem anlatmaya başlardı. O da çok tatlı anlatırdı. O anlattıkça biz böyle ağzımızı açıp onu seyrederdik. O bitti mi bir daha başlardı anlatmaya. Geceler bitmek bilmiyor ki, geceler baya uzun. Uzun olunca da uykumuz gelmiyor. Sabaha kadar arka arkaya masal anlattırırdık. Hiç uykumuz gelmezdi. Çok tatlı, birbirinden güzel masal anlatırdı. Bizden büyükler de vardı. Bayıla bayıla masal dinlerlerdik. Büyük küçük masal dinlerdik. O zamanlar yapacak bir şey yoktu. Şimdi film izlendiği gibi dinlerdik. Büyükler de teyzemden anlatmasını isterlerdi. Rahmetli babaannem, dedem de anlatırdı. Neşeli, kalabalık ortamlara daha güzel olurdu. Herkes işlerini yapardı, heyecanla masal dinlemeye giderlerdi."*

1946 Ankara doğumlu Satılmış Eren'in, masal anlatıcılar ve masal anlatma ortamları hakkındaki bildikleri: *"Eskiden masalları masalcı dedeler vardı, onlar anlatırlardı. Masalcı dedeler köy büyüklerine, köy büyükleri de köy kahvelerinde kendi etraflarındaki kimselere anlatırlardı. Rahmetli babam masalı çok seven ve anlatan biriydi. Eskiden masal kahveleri vardı. Millet orada toplanır, masalcı bir vatandaş orda masal anlatır, millet de onu dinleyerek zevk alırdı."*

1954 Çorum Sungurlu doğumlu Haydar Gürel'in, masal anlatıcıları hakkındaki bildikleri şu şekildedir: *"Masalları dedelerimiz, babalarımız anlatırlardı. Kış mevsiminde, köylerde iş olmadığı zamanlar köy odalarında daha çok anlatırlardı. Kadınlar kadınlara, erkekler erkeklere anlatırlardı. Amcamla babam çok iyi masal anlatırlardı. Ben de dedemden, amcamdan çok masal dinledim, ama şimdi unuttum."*

4. MASAL BABALARI VE MASAL REPERTUARLARI

Yaptığımız çalışmada erkek masal anlatıcıları ile kadın masal anlatıcılarının başa baş olduğu ortaya çıkarılmıştır. Diğer bir ifade ile masal analarının varlığının yanı sıra masal babalarının da varlığının yadsınamayacak sayıda olduğu söylenebilir.

Aşağıda doktora, yüksek lisans ve mezuniyet tezi olarak hazırlanan çalışmalar incelenmiştir. İncelenen bu çalışmalarda yer alan masalların kaç tanesinin erkek ve kadın anlatıcılar tarafından derlendiği ortaya konmuştur. Erkek masal anlatıcıların, üç ve daha fazla anlatmış oldukları masalların isimleri ve masalın yer aldığı kaynaktaki numarası da anlatıcısıyla beraber verilmiştir.

"Manisa Masalları Üzerine Bir İnceleme" adlı çalışmada 70 masal kaydedilmiştir. Bunların 29'u erkek anlatıcılar tarafından anlatılırken 30'u da kadın anlatıcılar tarafından nakledilmiştir. Söz konusu çalışmada 11 masalın anlatıcısı hakkında malumat verilmemiştir.[6] **1. Mustafa Güder,** *Tavşan İşe Çakal (3), Tilki İle Horoz (4), Kurnaz Tilki (5), İyilik ve Kötülük (12), Kamburfelek (23), Tembellik (44), Baba Vasiyeti (55), Üç Kardeş (62), Vezir ve Hırsızlar (63),* **2. Şükrü Gönülkaş,** *Kadının Şerri (50), Behlül Dana (56), Sarımsak Tarlası (57), İncili İle Köylü (69).*

"Adıyaman Yöresi Masalları Üzerine Bir İnceleme" adını taşıyan çalışmada ise bir anlatıcıdan birden çok masal kaydedilmiştir. Söz konusu çalışmada 10 erkek masal anlatıcıdan 21 masal, 13 kadın masal anlatıcısından da 30 masal derlenmiştir.[7] **1. Yusuf Akın,** *Kırbaç (30), Tahdir Tebdil Olmaz (43), Üç Günlük Bebek (46).* **2. Mustafa Doğan,** *Cennetlik Adam (6), Helal Hamza İle Haram Hamza (16), Kurt İle Tilki (34), Lanetli Adam (35).* **3. Bahattin Yıldız,** *Cadı (5), Hendek (17), Hırsız Keloğlan (19).*

"Bingöl Masalları" adlı çalışmada 55 masala yer verilmiştir. Bunların 36'sı erkek anlatıcılar tarafından nakledilirken 19'u da kadın anlatıcılar tarafından nakledilmiştir. Bu anlatıcıların 16'sı erkek anlatıcı, 11'i de kadın anlatıcıdır.[8] **1. Aydın Başoğuz**, *Molla İle Dul Kadın (33), İki Kardeş (41), Mollanın Köye Dönüşü (51).* **2. Nurettin Beltekin,** *Mem Piro (6), Akıllı Kardeş İle Deli Kardeş (12), Padişahın Üç Oğlu (14), Kaderini Arayan Üç Arkadaş (19), Ağanın Rüyası (21).* **3. Neşat Cucuboğa**, *Dev İle Üç Kardeş (24), Baykuş İle Padişah (36), Horoz Çocuk (37), Fakir Köylü (40).* **4. Mehmet**

[6] Tunç, T., (2008), *Manisa Masalları Üzerine Bir İnceleme,* SDÜ Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta.

[7] Doğan, A., (2006), *Adıyaman Yöresi Masalları Üzerine Bir İnceleme*, Cumhuriyet Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas.

[8] Alay, O., (2005), *Bingöl Masalları (İnceleme-Metin)*, Fırat Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

Çaparlar, Gulhatun*(7), Köylü İle Üç Hırsız (43), Filit Dayı İle Kara Eşeği (54).* **5. Muttalip Hansu,** *Yılan İle Tilki (3), Kurt İle Kaplumbağa (4), Yedi Kaplumbağa ve Tuz (53), Pirey İle Pisink (55).* **6. Mahmut Vural,** *Tilki İle Değirmenci (8), Sel Ahmet İle Hate (27), Pedişahın Üç Oğlu İle Üç Kız Kardeş (28).*

"Balıkesir Masallarında Motif ve Tip Araştırması" adlı çalışmada 70 masal değerlendirilmiştir. Söz konusu masalların 11'i erkek, 33'ü kadın olan 44 anlatıcıdan derlenmiştir.[9] Bu masalların 17'si erkek anlatıcılardan, 53'ü de kadın anlatıcılardan alınmıştır. **1. İdris Gürel,** *Tilki, Kıskaç ve Tosbağa (2), Küçük Tilki (7), Çoban (70).* **2. Adem Değirmen,** *Gülbeşer (39), Ayı Ahmet (40), Şeytanlı Değirmen (41), Keloğlan (42), Keloğlanla Peri Padişahının Kızı (43).*

"Erdemli Masalları" adlı çalışmada 43 masal vardır. 18 kaynak kişinin 6'sı erkek, 12'si kadın olup; masalların 14'ü erkek, 29'u kadın anlatıcılar tarafından anlatılmıştır.[10] **1. Dursun Çoban,** *Limon Kız (13), Ahmak Çiftçi (18), Korkak Koca (26), Kara Hırsız (38).* **2. Mehmet Altıner**, *Cana mı Mala mı Gelsin (10), Padişahın Rüyası (20), Yiğitoğlu (40), Gençlikte mi İhtiyarlıkta mı (42).*

"Muş Masalları Üzerine Bir Araştırma" adlı çalışmada 50 masal vardır. 15 anlatıcının 10'u erkek, 5'i kadındır. 29 masal erkek, 21 masal kadın anlatıcı tarafından anlatılmıştır.[11] **1. Ahmet Coşkun**, *Gelin İle Kaynana (11), Tilki, Kurt, Katır (47), Altın Saçlı Kız (49), Uyanık Köylü (48).* **2. Baba Güler,** *Padişah İle Üç Veziri (30), Kalkalisk İle Belbelisk (31), Hizmetkar Adamın Devleti (32), Serfiraz İle Bikes (43), Mehmet İle Mahmut (46).* **3. Fesih Yalçın**, *Çako (6), Ayı, Kurt, Tilki (8), Köpek İle Kedi (9), Hırsız Tilki İle Nene (12), Keze (16), Şeyh Eşek (17), Dev Kızı (21), Kadın İle Yeni Dosta Güvenme (22).* **4. Mehmet Yıldız,** *Bezirgan (38), Cengzeri (39), Üç Kardeş (40).*

"Safranbolu Masalları" adlı çalışmada 32 masal vardır. 15 kaynak kişinin 5'i erkek, 10'u kadındır. 8 masal erkek, 24 masal kadın anlatıcılar tarafından anlatılmıştır.[12] Erkek anlatıcılar en fazla ikişer masal anlatmışlardır.

"Tarsus Masalları" adlı çalışmada 50 masal vardır. 37 masal anlatıcısından 7 kişi erkek, 30 kişi kadındır. 11 masalı erkekler, 39 masalı kadınlar anlatmıştır.[13] **1. Halil Aksoy**, *Padişahın Oğlu (45), Helvacı Güzeli (46), Eşeği de Versen Olmaz Mıydı? (47), Köpeğin Neyi Oluyorsun (48).*

"İspir ve Pazaryolu Yöresi Masalları (Metin ve İncelemeler)" adlı çalışmada 41 masala yer verilmiştir ve bu masalların 21'i erkek anlatıcılar tarafından anlatılırken 20'si de kadın anlatıcılar tarafından anlatılmış. **1. Halim Atmaca**, *Abid, Aslanların Hazinesi, Benim Adım Usta Kazar, Keloğlan, Peri Kızı, Nejmeddin Bey, Hoca İle Oğlu, Tilkinin Marifeti, Padişahın Oğullarına Vasiyet, Padişahın Oğlu İle Kurbağa, Sizden Delisi, Yedi Alimler, Hocanın Öğütleri.* **2. Hasan Türk**, *Devin Aynası, Dinler Söylemez, İskender, Şahmaral, Tellisenem.*

---

[9] Kumartaşlıoğlu, S., (2006), *Balıkesir Masallarında Motif ve Tip Araştırması*, Balıkesir Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir.

[10] Bozlak, Ü. G., (2007), *Erdemli Masalları*, Selçuk Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

[11] Yavuz, M. Ş., (2006), *Muş Masalları Üzerine Bir Araştırma*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van.

[12] Dağı, S., (2008), *Safranbolu Masalları*, Selçuk Üniversitesi SBE, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

[13] Kara, Ö., (2007), *Tarsus Masalları*, Selçuk Üniversitesi SBE, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

"Afyonkarahisar Masalları Üzerine Bir Araştırma (İnceleme)" adlı çalışmada yer alan 70 masalın 54'ü yazar tarafından derlenmiştir. Bu 54 masalın 18'i erkek, 36'sı kadın anlatıcılar tarafından anlatılmıştır. Kaynak kişilerin 7'si erkek, 18'i kadındır.[14] **1. Mehmet Aşık**, *Zor Ahmet Ağa (64), Keloğlan İle Bey (66), Ölüleri Bacadan Çektiren Keloğlan (67).* **2. Ali Çakar**, *Dağ Adamı (11), Padişahın Kızı (20), Ne İdim Ne Oldum Ne Olacağım (27).* **3. Mehmet Avcı**, *Kaygısız Ev (54), Oduncu (68), Çeşmedeki Katır (70).* **4. Ahmet Gümüş,** *Gurbete Giden Gelin (51), Keloğlan İle Köse (62), Padişah İle Veziri (69).*

"Kuzey Doğu ve Anadolu (Kars) Türk ve Kuzey Britanya Halk Edebiyatında Masallar" adını taşıyan çalışmada 30 masala yer verilmiştir. 22 kaynak kişinin 13'ü erkek, 9'u kadındır. Bu masalların 16'sı erkek anlatıcılar tarafından 14'ü de kadın anlatıcılar tarafından anlatılmıştır.[15] **1. Aydın Aslan**, *Gurtnan Tülkünün Nağılı, Deli Ehmed, Oğru Memmed'in Nağılı.*

"Bucak Masalları Üzerine Bir İnceleme" adlı çalışmada yer alan 50 masal metninin 7'si erkek, 9'u kadın olmak üzere 16 kaynak şahıstan derlenmiştir. Bu masalların 7'si erkek anlatıcılardan, 43'ü kadın anlatıcılardan derlenmiştir.[16] Erkek anlatıcılar birer masal anlatmışlardır.

"Karakuyu Köyü (Boğazlıyan-Yozgat) Çevresi Masalları" adlı çalışmada 66 masal vardır. 18 anlatıcının 4'ü erkek, 14'ü kadındır. Erkekler 14 masal, kadınlar 52 masal anlatmışlardır.[17] **1. Hasan Abaylı,** *Konya Valisi, Mısır'da İki Arkadaş, Kalın Kesen Padişah, İstanbul Valisi,* **2. Şıhı Koyuncu**, *Ayı Kulak, Keloğlan, Köse, Padişahın Güccük Gızı, Deli Gardaşınan Ahıllı Gardaş, Çırahlıhda Gız.*

"Erzurum Masalları" adlı çalışmada 4'ü erkek, 66'sı kadın masal anlatıcılardan aktarılmak üzere toplamda 70 masala yer verilmiştir. Söz konusu çalışmada 12 anlatıcıdan 1'i erkektir.[18] **1. Lütfü Bakır,** *Acemoğlu, Ölü Yiyen Derviş, Kaz Hikayesi, Mektup.*

"Taşeli Masalları" adlı çalışmada 35 anlatıcının 25'i erkek 10'u kadındır. Çalışmada yer alan 70 masalın 47'si erkek anlatıcılardan 23'ü kadın anlatıcılardan derlenmiştir.[19] **1. Mehmet Açık,** *Ahmet Ağazade Mehmet Ağa (22), Aslan Ali (27), Zan Uşakları (36), Balık Bilmezse Hâlık Bilir (39).* **2. Hacı Ali Karaduman,** *Aslan Mehmet (9), Nartanesi (19), Padişahın Kırk Oğlu (47).* **3. Ahmet Keskin,** *Çirkini Güzel Yapma (23), Kuş Şahı (41), Karalar Giyen Adam (52), Ağlayan Nar İle Gülen Ayva (60).* **4. Zeynel Kızılkaya**, *Gülmez Padişahı (16), Ceylan Yüreği (25), Vur Tokmağım Vur (35), Bitle Pire (69).*

"Elazığ Masalları" adlı çalışmada 20 anlatıcıdan 8'i erkek, 12'si kadın anlatıcıdan oluşmaktadır. 70 masalın 24'ü erkek, 44'ü kadın anlatıcıdan derlenmiştir.[20] **1. Ahmet**

[14] Özçelik, M., (1993), *Afyonkarahisar Masalları Üzerine Bir Araştırma (İnceleme),* Selçuk Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Doktora Tezi, Konya.
[15] Arslan, A. A., (2000), *Kuzey Doğu ve Anadolu (Kars) Türk ve Kuzey Britanya Halk Edebiyatında Masallar II*, AKM Yayınları, Ankara.
[16] Dalğar, Esra, (2010), *Bucak Masalları Üzerine Bir İnceleme*, Süleyman Demirel Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta.
[17] Öcal, A., (1999), *Karakuyu Köyü (Boğazlıyan-Yozgat) Çevresi Masalları (Metinler-İncelemeler)*, Atatürk Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.
[18] Seyidoğlu, B., (1957), *Erzurum Halk Masalları Üzerine Araştırmalar*, Baylan Matbaası, Ankara.
[19] Alptekin, A.B., (2002), *Taşeli Masalları*, Akçağ Yayınları, Ankara.
[20] Umay, G., (1993), *Elazığ Masalları (İnceleme),* Akçağ Yayınları, Ankara.

Çetin, *Kız Padişah (19), Fakir Adam (27), Allah'ın Belası (35), Şükrü Karapınar, Ayı Kulağı (22), Köse (33), Yogud Paşa (37), Balıkçıgil (42), Üç Nar (47), Gülükân (61)*. **2. Hüseyin Sever,** *Çoban (10), Hint Padişahının Kızı (16), İhtiyar Adamın Oğlu (18), Dul Kadının Oğlu (26), Balıkçı Güzeli (50), Çulfacıoğlu Mehmet Onbaşı (56), Kara Üzüm (58), Çini Maçin Padişahı (68), Dünya Güzeli (70).* **3. Kasım Yaman,** *İğci Baba (17), Şah Meran'ın Yüzüğü (59), Elma Ağacı (65).*

"Gümüşhane ve Bayburt Masalları" çalışmada 40 anlatıcının 35'i erkek, 5'i kadın anlatıcılardan oluşmaktadır. Söz konusu çalışmada 61 masal erkeklerden, 9 masal kadınlardan derlenmiştir.[21] **1. Mustafa Doğan,** *Değirmenci İle Tilki (4), İyilik Yapan Balık ve Balıkçı Çocuğu (6), Tamahkar Köylü (8), Avcı Mehmet (10), Aynı Kızı Seven Üç Kardeş (59).* **2. Mustafa Güleç,** *Bitle Pire (3), Hızır'ı Bulan Keloğlan (17), Feleği Arayan Adam (22), Asker Karısına İftira (50), Kadınların İhanet (54), Alim Köse (65).* **3. Börek Türk,** *Suyu Altın Eden Tas (9), Balık Kız (13), Gençlikte Mi Kocalıkta Mı? (24), Haramibaşı Ahmet (29), Avcı Ahmet'in Oğlu (41), Cindar (64), Rus Kralını Çalan Hırsız (67).* **4. Bayram Soydam,** *Üç Dokumacı Kardeş (25), Çoban Ahmet (43), Sultan Mahmut'a Armut Veren Köylü (63).* **5. Arslan Tan,** *İnsan Yiyen Kız (28), Macun (37), Keloğlan İle Köse (69).*

"Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması" adlı çalışmada 35 anlatıcının 13'ü erkek, 22'si kadındır. Bu çalışmada 20 masal erkeklerden, 50 masal kadınlardan derlenmiştir.[22] **1. Mustafa Kara,** *Sarıtraş (13), Kuşlar Padişahının Kızı (16), Naharot İle Oğlu (22), Gül İle Sinan (37).* **2. Mahmut Tozcu,** *İyiliğin Bedeli (12), Rüya (40), Unutkan Adam (59).*

"Iğdır Masalları" adlı çalışmada 50 masal metninin 36'sı erkek anlatıcılar, 14'ü kadın anlatıcılardan derlenmiştir. Bu çalışmadaki 32 kaynak kişinin 23'ü erkek, 9'u kadındır.[23] **1. Kaşem Aytan,** *Cemşit Şah (15), Şüreyye (19), Gılavuz Ahmet'in Nağılı (20), Özüm (45), Şahoğlu Şah Abbas (48).* **2. Ahmet Akot,** *Padişahın Üç Kızı (17), Avcı Ahmet (24), Hızır'ı Arayan Adam (33), Zaloğlu Rüstem (34)* **3. Himmet Önoğul,** *Gül İle Seyda (8), Heynene (14).*

"Van Yöresine Ait Türk Halk Masalları" adlı çalışmada 70 masal yer almaktadır. Bu masalların 33'ü erkek anlatıcılardan 37'si kadın anlatıcılardan derlenmiştir. 16 kaynak kişinin 9'u erkek, 7'si kadındır.[24] **1. Faik Koç,** *Gaggula Gu (1), Gıdgıdı, Mecmeci, Arpacıh, Torbacıh (2), Horoznan Nene (3), Ak Dev (21), Yezit (44), Kahraman-i Katil (58), Bilisuk (61).* **2. Kasım Çiçek,** *Zöhre Bani (9), Guşlar Padişahi (10), İle İle Bile (12), Sütli Fatma (13), Akıllı İhtiyar (15), Gazvanci (16), Gurnaz Adam İle Bağvanci (69).* **3. Muhittin Sadık,** *İhtiyar Baba (30), Söylemez Hanım (34), Demirci-Hoca-Hafız (37), Dıral (38), Köpeğin İdamı (39), Çiftçi Babanın Akılli Gızi (40), Elmas Sapli Biçak (41), Bezirganbaşi (42), Akılsızın Devleti (43), Papağan (68).* **4. Ömer Poyrazoğlu,** *Yedi Arhadaş (32), İfrit İle Ahsi Gadin (35), Alim Çoban (36).*

[21] Sakaoğlu, S., (1999), *Gümüşhane ve Bayburt Masaları,* Akçağ Yayınları, Ankara.
[22] Alptekin, A. B., (2002), *Taşeli Masalları*, Akçağ Yayınları, Ankara.
[23] Aydın, H., (2012), *Iğdır Masalları (İnceleme-Metin)*, Ahi Evran Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisnas Tezi, Kırşehir.
[24] Kasımoğlu, H., (2010), *Van Yöresine Ait Türk Halk Masalları*, Gazi Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

"Niğde Masalları" adlı çalışmada yer alan 50 masalın 26'sı erkek anlatıcılardan 24'ü kadın anlatıcılardan derlenmiştir. 22 kaynak kişinin 12'si erkek, 10'u kadındır.[25] **1. İbrahim Dabak,** *Anadolulu Mehmet (6), Şehzade İle Çoban Kızı (14), Ne İdik Ne Olduk Ne Olacağız? (18), Tamahkâr Antikacı (20), Avcı Yusuf'un Oğlu İzzet (27), Oduncu İle Prenses (36), Rastgele (48).* **2. Hüseyin Arslan,** *Gangan Kuşu (7), Sarı İnek (16), Keloğlanın Kargası (39), Ayna (40), Çıngırdak Ali (49).* **3. Rahmi Bayhan,** *Ölüm-Derman Otu (28), Geyik Sütü (32), Padişahın Oğlu İle Hint Padişahının Kızı (35).*

"Sütçüler Masalları Üzerine Bir İnceleme" adlı çalışmada 70 masal metni yer almaktadır. Bu masalların 45'i erkek anlatıcılardan 25'i kadın anlatıcılardan derlenmiştir. 25 kaynak kişinin ise 18'i erkek, 7'si kadındır.[26] **1. Yusuf Aydemir,** *Tilki İle Kirpi (2), Avcı İle Sarı Yılan (9), Padişaha Üç Soru (14), Padişahın Kızı İle Karadil At (19), Peri Kızı (21), Gençlikte Mi İhtiyarlıkta Mı? (28), Kader İle Tecelli (32), Padişahın Kırk Oğlu (42), Altın Saçlı Kız İle Mercan Dişli Oğlan (46), Akıldane (67), Âmâ-Demirci-Müezzin (70).* **2. Yusuf Çelik,** *Akıllı Kız (4), Tavuk Çobanı Tilki (5), Tilki İle Fakir (6), Devleri Korkutan Korkak (37), Padişahın Oğlu İle Çingene Kızı (45), Kürt İnadı (60), Üç Tembel Arkadaş (62).* **3. Mehmet Şişman,** *Karayılan (8), Zümrüdü Anka Kuşu (13), Yılan Şehzade (20), Tasa Kuşu (33), Seyfülmülük (44), Helvacı Güzeli (50), Tembel Ömer (51).* **4. İrfan Erkayacan,** *Bakla Ağacı Masalı (15), Aslı Hu Nesli Hu (25), Hızır'ı Arayan Adam (26), Akıllı Kardeş İle Deli Kardeş (58), Muhtar Hasan (64).* **5. Osman Eryiğit,** *Kara Bakır Harbi (16), Kör Padişah İle Kölesi arap (27), Benli Gelin (43), Bey Böyrek (47).* **6. Mustafa Yalçın,** *Üç Elma Kızı (18), İğci Baba (34), Türbeci Dede (57).* **7. Süleyman Güler,** *Kara Köpek (23), Üç Kardeş İle Hızır (24), Dev Karısı İle Oğlan (35).*

"Güney Azerbaycan Erdebil Bölgesindeki Türk Halk Masalları" adlı çalışmada 33 masal metni yer almaktadır. Bu masalların 25'i erkek anlatıcılardan, 8'i kadın anlatıcılardan derlenmiştir. 12 kaynak kişinin 10'u erkek, 2'si kadındır.[27] **1. Vahab Esgeri,** *Merdinen Namerd (1), İsimsiz (2), Çobanın Nağılı (5), Goca Kişi (6), Gara Çuha (14), Gargu (23), Ehmed-i Bi-gem (26).* **2. Nizam Rüstemzade,** *İsimsiz (3), İki Gardaşın Nağılı (8), Şah Abbas'ın Nağılı (20), İsimsiz (21).* **3. Cefergulu Hüseyinzade,** *Selim Cefayhuruş (7), Gurdun Nağılı (9), İsimsiz (16), Gaz Otaran Gazın Başı (25).* **4. Semed Behzadi,** *Horuz-u Negel-hu (17), Gül-ü Molla (19), Guş Yumurtası (31).*

"Samsun İli ve Çevresinde Anlatılan Masalların Çocuk Eğitimi Açısından İncelenmesi" adlı çalışmada 36 masal bulunmaktadır. 12 kaynak kişinin 6'sı erkek, 6'sı kadındır. Bu masalların 24'ü erkek anlatıcılardan 12'si kadın anlatıcılardan derlenmiştir.[28] **1. Cemalettin Etli Kavaklıgil,** *Dünya Güzeli (10), Ese Köse Keloğlan (11), Gökkuşağı İle Hızır Baba (12), Gökten Gelen Kirazlar (13), Idı İle Bıdı (14), Kör Padişah (15), Oduncu İle Koç Bey (16), Öyle Krala Böyle Damat (17), Perili Gölün Kurbağa Oğlanı (18), Yaz İle Kışın Kavgası (22), Yolunacak Kaz (23), Çirkin Kız İle Zümrüt Kaplumbağa (30), Goncagül Kız (31), Şeytanın Oyunu (32), Bahçıvan Kız (33),*

[25] Bakırcı, N., (2006), *Niğde Masalları(Araştırma-İnceleme-Metin),* Niğde Yüksek Öğretim Vakfı Yayınları, Niğde.

[26] Demirbaş, S., (2006), *Sütçüler Masalları Üzerine Bir İnceleme*, Süleyman Demirel Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta.

[27] Gülmez, G., (2008), *Güney Azerbaycan Erdebil Bölgesindeki Türk Halk Masalları (İnceleme-Metin),* Ege Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

[28] Sayar, E., (2009), *Samsun İli ve Çevresinde Anlatılan Masalların Çocuk Eğitimi Açısından İncelenmesi,* Selçuk Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Zümrüdü Anka Kuşu (34), Masal İçinde Masal (35). **2. Nihat Taşkaya,** *Aslı Hu Nesli Hu (1), Keloğlanın Babası (5), Tembel Kız (7), İnsan Sarrafı (24).*

"Kıbrıs Türk Masalları" adlı çalışmada 49 masal vardır. 15 kaynak kişinin 5'i erkek, 10'u kadındır. 15 masal erkekler, 34 masal kadınlar tarafından anlatılmıştır.[29] **1. Durmuş Eloğlu,** *Dihtilicik (15), Hüsn-ü Yusuf (16), Mersinner Güzeli (17).* **2. Ali Yanık,** *Padişah ve Üç Oğlu (18), Padişahın Kızı (19), Tahirnen Zühre (20).* **3. Muharrem Akim,** *Padişahın Kardeşi (2), Oduncu ve Padişah (3),Padişah ve Üç Oğlu (4), İki Arkadaş (5), Keloğlan (8), Köpek İle Tilki (9).*

"Akseki (Antalya) ve Yöresi Masalları Üzerine Bir Çalışma (İnceleme-Metinler)" adlı çalışmada 53 masal kaydedilmiştir. Kaydedilen bu masalların 21'i erkek anlatıcılar tarafından, 32'si ise kadın anlatıcılar tarafından nakledilmiştir.[30]

"Şereflikoçhisar Masalları" adlı çalışmada 35 masala yer verilmiştir. Bu masalların 14'ü erkek anlatıcılar tarafından 21'i de kadın anlatıcılar tarafından anlatılmıştır.[31]

"Hacılar Masalları (İnceleme-Metinler)" adlı çalışmada 35 masal kaydedilmiştir. Söz konusu bu masalların 26'sı erkek anlatıcılar tarafından, 9'u da kadın anlatıcılar tarafından anlatılmıştır.[32]

"Ahmet Caferoğlu Derlemelerindeki Masallar" adlı çalışmasında 90 masala yer verilmiştir. Bu masalların 76'sı erkek masal anlatıcıları tarafından, 13'ü de kadın masal anlatıcıları tarafından nakledilmiştir. Bir masalın ise anlatıcısı hakkında bilgi verilmemiştir.[33]

"Yozgat Masalları" adlı çalışmada 113 masal metni yer almaktadır. Bu masalların 55'i erkek anlatıcılardan, 58'i kadın anlatıcılardan derlenmiştir.[34]

Sonuç

Çalışmamız neticesinde masal anlatıcılarının sadece kadın olmadıkları, masal anlatan erkek anlatıcıların da var oldukları somut örnekleriyle ortaya konmuştur. Yapılan masal çalışmalarında anlatıcı faktörü göz ardı edilmiştir. Oysa bir destan, halk hikâyesi gibi masal da anlatıcısıyla hayat bulur. O nedenle masal anlatıcıları üzerinde durma gerekliliğini düşündük.

Yapılan çalışmalarda görülmektedir ki; masallar kadınlara mal edilmiştir. Bazı yörelerde kadın masal anlatıcıların fazla olması genelleme yapılmasına sebep olmuştur. Birçok yörede erkek masal anlatıcılarının da kadınlar kadar hatta kadınlardan daha fazla masal anlattıkları görülmektedir.

Bunların dışında, masalın çocukların bir eğlence aracı olduğu görüşü yaygındır. Genelde masallar ninni vazifesi görmüştür. Yaptığımız araştırmalarda gerçeğin öyle olmadığı, masalın büyüklerin de eğlence aracı olduğu tespit edilmiştir. Televizyonun, elektriğin olmadığı uzun kış gecelerinde büyük küçük demeden herkesin eğlence aracı olmuştur masallar. Kimi zaman bir köy evinde, kimi zaman bir köy odasında bir masal babasının ya da bir masal anasının dilinde dökülmüştür dimağlara.

---

[29] Özokutan, T., (2005), *Kıbrıs Türk Masalları (Derleme-İnceleme),* İstanbul Üniversitesi SBE, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

[30] Özkaynak, G.,(2008), *Akseki (Antalya) ve Yöresi Masalları Üzerine Bir Çalışma (İnceleme-Metinler)*, AEÜ Mezuniyet Tezi, Kırşehir.

[31] Kılıçaslan, Z., (2009), *Şereflikoçhisar Masalları*, AEÜ Mezuniyet Tezi, Kırşehir.

[32] Uykur, N., (2008), *Hacılar Masalları (İnceleme-Metinler)*, AEÜ Mezuniyet Tezi, Kırşehir.

[33] Haykır, T., (2007), *Ahmet Caferoğlu Derlemelerindeki Masallar*, AEÜ Mezuniyet Tezi, Kırşehir.

[34] Açıkel, H., (2006), *Yozgat Masalları (İnceleme-Metin)*, Ahi Evran Üniversitesi Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi, Kırşehir.

Manisa, Adıyaman, Balıkesir, Bingöl, Muş, Erdemli, Safranbolu, İspir ve Pazaryolu, Tarsus, Afyonkarahisar, Kars, Bucak, Yozgat, Erzurum, Taşeli, Elazığ, Gümüşhane ve Bayburt, Yukarıçukurova, Iğdır, Niğde, Van, Sütçüler, Samsun, Akseki, Şereflikoçhisar, Hacılar, Güney Azerbaycan ve Kıbrıs maslarından oluşan yirmi yedi yörenin masalları incelenmiştir. 1686 masalın 793'ü erkek anlatıcılar tarafından, 893'ü ise kadın anlatıcılar tarafından anlatılmıştır. Sayısal veriler de makalemize kaynaklık eden çalışmalarda erkeklerin anlattığı masallar kadınların anlattığı masallardan sadece yüz eksiktir. Yaptığımız araştırma erkek anlatıcıların da masal anlattıkları gerçeğini ortaya çıkarmaktadır.

Kaynakça

Açıkel, H., (2006), *Yozgat Masalları (İnceleme-Metin)*, Ahi Evran Üniversitesi Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi, Kırşehir.

Alay, Okan, (2005), *Bingöl Masalları (İnceleme-Metin)*, Fırat Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

Alptekin, Ali Berat, (2002), *Taşeli Masalları,* Akçağ Yayınları, Ankara.

Arslan, Ahmet Ali, (2000), *Kuzey Doğu ve Anadolu (Kars) Türk ve Kuzey Britanya Halk Edebiyatında Masallar,* II. Cilt, AKM Yayınları, Ankara.

Aydın, Hidayet, (2012), *Iğdır Masalları (İnceleme-Metin)*, Ahi Evran Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisnas Tezi, Kırşehir.

Ayyıldız, Ferit, (2001), *İspir ve Pazaryolu Yöresi Masalları(Metin ve İncelemeler)* I. Cilt, AÜ Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

Bakırcı, N.,(2006), *Niğde Masalları(Araştırma-İnceleme-Metin),* Niğde Yüksek Öğretim Vakfı Yayınları, Niğde.

Bakırcı, Nedim, *Niğde Masalları*, NÜ Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Niğde, 2000.

Bozlak, G., (2007), *Erdemli Masalları,* Selçuk Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Bozlak, Ümmü Gülsüm, (2007), *Erdemli Masalları,* Selçuk Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Çelebioğlu, Amil, (1995). *Türk Ninniler Hazinesi*, Bayrak Yayımcılık, İstanbul.

Dağı, Satiye, (2008), *Safranbolu Masalları*, Selçuk Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Dalğar, Esra, (2010), *Bucak Masalları Üzerine Bir İnceleme,* Süleyman Demirel Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta.

Demirbaş, S., (2006), *Sütçüler Masalları Üzerine Bir İnceleme*, Süleyman Demirel Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta.

Doğan, Abdullah, (2006), *Adıyaman Yöresi Masalları Üzerine Bir İnceleme,* Cumhuriyet Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas.

Filizok, Rıza, (1991), *Ziya Gökalp'in Edebî Eserlerinde Halk Edebiyatı Tesiri Üzerine Bir Araştırma*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

Gülmez, G., (2008), *Güney Azerbaycan Erdebil Bölgesindeki Türk Halk Masalları (İnceleme-Metin)*, Ege Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Günay, Umay, (1993), *Elazığ Masalları (İnceleme),* Akçağ Yayınları, Ankara.

Güneş, Firdevs, (2010), "*Ninnilerin Çocukların Dil ve Zihinsel Gelişimine Etkisi*", Journal of World of Turks, s. 27-38.

Haykır, Tayfun, (2007), *Ahmet Caferoğlu Derlemelerindeki Masallar*, AEÜ Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi, Kırşehir.

İlhan Başgöz, (1988), *"Masalın Anlatıcısı"*, Masal Araştırmaları/Folktale Studies I, İstanbul, s. 25-29.

Kara, Öznur, (2007), *Tarsus Masalları,* Selçuk Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Kara, Ruhi, (1996), *Erzincan Masalları (Metinler ve İncelemeler)*, Atatürk Üniversitesi, SBE Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.

Kasımığlu, Handan, (2010), *Van Yöresine Ait Türk Halk Masalları,* Gazi Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

Kasımoğlu, H., (2010), *Van Yöresine Ait Türk Halk Masalları*, Gazi Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

Kılıçaslan, Zeynep, (2009), *Şereflikoçhisar Masalları*, AEÜ Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi, Kırşehir.

Kumartaşlıoğlu, Satı, (2006), *Balıkesir Masallarında Motif ve Tip Araştırması*, Balıkesir Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir.

Öcal, Ahmet, (1999), *Karakuyu Köyü (Boğazlıyan-Yozgat) Çevresi Masalları (Metinler-İncelemeler),* Atatürk Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.

Özçelik, Mehmet, (1993), *Afyonkarahisar Masalları Üzerine Bir Araştırma (İnceleme),* Selçuk Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Doktora Tezi, Konya.

Özkaynak, Gülseren, (2008), *Akseki (Antalya) ve Yöresi Masalları Üzerine Bir Çalışma (İnceleme-Metinler),* AEÜ Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi, Kırşehir.

Özokutan, Türkan, (2005), *Kıbrıs Türk Masalları (Derleme-İnceleme),* İstanbul Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Sakaoğlu, Saim, (1999), *Gümüşhane ve Bayburt Masaları,* Akçağ Yayınları, Ankara.

Sayar, E., (2009), *Samsun İli ve Çevresinde Anlatılan Masalların Çocuk Eğitimi Açısından İncelenmesi,* Selçuk Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Sayar, Ela, (2009), *Samsun İli ve İlçelerinde Anlatılan Masalların Çocuk Eğitimi Açısından İncelenmesi,* Selçuk Üniversitesi SBE, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Seyidoğlu, Bilge, (1957), *Erzurum Halk Masalları Üzerine Araştırmalar,* Baylan Matbaası, Ankara.

Tunç, Talha, (2008), *Manisa Masalları Üzerine Bir İnceleme*, SDÜ Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta.

Uykur, Nurhan, (2008), *Hacılar Masalları (İnceleme-Metinler)*, AEÜ Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi, Kırşehir.

Yavuz, Mehmet Şakir, (2006), *Muş Masalları Üzerine Bir Araştırma*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van.

HALK HEKİMLİĞİNDEKİ DİNSEL BÜYÜSEL UYGULAMALARIN BAŞ BÖLGESİ RAHATSIZLIKLARINI SAĞALTMA YÖNTEMLERİ

Nagihan BAYSAL

Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Gelenekten günümüze kadar gelen ve ‘’halk hekimliği’’ adı verilen hastalıkları sağaltma ya da hastalık ihtimalini ortadan kaldırmak için yapılan uygulamalar esasında doğaüstü ile ilişkilidir. Bugün de topluluklar arası farklılıklar olsa bile geleneksel halk tıbbı nın dayandığı temel ‘’din’’ ve ‘’büyü’’dür. Bu yazıda halk hekimliğinin önemli bir parçası olan dinsel-büyüsel kökenli uygulamaların baş bölgesi rahatsızlıkları için ortaya koyduğu pratikler üzerinde genel bir değerlendirme yapılmıştır. Uygulamalar Anadolu’nun ve Orta Asya’nın farklı bölgelerinden alınan örneklerle incelenmiştir. Makale, ilk olarak dinsel-büyüsel uygulamaların halk hekimliğindeki yeriyle ilgili bilgi vererek; sonrasında hastalıkların sebebi olarak da algılanan ve bu nedenle halk hekimliğinin temel yapı taşlarından biri olan dinsel-büyüsel sağaltma pratiklerinin baş bölgesi hastalıkları için kullandığı tedavilerin genel bir incelemesini yapmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Halk hekimliği, din, büyü.

ABSTRACT

The non-infringement to the present day and the "folk medicine" name in the given diseases treatment or to eliminate any potential disease transmission on the applications associated with supernatural. Even if there are differences between communities in traditional folk medicine because it is based on of basic "religious" and "magic". This paper will review an important part of folk medicine the religious-magic origin applications has made it to the zone distractions on tutorials are made of a general evaluation. Applications of Anatolia, and Central Asia, and examples of the different regions were studied. Article, first, to religious-magical medicine related applications by people; then as the cause of the illness and this is why one of the fundamental building block folk medicine religious-magical treatment methods uses for the zone treatments for diseases in a general review.

Key Words: Folk medicine, religious, magic.

Giriş: Halk Hekimliğinde Dinsel-Büyüsel Pratikler:

İnsanoğlu var olduğu ilk andan bu ana kadar inanma ve tapınma ihtiyacının da etkisiyle doğaüstüyle ilişki içerisinde olmuştur. Çaresini kendi üretemediği ve yardıma muhtaç olduğu durumlarda doğaüstü güçlerden medet ummuştur. Hastalıklar da, insan ırkının çaresini tek başına bulamadığı ve doğaüstü ile insan arasında ilişki kurulmasının temel nedenlerinden sayılabilecek durumlardan biridir. Bu ilişki sayesinde hastalıkları sağaltama da doğaüstüne dayandırılarak ortaya konulan bazı pratikler oluşmuştur. Ve diğer kültürel malzemeler gibi bu pratikler de geçmişten günümüze kadar varlıklarını sürdürebilmişlerdir. Her aktarımın aslında ilk olanın bir taklidi ya da ilk olana bir

gönderme olduğunu kabul edersek eğer, her yeni yapılan sağaltma yeniden ortaya koyulmuş olan bir bilgidir.

İnsanın doğaüstü ile olan iletişimini sağlamada bazı aracılar kullandığı yapılan çalışmalarda görülmektedir. Bu bazen bir kişi, bazen bir hayvan, bazen bir mezar bazen de bir simge olabilmektedir. Kutsalın bir parçası olduğuna inanılan bu varlıklar dinsel-büyüsel temelde ortaya konmuş olan halk hekimliği pratiklerinin de önemli birer örneğidir. İnsanoğlu kendi çare bulamadığı bir hastalığa düştüğünde doğaüstüyle iletişime geçmekte ve ondan yardım beklemektedir. Biz bu dinsel-büyüsel sağaltmaların halk hekimliği içindeki yerini ilk bakışta anlayamasak da yapılan araştırmalarda o çıkan sonuç doğaüstüyle olan ilişkinin boyutunu ortaya koymaktadır.

Halk hekimliğinin amacı, kullandığı maddi ve manevi araçlar yardımıyla, halkın sağlığını korumak ve hasta kimseleri sağlığına kavuşturmaktır. Halk hekimliğinin temelini, 'Halkın sağlığı, Tanrının insanlara verdiği en büyük armağandır.' şeklindeki inanç oluşturmaktadır.[1]

Orhan Acıpayamlı yaptığı çalışmalarda 6 sağaltma türüne rastlamıştır. Bunlar:

- Ivrasa yoluyla yapılan sağaltmalar,
- Parpılama yoluyla yapılan sağaltmalar,
- Dinsel yolla yapılan sağaltmalar,
- Bitki kökenli emlerle yapılan sağaltmalar,
- Hayvan kökenli em'lerle yapılan sağaltmalar,
- Maden kökenli em'lerle yapılan sağaltmalar[2]

Biz bu bildirimizde dinsel-büyüsel yolla yapılan sağaltmalar üzerinde duracağız. Dinsel-büyüsel pratiklerle sağaltmanın temelini, büyüyü oluşturan iki temel faktör yahut bu iki faktörün bir arada kullanıldığı çeşitli uygulamalar meydana getirmektedir. Bunlar kısaca var olanı yeniden gerçekleştirme veya temas yoluyla ortaya çıkan büyüdür. Birincisi '' benzer benzeri meydana getirir'' ilkesi; ikincisiyse ''birbirleriyle bağlantılı ve ilişkili şeylerin fiziksel temas ortadan kalktıktan sonra da uzaktan birbirlerini etkileyecekleri'' ilkesidir.[3] Bu ilkelerden yola çıkılarak hastalık tedavi etmede çeşitli dinsel-büyüsel pratiklere başvurulur. Yine bu ilkelerin düşünce sisteminin kabul ettiği bir durum daha vardır ki o da hastalıkların kaynağı doğaüstü; yani Tanrılar, kötü ruhlar, cinler ve bu gibi varlıklardır. Eski Türklerde kötü ruhların vücuduna girmesiyle hasta olan bir kişi olduğunda Şaman bu doğaüstü varlıklarla temasa geçip kişinin hastalığına sebep olan kötü ruhları bedeninden kovabiliyordu. Yine tütsülemek, kurşun dökmek, köz söndürmek gibi uygulamalar da dinsel-büyüsel pratikler kategorisine giren ve halk hekimliğinde hastalıkları iyileştirmek için başvurulan işlemlerdendir. Hastalıkları tedavi etmek için uygulanan dinsel-büyüsel pratikler yukarıda belirttiğim üzere bir Şaman tarafından yapılabildiği gibi herhangi bir kişi tarafından da yapılabilmektedir.

Geniş anlamı ve bilimsel yönden ''büyü', olumlu veya olumsuz bir netice elde etmeye yönelik tabiatüstü kuvvetleri kontrol altına alma amacını güden çeşitli eylemleri

[1] Acıpayamlı, O., (1989), 'Türkiye Folklorunda Halk Hekimliğinin Morfolojik ve Fonsiyonel Yönden İncelenmesi', *Halk Hekimliği Sempozyum Bildirileri,*23-25 Kasım, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yay., s.1.
[2] Acıpayamlı, O., (1989), s.2.
[3] Acıpayamlı, O.,(1982), 'Acıpayam'da Halk Hekimliği', *Antropoloji Dergisi*, Sayı:11, Ankara Üniversitesi Basımevi,s.12; Örnek, V. S., (1971), *100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*, İstanbul, Gerçek Yayınevi,s. 135-141

taşır. Bu kontrol altına alma, doğayı yenme isteği, insanın doğa kuvvetleri karşısındaki çaresizliği ve aczi neticesinde ortaya çıkmıştır.[4]

Büyü ilkel düşünce sistemine bağlıdır. Bu bağlılığın nedeniyle de daima doğaüstü bir cevap arayan tarzdadır. İşte bu yüzden ilkel düşünce nedenini bilmediği her durumda doğaüstü bir sebep arar ve yine doğaüstü yollarla içinde bulunduğu kaostan kurtulmaya çalışır. İlkel insan da bu düşünce tarzıyla hastalıkların ortaya çıkışları hakkında bakış açısı geliştirmiş ve birdenbire hastalanan bir kişiyi etkileyen doğaüstü güçlerin bulunduğuna inanmıştır. Bu güçleri uzaklaştırmak istediği zaman da yine büyüsel pratikler kullanmıştır. Günümüzde dahi ‘’büyü’’ kavramının içinde çeşitli inanç ve eylemler yaşamaya devam ediyor olsa da bunlar geleneksel ‘’büyü’’ pratiği içinde yer almazlar.[5]

Dinsel yolla yapılan sağaltmalar bir takım dinsel yöntem, araç ve madde kullanılarak yapılmaktadır. Örneğin; hasta yatır sandukası çevresinde üç kez dolaştırılır, hastaya dolunay sırasında okulu kaptan su içirilir ya da hastaya üç kez dua okunmuş ekmek verilir.[6] Dinsel yollardan yapılan sağaltmalarda hasta yatır, su, ekmek ile temasa getirilmektedir. Bunlar hastayı iyileştirecek ‘güç’ kaynaklarıdır. Bu bakımdan yatır örneğindeki güç kaynağı dinsel özellik gösterirken, su ve ekmek örneklerindeki güç kaynakları ‘doğal’ yapıdadır. Yalnız yatır örneğindeki ‘üç kez’ motifi, bu sağaltmadaki dinsel kaynağı sihirsel duruma getirirken, su örneğindeki ‘okulu kap’ motifi ve ekmek örneğindeki ‘dua’ motifi, bu sağaltmalardaki sihirsel kaynağı dinsel duruma getirmektedir. Bununla birlikte ‘Hastaya dolunay sırasında okulu kaptan su içirilir.’ örneğindeki ‘dolunay’ motifi ile ‘Hastaya üç kez dua okunmuş ekmek verilir.’ örneğindeki ‘üç kez’ motifi, bu sağaltmaların dinsel özellik kazanan güç kaynaklarının, tekrar sihirsel duruma dönüşmelerini sağlamış bulunmaktadır.

Kısaca, dinsel yolla yapılan sağaltmaların üçü de sihirsel kaynaklıdır. Hastalar bu kaynaklara temas ederek iyileşmektedirler. Her üç sağaltma, sihrin ‘temas büyüsü’ne uygun bir şekilde işlemektedir.[7]

Çeşitli sağaltmalarda kullanılan bir takım büyüsel işlemlerin kökeninde yatan inanışa göre, kimi ögelerin ve varlıkların ötekilerden değişik bir durumda bulunmaları onların doğaüstü bir ‘’güç’’ ile yüklü bulunmalarından kaynaklanmaktadır. Bu güç gözle görülmese bile vardır ve gizlidir. Harekete geçirilirse büyüsel bir etkiyle kendini gösterir. Belli nesnelerde, hayvanlarda ve insanlarda, özellikle büyücülerde, şamanlarda, sanatçılarda, kabile şeflerinde ve ünlü avcılarda var olduğuna inanılan bu güce sahip olmak ya da onun zararından korunmak için bir takım kurallara da uymak gerekmektedir.[8] Yapılan araştırmalara baktığımızda da görüyoruz ki ilkel toplumların günlük hayatları bu kurallar etrafında şekillendirilmiştir. Dinsel-büyüsel uygulamalar insan ya da hayvan farketmeksizin bütün hastalıkların iyi edilmesi aşamasında kullanılmıştır. Bu yazı insan vücudunun baş bölgesindeki rahatsızlıkların sağaltılmasındaki dinsel-büyüsel pratikleri üzerinde duracaktır.

---

[4] Öngel,G., (1997), ‘Denizli Halk Hekimliğinde Ocaklar’, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,* Denizli, Pamukkale Üniversitesi,s.17.
[5] Öngel, G., (1997), s.17.
[6] Acıpayamlı, O., (1989), s..3.
[7] Acıpayamlı, O., (1989),s.7.
[8] Örnek, V. S., (1971), s.135.

Tedaviye Dinsel-Büyüsel Bakış

İlk insanın açıklamaktan aciz kaldığı her olayı metafiziğe bağlama eğilimi zamanla yerini dini etkilere bırakmıştır. Bu dönemde hastalıklarına çare bulamayanlar, hastalarını meydana veya mabetlerin önüne koyarak, gelip geçen halktan buna benzer bir derde uğrayıp iyileşenlerin tecrübe ve fikirlerinden faydalanmak isterlerdi.[9]

Anadolu'da, dünyadaki yaygın anlayışa uygun olarak halk hekimliğinde hastalıklar, çeşitli ilaçlar ile cerrahi, sıhhi, dini yöntemlerle tedavi edilirken, bir istisna olarak akıl ve ruh hastalıklarının tedavisinde (tabiatüstü güçlerin etkisiyle meydana geldiği inancıyla) yalnız, tekke, türbe, yatır, tütsü, muska gibi dini ve sıhhi yollardan medet umulmuştur.[10]

Saunders'e göre halk tababeti, halkın temsil ettiği kültür unsurlarıyla mükemmel bir biçimde bütünleşmiştir. Çoğu hastalıklarda, hasta iyi olur yahut ölür. Eğer iyileşirse tedavi yöntemi etkin bir kür olarak kabul edilir, ölürse neden tedavi yönteminin elverişli olmayışına bağlanmaz, ancak hasta yardımın dışında kalmış sayılır.[11]

Tıbbi ve mistik folklorda halk hekimliğinin halkımızın kendi kendini maddi ve ruhsal usullerle iyileştirmek istediğinden doğduğunu söyleyebiliriz. Asırlardır ölüme çare olacak iksir boş yere aranmış olsa bile insanı acısız yaşatmak ve ömrünü uzatmak maksadıyla başvurulan tedavi yöntemlerinden manevi olanları bir telkin tedavisi şeklinde olmuş olup bir müdahaleyi gerektirenleri ise asırlardır halk ilaçları aracılığıyla yapıla gelmiştir.[12]

İyi veya kötü bir sonuç almak için tabiat öğelerini, yasalarını etkilemek ve olayların olağan düzenlerini değiştirmek için girişilen işlemlerin topuna birden büyü diyoruz.[13]

Halk inancına göre kötü niyetli kimseler, bu arada, bilhassa büyücüler, yaptıkları büyülerle istedikleri kimseleri hasta edebilmekte, hatta öldürebilmektedirler. Bu gibi durumlardan korunma, dinsel görevlerin, eksiksiz olarak yerine getirilmesiyle sağlanmaya çalışılmaktadır.[14]

Bununla birlikte halk asırların deneyiminin bir sonucu olarak sayısız sağaltma yöntemleri ile emleri toplumumuza kazandırmıştır. Günümüz tıbbının bu gibi yöntem ve emlerden, büyük ölçüde yararlandığı bir gerçektir.

Türkiye halkının, halk hekimliğinin bazı uygulamalarında doğaya karşı bir tutum içinde bulunuşunu garipsememek gerekir. Bu durum yalnız bizim için değil bütün insanlık için geçerlidir. Bu uyumsuzluk, kültürü yaratan iki büyük etkenin eseridir. Bunlar ise benzer benzeri yaratır ve bütünün parçaları birbirini etkilemekte devam ederler şeklinde kısaca açıklayabileceğimiz olgulardır.[15]

---

[9] Şar, S., (1989), 'Halk Hekimliğinin Dünü ve Bugünü' *Halk Hekimliği Sempozyum Bildirileri,* 23-25 Kasım, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, s.222

[10] Bayat, A. H., (1989), 'Halk DünyasındaÖzellikle Anadolu Tıbbi Folklorunda Akıl Hastalıklarının Tedavi yolları ve Kaynakları' *Türk Halk Hekimliği Sempozyumu Bildirileri,*23-25 Kasım, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, s.64

[11] Türkdoğan, O., (1974), '*Bir Kasabada Geleneksel Tıp ve Modern Tıp Sürekliliği*', I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri, Ankara:Kültür Bakanlığı MİFAD Yayınları, s.41

[12] Yardımcı, M., (1989), 'Malatya'da Halk İnanmaları, Mistik Kaynaklı Halk Sağaltmacılığı ve Bazı Halk ilaçları',*Tebliğler, İnönü Üniversitesi 3. Battal Gazş ve Malatya Çevresi Halk Kültürü Sempozyumu,*İstanbul, Kuşak Ofset,s.274**.**

[13] Boratav, P.N., (1994), *100 soruda Türk Folkloru,* İstanbul: Gerçek Yayınevi,s.106.

[14] Acıpayamlı, O., (1989), s. 1.

[15] Acıpayamlı,O., (1969), 'Türkiye Folklorunda Halk Hekimliği ve Özellikleri', *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,*XXVI(1-2),s.6

Modern çağımızda hala büyü niteliği taşıyan sağaltmalara toplum içinde rastlıyoruz. Büyü niteliği taşıyan korunma, tedavi, araç ve yöntemleri kırsal alanlarda ve kapalı toplumlarda tüm canlılığıyla yaşarken, kent merkezlerinde de bu pratik ve uygulamaların izine rastlanmaktadır.

Makalenin bu bölümü baş bölgesindeki rahatsızlıklar olarak nitelendirdiğimiz diş, baş, ağız, burun, saç, kulak rahatsızlıklarına halk hekimliğinin ilaçlarla sağaltma, ameliyatla sağaltma yöntemlerini bir kenara bırakarak; bu rahatsızlıkları dinsel-büyüsel çerçevede nasıl iyileştirdiğini ele almaktadır.

Baş ağrısını geçirmek için bitkilerden, madenlerden yapılan ilaçların yanında dinsel büyüsel yollara da başvurulmaktadır. Örneğin; Adana bölgesinde yapılan araştırmalarda ortaya çıkan sonuçlara göre başı ağrıyan bir kimseye ocaklı tarafından kütletme yapılmaktadır. Kütletme, alın ve şakak bölgesindeki saçlar parmaklara dolanarak hızlıca çıt diye çekilerek yapılır. Yahut baş ağrısını geçirmek için hasta bir hocaya okutulur. Tülbent başın etrafına dolanır, bağlanır. Tülbendin içinden tahta kaşık geçirilip kıvrılır. Tülbent iyice sıkılaşır, tülbendin içinde kıvrılmış olan kaşığa 3 – 4 defa vurulur. Bu sırada baş aşağı yukarı sallanır. Daha sonra dua okunup hastaya tuz yalatılır. Tülbent çıkarılıp iki ucundan gerilip başa çapraz olacak şekilde 2 kez vurulur. Bu uygulama baş ağrısını geçirir. Yine Adana ilinde yapılan araştırmaya göre baş ağrısını geçirmek için eskiden içinde Kur´an'dan kimi ayetler ve birçok dua yazılı olan altı santim uzunluğundaki "hamayıl denen" muskanın üzeri muşambayla kaplanır, başı ağrıyan kişi bunu başındaki fesinin bir yerine iğneyle iliştirerek birkaç gün taşırdı.[16]

Antalya'da da bir kimsenin kafası hiç durmadan ağrıyorsa kafa ağrısının geçmesi için kafa şakılama ocağına gider, ocakçı kişi eline bir kaşık alır, eline aldığı kaşıkla bir taraftan dua okur, bir taraftan kaşığı hasta kişinin alın bölgesinden çene altına doğru dolandırır. En son olarak "Benim elim değil Fatma anamızın eli, peygamber efendimizin eli." diyerek tedaviyi bitirir. Hasta böylece iyileşir.[17]

Kırgızlarda özellikle bazı köylerde, ateşi çıkan veya sebepsiz yere başı ağrıyan sık sık bayılan genç kızlar, çocuklar başta olmak üzere halkın, evlerine çağırdıkları "baksı"dan medet umdukları da olmaktadır. Bu tür durumlarda baksı akşam vakti evine geldiği hastanın yanına diz çökerek kopuzunu çalar ve ruh çağırır. Daha sonra evin "tör"üne kadar gider ve geri gelip tekrar diz çökerek elleriyle hastalıkları, hastaya musallat olan kötü ruhları kovar. Sıra, kara bir koyunun kesilerek derisinin soyulmasına ve hastanın, o derinin içine konmasına gelir ve hasta yatağına yatırılarak üzeri iyice örtülür; terleme yoluyla da hastaların vücuttan gideceğine inanılır. Kesilen hayvanın eti ise pişirilerek aile fertleri hariç, burada bulunan herkese yedirilir. Çünkü inanca göre, hastadaki kötü ruhların aile fertlerinden uzaklaşması gerekmektedir.

Kırgızlar "rnolda" (molla, hoca) ların üstüne dua yazıp iç'ine koydukları suyu içerek, baş ağrılarının geçeceğine, nazarın kesileceğine, yoldan beklediklerinin geleceğine inanırlar.[18]

---

[16] Özgen, Z. N., (2007), 'Adana (Merkez) Halk Hekimliği Araştırması'*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,* s.35.

[17] Gönenç, A., (2011), 'Antalya İli Korkuteli İlçesinde Halk İnanışları ve Halk Hekimliği', *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,* s.58.

[18] Köse, N., (2004) 'Kırgızların Halk Hekimliğiyle İlgili Bazı Pratikleri Hakkında' *Abdurrahman Güzel'e Armağan,* Ankara, s.537.

Baş bölgesi rahatsızlıklarında dinsel-büyüsel pratiklerin kullanıldığı tek alan baş ağrısı değildir. Uçukla ilgili yapılan pratikler için de Adana ilinde yapılan araştırmalara göre; korkudan veya nazardan çıktığına inanılan uçuğu iyileştirmek, için herhangi bir tahta ısıtılıp uçuğa birkaç kere değdirilerek uçuk korkutulur.[19]

Konya'da ise uçuk ile ilgili yapılan işlemler şunlardır: Çocuğun eli küle batırılır ve "Uçuk beni belletilen uçuğu külledim." dedirtilir ve yaraya kül sürdürülür. Sonra, yere yayılan "mavi" bir beze bastırılarak uçuk korkutulurdu. Dudağın kabaran kısmına katran sürüldükten sonra uçuğun üzerine sıcak bir bezle hafifçe basılmaya da "korkutma" denir. Üç gün boyunca tahta kaşığın sapı ısıtılır uçuğun üstüne basılır "yarayı korkuturlar'', geçerdi. Uçuğun ocağına gidilerek oradaki kül uçuk yerine sürülür, bastırılır ve bu şekilde iyileşmesi beklenir. Fakat yapılan araştırmalarda bu bölgede uçuk ocaklısına rastlanmamıştır.[20]

Diyarbakır'ın Ergani ilçesinde halk hekimliği ile ilgili yapılan çalışmalarda da uçuğu geçirmek için başvurulan dinsel-büyüsel uygulamalar şu şekildedir: Ergani'de uçuk, uykudayken görülen kötü ve korkutucu rüya ile yorumlanır. Ağzın etrafı veya içi kötü şekilde yara olursa, ocaklıya gidilir. Ocaklı hastanın ensesine simit seklinde hamur yerleştirir. Hamurun ortasındaki açık yer keten bezle yakılır. Eğer yara uçuk ise mutlaka iyileşeceğine inanılır. Uçuk çıktığı zaman kişinin amcası oğlu tarafından saçının bir kısmı yakılır. Badem ile seker birlikte dövülüp eleklenir ve uçuğa sürülür.[21]

Denizli'de uçuk tedavisi için yapılan ritüelde hastanın eli küle batırılır ve 'uçuk beni belletilen uçuğu külledim' denir. Sonra yere yayılan mavi bir beze bastırılarak hastalık korkutulur.[22]

Kırgızlar arasında yapılan halk hekimliğiyle ilgili araştırmalarda da uçuk tedavisiyle ilgili dinsel-büyüsel uygulamalara rastlamaktayız. Uçuktoo adı verilen bu hastalığa yakalanan kişi çırılçıplak evin eşiğine oturtulur ve bir ateşte iyice kızdınlan iki-üç makas ya da orak hastaya yaklaştırılır ve üstüne "uçuk" "uçuk" diyerek su serpilir. Hasta titremeye başladığında ise yatağa yatırılır; böylece hastalığın geçeceğine inanılır. Ateş, su ve demir kültleriyle ilgili olduğu görülen bu tedavi şekline ateşli hastalıklarda da başvurulur.[23]

Baş bölgesi rahatsızlığı olarak adlandırabileceğimiz bir diğer hastalık da saç kırandır. Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yapılan halk hekimliği araştırmalarında saç kıran hastalığının tedavisinde dinsel-büyüsel usullere rastlanılmıştır. Örneğin, Antalya'da saç kıran için yapılan pratiklerde dinsel-büyüsel ritüellere denk gelinmiştir. Saç kıran, saçların kökünden kırılıp dökülmesiyle oluşan bir çeşit hastalıktır. Bunun tedavisi için ocaklısına gidilir. Ocaklı kırılan saçlardan birini alarak çeşitli duaları okur. Bu işlemden sonra hastanın kan bağı olmayan biri saçın ucundaki çatallardan tutarak saçı çatal sayısı kadar böler. Bu iş salı ya da cuma günleri üç defa tekrar eder. Yapılan tedaviden sonra saçkıran geçecektir.[24]

[19] Özgen,(2007), s.55.
[20] Çevik, B., (2008), 'Konya'da Halk Hekimliği Uygulamalarının Dünü Bugünü', *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*,s.116.
[21] Uçak,(2007), s.97.
[22] Öngel,(1997), s.15.
[23] Köse,(2004), s.540.
[24] Gönenç,(2011), s.71.

Göz ağrısını geçirmek için de uygulanan bir takım dinsel-büyüsel ritüeller bulunmaktadır. Örneğin Konya'da göz ağrısı için yapılan uygulamalardan biri şu şekildedir :

"Ey gözlerim
Yakub'un gözlerine fenalık arız olduğu zaman
O neye sığınmış ise
Ben de sizlere Yakub'un hakkı için
Onunla selamet diliyorum
Yusuf'un gömleğini
Göz üzerine atıyorum
Ey göz, Yakub gibi sende sükûnet bul."

Mealindeki Arapça bir kıtanın okuması istendiğini ve bu kıtanın okunmasından sonra da göz ağrısının kısa bir süre içerisinde geçtiği ifade edilmektedir. Ayrıca yine Konya'da göz seğirmesi uzun süren gözün bir daha seğirmemesi için "Umduğun bu olsun! yahut "Hayır getir Allah'ım" denilerek göz kapağının üstüne saman çöpü yapıştırılır. Göz seğirmesinde ikinci olarak, göze para yapıştırılır. Sonra bu para, fakir veya öksüz bir çocuğa verilir. Başa gelecek belayı savacağına inanılır.[25]

Göze düşen akın tedavisi için ise yapılan uygulamaları şu şekilde sıralanmaktadır: Bir kimsenin gözüne ağrı sonucu ak düşerse, bunu okutmakla, çentmekle tedaviye başlarlar. Ak düşen gözün üstüne gelecek şekilde miras bir altına iplik bağlanıp hastanın saçına balmumu ile yapıştırılır. Altın sallanarak yüzüne değdikçe hastalığın geçeceğine inanılır. Yine göze düşen akın geçmesi için emzikli kadının sütünden birkaç damla göze akıtılmaktadır.[26]

Denizli ilinde geceleri ortaya çıkan görme bozukluğunun tedavisi için, bir tavuk gece vakti 'gıt gıt gıdak' diye bağırtılarak 'al karanı ver ağımı' denir. Bu şekilde gece körlüğünün geçeceğine inanılır. Ayrıca göz ağrısı çeken hastalara, ocaklı kadın okur ve gözüne parpı taşı yapıştırır.[27]

Yapılan araştırmalarda Saha Türkleri'nin de göz rahatsızlıkları için bir takım dinsel-büyüsel uygulamalara başvurdukları görülmektedir. Bunlardan ilki şu şekildedir: "Arpacığa pis bir el hareketi yaparlar. Göz hastalıklarında *harah eme mıına* adı verilen (göz için tedavi edici bir sabun) sabunu kullanırlar. Bu yardımcı olur, çünkü sabunla yıkanmayan Yakutlar hemen hemen hiçbir zaman gözlerini yıkamazlar. Göz hastalıklarında (katarakt vs.) hastanın önüne su dolu bir kase koyarlar ve hasta yüzünü bu kaseye yaklaştırıp bakar. Bu sırada hastalığa bağırabilen (sangaraaççı) diğer bir adam hastanın arkasında durur ve üç kez onun ensesine doğru bağırır: *'Annı(gı) nan al'çah ayannaata, ürdügünen ügürüö sıılla; kôt-* ıstan! '. Üç kez üfler ve sonra yere tükürür. Sonra hastanın kendisi üç kez bağırır, üt1er ve tükürür. Bu sırada hasta geçici bir rahatlama hisseder, suya beyaz küçük bir şeyler düşer. Bu bağırıp çağırma günde üç kez yapılır: sabahleyin güneş doğarken, öğleyin ve güneş batarken; her seferinde bu sözler üç kez söylenir. Sangaraaççı serenomisi sırasında başında şapka, sağ elinde bakır bir sikke veya gri renkte üç boncuk tutar, bu boncuklara tükürür, bu sözlerden sonra onları bir yarığa koyar, duanın tekrarında onları yeniden alır. Eğer bu bağırıp çağırmalar işe yaramaz ve daha önceki gibi göz lekesi gözde kalırsa o zaman hastayı evlilik yeminini

[25] Çevik,(2008), s.71.
[26] Çevik,(2008), s.72.
[27] Öngel,(1997), s.15.

bozmamış bir kişinin düğün mumuna baktırırlar." Göz hastalıklarında uyguladıkları diğer bir ritüel de şudur: "Eğer yapılan ilk uygulama işe yaramazsa hastanın yanında silah atarlar. Eğer hastalık bunu da 'dinlemezse' o zaman hastayı aniden gözleri açık olarak soğuk suya atarlar. Eğer bu da işe yaramazsa yabancı birisi uzaktan hasta birden irkilsin diye soğuk su fışkırtır. Suyun atılacağını anlamaması için bunu uzaktan yaparlar. Eğer bunu yapan kişi yakın olursa hastalık ona geçer. Diğerleri canlı bir karganın safrasını alır ve onu göze damlatır veya onu göze sürerler. Diğer göz hastalıklarında kilise mumu yakarlar ve hasta gözünü kapatıp ona bakar. Eğer bu işe yaramazsa bakır haça 40- 50 veya 100 kez selam verir, sabah erkenden kalkıp güneş doğarken kimsenin kendisini göremeyeceği bir yüksek yere çıkar ve gözlerine bakır haç koyar.'' Diğer göz hastalıkları ormanın doğu tarafındaki sevimli bir kişi olarak tasvir edilir. Hasta ona döner ve bakar, sangaraaççı ise yan taraftan üç kez *'hyuy!* ' diye bağırır... Moma'da göz hastalığında *sangaraaççı* hasta göze üç kez bakır kolyeyi yaklaştırır ve *'huk!* ' diye bağırır. Bazen hasta sağlam gözünü kapatıp hasta gözüyle ağzına kadar su dolu üç ağaç kaba bakar, her kaba birer gri boncuk konulmuştur, kaplar yere konur, şaman ise hastanın gerisinde durur, şeytanların adını ve duayı söyleyerek hastalığı kovar.[28]

Denizli ili ve çevresinde yapılan araştırmalarda da diğer adı 'it dirseği' olan arpacığın tedavisinin 'kırklama' ile yapıldığı görülmüştür. Kırklama şöyle yapılır: Gözde arpacık çıkacağı hissedilir hissedilmez, kimse görmeden buraya kırk fiske vurulur. Kırklama bazen arpa ile yapılır. Arpa ile kırklamada, arpacık çıkan yere bir arpa ile kırk defa vurulur ve her vuruşta 'hoş geri' denir ve sonra arpa kör bir kuyuya atılır veya yere gömülür. Bir başka işlemde ise arpa okunur, üç defa arpacığa sürülür.[29]

Emzikli kadının sütünün Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde ilaç olarak kullanıldığına rastlamaktayız. Kulak ağrısı için yapılan işlemlerde de ağrıyan kulağa emzikli kadın sütü damlatılmakta olduğunu yapılan araştırmalara baktığımızda görüyoruz. Ayrıca Balıkesir ili içerisinde yapılan araştırmalara göre kabakulak olan çocuğa miras tenceresinin dibindeki karadan alınır ve bu kara çocuğun kulağnın sis yerine halka seklinde – şişliği içine alacak şekilde- sürülür. O zaman kabakulak geçer, sislik de iner. Balıkesir'de kabakulak hastalığını geçirmek için yapılan diğer uygulamalar ise şu şekildedir: Kabakulak hocaya okutulur. Hoca kalemle sis kulağın arka tarafına kabakulak duasını eski yazıyla yazar. Kabakulak geçsin diye, bacadan kara alınır, şişliğin etrafı halkalamaya çizilir. Sonra da çocuğun yüzüne ve gözüne salça sürülür. Kabakulak çizdirilir. Kabakulak, duasını bilen bir kişiye böldürülür. Bu kişi ocakta yanmış odun veya kömür parçalarıyla şişliği çizer, arkasından da kabakulak taslarıyla sisliklerin üzerine bastıra bastıra sıvazlama yapar. Kabakulak olan çocuk çok hasta olur. Çocuğu sıcak tutmak lazımdır. Özellikle de kulağı soğuklatılmaz. Kömürle kulak çizilir ve karalanır. Kabakulak çizen kimselere götürülür. Bu kimseler çocuğun kulağının arkasını siyahla çevirip içine eski yazıyla çocuğun adını yazarlar. Okurlar. Kabakulağı geçirmek için cami hocası bir kağıda kırk tane kaf yazar. Kağıt kulağın şişliğinin üzerine yapıştırılır. Kabakulak şişliğinin üzerine üç defa ocaklı biri el vurur. Kırmızı kabakulak tasları vardır. Okuyucu kadın taşlara tükürür, halka halka şişliği çevirip çizer. Çocuğun kulağının arkasına tencere karasıyla adının bas harfiyle son harfi yazılır ve

[28] Duranlı, M., (2005), 'Saha Türklerinde Halk Hekimliği İle İlgili Pratikler ve Bu Pratiklerin Değerlendirilmesi'*Fikret Türkmen Armağanı,* Kanyılmaz Matbaası, s.209.
[29] Öngel,(1997), s.14.

şişliğin etrafı çevrelenir.[30] Ayrıca yine bu yörede kulağı ağrıyan çocuğun kulağına hacı misinin pamuğu sokulmaktadır.[31]

Denizli'de kabakulak hastalığıyla ilgili uygulama şu şekildedir: 'K' harfi ile başlayıp yine 'K' harfi ile bittiği için beş tane 'K' harfi küçük bir kağıda yazılır. Sonra da yakılıp çocuk tütsülenir.[32]

Sahalar arasında diş ağrılarıyla ilgili pratiklerde inanma unsuru da tedavide önemli yer tutmaktadır. Eğer bir diş ağrırsa o kişiye ağaç kurdu *(mas üöne)* ısırtırlar. Eğer bu işe yaramazsa hastayla aynı adı taşıyan bir kişinin mezarından bir sopa alırlar ve ağrıyan dişle bu sopayı ısırtırlar. Eğer bunlar etkili olmazsa ayı dişi ısırtırlar, bu da bir işe yaramazsa o zaman kakım kemiği ısırtırlar. Diş gıcırdatmayı önlemek için hastanın dişleri arasına çakmak koyarlar.[33]

Sonuç:

Folklorumuzun önemli bir bölümünü oluşturan halk hekimliği, insanlığın tarihi kadar eskidir. Hayvanların içgüdüleriyle yaptıklarını gözleyen insanoğlu daha sonra bunları kendilerine uygulayarak kendi kendilerinin doktoru olmuşlardır. Bu dönemde hastalıkların nedenlerinde ve tedavisinde eksik kalan yerli topluluklar bu tür durumların sebeplerini doğaüstüne bağlamıştır. Bu nedenle eski çağlarda insanlar hastalıklarını tedavi etmek için büyüden yararlanmışlardır. İlkel insan yaşadığı hastalıkların sebebini kötü ruhlar, tanrılar ve cinler gibi kutsal kabul ettiği varlıklar olarak görmeye başlamış ve böylece totem-klan anlayışı doğmuştur. Tedavi amacı olarak totemin sembolü olan muskalar, sihir ve dövmeler kullanılmıştır.[34]

Halk hekimliği ve büyü bir bütünün ayrılmaz parçalarıdır. Yapılan çalışmaların da gösterdiği üzere modern tıbbın olmadığı zamanlarda da günümüzde de halk tıbbı dinsel ve büyüsel pek çok ögeyi kendi içinde barındırmaktadır. Anadolu'da eskiden olduğu gibi günümüzde de kutsal olandan yardım isteme, çareyi kutsal olanda arama yoluna gitmiştir. Verdiğimiz örneklerden de anlaşılacağı gibi yapılan sağaltma yöntemlerinde doğaüstüne ulaşma, doğaüstünden yardım isteme gibi pek çok uygulamaya rastlanmaktadır. Dinsel-büyüsel uygulamalar halk hekimliğinin kökenini oluşturan pratiklerdir. İnsanoğlunun kendi çare bulamadığı hastalıklara doğaüstü yardımıyla çare bulmaya çalışması bu uygulamaların temelini dine dayandırmaktadır.

İnsanlar ortaya koydukları tedavi yöntemlerini tecrübe ederek oluşturur, uygun bir tedavi yöntemi olduğuna inanılan sağaltmada geleneksel yolla kuşaktan kuşağa aktarılır ve bugüne kadar gelir. Her topluluk bütün hastalıklar için farklı tedavi yöntemi geliştirebilir. Örneklerde de ortaya koyduğumuz gibi bir hastalık için kabul görmüş birden fazla sağaltma yöntemi vardır. Tedavi şekli farklı olsa bile temeli aynıdır. Kutsaldan medet umma dinsel-büyüsel sağaltma yöntemlerinin en önemli ortak noktasıdır.

Kısaca söylemek gerekirse, geçmişte ve günümüzde Anadolu'da ya da dünyanın herhangi bir yerinde halk hekimliği adı verdiğimiz uygulamaların kökenini incelediğimizde doğaüstü olana yani kutsala ulaşmaktayız. Halk hekimliği dediğimiz alan hastalıkların tedavisinde dinsel-büyüsel ritüelleri esas alarak hareket etmekte ve

[30] Yaşar,(2008), s.204.
[31] Yaşar,(2008), s.204.
[32] Öngel,(1997), s.14.
[33] Duranlı,(2005), s.212.
[34] Şar,(1989), s.222.

tedavilerini bu çember içerisinde gerçekleştirmektedir. Yapılan uygulamalar topluluklar arası farklılık gösterse de yapılan iş aynıdır.

Halk hekimliği alanındaki dinsel-büyüsel pratikler kimi zaman işlevini yitirerek kimi zaman değişerek fakat her zaman kültürün bir parçası olarak geçmişten günümüze aktarıldığı gibi günümüzden de geleceğe yeniden üretilip, aktarılacak bir ürün olarak varlığını sürdüreceği söylenebilir.

Kaynakça

Acıpayamlı,O., (1969), 'Türkiye Folklorunda Halk Hekimliği ve Özellikleri', *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*,XXVI(1-2).

Acıpayamlı, O.,(1982), 'Acıpayam'da Halk Hekimliği', *Antropoloji Dergisi*. Sayı:11, Ankara Üniversitesi Basımevi.

Acıpayamlı, O., (1989), 'Türkiye Folklorunda Halk Hekimliğinin Morfolojik ve Fonsiyonel Yönden İncelenmesi', *Halk Hekimliği Sempozyum Bildirileri,*23-25 Kasım, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

Bayat, A.H., (1989), 'Halk DünyasındaÖzellikle Anadolu Tıbbi Folklorunda Akıl Hastalıklarının Tedavi yolları ve Kaynakları' *Türk Halk Hekimliği Sempozyumu Bildirileri,*23-25 Kasım, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

Boratav, P.N., (1994), *100 soruda Türk Folkloru,* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Çevik, B., (2008), 'Konya'da Halk Hekimliği Uygulamalarının Dünü Bugünü', *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*.

Duranlı, M., (2005), 'Saha Türklerinde Halk Hekimliği İle İlgili Pratikler ve Bu Pratiklerin Değerlendirilmesi'*Fikret Türkmen Armağanı,* Kanyılmaz Matbaası.

Gönenç, A., (2011), 'Antalya İli Korkuteli İlçesinde Halk İnanışları ve Halk Hekimliği', *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.*

Köse, N., (2004) 'Kırgızların Halk Hekimliğiyle İlgili Bazı Pratikleri Hakkında' *Abdurrahman Güzel'e Armağan,* Ankara.

Öngel,G., (1997), 'Denizli Halk Hekimliğinde Ocaklar', *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,* Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

Örnek, V. S., (1971), *100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*, İstanbul, Gerçek Yayınevi.

Özgen, Z. N., (2007), 'Adana (Merkez) Halk Hekimliği Araştırması', *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*.

Şar, S., (1989), 'Halk Hekimliğinin Dünü ve Bugünü' *Halk Hekimliği Sempozyum Bildirileri,* 23-25 Kasım, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

Türkdoğan, O., (1974), '*Bir Kasabada Geleneksel Tıp ve Modern Tıp Sürekliliği*', I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri, Ankara:Kültür Bakanlığı MİFAD Yayınları.

Yaşar, H., (2008), 'Balıkesir ve Yöresinde Çocuk Folkloru Üzerine Derlemeler ve İncelemeler,*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.*

Yardımcı,M., (1989), 'Malatya'da Halk İnanmaları, Mistik Kaynaklı Halk Sağaltmacılığı ve Bazı Halk ilaçları',*Tebliğler, İnönü Üniversitesi 3. Battal Gazş ve Malatya Çevresi Halk Kültürü Sempozyumu,*İstanbul, Kuşak Ofset.

SİLİFKE'DE RÜYA YORMA GELENEĞİ VE BİR RÜYA YORUMCUSU

Döndü CAN

Mersin Üniversitesi

ÖZET

Rüyalar, ilk çağlardan bu yana insanın meşgul olduğu bir konudur. İnsanlar gördükleri rüyalardan anlamlar çıkararak geleceğe dair yorumlar yaparlar. Rüyaları bir çeşit yol gösterici olarak görürler. Rüyalar çoğu zaman kutsal bir işaret olarak görülür ve sıradan insanlar tarafından yorumlanmaları uygun görülmez. Bu bildiride Mersin'in Silifke ilçesinde rüya yorma geleneği ve bir rüya yorumcusu hakkında yapılan tespitlere değinilecektir. Bildirimiz iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde rüyalar çerçevesinde oluşmuş halk kültürü hakkında bilgi verilecek, ikinci bölümde de bir rüya yorumcusunun özellikleri ve rüya ile ilgili uygulamalarına değinilecektir.

Anahtar sözcük: rüya, Silifke, rüya yorumcusu, halkbilimi.

ABSTRACT

Dreams are busy people is an issue since the first ages. People for the future by removing the comments they make meanings in dreams. ee it as a kind of guiding dreams. Dreams are often seen as a sign of the holy is frowned upon and interpreted by ordinary people.In this paper, a dream interpreter Silifke dream about tradition and the findings will be discussed attribution. Notification consists of two parts. Will be formed within the framework of dreams about the first part of folk culture in the second part of the dream, a dream interpreter features and applications will be discussed.

Key Words: Silifke, dream, dream reader, folk culture.

GİRİŞ

Rüya; Arapça "re'y: görme, görüş" mastarından türemiş bir sözcüktür. Bu sözcük "düş" [1]; "uyku sırasında görülen şey" gibi anlamlara gelir. Genel olarak rüya; insanın, uyku esnasında zihninde canlanan hayallerdir. Eskiler rüyayı ikiye ayırırlardı: Birincisi rü'yâ-yı kâzibe (gerçekleşmeyen yalancı rüya); ikincisi ise rü'yâ-yı sâdık (gerçekleşen rüya).[2]

Rüyalar, çeşitli kültürlerde, bir ritüel kaynağı olarak değerlendirilirler. Rüyalar, biyojik ve psikolojik bazı özellikler yanında, kültürel sembolleri de içerirler. Rüyalara göre davranan bireyler, bu kültürel sembolleri, günlük hayat içinde anlamlı hale getirirler. Yaşadıkları topluma ait kültürel sembolleri rüyalarında gören bireylerin,

[1] Develioglu, F., (1962), *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Sözlük*, Doğuş Matbaası, Ankara, 1962, s.902

[2] Akot, B., (2005), *Rüya Tecrübesinin Psikolojik ve Dini Temelleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

günlük hayat içinde rüyalarına göre davranmaları, bu bireysel tecrübelerin diğer kültürel sembollerle pekişerek toplumsallaşmasına yol açar.

Bu bildiride öncelikle her toplumda olduğu gibi, Silifke'de insanlar için merak konusu olan ve insan hayatı için yol gösterici izler taşıdığına inanılan rüya yorma geleneği hakkında bilgi verilecektir. Bunun ardından rüya yormanın özel bir nitelik gerektirdiğine dikkat çekilerek bir rüya yorumcusuna ve rüyalarla ilgili uygulamalarına değinilecektir.

Silifke Yöresinde Rüya Yorumlama Geleneği

Silifke halk kültüründe rüyaların gelecekten haber verme niteliğini taşıması dolayısıyla önemli bir yeri vardır. İnceleme alanımızda rüyaların yorumlanmasının yıllardır yaşanan tecrübelere dayandığı belirtilmektedir. Ayrıca rüyaların görülmesi kadar yorumlanması da önemlidir. Bu nedenle görülen rüyalar rastgele anlatılmaz ve herkes tarafından yorumlanamaz. Silifke'de derlemiş olduğumuz rüya ve rüya yorumlarından bazıları şu şekildedir:

Rüyada ev duvarının yıkılmasını görmek, ölüme veya sakatlığa yorulur(K1,K2)

Yumurta görmek, tasaya, kaygıya, gov(dedikoduya) a yorulur(K1,K.4).

Altın, gümüş gibi değerli şeyler büyük kısmetlerin habercisidir(K.3).

Rüyada anadan üryan(çıplak) olmak ölüme işaret eder. Rüyada görülen çıplak kişi kadın ise bir erkeğin öleceğine, erkek ise kadının öleceğine işarettir(K.1).

Rüyada ayakkabı kaybetmek, huzursuzluğun habercisidir. Genel olarak rüyada ayakkabı pek iyiye yorulmaz(K.2).

Rüyada kağıt para iyiye, bozuk para ise kötüye yorulur(K.1,K.2,K4).

Rüyada berrak su görmek iyi ve hayırlı işlere, bulanık su görmek sıkıntıya yorulur(K.1).

Rüyada ölmüş bir kişiyi görmek kısmetin geleceğine yorulur(K.2).

Rüyada kalabalık pek iyiye yorulmaz(K.3).

Rüya Yorumcusu

Rüyaların görülmesi kadar yorumlaması da insanlar için gizemlidir. Rüyaların bir kısmı şeytani, asılsız rüyalar olarak görülmüş ve yorumlanmaması gerektiğine inanılmıştır. Bu rüyalar kişinin uyanıkken zihninden geçen düşüncelerin, günlük istek ve beklentilerinin"bedenin biyolojik ihtiyaçlarının etkisiyle ve daha önceden yaşanmış geçmiş bir kısım olayların tesiriyle gördüğü rüyalardır. İslam alimleri, dini bir mesaj taşımaması sebebiyle bu çeşit rüyaların tabirlerini yapmamıştır. Çoğu zaman içgüdülerin tesiriyle ortaya çıkan bu rüyalar, nefsin veya şeytanın oyunu şeklinde değerlendirilmiş ve bu rüyalardan korunma yöntemleri anlatılmıştır. Bunun yanı sıra çoğu rüyaların yorumlarından rüya gören kişinin hayatına dair yararlı bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. 19.y.y.'dan itibaren psikologlar, rüyalarla bilimsel olarak ilgilenmiş, rüyaların kişinin şahsiyeti ile ilgili önemli özelliklerini kavramada yol gösterici olduğunu kabul etmişlerdir. Hatta bazı hastalıkların tespitinde tedavisinde bu rüyaları kullanılmışlar[3].

Bildirimizde ele alacağımız rüya yorumcusu seksen dokuz (89) yaşındadır. Rüya ile ilgili derleme çalışmamızdan bir yıl sonrada hayatını kaybetmiştir. Rüya yorumcusunun sağ gözü kördür. Bu körlük yedi yaşındayken gerçekleşmiştir. İlgili kişi bu durumla

[3] Akot, B., (2005), s.106.

rüya yorumculuğu arasında bir ilişki kurmaktadır. Kör olması ilgili kişinin kendi ağzından şöyle anlatılır.

"Ben çocukken ağaçlara çıkar, kuşları yakalardım. Onların bir gözünü çıkarır, sonra bırakırdım. Ne yapacaklar diye de seyrederdim. Onların çabalamaları oradan oraya koşuşturmaları bana heyacanlı gelirdi. Dokuz yaşıma geldiğimde, birgün evin avlusunda ağam (ağabey) ayakkabı dikiyordu. Bacım (kızkardeş) ben de dikeceğim diye tutturdu." Olmaz" dedim ben. O da elindeki mili (ayakkabı dikiminde kullanılan iğne) hızla saldı. Mil tam sağ gözüme çakıldı. Ondan sonra kör oldum. Şimdi düşünüyorum da, doğanın beni cezalandırdığı aklıma geliyor. Gözlerini çıkardığım kuşların hakkı beni kör eden.(K1)"

Gözlerinin kör olması nedeniyle yaşadığı çevrede "Kör Bekir" olarak adlandırılan ilgili kişi rüya yorumlamasına başlamasının bir rüya görmesiyle gerçekleştiğini söylüyor. Bu rüyayı tam olarak kaç yaşında gördüğünü hatırlamıyor. Evliliğinin ilk yıllarında olduğunu söylemesi nedeniyle 16-17 yaşlarındayken olduğunu tahmin ediliyor. Rüyasında dağ başına kurulan bir bakkaldan bir şeyler satın alıyor. Bakkal yaşlıca bir adam. Ona rüyaları yorumlayabileceğini ama yorumlarken kesinlikle yalan söylememesi gerektiğini, aynı zamanda insanların arasını açmamasını söylüyor. Eğer buna dikkat etmezse yorduğu rüyaların çıkmayacağını belirtiyor. O günden sonra ilgili kişi rüyaları yorumlamaya başlıyor. Ama yetmiş yaşına geldiğinde bir gün köy kahvesinde köyün imamı bu kişiye rüyasını anlatıyor. Rüya yorumcusu bu rüyadan yola çıkarak imamın muhtarla bir olumsuzluk yaşayacağını söylüyor. İmamda bunun üzerine muhtara gidip konuşuyor ve tartışıyorlar. Rüya yorumcusu eve geldiğinde rüyayı bu şekilde yorumladığı için çok pişman oluyor ama iş işten geçiyor. O günden sonra da rüyaları yorumlayamadığını söylüyor. Bir akşamda rüyasında bu yeteneğinin elinden alındığına işaret eden bir rüya gördüğünü (bu rüyayı anlatamayacağını söyledi, başına bir olumsuzluk gelmesinden korktuğunu ifade etti) ondan sonra da hiç rüya yormadığını ifade ediyor(K.1).

Rüya ve Rüyaların Sınıflandırılması

Rüya yorumcusuna göre rüya insanlara yol gösteren ilahi bir güç. İnsanoğlunun varoşlunda gizli bir sır. Rüyalar, ilgili kişi tarafından gerçek rüyalar ve gerçek olmayan (şeytani) rüyalar olarak ikiye ayrılıyor. Gerçek olmayan (şeytani) rüyalar şu gibi durumlarda görülüyor:

- İnsanın kafası çok karışıksa
- Huzursuzsa
- Uyuduğu yer rahat değilse
- Ekmek ufağının(parçalarının) üzerinde uyuduysa
- Küllük ya da ocak yakınında uyuduysa.

Bunların yanında rüyanın içinde görülen öğeler de rüyanın şeytani bir rüya olduğunu gösterebilmekte: kan görmek, kırmızı rengin hakim olduğu rüyalar ve çok fazla olayı iç içe görmek gibi.

Rüyaların Anlatılması ve Yorumlanması

Rüya gören kişi rüyasını herkese anlatmamalıdır. En hayırlı rüyanın sabah kalkıldığında hatırlanmayan rüya olduğu söylenmektedir. İyi şeylerin habercisi olan rüyaların başka birisine anlatıldığında bozulacağı inancı yaygındır. Eğer rüya anlatılmak istenirse, rüyayı dinleyecek kişinin akşamsa "Gündüz niyetine" deyip ardından "hayrolsun" demesi, rüya sahibinin de "hayrının karşı gelsin" demesi

gereklidir. Mümkün oldukça, kişi psikolojik olarak korkmamışsa, çok huzursuz değilse, rüyaların güneş battıktan sonra anlatılmaması gereklidir. Bu gibi durumlarda rüya sahibine "suya anlat" da denir. Rüya gören kişi suya anlatarak içini boşaltmış olur ve rahatlar.

Bildirimizde yer verdiğimiz rüya yorumcusu rüyaları yorumlarken, insanın gerçek hayatıyla bağlantı kurduğunu söylüyor. Hayatı boyunca doğayı gözlemlemeyi bir iş haline getirdiğini, doğanın düzeniyle insanın hem psikolojik hem de biyolojik olarak benzerlikler gösterdiğini, bu nedenle rüya yorumlarını doğadaki olaylara göre yorumladığını söylüyor. Yani gerçek hayatta insan için kötü olan bir şeyin rüyada görülmesi yine kötü bir durumun habercisi olarak yorumlanıyor. Örneğin rüyasında evinin yıkıldığını gören bir kişinin, bu rüyayı iyiye yorumlaması mümkün değil. Çünkü gerçek hayatta bir kişinin evinin yıkılması iyi bir şey değil. Bu yüzden böyle bir rüya, gören kişinin hayatında bir olumsuzluk yaşayacağının göstergesi olarak yorumlanıyor.

Rüya yorumlamaları yapılırken rüya gören kişinin bazı özelliklerinin bilinmesi gerekiyor. Kişi rüyalarını takip etmeli ve edindiği tecrübelerden yola çıkarak kendini tanımalı. Bazı insanlara gelecekle ilgili haberler rüyalarından doğrudan verilirken bazılarına dolaylı yollardan anlatılabilir. Bu yüzden bazı insanların rüyaları tersine yorumlanırken bazılarınınki olduğu gibi yorumlanır. Örneğin aynı anda rüyasında şekerli bir şey yiyen iki kişiden birisi eğer rüyaları tersine çıkıyorsa acı bir durumla karşılaşacak diye yorumlanırken, diğerinin sevindirici bir haberle karşılaşması sözkonusu olabilir. Bu bilgiden yola çıkarak rüya yorumcusu rüyaları yorumlamadan önce "Rüyan tersine mi düzüne mi? "diye sorup rüyayı öyle yorumlamakta.

Rüyalar sadece rüya yorumlayan kişiler tarafından yorumlanmak zorunda değil. Aslında en iyi rüya yorumcusu kişinin kendisi. Kişi gördüğü rüyalardan yola çıkarak, zamanla gerçek hayatla rüyaları arasında bir bağ kurabilir. Rüyalar yorumlanırken dikkat edilmesi gereken en önemli husus; rüyaların hep iyiye yorulması. Tabi bunun yanında rüyalar çoğu zaman bir müjdeci olduğu kadar kimi zaman da uyarıcı bir özellik taşıyabilir. Bu nedenle rüyaların gelecekten haber verme yönüyle birlikte, uyarıcı özelliğini de dikkate almak gereklidir.

Kötü Rüya Görmemek İçin Yapılan Uygulamalar

Rüyaların gelecekten haber verme özelliğinin olduğuna inanılması dolayısıyla, kötü rüyaların çoğu zaman gören kişiyi huzursuz etmesi söz konusudur. İnceleme alanımızdaki kaynak kişilere ve rüya yorumcusuna göre kötü rüya görmemek için yapılması gerekenler şu şekildedir:

Kötü rüya görüldüğünde kalkar kalkmaz bu rüya anlatılmalıdır. Bu şekilde rüyanın insana verdiği huzursuzluk dışarı atılmış olur(K1).

Çok sık kötü rüya, kabus gören kişi için ocağa bir ateş yakılır ve bu ateşten üç, beş veya yedi tane ödlesi (ucunda alev olan odun parçaları) alınarak batıya doğru fırlatılır. Bu uygulamadan sonra kişi kötü rüyalarından kurtulur(K.1)

Kötü rüya gören kişi, sabah kalktığında sol tarafına üç kez tükürür. Böyle yaparsa o rüyayla ilgili kişinin başına kötü bir şey gelmeyeceğine inanılır(K.1)

İnsanı huzursuz eden rüyalar görüldüğü zaman yatılan oda baştan aşağı kuşluk vakti temizlenir(K.1,K3).

Kötü rüya görmemek için odaya nazarlık, kurşun veya üzerlik otu asılır(K1).

Kötü rüya gören kişiye kurşun dökülür(K.2).

Kabus gören kişi yatmadan önce Ayetel Kûrsi suresini üç kez okur ve her okuma sonrası imanına(göğsünün üzerine) üfler. Bu sureyi okuyarak yattığında kabus görmez(K.1,K3).

Rüya ve Yorumlama Örnekleri

Bildirimizin bu bölümünde anlatılacak olan rüya ve yorumlamaları kaynak kişilerden derlediğimiz gerçek bilgilerdir. Rüyaların yorumlamaları, bildirimizdeki ilgili yorumcuya aittir.

"Bir gün rüyamda dağ başında bir ölü gördüm. Sıcakta yatan bu ölünün yanına gittiğimde ölenin kızım olduğunu anladım. Kızım ölmüştü ve sakalları çıkmıştı. Ama çok güzeldi. İçime bir acı düştü ama kimse gelmeden üstünü başını düzelteyim dedim ve sıcakta yanmasın diye de bir ağaç gölgesine çektim. Ağlayarak uyanmışım. Rüyamı Kör Bekir'e anlattım. Bana kızımın kendinden yaşça büyük biriyle evleneceğini (sakalının çıkması bunu göstermekte) ve benim buna üzüleceğimi söyledi. Ama üzülmemem gerektiğini çünkü kızımın çok çok mutlu olacağını sonunda beni de sevindireceğini söyledi. Ağaç gölgesi iyiymiş. Kızım bu rüyamdan üç sene sonra kendinden büyük biriyle evlendi. Ben önce istemedim. Beni bir tasa aldı ama sestenmedim. Şimdi iyiler, gerimleri geçimleri iyi, enistemde oğlum gibi kem gözlerden uzak(K3)."

"Bir gece düşümde bir ağaçlıklı yoldan gidiyordum. Dedem çıktı önüme beni iki kere öptü. Dedem ölmüştü. Onu gördüğüme şaşırdım. 'Dede hayırdır' dedim. Dedem 'Seni üç kez öpeceğim ikisini şimdi birini daha sonra' dedi. Uyandım. Kör Bekir kocayı namazda görünce sorum. 'İyi değil evlat, yakın zamanlı deden tarafından iki kişi ölecek, üçünce öpmesinde de başkası dedi. Gerçektende haftasına kalmadan on bir gün arayla ebemle(babaannemle), halam hakka yürüdüler. Ben şimdi dedem rüyama gelecek diye korkarım(K.4)."

"Rüyamda bir yağmur yağdı bir yağmur yağdı. Yağan yağmur arkadaşımın evinin içine girdi. Ben yağmurun suyunu habire merdivenden aşağı süpürüyordum. Ben bunun telaşındayken arkadaşım çıkageldi. Amma boyu bir uzamıştı bir uzamıştı. 'Allah Allah' dedim. 'Senin neden boyun bu kadar uzun' dedim. 'Ne uzunu senin gözün yanlış görüyor' dedi. Amma ben korktum onu böyle görünce. İçimde bir alevle uyandım. Kör Bekir'e vardım anlattım. Arkadaşın kötü bir derde tutulacak ama yağmur iyidir, korkma iyileşecek. Sen ona yardım edeceksin çünkü onun sana hastayken çok ihtiyacı olacak dedi. Akşam aradım Fatma'yı rüyamı anlattım. Güldü. Önce dalga geçtiğini sandım. Sonra 'Sana ayan olmuş bugün doktora gittim biyopsi aldılar, sonucu bekliyoruz dedi. Sonra kötü hastalık çıktı. Ama şimdi iyileşiyor(K.5)"

SONUÇ

İnsanlığın var olduğu günden beri, ruhsal hayatın değişmeyen bir tecrübesi olan rüya, her zaman insanoğlunun hem ilgisini çekmiş hem de yaşamına çeşitli şekillerde etki etmiştir. Rüyanın ne olduğu ve insan davranışlarına anlam verirken rüyaların ne gibi bir işlev taşıdığı ile ilgili olarak birçok ilim dalı çalışmalar yapmaktadır. Halkbilimi alanında yapılan çalışmalarda da yer yer rüya ile ilgili inanışlar derlenmiştir. Her toplumda olduğu gibi Silifke yöresinde yaşayan insanların rüyaya karşı ilgi ve merakı vardır. Rüyaların yorumlanması toplum tarafından saygı duyulan bilge kişilere yaptırılmaktadır. Rüyaların insan hayatı için gelecekten bir haber verme özelliği taşıdığına inanılmış ve görülmelerinden yorumlanmalarına kadar rüyalara bazı kültürel anlamlar yüklenmiştir.

Kaynakça

Sözlü Kaynaklar

Kaynak kişilerle ilgili bilgiler "adı soyadı, doğum tarihi, öğrenim durumu, mesleği, ikâmeti," sıralaması göz önünde bulundurularak verilmiştir.

K.1.Bekir Uçan,1921,Ovacık Köyü, Okur-Yazar, çoban, Ovacık Köyü.

K.2.Hüsnüye CAN,1947, Ovacık Köyü, İlkokul, Evhanımı, Silifke.

K.3. Döne Uysal, 1943, Örenköy, Okur-yazar değil, Ev Hanımı, Örenköy.

K.4.Mustafa Uysal,1942, Ovacık Köyü, İlkokul, Çiftçi, Erdemli.

K.5.Döndü CAN,1983, Uzuncaburç Köyü, Üniversite, Okutman, Mersin.

Yazılı Kaynaklar

Akot, Bülent, (2005), *Rüya Tecrübesinin Psikolojik ve Dini Temelleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Develioğlu, Ferit, (1962), *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Sözlük*, Doğuş Matbaası, Ankara.

ÂŞIK ATIŞMALARINDA MİZAH UNSURLARI

Melek ÇETİNKAYA

Balıkesir Üniversitesi

ÖZET

En az iki âşığın dinleyici huzurunda karşı karşıya gelerek belli prensipler içinde birbirlerini sazda ve sözde denemelerine âşık atışması denir. Âşık atışmalarına Türkiye'de belli yörelerde "karşılaşma", "deyişme", "karşıberi" adıyla rastlamak mümkündür. Âşıklık geleneğinde atışmaların özel bir yeri vardır. Bir âşık ancak usta bir âşığı "bağladığı" zaman gerçek bir âşık olmuş sayılır. Atışmalar belli bir sistem içinde gerçekleşir. Genellikle atışmalar taşlama niteliklidir. Taşlama; âşıkların toplumun aksak yönlerini, kişilerin fiziksel ve ruhsal kusurlarını ve eksik görmüş oldukları olayları dile getirdikleri bölümdür. Dinleyicilerin de en çok beğendiği bölüm taşlama bölümüdür. Bu bölümde mizahi unsurlar ağır basmaktadır. Atışmalarda sataşma, iğneleme, takılma esas olmakla birlikte nezaket kuralları dışına pek çıkılmaz. Taşlamalarda toplumsalı ve kişiseli birbirinden ayırmak oldukça zordur. Ancak âşıkların kişisel taşlamaları hiciv özelliği taşımakla birlikte fazla aşağılayıcı değildir. Kişisel taşlamalar kızgınlık, kırgınlık eleştiri vb. amaçla söylenir. Bu tür taşlamalara taşlama-takılma da demek mümkündür. Âşıklar taşlama-takılmalarda birbirlerini kuşa benzetebilirler; cahillikle, toylukla, yoldan çıkmayla, yozlaşmayla, yalancılıkla suçlayabilirler; uzun boyla alay edebilirler; imandan çıkma, olgun olmamakla suçlayarak taşlayıp takılabilirler. Ancak gönül alma bölümüne gelindiğinde birbirlerine övgü dolu sözler söyleyip, özür dilerler. Biz bu bildirimizde âşık atışmalarındaki taşlama-takılma bölümündeki mizahi unsurları inceleyip tasnif edeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Âşık, atışma, taşlama, mizah.

ABSTRACT

The quarrel of two minstrels in certain principles with or without the help of a reed in front of the listeners is called "âşık atışması" (minstrels quarrel). It is possible to see this quarrel in certain regions of Turkey under different names such as "karşılaşma" (confrontation), "deyişme" (saying idioms), "karşıberi" etc. Quarrels have a special place in the tradition of minstrelsy. A minstrel/lover is accepted as a "true minstrel" only when he "binds" a master minstrel. Quarrels occur in a particular system and have usually satiric character. The satire is the part of the quarrel where minstrels tell about physical and mental defects of people and the failing parts of the society. This is also the listener's favorite part. Even the challenge and sarcasm is the main thing, minstrels are never out of the impasse rules of courtesy. It is hard to differentiate the social from the individual in satires but they are never severe humiliations. Individual satires are told because of anger, disappointment and criticism. Minstrels can compare each other to birds; they can accuse each other to be inexperienced, unfaithful, immature, degenerate and even liar. But at the conciliation part, they tell compliments to each other and apologize. In this study the elements of humor in the satiric parts of minstrels' quarrels are reviewed and classified.

Key Words: Minstrel, quarrel, satire, humor.

Âşıklık geleneği Türk kültüründe önemli bir yer tutmaktadır. Âşık, bulunduğu toplumun sözcüsü durumundadır. Âşık edebiyatı ise sözlü gelenekte yaşatılan tüm ürünlerle beslenir. Âşık tarzı şiir geleneği içinde atışmalar önemli bir yere sahiptir.

Âşıklar yaptıkları atışmaları belli amaçlar doğrultusunda ve belli bir sistem içerisinde gerçekleştirmektedirler. Bunlar Umay Günay tarafından şöyle tasnif edilmiştir:

1.Hoşlama-merhabalaşma
2.Hatırlatma-canlandırma
3.Tekellüm
a.Serbest konulu tekellüm
b.Öğütleme
c.Bağlama-muamma
d.Sicilleme
e.Yalanlama
f.Taşlama-takılma
g.Tüketmece-daraltma
h.Uğurlama-medhiye

Herhangi bir atışmanın bu düzen içinde gitmesi şart değildir. Biz bu bildirimimizde daha çok taşlama-takılma bölümü ve bu bölümlerdeki mizah unsurları üzerinde duracağız.

Türk kültürü mizah yönünden oldukça zengindir. Halk edebiyatında da mizah çok eskilere dayanmaktadır. Mizah kavramı güldürme amacının yanı sıra dolaysız olarak yergiyi ve öfkeyi de içerir. Mizahın sınırları ironiden sövgüye kadar uzanır. Mizahın geniş bir anlatım ve içerik alanı vardır. Öfkenin, düşmanlığın dışa vurulduğu, toplumsal eleştirinin dile getirildiği önemli bir edebiyat türüdür.[1]

Mizahta abartma, ironi gibi ince zeka ürünü yöntemlerin yanı sıra aşağılamalar da vardır. Hiciv 19. yüzyıla kadar geleneksel kalıplar içinde sürer. 20. yüzyılda toplumsal ve siyasal alanda mizah başlar.[2]

Toplumsal ya da bireysel kusurları, yetersizlikleri, adaletsizlikleri vb. doğrudan ve dolaylı yoldan eleştiren sanat biçimlerine mizah adı verilir. Mizahta ironi alaya almaktır. Küçümseme vardır. Zarafetten uzaklaşabilir. Gülünçleştirme ve ironi bireye ve topluma yöneltilen dolaylı eleştiri biçimidir. Hicivde hicvedilen kişinin suçunun tespiti özneldir. Teşhir ve sövgüye varan aşağılama vardır. Mizahta kusurların düzeltilmesi çabası vardır. Mizahta konu toplumsaldır. Mizah toplumsal eleştirinin yansıma alanıdır.[3]

Belge olmadığı için eski Türklerde mizah anlayışı hakkında yeterli bilgimiz yoktur. Divanü Lügati't Türk, Kutadgu Bilig, Dede Korkut Hikayeleri gibi eski edebiyatın en eski ürünleri içinde bulunan deyimler, atasözleri, bilmeceler, tekerlemeler içinde mizah açısından oldukça zengin söyleyişler bulunur.[4]

Anadolu'da köklü bir mizah anlayışı vardır. Mizah kültür hayatının bir parçasıdır. Âşık tarzı edebiyattaki mizah sözlü mizah unsurlarının halk şiirine yansıtılmış hali değildir. Türk kültürü birçok ögenin bir araya gelmesiyle birlikte kendi mizah unsurlarını oluşturmuştur. Âşıklar da kendi mizahlarında Türk kültürünün bu kendine özgü mizah anlayışından yararlanmışlardır.

---

[1] Thema Larousse, (1994), VI, s. 138-141.
[2] Thema Larousse, (1994), VI, s. 138-141
[3] Apaydın, M., (1993), *Türk Hiciv edebiyatında Ziya Paşa*, Adana, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü (Basılmamış Doktora Tezi), s.1-16.
[4] Pala, İ., *Güldeste,* Ankara, Akçağ Yay., s.2-4.

Âşıkların mizahında Türk kültürünün politik, sosyal, ekonomik vb. özellikleri görülür. Mizah âşık edebiyatı ürünlerinde taşlama, yalanlama gibi ürünlerinde zengin bir görünüm sergiler. Atışmalar taşlama niteliklidir. Taşlama, Türk halkının iğneleyici tarafını göstermektedir. Taşlamaların bir bölümü sosyal içeriklidir. Taşlamalarda kişiselle toplumsalı ayırmak oldukça zordur. Yazılış sebepleri bilinmediği sürece taşlamalar toplumsal olarak algılanır. Âşıklar yaşadığı dönemin haksızlık, yolsuzluk ve geriliklerini âşık tarzı şiirin dil ve biçim özelliklerini kullanarak taşlar. Bu tür ürünlerde halkın mizaha bakışını, sonsuz hoşgörüsünü görürüz. Âşıklar kişilerde ve toplumda görülen toplumun değer ve normlarına aykırı her konu ve davranış biçimini mizah konusu yaparlar. Âşıkların mizahlarında kişisel, toplumsal ve siyasal boyut vardır. Âşıkların mizahı eğlendirir, düşündürür, eleştirir. Âşıklar toplum ve insan ilişkilerini irdeleyen, olaylara ayna tutup yansıtan yönleriyle işlevseldirler.[5]

Âşık atışmalarında taşlama bölümü âşıkların birbirlerine kızgın, hiddetli bir şekilde söylemiş oldukları mizahi özellik taşıyan şiirlerdir. Halk günümüzde de en çok bu bölüme ilgi göstermektedir. Taşlama âşıklar arasındaki yaş oranına (yaşlı-genç) bakılmaksızın yapılır.

Âşık tarzı edebiyatta âşıkların taşlamaları daha çok yakınma niteliklidir. Kişisel taşlamalar âşığın iç dünyasını yansıtırken, toplumsal taşlamalarda daha çok toplumsal konulara eğilme görülür. Felekten yakınma adeta bir toplumsal güç gibi önemini korur. 20.yüzyılda âşıklar feleğe somut bir yapı kazandırarak kader gibi kavramla karşımıza çıkar. Bireysel eleştiriler toplumsal eleştirilerin önüne geçmiştir.

Âşıklar, mizah unsurları içeren şiirlerinde toplumla ilgili bütün konulara mizah penceresinden bakarlar. Bu tür şiirlerle bireysel ve toplumsal yabancılaşmayı önlerler. Âşıklar yaşadıkları çağın bir nevi aynasıdırlar. Onların mizah unsurları içeren şiirlerinde toplumdan izler görülmektedir.

Âşıklar, gelenekte, toplumdaki aksaklıkları, ekonomik sorunları, felekten, zamandan şikayet şeklinde dile getirirlerdi. Günümüzde aksayan yönü hicvedileni daha somut bir biçimde gözlüyoruz. Yoksulluk mizaha çok konu olur. Âşıklar, kendi yoksulluklarını, çaresizliklerini hicvederken geneldeki yoksulluğu da konu ederler. Âşıklar ekonomik bozukluklar sonucunda toplumda moral değerlerinin gevşeyeceğini, rüşvet, hırsızlık vb. 0sosyal bozuklukların ortaya çıkacağı bilincindedirler.[6]

Âşık edebiyatında mizah unsurları içeren şiirler taşlama niteliklidir. Atışmalarda da halkın en çok sevdiği, ilgi gösterdiği, sevdiği bölüm de taşlamalardır. Âşıkların taşlamaları daha çok yakınma niteliklidir. Kişisel taşlamalar çoğunlukla aşığın iç dünyasını yansıtır. Toplumsal yapıda bozulmalar ya da aksamalar olduğu zaman âşıkların şiirlerinde bu konulara eğilim görülür. Önceleri felekten yakınma şeklinde ortaya çıkan tepki, kaderden yakınmaya en sonunda da doğrudan kuralları bozanlara yönelmiştir.

Mizahi yönü ağır basan taşlama şiirlerini dörde ayırabiliriz:

1.Bireysel taşlama şiirleri

2.Toplumsal taşlama şiirleri

---

[5] Artun, E., (1996), "Günümüz Adana Âşıklık Geleneğinde Mizah", http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/16.php.

[6] Artun, E., (1996), "Günümüz Adana Âşıklık Geleneğinde Mizah", http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/16.php

3.Yalanlama, mübalağa şiirleri
4.Atışmalarda taşlama-takılma şiirleri[7]

1.Bireysel Taşlama Şiirleri

Bu tarz şiirlerde bireylerin aksayan yönleriyle karşılaşılır. Âşıkların toplumun değerlerinden yana tavır alması yönüyle bu taşlamalar işlevsel boyut kazanır.

Bir örnek verecek olursak:

Gerdan kır deseler çok halt işlersin
Vay bire omuzu palanlı Bekir
İçi geçmiş kavakları dişlersin
Boynu örmeli beli kolanlı Bekir(?)

Âşık İmami

Örnekte de görüldüğü üzere âşık Bekir adlı kişinin aksayan fiziksel özelliklerinden bahsetmektedir. Hatta âşık neredeyse hakarete varacak sözler sarf etmiştir.

2.Toplumsal Taşlama Şiirleri

Bu tarz şiirlerde toplumsal ilişkiler ön planda tutulur. Toplumda değerlerin değişmesi, yapılan haksızlıklar, toplumda aksayan yönler eleştirilir.

Bir örnek verecek olursak:

Bu kadar yapmadı bundan evvelki
Kurbandan kurbana et yeriz belki
Kümese dadandı kurnaz bir tilki
Tavuklar tükendi, kaz firar etti

Âşık Hüseyin Kaçıran

Yukarıdaki örnekte anlaşıldığı üzere baştaki yöneticiden yakınılmaktadır. Âşık, yöneticiyi bir öncekiyle karşılaştırma dahi yapmıştır.

3.Yalanlama-Mübalağa Şiirleri

Âşık atışmalarında yer alan bu bölümde âşıklar inanılmaz yalanları şiirde anlatmaktadırlar. Aynı zamanda âşık atışmalarında koşma dörtlüklerden oluşan bölümdür.[8]

Bu tür şiirlerde eğlendirme, toplumsal gerçeklerden uzak birini yerme, yetiştirdiği ürünüyle övünme, yoksulluğu anlatma gibi konular yer almaktadır. Bu şiirlerin yazılma amaçlarına bakıldığında çoğunun gözleme dayalı olduğunu görmekteyiz.

İki tane örnek verecek olursak:

Verdiğin berize budur gayratım
Bundan başka uyamıyom toktur be
Üç sepet yumurta sabah kayfaltım
Teker teker sayamıyom toktur be
Âşık Kara Mehmet
Satın almak için çok tüccar geldi
Kırkı ortak olup beş karpuz aldı
Birisini oyduk bir cami oldu
İçinde bir hafta namaz kıldırdım
Âşık Kara Mehmet

[7] Artun, E., (1996), "Günümüz Adana Âşıklık Geleneğinde Mizah", http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/16.php
[8] Günay, U., (1992), *Âşık Tarzı şiir Geleneği ve Rüya Motifi,* Ankara, Akçağ Yay., s.57

Yukarıdaki ilk örnekte âşık toplumsal gerçeklerden uzak olan bir doktoru eleştirirken ikinci örnekte kendi mahsulünü abartarak övmektedir. Özellikle ikinci örnekte mübalağa sanatının kullanış şekli daha açık bir şekilde görülmektedir.

4.Taşlama Takılma Şiirleri

Âşık edebiyatında âşık atışmalarının önemli bir yeri vardır. Atışmalar bir topluluk karşısında birtakım usullerle yapılır. Âşıkların karşı karkıya gelmeleri çeşitli vesilelerle olur.[9] Taşlamalar ayrı ayrı şiirler olabildiği gibi koşma dörtlüklerin paylaşılması esasına dayalı olarak karşılıklı deyişler de olabilir. Fasıllarda âşıkların birbirlerine takılmaları mizahi bir hava yaratır. Takılmalar, kırıcı olmadan yapılan şakalaşmalardır. Âşıklar taşlama-takılmalarda birbirlerini kuşa benzeterek, cahillikle, toylukla, yoldan çıkma, yozlaşma, yalancılıkla suçlayarak, uzun boyla alay ederek, imandan çıkma, olgun olmamakla suçlayarak taşlayıp takılırlar.

Âşık Feymani ile Âşık Kul Mustafa'nın bir taşlama takılmasından örnek verecek olursak:

Kul Mustafa

Senede bir gidermişsin Konya'ya
Bir de âşık yazdırmışsın künyeye
Babasız tecelli edip dünyaya
İs'olup çarmıha gerilmeyesin

Âşık Feymani

Nasrettin Hoca'nın heybesi gibi
Nüktedan sözlerin söbesi gibi
Gayrimüslimlerin kabesi gibi
Efes'e tavafa varılmayasın

Yukarıdaki taşlama takılma örneğinde olduğu gibi kimi zaman âşıklar birbirleri toylukla suçlamaktadırlar.

Âşık atışmalarındaki üslup âşığın mizacına bağlıdır. Her âşığın kendine has bir anlatım biçimi vardır. Âşıklar mizah unsuru içeren eserlerinde hem kendileriyle hem de diğer kişilerle alay ederler. Batıl inançları, tutuculuğu, bilgisizliği ironiyle karikatürize ederek alaya alırlar. Bu bir tür folklor malzemesiyle durum güldürüsünün karışımıdır. Durum güldürüsü âşıkların mizahının temelini oluşturur.[10]

Âşıkların şiirlerinde mizah unsurları son dizede bazen ise son iki dizededir. İlk iki dize mizaha hazırlıktır. Üçüncü dize ise hazırlık dizeleriyle mizah dizesi arasında bir bağ konumundadır. Âşıkların mizahlarında anlatım dolaysız ve dolaylı anlatımdır. Mizahı sağlamak için abartma, karakterize etme, çift anlamlı kelimeler, tuhaflıklar kullanılır.[11]

Bir örnek verecek olursak:

Güzel karpuz verir bizim burası
İnanmayan gelsin karpuz sırası
Birisi yarılmış aktı şiresi

---

[9] Kaya, D., (1989), "Âşık Pürvani'nin Karşılaşmaları", *Türk Folklor Araştırmaları, 114, S.47-84.*
[10] Artun, E., (1996), "Günümüz Adana Âşıklık Geleneğinde Mizah", http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/16.php.
[11] Artun, E., (1996), "Günümüz Adana Âşıklık Geleneğinde Mizah", http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/16.php.

Suyu ile dokuz varil doldurdum

Yukarıda verdiğimiz örnekte âşık över gibi yaparak eleştirmektedir. Bu tarz üslup da âşıkların mizahlarında kullandıkları anlatım teknikleri arasındadır.

Âşıklar satirik üslubun en önemli araçlarından olan abartmayı da fazlasıyla kullanmışlardır. Bu tarz şiirlerde abartma ve tuhaf benzetmeler iç içe geçmiştir. Âşıklar aynı zamanda mizah dilini kullanırken kelimelerin diğer anlamlarından da faydalanmışlardır.

BİREYSEL TAŞLAMA ÖRNEKLERİ

Âşık Şenlik ve Âşık Kılıççı Mutafa arasında geçen bir atışma ve taşlama aşağıda sunulmuştur. Bu iki âşık birbirlerini hiç görmemişlerdir. Âşık Şenlik, Âşık Kılıççı Mustafa'ya kendisini Âşık Şenlik'in çırağı olarak tanıtır. Âşık Kılıççı Mustafa atışmaya başlar.[12]

Üstadına t'an ederem,
Darılamağa yolun var mı?
Gıcandım gıyıp vurmadım,
Bir yumrukluk halın var mı?

Âşık Şenlik
Âşk eserine düşen âşık,
Ürüzgarlı yelin var mı?
Elimden can kurtarmağa,
Yüz bin fitne felin var mı?

Âşık Kılıççı Mustafa
Meninen durma divana,
Seni yetirrem Şivana,
Ataram berri yabana,
Orman kimi Kôlun var mı?

Âşık Şenlik
Gurbanam gevher madene,
Eyvallah etmem nadana,
Çıkarsan burcu bedene,
Ayağında nalın var mı?

Âşık Kılıççı Mustafa
Şenlik kimseyi beyenmez,
Laf atar Hak'ka güvenmez,
Üfürüklü boya boyanmaz,
Gara çivit, kâlın var mı?

Âşık Şenlik
Neslin sarp yerleri kesmez,

[12] Eke, M., (2010), "Geçmişte Yapılan Âşık Atışmalarının Günümüzdeki Görünümü", *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi,* II/1.

Şahmarazdır gurdu basmaz,
Ağzında güzemin esmez,
Süysünde yalın var mı?

Bir başka bireysel taşlama örneği verelim:

Muhtar Emmi
Bu sene erken tutulduk
Kara kışa muhtar emmi
Nasıl oldu da satıldık
Üçe beşe muhtar emmi

Köyümün malı ganimet
Çalan diyor velinimet
Han hırsızlara emanet
Bak şu işe muhtar emmi

Kendime geçmiyor sözüm
Benden şikayetçi sazım
Tutmaz oldu iki dizim
Koşa koşa muhtar emmi

Akçay der ki düştük
Bal yerine zehir içtik
Pişmanız ya bizler seçtik
Seni başa muhtar emmi
Âşık Akçay

Hasan Emmi
Bu ne biçim uyumaktır
Uyan Hasan Emmi uyan
Sana ne yapsalar haktır
Uyan Hasan Emmi uyan

El yedikçe sen bakarsın
Açlıktan ağzın kokarsız
Bir gün yatağın yakarsın
Uyan Hasan Emmi uyan

Pencerenden hırsız daldı
Tehlike kapını çaldı
Zaten ölmene az kaldı
Uyan Hasan Emmi uyan

Ölü müsün hasta mısın?
Beyinsizmiş kafatasın

Elli yıldır uykudasın
Uyan Hasan Emmi uyan

Hacım Hak bizi kayırsın
Şeytan şerrinden ayırsın
Mezarda bol bol uyursun
Uyan Hasan Emmi uyan
Âşık Hacı Karakılçık

TOPLUMSAL TAŞLAMA ÖRNEKLERİ
Taşlama
Popçu cebini doldurdu
Altın Koza Festivali
Tam Mirkelam'a yaradı
Altın Koza Festivali

Seni kınarım her yerde
Kültürü düşürdün derde
Hani âşıklar nerde
Altın Koza Festivali
Âşık Eseri

Zamcı Dayı
Sabreyledik gık demedik
Etli sütlü istemedik
Arada bir çay içerdik
O da gitti zamcı dayı

Bari ekmeği kaldırma
Yanık yüreği deldirme
Bizi büsbütün öldürme
Cana yetti zamcı dayı

Bu diyardan da gidemem
Bu deveyi de güdemem
Böylece geçim edemem
Aklım gitti zamcı dayı
Âşık Fidani

Taşlama
Dinleyin dostlarım başa geleni
Ekmek çama çıktı tuz firar etti
Artık siz düşünün geri kalanı
Çoğu bekliyorduk az firar etti

Bulgur pilavına ediyoduk niyaz

Yanında bulursak iki baş piyaz
Ağustos ayında her taraf ayaz
Kışa yakalandık yaz firar etti

Bir pabucum var dabanı delik
Avara geziyom yoktur metelik
Çoluk çocuk çıplak kaldı üstelik
Kumaş kayıp oldu bez firar etti

Bu kadar yapmadı bundan evvelki
Kurbandan kurbana et yeriz belki
Kümese dadandı kurnaz bir tilki
Tavuklar tükendi kaz firar etti

Geçen gece rüyamda gördüm parayı
Uyku arasında attım narayı
Garip Kaçan'la açtı arayı
Perdeler bozuldu saz firar etti
Âşık Kaçıran Hüseyin

YALANLAMA-MÜBALAĞA ÖRNEKLERİ
<u>Âşık Kara Mehmet-Âşık Şıhlıoğlu Atışmalı Yalanlama</u>
Şıhlıoğlu:
Yatsan bile gene girmez düşüne
Hiç aklım ermedi bunun işine
Halat atmış Erciyes'in başına
Çeke çeke bölen gördüm ne dersin?

Kara Mehmet:
Kuyruğundan tuttum bak kova kova
Öldürürüm onu ben döve döve
Altı koyun yutmuş iki de deve
Bir küçücük yılan gördüm ne dersin?

Şıhlıoğlu:
Acep ne dersin ki sen bu hususta
Bir yanı atlıya bir yanı posta
Bilmem mühendisti bilmem bir usta
Karıncada plan gördüm ne dersin?

Kara Mehmet:
Kara Mehmet der ki değilim cahil
Caniye caniyim ehile ehil
Yalan idim ama bu kadar değil
Seni benden yalan gördüm ne dersin?

Duydun mu?
Kel Ali'nin dört boynuzlu danası
Kanatlanmış göğe uçtu duydun mu?
Çift sürerken Halime'nin ninesi
Heybesinden öküz düştü, duydun mu?

Yumurtlamış horozların tümüsü
Suya düşmüş tavukalrın namusu
Erzurum'dan gelen peynir gemisi
Ankara'dan öte geçti duydun mu?

Üvez uçtu yer oynadı yerinden
Salyangozlar buz bağlamış terinden
Fırın yaptık Erciyes'in karından
Kayseri'ye ekmek pişti duydun mu?

Hacım yok mu bu yalanın gerisi
Bir kovan bal yapmış yaban arısı
Şaşı İbiş'in gözü ama karısı
On çuval pirinci seçti duydun mu?
Âşık Hacı Karakılçık

ATIŞMALARDA TAŞLAMA-TAKILMA ÖRNEKLERİ
Âşık Kul Mustafa-Âşık Posoflu Müdami
Âşık Müdami:
Senin ile bir nazire oynayak
Amma söz içinden söz çıkartırım
Zahiri sıfatta dönüp dolaşma
Girer öz içinden öz çıkartırım

Âşık Kul Mustafa:
Mevlam emretmese yağmur yağar mı?
Lök dengin bulursa gider ağar mı?
Kamil kuldan ham bir kelam doğar mı?
Kamil sözlerine naz çıkartırım.

Âşık Müdami:
Hangi daldan uçtun hangi dala konarsın
Akşam olur hangi dalda dönersin
Yaklaşma üstüme sonra yanarsın
Ateş püskürürüm köz çıkartırım

Âşık Kul Mustafa:
Hiç düştün mü sen bu aşkın bendine
Akıl almaz ilimine fendine
Seni alırsam kol kemendine

Vurur yerden yere toz çıkartırım

Âşık Müdami:
Baba Müdami'yim cahil zannetme
Haddine kadim ol ileri gitme
Emen tıfil âşık acele etme
Bu işin sonunu düz çıkartırım

Âşık Kul Mustafa
Söyler Kul Mustafa geçmiş amcandan
Ondan sonra bin ders aldım cerenden
Doksan dokuz âşık kovdum meydandan
Bir de gelirsen yüz çıkartırım

SONUÇ

Mizah şiirleri önceleri felekten, kaderden yakınma şeklindeydi. Ancak günümüzde doğrudan kişilerle ve toplumla alakalıdır. Toplumsal kurallara aykırı her durumu şiirlerinde mizah unsurlarını da kullanarak hicvetmişlerdir. Mizah unsuru içeren âşık şiirlerini bireysel taşlama, toplumsal taşlama, atışmalarda takılma taşlama ve yalanlama mübalağa şiirleri olmak üzere dört grupta toplamak mümkündür. Bu şiirlerin amaçları ise eğlendirme, düşündürme, eğitme, eleştirmedir. Şiirlerin kişisel, toplumsal hatta siyasal yönü vardır. Taşlamalar kırıcı olmayıp kızgınlık, kırgınlık sonucu doğruyu gösterme, dikkati konuya çekmek için söylenir. Bunu yaparken de çeşitli anlatım teknikleri kullanılır. Genellikle mizah son dizede sağlanır.

Kaynakça

Apaydın, Mustafa, *Türk Hiciv Edebiyatında Ziya Paşa*, Adana, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü (Basılmamış Doktora Tezi), s.1-16,1993.

Artun, Erman, "Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı Terimleri Üzerine Bir Deneme", Adana, *Halk Kültürü Araştırmaları*, 1, 2010.

Artun, Erman, *Ceyhanlı Âşık Karaahmet'in Yalanlamaları*, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırma Merkezi.

Artun, Erman, *Adana Âşıklık Geleneği (1966-1996) ve Âşık Feymani*, Adana, s.33, 1996.

Artun, Erman, *Günümüz Adana Âşıklık Geleneğinde Mizah*, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırma Merkezi,1996.

Eke, Metin, "Geçmişte Yapılan Âşık Atışmalarının Günümüzdeki Görünümü", *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, II/1, 2010.

Günay, Umay, *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara, Akçağ Yay., s.57,1992.

Kaya, Doğan, "Âşık Pürvani'nin Karşılaşmaları", *Türk Folklor Araştırmaları*, 114, s.47-84,1989.

Pala, İskender, *Güldeste,* Ankara, Akçağ Yay., s.2-4.

Thema Larousse, VI, s. 138-14, 1994.

DİYARBAKIR'DA KADIN HAMAMLARI VE HAMAM KÜLTÜRÜ

Pınar DEMİRCAN

Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Hamamlar, geleneksel toplumlarda temizlenme işlevinin yanı sıra özellikle kadınlar için evden çıkabilme, sosyalleşme, eğlenme gibi işlevleri de taşıyan önemli kültürel mekânlardır. Bu bildiride, Diyarbakır merkezde bulunan hamamlarla ilgili yapılan derleme çalışması ve bunun üzerine yapılan inceleme sunulacaktır. "Geleneksel sözlü kültür ortamı" olarak ele alınacak olan Diyarbakır hamamlarında, kadınlar tarafından üretilen ve tüketilen temizlik değerleri, estetik değerler, yiyecek ve içecekler, düğün gelenekleri ve eğlence gibi sözlü kültüre ait malzeme, yapısal ve işlevsel açıdan değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Diyarbakır, hamam, kadın hamamı, kadın eğlenceleri.

ABSTRACT

Baths are the places that are used espcially by women not only for cleaning but also for going out, being social and entertainment. In this announcement, it is going to be presented collection and examination on the baths in center of Diyarbakır. Stuffs belonging to oral culture such as production and consumption of cleaning values, aesthetic values, foods and drinks, wedding tradition and entertainment created by women will be evaluated in terms of structure and function in Diyarbakır baths which are dealt with as 'Traditional Oral Culture Environment'

Key Words: Diyarbakır, bath, women's bath, women's entertaimetns.

"Arapça hamam (ısıtan), İbranice hamma (ısıtmak) sözcüğünden kaynaklanan hamam (sıcak olmak) yıkanılacak yer anlamına gelmektedir." (Ülgen 1964:174). Kelimenin anlamının Osmanlıca sözlükte "hamam, banyo" olarak verildiğini görmekteyiz (Devellioğlu 1988:385). Aynı kelimenin Türk Dil Kurumunun sözlüğünde "yıkanılacak yer, yunak, ısı dam" olarak verildiğini görmekteyiz (Türkçe Sözlük 1988:603).

Hamamların tarihi insanlığın geçmişi kadar eskilere uzanmaktadır. Hamamlar, Akdeniz medeniyetinin en önemli unsurlarındandır. İslam'ın gereklerinden biri olan temizlik, Emevi saraylarından itibaren çeşitli İslam toplumlarında bir hamam kültürü ve mimarisi yaratmıştır. İslam âleminde hamamlar halkın maddî ve manevî sıhhati açısından hastaneler kadar önemli yer tutmaktadır. İslamiyet'in temizlik kavramına hususiyetle önem vermesi, Hz. Peygamber'in "Temizlik imandandır." sözü; Müslümanları temizliğe, dolayısıyla hamamın önemine sevk etmiştir. Bununla beraber evlerde ekseriyetle hususî hamamların bulunmaması devletleri bizzat umumî hamamların inşasına yönlendirmiştir. Bu hamamlar inşa edilerek kamu yararına

sunulmuşlardır. Dolayısıyla halkın uğrak bir mekânı haline gelen hamamlar, halk arasında güçlü bağların kurulması, iletişimin sağlanması adına önemli yer tutar. Temizliğin insan sağlığına doğrudan etkisi de göz önünde bulundurulursa hamamların ehemmiyeti bir kat daha artmaktadır. İslam medeniyetine mensup topluluklarda hamamlar bir iyileşme alâmeti olarak algılanmakla birlikte hamama gitmenin bazı hastalıklara iyi geldiğine de inanılırdı, şöyle ki hamamın sıcaklığı ve terletme fonksiyonuyla romatizmayı tedavi etme kanısı yaygındı.[1] Bu görüş günümüzde de devam etmekte olup konu ile doğrudan alâkalı turistik seyahatler yapılmaktadır.

Memlûklarda hamamlar yıkanma, temizlenme ve süslenme mekânları dışında sohbet ve eğlence yerleri olarak da sevilirlerdi.[2] Bunun yanında geleneksel olarak düğünden önce damadın veya gelinin arkadaş ve akrabalarıyla hamamlarda toplanmaları söz konusudur ki kadınlar bu durumda evlilik çağına gelen oğullarına kız beğenirlerdi, şarkı ve oyunlar eşliğinde eğlenirlerdi.[3]

Hamama gitmek, kadınlara evden çıkmak için bir fırsat oluşturuyordu. Hamamlar kadınların hayatında önemli bir kamu mekânı olarak yer tutardı.[4] Yine bu mekânlarda toplanan kadınlar; dedikodu yapar, kız beğenir, şarkı-türkü söyler yemekler yerdi. Bir kez daha ifade etmek gerekirse bu sayede halkın aynı mekânda muhtelif vesilelerle bir araya gelmesi, halk arasında güçlü bağlar oluşturmaktadır.

Diyarbakır İlinin Tarihi

Diyarbakır ülkemizin Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin doğusunda bulunan Türkiye'nin önemli şehirlerinden biridir. Genel olarak bölgeye bakıldığında Mardin, Diyarbakır, Siirt, Batman, Bingöl illerinde benzer folklorik özelliklere rastlanmaktadır.

Asurlar döneminde şehir,bölge valilik merkezi olmuştur. Milattan sonra bir ve ikinci asırlarda şehir ve bölgesi için Romalılar ve Partlar arasında savaşlar yapılmıştır. Romalılar'ın hakimiyetine geçen şehir Roma İmparatorluğu'nun yıkılması ile Bizans yönetimine geçmiştir. Ömer döneminde İslam ordusu Diyarbakır'ı ve çevresini fethetmiştir. Halidbin Velid Diyarbakır'a giren ilk İslam kumandanıdır. Diyarbakır böylece bir eyalet olarak İslam devletine bağlandı.

869-899 yılları arasında Diyarbakır ve çevresinde Şeyhiler Hânedânı hüküm sürmüştür fakat Halîfe Mütazıd bu hakimiyete son vermiştir. Daha sonraki yıllarda Hamdânîler hâkim oldularsa da, 990 yılında bölgeye hâkim olan Mervaniler 1096 yılına kadar saltanat sürdü. Alparslan 1071 Malazgirt Savaşı'ndan bir sene önce Diyarbakır'a geldi. Mervânîler, Selçuklular'a tâbi oldu. Melikşah'ın vefatından sonra Diyarbakır'da egemenlik Suriye Selçukluları'na geçti.

Eyyûbî lideri Melik Kâmil, Selçuklular'ın yönetimindeki şehri ele geçirdi. 1259'da şehir, İlhanlılar'a geçti. İlhanlılar, bölgeyi Artukoğulları'na bıraktılar. 1401 yılında Akkoyunlular yönetiminde, devletin başkenti oldu. Artukluların egemenliğine son veren Safeviler böylece şehri ele geçirdi. Artuklu ve Safevi dönemlerinde kente önemli bir Türkmen kökenli nüfus yerleşimi olmuştur.

1507-1515 yılları arasında Anadolu Beylikleri, Memlukler, İran-Safevi devletleri arasında bu bölge için mücadele devam etti. Osmanlı hükümdarı Yavuz Sultan Selim,

[1] Kortantamer / "Memluk Toplumunda Kadın", *Türkler*, Cilt V, s. 410; Hourani, History, s.123.
[2] Mazaherî, A., (1972), *Ortaçağda Müslümanların Yaşayışları*, çev. Bahriye Üçok, İstanbul, s. 220
[3] Gürsoy-Naskali, E., (2009) (Editör) /Arçın Salih Mehmet (Editör),*Temizlik Kitabı*, Samira Kortantamer (Bölüm yazarı), Kitabevi, İstanbul, s. 173
[4] Gürsoy-Naskali E., (2009), s. 173

Diyarbakır'ı ve bütün Güneydoğu Anadolu'yu 15 Eylül 1515'te Bıyıklı Mehmet Paşa kumandasında Osmanlı egemenliğine kattı.

Diyarbakır, Osmanlılar döneminde önemli eyaletlerden birinin merkezi olmuş, doğuya sefer yapan orduların hareket üssü ve kışlağı görevini görmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde özellikle I. Dünya Savaşı'nın yakın zamanlarında hastalık, yangın ve sefalet yüzünden büyük sıkıntı çeken Diyarbakır; Cumhuriyet devrinde büyük ve önemli imar, sosyal, kültürel ve ekonomik hareketler yaşamıştır. 1950'lerden sonra yeni şehir kurulmuş; yollar, hastaneler, okullar ve modern yapılarla gün geçtikçe büyümüş ve gelişmiştir. Yeni şehir kara, hava ve demir yolarıyla Türkiye'nin dört bir yanına bağlanmış önemli merkezlerden biri haline gelmiştir.[5]

Diyarbakır Hamamlarının Genel Özellikleri

Osmanlı döneminde Diyarbakır'da her mahallede bir hamam bulunurdu. Bilhassa Diyarbakır'a gelen yabancıların muhakkak surette hamamda iyice yıkandıktan sonra şehir merkezine girmelerine izin verilirdi. Bunun için de şehre girişi sağlayan dört kapının bulunduğu yerlere yakın hamamlar vardı. Bugün bu hamamların birçoğu gerek yol genişletme sebebiyle gerekse ilgisizlik ve bakımsızlıktan yıkılmıştır.[6]

17. Yüzyıl'da Diyarbakır'ı ziyaret eden Evliya Çelebi 12 hamam hakkında bilgi vermektedir. "Bu hamamların cümlesi şehrin zibiliyle ısısı olunur. Amma gayet sıcak olurlar. Rum'da odun ile bu mertebe hamamı kızdırmak kabil değildir. Hamamda zibil yakmanın bir fa'idesi daha var ki şehir içinde zerre kadar hâr û hâşak süprüntü bırakmayıp zenbil zenbil hamama taşırlar. Cümlesi yanar, mahvolur. Şehir aralarında ve hâricinde müzahrafetten eser kalmayub gerek derun-ı belde gerekse hâric-i nezafet üzre bulunur. Bu da yalnız Diyarbekir'e mahsus olmayup Arabistan hamamlarının hepsi bu yolda zibil ile ısıtılır.[7] Evliya Çelebi'nin de Seyahatname'de belirttiği üzere şehrin çöplerinin toplanıp hamamlarda yakılmasıyla birlikte hem şehrin hem de halkın temizliği sağlanmaktadır. Bir başka deyişle sağlanan düzen, çöplerin hastalık değil sıhhat yaymasına imkân sağlamıştır.

Hamamların mimarî yapısı üzerine de açıklamalarda bulunan Evliya Çelebi Diyarbakır Bıyıklı Mehmet Paşa Hamamı ile ilgili olarak "Eski üslup üzere yapılmış eski bir hamamdır. Duvar yüzlerinden ne baş aşağı kubbelerinden bir damla ter damlama ihtimali yoktur. Duvar yüzlerini koklayınca amber kokusu gelir."[8] diyerek Diyarbakır hamamların içindeki hoş kokudan, içine gösterilen özenden de söz etmiştir.

DİYARBAKIR HAMAMLARI

Yıkılan hamamlardan Mirza Hamamı XV. yüzyılda Akkoyunlular zamanında yapılmış ve I.Dünya Savaşı sırasında yıkılmıştır. Yeni Kapı Hamamı ise 1882'de yıkılmıştır. Maristan Hamamı Gazi İlkokulu'nun yapımı sırasında ortadan kalkmıştır. İçkale'deki Kale Hamamı, Sinek Pazarı'ndaki Alaaddin hamamı da zamanla ortadan kalkmıştır. Muallak Mahallesi'ndeki Domat Hamamı da I.Dünya Savaşı sırasında yıkılmıştır. Dilaver Paşa Hamamı, Hüseyin Efendi Hamamı, Bekir Paşa Hamamı, Cadde Hamamı da yakın tarihlerde çeşitli nedenlerle ortadan kalkan hamamlar arasındadır. Bunun yanı sıra XVI.yüzyılda yapılmış Cimşid Bey Hamamı 1863 tarihli İpekoğlu Hamamı da çeşitli amaçlarla kullanılmış ve işlevini kaybetmiştir.

[5] http://tr.wikipedia.org/wiki/Diyarbak%C4%B1r, Erişim Tarihi: 10.06.2012, 14:20.
[6] Güldoğan, V., (2011), *Diyarbakır Tarihi*, Kripto Kitapları, Ankara, s. 386
[7] *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, Zuhuri Danışman Yayını, İstanbul, Cilt 6 s. 40, 41
[8] Evliya Çelebi, (1970), Cilt 6, s. 40

Ali Paşa Hamamı (Merkez)

Ali Paşa'nın yaptırmış olduğu cami ve medresenin yanı sıra 1534 yılında onlara bir de hamam eklemiştir. Bu hamamın da cami ve medrese ile birlikte Mimar Sinan tarafından yapıldığı sanılmaktadır. Günümüze oldukça harap bir durumda gelebilmiştir.

Melek Ahmet Paşa Hamamı (Merkez)

Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Caddesi üzerinde bulunan bu hamamı Melek Ahmet Paşa tarafından1564 yılında yapımına başlanmış, 1567 yılında da tamamlanmıştır.

Behram Paşa Hamamı (Merkez)

Behram Paşa tarafından 1564 yılında yaptırılan bu hamamdan Evliya Çelebi de söz etmiştir.

Çardaklı Hamam (Merkez)

Diyarbakır İbrahim Bey Mahallesi'nde bulunan bu hamamı Hüsrev Paşa Camisi ile birlikte 1521-1528 yılları arasında yaptırmıştır.

Vahap Ağa Hamamı (Merkez)

Diyarbakır'dan Dağ Kapısı'na giden yolun solunda bulunan bu hamamın ne zaman ve kimin tarafından yaptırıldığı bilinmemektedir. Soğukluk, sıcaklık ve halvet bölümlerinden meydana gelen bir hamam olup, özellikle halvet kısmı haçvari bir plan göstermektedir.

Deve Hamamı (Merkez)

Diyarbakır Mardin kapısı yakınında, cadde üzerindedir. Bu hamamın da yapım tarihi ve banisi belli değildir. Büyüklüğünden dolayı halk arasında Deve Hamamı olarak tanınmaktadır.

Kadı Hamamı (Merkez)

Diyarbakır Sefa Camisi'nin yakınında bulunan bu hamamın ne zaman ve kimin tarafından yaptırıldığı bilinmemektedir. Evliya Çelebi bu hamamın isminin Eşbek olduğunu yazmıştır.

Küçük Hamam (Merkez)

Melek Ahmet Paşa Camisi'ne bitişik olan bu hamamın da yapım tarihi belli değildir. Oldukça küçük ölçüde bir hamamdır. Soğukluk, ılıklık ve halvet bölümlerinden meydana gelmiş ve üzeri kubbe ile örtülmüştür.

Saray Hamamı (Çermik)

Diyarbakır çermik ilçesinde bulunan bu hamamın kitabesi günümüze ulaşamadığından yapım tarihi kesinlik kazanamamıştır. Bununla beraber yapı üslubundan XVI.-XVII. yüzyılda yapıldığı sanılmaktadır. Bu hamam haç biçimli, dört eyvanlı, köşe hücreli hamamlar plan gurubundandır. Oldukça büyük ölçüde yapılan bu hamam soğukluk, ılıklık ve halvet bölümlerinden oluşmuş, her bölümün üzeri içten pandantifli, dıştan kasnaklı kubbelerle örtülmüştür.

Çüngüş Hamamı (Çüngüş)

Diyarbakır Çüngüş ilçesinde eğimli bir arazide yapılmış olan bu hamamın da kitabesi günüme gelememiştir. Mimari üslubundan XVII. yüzyılda yapıldığı sanılmaktadır. Hamam, dört eyvanlı haç biçimli ve köşe hücreli hamamlar gurubundandır. Yakın tarihlerde içerisindeki eyvanlardan biri ile köşe hücrelerinden ikisi kaldırılmış, halvet bölümü daha büyütülmüştür. Hamamın üzeri içten pandantifli, dıştan kasnaklı kubbelerle örtülüdür.

DİYARBAKIR'DA HAMAM KÜLTÜRÜ VE KADIN EĞLENCELERİ

Hamamlar geçmişte devletin halka sunduğu hizmetlerdendi. Su sebil sayıldığından hayır yapmak isteyenler hamam ya da çeşme yaptırırlardı ve bu yapılardan bütün halk yararlanırdı. Yıllar içinde hamamlar giderek müesseseleşmiştir. Türk hamamları temizlik işleviyle beraber şifahane olarak görülmesinin yanında çeşitli sebeplerle bazı törenlerin yapıldığı yerler durumuna getirilmiştir. Kamu yararı sebebiyle inşa edilen hamamlar giderek bu sebepten bağımsızlaşarak halkın gündelik yaşamına girmiştir.

Hamamlar ev dışındaki sosyal hayatı sınırlandırılmış eski Türk kadınının hayatındaki önemli bir eğlenceydi. Hamam eğlenceleri toplumsal sınıfları ortadan kaldırırdı. Zengin fakir, herkesin evinde temizlik ihtiyacını karşılayacak bölümler olmasına rağmen semt hamamlarına rağbet fazladır.[9]

Yaptığımız saha çalışması sonunda; "kadınların hamam eğlenceleri" olarak bilinen törenlerin günümüzde -değişerek de olsa- devam ettiğini tespit ettik. Mekân, kapalı eğlence mekânlarındandır. Hamam eğlenceleri öncesinde ekseriyetle hamama götürülecek yiyecek-içecek, giyim kuşam, hamam bohçası; içerisinde sabun, kese ve lifin bulunduğu kildanlar hazırlanmaktadır. Hamam eğlencelerinin hazırlık aşamasında ailelerin ekonomik seviyeleri sebebiyle farklılıklar gözükebilir.

Diyarbakır hamam eğlenceleri herhangi bir kurala bağlı olmamakla birlikte "gelin hamamı" geleneksel olarak devam etmektedir. Geleneksel gelin hamamı eğlencelerinde şeker ile cevizin ezilerek hamamdaki herkese kaşıklarla ikram edilmesinin yanında bu eğlencenin düğünün yedinci gününe denk getirilmesi de dikkat çekicidir.

"Hamama gelinle beraber kız ve oğlan tarafının yakınları gider. Çalgıcı kadınlar da hamama getirilir. Yiyecek ve içecekler önceden hazırlanıp hamama getirilir. Gelin hamamında gelinlik elbiselerini giyer ve kendisine ayrılan yere bir sandalye konularak oturtulur. Bu sandalyeye "ya star" sandalyesi denir.

Gelinin hamam bohçasına kildan, tas, nalın, kilim konu ve bunları bir kadın evden alıp hamama getirir. Hamam bohçasını getiren bu kadına natıra (hamam hizmetçisi) denir.

Hamamdaki curunun etrafına bir leğen, üstüne de bir badiya konur. Su doldurulur ve yıkanmaya başlanır. En sonunda gelin yıkanır. Gelin yıkanırken şarkılar, türküler söylenir, "tili li li" çekilir. Gelinin yıkanması bittikten sonra ipekli peştamala sarılan gelin, giyinme yerine götürülür, giydirilir ve eve götürülür."[10]

Günümüz şartlarına göre gelin hamamı geleneğinin çok sık olmasa da hâlen devam ettiği, şeker ile cevizin ezilmesiyle hazırlanan tatlı ikramının yerine hazır mamullerin tercih edildiği gözlenmiştir.

Diyarbakır hamam eğlencelerinin katılımcıları genellikle yakın akrabalar, arkadaşlar ve komşulardır. Eğlence esnasında türküler dışında bir halk edebiyatı ürününe rastlanmamıştır. Töreni düzenleyen ailenin isteğine bağlı olarak müzik ve dans unsurları kullanılmaktadır. Eğlencenin katılım şartı olarak özel giyim-kuşam öğesi olarak peştamal, takunya tespit edilmemekle birlikte; katılımcıların giyim kuşamlarında yine ekonomik farklılıklar neticesinde değişiklikler tespit edilmiştir. Günümüzde hamamlardan tedarik edilen tekdüze peştamal ve takunyalar yaygın olarak kullanılmakta olup daha önceleri ipek peştamallara ve gümüş takunyalara sıklıkla

[9] Türkyılmaz, D., (2001), *Türk Kültüründe Hamam Geleneği ve Eskişehir Hamamları*, Yayınlanmamış Y. Lisans Tezi Hacettepe Ünv.
[10] Güldoğan, V., (2011), s. 120.

rastlandığı tespit edilmiştir. Eğlence esnasında herhangi bir gezinti yapılmamaktadır. Eğlencenin düzenleniş amacının temelinde eğlenme, iletişim ve bir araya gelme, evlenecek oğluna kız bulma arzusu mevcuttur. Temizliğin İslamiyet açısından oldukça önemsenmesini bir kenara bırakırsak Diyarbakır hamam eğlencelerinin dinî bir yönü olduğundan söz edemeyiz.

SONUÇ

Sonuç olarak Evliya Çelebi'nin de Seyahatname'de belirttiği üzere şehrin çöplerinin toplanıp hamamlarda yakılması hem şehrin temizliğini hem de halkın temizliğini sağlamaktadır. Böylece… diğer yandan hamamların kadınlar için sosyal bir faaliyet olduğu görülmektedir.

Diyarbakır tarihi, kültürü ve sosyal dayanışması açısından zengin bir folklora sahiptir. Tarihi kent Diyarbakır'ın hamamlar açısından oldukça zengin olduğu görülmektedir. Bunu kent merkezinin hemen hemen her semt ve mahallesinde olan hamamları.. Bu bildiride toplumdaki sosyal dayanışmayı vurgulamaya çalışarak, hamamların birincil işlevinin yanında(dışında) kadınlar arasında sosyalleşme, haberleşme ve eğlence mekanları olarak kabul görüldüğünü göstermeye çalıştım. Diyarbakır'da hamamların kadınlar için bir kültür ve sosyalleşme ortamı olduğunu görmekteyiz. Hamamlar temizlik işlevinin yanında birçok kültürü de beraberinde yaşatmıştır.

Sonuç olarak Evliya Çelebi'nin de Seyahatname'de belirttiği gibi Diyarbakır'daki hamamlar şehir çöpleriyle ısıtılmıştır. Burada hem beden temizliği hem de şehir temizliğine verilen önemi görmekteyiz.

Kaynakça

http://tr.wikipedia.org/wiki/Diyarbak%C4%B1r, Erişim Tarihi: 10.06.2012, 14:20.

Güldoğan, Vedat, (2011), *Diyarbakır Tarihi*, Kripto Kitapları, Ankara.

Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Zuhuri Danışman Yayını, İstanbul 1970, Cilt 6.

Kortantamer / "Memluk Toplumunda Kadın" , *Türkler*, Cilt V, s. 410; Hourani, History.

Mazaherî, Ali, (1972), *Ortaçağda Müslümanların Yaşayışları*, çev. Bahriye Üçok, İstanbul.

Gürsoy-Naskali Emine (Editör) /Arçın Salih Mehmet (Editör), *Temizlik Kitabı*,

Samira Kortantamer (Bölüm yazarı), Kitabevi, İstanbul 2009.

Türkyılmaz, Dilek, (2001), *Türk Kültüründe Hamam Geleneği ve Eskişehir Hamamları*, Yayınlanmamış Y. Lisans Tezi Hacettepe Ünv.

KIRŞEHİR TÜRKÜLERİNDE MEYVE

Mustafa DUMAN

Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü

ÖZET

Türküler, toplumun tarihi süreç içerisinde yaratmış olduğu kültürel birikimin, edebi kurallar dâhilinde, sözlü kültür ortamına aktarılmasıyla oluşturulan halk edebiyatı ürünleri arasında yer almaktadır. Bütün halk edebiyatı ürünlerinde olduğu gibi, türkülerin de kültür taşıyıcılığı işlevi bulunmaktadır. Az sözle çok şey ifade etmenin esas olduğu türkülerde anlam ve duygu yoğunluğu ön plana çıkarılmaktadır. Türkülerde yer alan çeşitli kelime, kavram ve ifadelerin, kendi anlamları dışında, simgesel olarak farklı anlamlara da sahip olduğu bilinmektedir. Anadolu sahasında yaratılmış olan türkülerde, meyvelerin, bu simgelerden birisi olarak yaygın bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmada, yaratılış mitlerinde dahi karşımıza çıkan meyvelerin, Kırşehir türkülerinde, birer simge olarak ne şekilde kullanıldıkları incelenmiştir. Bu doğrultuda, yazılı kaynaklar vasıtasıyla tespit edilen ve birçoğu TRT repertuvarında kayıtlı olan 400'den fazla Kırşehir türküsü taranmıştır. İçlerinde meyve adları geçen türküler belirlenerek, bu türkülerde yer alan meyve adlarının neleri simgelemek üzere, hangi anlamlarda kullanılmış oldukları ve bir benzetme unsuru olarak nasıl kullanıldıkları incelenerek değerlendirilmelerde bulunulmuştur. Böylece; içinde meyve adı geçen Kırşehir türkülerinde, bu meyvelerin, simgesel açıdan taşıdıkları anlamlar belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkü, Kırşehir, meyve, simge.

ABSTRACT

Folk songs take their place among folkloric constituents that come into being as a result of the transfer of the cultural accumulation throughout the historical process into verbal cultural space within the framework of literary rules. Like all folkloric products, folk songs also undertake the function of cultural transmission. The intensity of meaning and feeling is marked in the folk songs which aim to mean a lot with lesser words. It is also known that varied words, concepts and expressions bear symbolic connotations in addition to their original meanings. In the folk songs produced in the Anatolian region, it is observed that the concept of fruit is widely used as one of these symbols. In this study, how these fruits that are even faced in the myths of creation, are employed as a symbol in Kırşehir folk songs will be discussed. In that sense, over 400 Kırşehir folk songs, many of which are recorded in TRT repertoire or detected through written sources, have been searched. Identifying the ones which include fruit names, several conclusions have been drawn about meanings of those fruit names and their usage as a metaphoric element on the point of what they symbolize in the folk songs in question. Therefore, this paper aims to analyze the symbolic meanings in Kırşehir folk songs in which fruit names are mentioned.

Key Words: Turkish folk song, Kırşehir, symbol, fruit.

Giriş

Halk edebiyatı ürünleri içerisinde yer alan simgeler, edebi yaratmalardaki gösterge türlerinden biridir ve kendi anlamları dışındaki şeyleri ifade eden imlerdir. Bu ürünlerdeki "*simgesel dil"*, simgelerden ve onların kullanımını düzenleyen kurallardan

oluşan dizgelerin genel adıdır.[1] Halk edebiyatı mahsullerinden olan türküler, sözün şiirsel bir yapıya kavuştuğu, yoğun anlamlar içeren sözlerle oluşurlar. Türkülerdeki yoğun anlamı, simgeler vasıtasıyla oluşturulan edebi sanatlar sağlar. Türkülerde çokça kullanılan bu simgelerden biri de toplum inançlarının simgeleştiği meyvelerdir.

En genel manasıyla, halk şairleri tarafından belli ölçüler dahilinde oluşturulan, sözlü kültür ortamında genellikle profesyonel icracılar tarafından aktarılan ezgili şiir manasına gelen türkünün, bu manasıyla bir araştırma alanı olarak çok geniş bir coğrafyayı kapsayacağı düşüncesiyle çalışmamızı, içerisinde meyvelerin çokça yer aldığı Kırşehir türküleri ile sınırlandırmayı uygun buluyoruz. Kırşehirli âşıklar ya da abdal adı verilen mahalli sanatçılar hakkında ve onlar tarafından oluşturulan Kırşehir türküleri üzerine pek çok çalışma yapılmış olsa da bu çalışmalarda meyvelerin simgesel kullanımıyla ilgili tespitlere çok fazla yer verilmemiştir.[2]

Kırşehirli âşık ya da "abdal" adı verilen yerel sanatçıların ürettikleri türküleri inceleme alanı olarak seçtiğimiz çalışmamızda, TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı ve diğer yazılı kaynaklardan aldığımız Kırşehir türkülerinde yer alan meyvelerin sembolik kullanımları üzerinde durup bu meyvelerin, toplumun inanç sistemiyle ilgisini tespit etmeye çalışacağız. Bunun yanı sıra, meyvelerin, insan vücudunun tasvirindeki kullanımına yer vereceğiz. Bu tespitler neticesinde, "doldurma mısra" olarak adlandırılan ve genellikle *mani* tarzında oluşturulan türkülerde, ilk iki dizenin, yalnızca ahenk unsuru olarak kullanılmadığını; burada yer alan meyve isimlerinin, aslında türkünün ana temasına göndermeler yaptığını göstermeye çalışacağız.

1. Kırşehir Türkülerinin Oluşum Bağlamı

Kırşehir, İç Anadolu Bölgesi'nin ortasında yer alan, nüfusunun çoğunluğunu Türkmenlerin oluşturduğu bir ildir. Şehir merkezinin yanı sıra, ilçeler ve daha küçük yerleşim birimlerinde Orta Asya'dan göç eden Oğuz boylarına mensup kişilerin yaşadığı bilinmektedir.[3] Sanayinin çok gelişmemesi nedeniyle yörede yaşayan insanlar, ağırlıklı olarak geçimlerini tarım ve hayvancılıkla sağlamaktadırlar. Şehir merkezi dışındaki yerleşim birimlerinde yaşayan insanlar gerek inanç boyutunda gerekse gelenek-görenekleri uygulama ve yaşatma konusunda daha muhafazakar bir yapıdadırlar. Bu yapı, halk bilgisi ürünlerinin, dönemden döneme aktarılarak günümüze kadar ulaşmasında etkili olmuştur.

Kırşehir'de pek çok âşık yetişmiştir. Âşık Halil, Âşık (Sülük) Hüseyin, Âşık Vahdeti, Âşık Osman, Fehmi Baba, Âşık Kerem, Silsüpüroğlu Halil Bey ve Âşık Said

[1] Altınörs, A., (2000), *Dil Felsefesi Sözlüğü*, İstanbul, Paradigma Yayınları, s. 73.

[2] Kırşehir türküleri ve icracıları üzerine yapılan çalışmalardan bazıları şunlardır: Obruk, C., (1983), *Kırşehirli Âşık Said*, Ankara, Ulus Matbaası; Kırımhan, S. N., (1995), *XIX. Yüzyılda Yaşamış Kırşehirli Âşıklar ve Âşık Said*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi); Seyfeli, M., (1995), *Kırşehir Halk Edebiyatı Folklor ve Etnoğrafyası*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi); Ayata, S., (2006), *Kırşehir Yöresi Abdallarının Dinî İnançları Üzerine Bir Araştırma*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Dinler Tarihi Bilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi); Akgün, D., (2006), *Kırşehir Türkülerinde İnsan*, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi); Yağmur, F., (2007), *Kırşehir Türküleri*, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi); Erkan, S., (2008), *Kırşehir Yöresi Halk Müziği Geleneğinde Abdallar*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Edebiyat Anabilim Dalı Türk Halkbilimi Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

[3] Bk. Kaya, A. M., (2004), *Avşar Türkmenleri*, Kayseri, Geçit Yayınları.

gibi âşık edebiyatı temsilcileri, özgün şiirleriyle birer kültür aktarıcısı olarak eserler üretmiş, Kırşehir'de yaşayan ünlü âşıklardır. Gerek bu usta âşıklar gerekse yirminci yüzyılda Kırşehir'de yetişen Muharrem Ertaş, Ali Çekiç (Çekiç Ali), Neşet Ertaş ve Ekrem Çelebi gibi usta sanatçılar, şehrin "Abdallar Şehri" olarak anılmasını sağlamıştır. Günümüzde de bu usta sanatçılardan etkilenerek sanat hayatına atılan pek çok sanatçı bulunmaktadır.

Bu bilgiler ışığında Kırşehir'in; sözlü gelenekte yer alan "*tamamen söz ile*", "*kısmen söz ile*" ve "*tamamen sözsüz*" yaratılan; sözlü geçiş ve iletişimle bireyler arasında dolaşan ve nesilden nesile geçen tüm unsurları ifade eden "*sözlü kültür ortamı*"nın bulunduğu bir şehir olduğunu söylemek mümkündür.[4] Burada sözlü kültürden kastımınız, Walter Ong'un, "*Birincil (yazı hakkında en ufak bilgisi olmayan) sözlü kültür."*[5] ifadeleriyle sınırlarını çizmiş olduğu –tabiri caizse ilkel- kültür ortamı değil, elektronik kültür ortamını da içine dahil edebileceğimiz, günümüz yazılı kültür ortamında, söze bağlı halk bilgisi ürünlerinin canlı bir şekilde yaşadığı ve kültür aktarıcılığı rolü üstlendiği kültürel yapıdır.

2. Kırşehir Türkülerinde Meyve

Türkülerdeki simgesel dil, toplumsal baskı nedeniyle ya da anlatımın derinlik kazanması için; duygu ve arzuların, farklı nesneler sayesinde metaforik olarak ima edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Aile büyüklerinin yanında kendi çocuğunu sevmeme; kadının kocasına, kocanın karısına ismi ile hitap etmemesi; mektupların bir ucunun yakılarak "aklımdasın" iletisinin verilmek istenmesi gibi durumlar da bahsini ettiğimiz baskı neticesinde ortaya çıkmış davranışlardır.

Türkülerdeki sembolik ifadelerin ise tamamen toplumsal baskı neticesinde oluştuğunu söylemek yanlış olur. Sembolik ifadeler, anlama derinlik kazandırma ve bir maharet göstergesi olarak da sanatçılar tarafından sıkça tercih edilmiştir.

Türkülerde yer alan doğayla ve günlük yaşamla ilgili bu sembolik ifadeler, türkülerin oluştukları mekanla yakından ilgilidir. Türküyü oluşturan sanatçılar, simgesel anlatımlarında, çevrelerinde gördükleri nesnelerden yararlanır. Bu nedenle Kırşehir'de yetişen bir sanatçının türkülerinde "hamsi", "taka" gibi denizle alakalı kavramlara tesadüf etmek güçtür. Yine aynı şekilde, "çilek", "tütün" ve "haşhaş" gibi bölgede yetişmeyen bitkilerin türkülerde yer alması beklenemez. Bu nedenle Kırşehir türkülerinde yer alan meyve adları, genellikle yörede yetişen meyveler arasından seçilmiştir. Ancak "nar" gibi, yörede yetişmese de Türk kültüründe, taşıdığı simgesel anlamlarla oldukça yaygın bir şekilde kullanılan meyvelere tesadüf etmek mümkündür.

Türkülerde yer alan meyveler bazen simgesel olarak evlilik, üreme, bolluk gibi iş ya da durumları ifade ederken bazen de teşbih ve istiare yoluyla insan vücudunu tasvir etmek için kullanılmıştır. Türkülerde çokça rastladığımız elma ve nar, özellikle simgesel olarak kullanılmış; ayva, turunç, zerdali ve kiraz gibi diğer meyveler ise insan vücudunun tasvir etmede tercih edilmiştir.

Bu çerçevede, örnekleri incelemeye başlamadan önce, türkülerde yer alan meyve adlarını kullanım sıklığına göre sıralayıp inceleyeceğimizi; içerisinde kiraz, fındık,

[4] Sözlü kültür ve sözlü kültür ortamı hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Yıldırım, D., (1998), *Türk Bitiği (Araştırma/İnceleme Yazıları),* Ankara, Akçağ Yayınları, ss. 37-42; 87-101.

[5] Ong, W. J., (2007), *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi*, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul, Metis Yayınları, s. 13.

zerdali, hurma, iğde ve karpuzun yer aldığı türkülerin sayılarının az olması sebebiyle "Diğer Meyveler" başlığı altında ele alacağımızı belirtelim.

2. 1. Elma

2. 1. 1. Evlilik Simgesi Elma

Divanü Lügati't Türk'te "*alma*", "*almıla*" olarak geçen[6] ve Türk kültüründe, yaratılış mitlerinden günümüze doğurganlığın simgesi olarak kabul edilen elma, Kırşehir türkülerinde de evlilikle ilgili iş ve oluşları ifade etmek için simgesel olarak kullanılmıştır.

Elmanın Türk kültüründe önemli yere sahip olmasının ve doğurganlığın simgesi olarak kabul nedeni, onun cennette yasak meyve olarak görülmesidir:

"*W. Radloff'un Altay Türkleri arasından derlediği yaratılış mitinde, Tanrı katında; yani, cennette yaratılan insanların dokuz dallı bir ağacın meyvesinden beslendikleri ifade edilmektedir. Radloff'un derleyip yayımladığı mite göre Tanrı, dalsız budaksız ağacı beğenmez. Dokuz dalının bitmesini, dokuz dalın kökünde de dokuz kişinin türemesini, bu dokuz kişiden de dokuz boyun oluşmasını ister. Burada bulunan insanlar, bu dokuz dallı ağacın meyveleriyle beslenirler. Tanrı, yarattığı insanlara sadece ağacın bir tarafında bulunan beş dalın meyvelerini yemelerine izin verir. Diğer taraftaki dört dala dokunmamalarını söyler. Tanrı ile rekabet içinde olan Erlik, insanlara dört daldan meyve yememelerinin sebebini sorar. Onlar da bunun Tanrı buyruğu olduğunu, yılan ile köpeğin de Tanrı tarafından yasak dalların altında nöbet tutmakla görevlendirildiğin i söylerler. Erlik, bunları duyduktan sonra Törüngey denilen kişiyi bulur. Ona "Tanrı size yalan söylemiş. Siz bu dört dalın meyvesini de yiyiniz. " der. Erlik, uyumakta olan bekçi yılanın ağzına girer ve "Bu ağaca çık" der. Yılan, ağaca çıkarak yasak meyveden yer. Oradan geçmekte olan Törüngey ve karısı Eje'ye yasak meyveden yemeleri için tekrar ısrar eder. Törüngey istemez; fakat karısı Eje'ye yasak meyveler çok tatlı gelir, kocasının da tatması için ağzına sürer. O anda ikisinin de tüyleri dökülür, utanırlar. Ağaçların altına saklanırlar. Tanrı, geldiğinde Törüngey ve Eje'ye seslenir. Fakat onlar utandıkları için gelemeyeceklerini söylerler. Yılan, köpek, Törüngey, Eje kabahati hep birbirlerine atarlar. Tanrı yılana 'Şimdi sen Körmös (şeytan) oldun. Kişiler sana düşman olsun, vursun öldürsün"; Eje'ye "Yasak meyveyi yedin. Körmös'ün sözüne uydun. Bundan böyle sen gebe olacaksın, çocuk doğuracaksın, doğum sancıları çekeceksin, sonra öleceksin.' der*".

Yaratılış mitleriyle kutsal kitaplarda ifadesini bulan ve cennetten çıkarılmaya neden olarak gösterilen yasak ağaçla meyvesinin cinsi gerçekte ne olursa olsun, farklı coğrafyalarda yaşayan Türkler arasından derlenen sözlü edebiyat ürünlerinde, doğurganlık vasfının kazanılmasına neden olan meyvenin elma olduğuna inanılmıştır.[7]

Bu inanışın izlerini, çoğu halk bilgisi ürünlerinde görmek mümkündür. Örneğin, halk anlatılarında elma, çocuksuzluk için bir çare olarak görülmüştür. Pek çok masal ve halk hikayesinin çocuksuz padişahı, bir pirin kendisine verdiği elmayı yedikten sonra baba olur.[8] Kırşehir türkülerinde elma, bütün halk anlatmalarında olduğu gibi üreme ve

[6] Kaşgarlı Mahmûd, *Dîvânü Lugâti't-Türk*, (2005), Haz. Erdi, S. – Serap Tuğba Yurteser, İstanbul, Kabalcı Yayınları, s. 139.

[7] Açа, M., (2005), "Türk İnanış ve Düşünüş Sistemlerinde Meyve", *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı,* İzmir, Kanyılmaz Matbaası, s. 12.

[8] Sakaoğlu, S., (1996), *Masal Araştırmaları*, Ankara, Akçağ Yayınları, s. 6.

çoğalmayla ilgili olarak kullanılmıştır. Üreme ve çoğalmanın meşru zemine taşınması için gerekli olan "*evlilik"* kurumuyla ilgili ögeler elmayla ifade edilmiştir.

Ata binip savuşma
Çalıları dolaşma
Sen babamı dünür say
Gerisine karışma
Sarı lira verelim saydıralım
Beş on lira verelim kandıralım
Al elma kızıl elma
Rafa düzülü elma
Sen alnıma yazıldın
İster al ister alma
Bağlantı
Kaleden iniyordum
Çağırsan duyuyordum
Yârim ateş ben pamuk
Püf desen yanıyordum
Bağlantı
Al elmanın dördünü
Sev yiğidin merdini
Sever isen yiğit sev
Çekme kötü derdini[9]

"Ata Binip Savuşma" adlı bu türkü, konu itibariyle evliliği işlemektedir. Bu örnekte olduğu gibi, içerisinde elma geçen türkülerin, insan vücudunu tasvir edenlerinin haricinde, tamamı evlilikle ilgilidir. Yörede, düğünün başladığı Cuma günü düğün evine asılan bayrağın ucuna elma takılmaktadır. Bu durum da türkülerde yer alan elmanın simgesel kullanımıyla paralellik arz etmektedir.

İp attım ucu kaldı
Tarakta gücü kaldı
Ben sevdim eller aldı
Yürekte acı kaldı
Almayı yüke koydum
Ağzını büke koydum
Aldın yari elimden
Boynumu büke koydun

Kırıkkaleli abdallardan Seyit Çevik'e ait olan "İp Attım Ucu Kaldı" adlı bu türkü, Kırşehirli abdallar tarafından da icra edilmekte, yörede sevilerek dinlenmektedir. Çevik, Kırşehirli abdallarla aynı kültür ortamında yetişmiş, Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'tan etkilenmiştir. Abdalın bu türküsünde de görüldüğü üzere elma, evliliğin simgesi olarak kullanılmıştır. Bir önceki örnekte yer alan "rafa düzülü elma" ifadesi ile bu örnekteki "elmayı yüke koydum" mısrası, "bir işi ertelemek, ihmal etmek" anlamlarına gelen "rafa kaldırmak" deyimiyle anlamsal açıdan yakınlık arz etmektedir. Bu durumu evliliğin ertelenmesi olarak yorumlamak mümkündür. Nitekim ilk örnekte "sen alnıma

[9] Yağmur, F., (2007), s. 280.

yazıldın/İster al ister alma" ifadeleriyle evlilik durumundaki muallaklık kastedilirken bu örnekte, elmanın yüke kaldırılması neticesinde duyulan üzüntü ifade edilmektedir.

Allılar akışıyor
Çirkinler bakışıyor
Bizim köyün kızına
İp kazak yakışıyor
Hopla sevdiğim hopla
Çuha şalvarı topla
Küllük kayanın yüzü
Yenge saldılar bizi
Esvabı yere çaldı
Omar Çavuş'un kızı
Bağlantı
Elma attım karşıya
Yuvarlandı çarşıya
Bizim köyün kızları
Birer tabak turşuya[10]

Evlilik törenlerinde elma, çeşitli aşamalarda, birbirinden farklı amaçlarla kullanılmaktadır. Bunlardan ilki, davetiye yerine "okuntu" olarak elmanın verilmesidir. Ayrıca, bir de "*elma atma geleneği*" vardır. Bunlardan birincisi, daha çok masallarda görülen, elma atarak eş seçme geleneği; ikincisi ise, gelin, oğlan evine geldikten sonra, damat tarafından bir elmanın gelinin başına atılmasıdır.[11]Baştan sona evliliğe giden süreci anlatan bu türküde elma atmak ya da vermek bu çerçevede düşünülebilir.

Al almayı ver narı
Ağlarım zarı zarı
Tez günlerde gönderin
O ahu gözlü yâri

Neşet Ertaş'a ait "Al Almayı Ver Narı" türküsündeki bu dörtlük de önceki örneklerle paralellik göstermektedir. Evlilik teklifi olarak verilen elmanın karşılığında sevgiliden cevap niteliğinde nar istenmektedir. "Sevgiliden nar istemek" bahsine daha sonra değineceğimiz için burada üzerinde durmamayı tercih ediyoruz.

İçerisinde elmanın simgesel olarak kullanıldığı ve evlilikle ilgili anlamlar barındıran türkülerden biri de şöyledir:

Kız da der ki açılmadık goncayım
Sandıklarda burcu burcu ayvayım
El değmedik yanıl yanıl almayım
Güzellikte hub yaratmış Hak beni

Âşık Sülük Hüseyin'e ait "Gelinle Kızın Atışması" adlı türküde -genel olarak- gelin ve kız, evlilik üzerine tartışma yapmaktadır. Bu tartışmada her iki taraf da kendi medeni durumunu övmeye çalışmaktadır. Atışmanın bir yerinde gelinin, "nar bende" ifadesiyle kendinin de evli, yani vuslata ermiş olduğunu dile getirmesine cevaben kız, kendinin el değmedik parlak bir elma olduğunu söylemektedir. Burada kullanılan "yanıl yanıl elma" ifadesi, başta da söylediğimiz gibi doğurganlıkla ilgili göndermelerde bulunmaktayken kızın evliliğe hazır durumda olduğunu vurgulamaktadır.

[10] Yağmur, F., (1997), s. 297.
[11] Şimşek, E., (2008), "Ölümsüzlük İlâcı Elma", *Turkish Studies Dergisi,* S. 3/5, s. 195.

Al alma boyanır mı
Öpsem yar uyanır mı
Sen orada ben burda
Buna can dayanır mı
Al almam dalda kaldı
Gözlerim yolda kaldı
Erdi eller muradına
Bizimki dilde kaldı
Al almanın dördünü
Sev sevenin merdini
Anca çekenler bilir
Bu gönülün derdini

Neşet Ertaş'a ait bu eserde, tüm dörtlüklerde elma kullanılmıştır. Dörtlükler, kendi içerisinde sevgiliyle olan muhabbet hayalini içerirken, eserin geneli evlilik konusu üzerine kurulmuştur. İkinci dörtlükte yer alan "al almam dalda kaldı" mısrası ile "gözlerim yolda kaldı" mısrası bir neden-sonuç ilişkisi özelliği taşımakta olup sevgiliyle vuslata erememenin verdiği acıyı ifade etmektedir. Son dörtlükte yer alan, elma verme durumunu evlilik teklifi olarak düşünmek mümkündür.

Ele aldığımız örneklerde görüldüğü gibi elmanın türkülerdeki sembolik kullanımı, temelini halk inançlarından almakta olup doğurganlık ve buna bağlı olarak evlilikle ilgilidir. İncelediğimiz örneklerde "elma almak/vermek", "rafa kaldırmak", "elmayı yuvarlamak" ifadeleri, ilk anlamlarından uzaklaşarak sembolik bir anlam kazanmıştır. Buna benzer pek çok örnek, bir türküde tasvir etme amacı dışında "elma" adı yer alıyorsa, o türkünün konusunun doğrudan ya da dolaylı olarak "evlilik" olduğunu göstermektedir.

2. 1. 2. İnsan Vücudunun Tasvirinde Elma

Türk kültüründe kırmızı yanaklı olmak bir sağlıklılık belirtisidir. Kişiyi güzelleştiren bir nitelik olarak değerlendirilen elma, bu yönüyle sevgilinin tavsifinde kullanılırken en çok başvurulan meyve olarak öne çıkmaktadır. Yöredeki türkülerde elma, gerek şekli ve rengi itibariyle gerekse tadı dolayısıyla sevgilinin yanağına benzetilmiştir.

Âşık Said der ki deryaya dalma
Yanağın tasviri kırmızı elma
Eda ile suna boylum sallanma
Belki destan olur diller içinde

Kırşehirli Âşık Said'e ait bu türküde görüldüğü gibi elma, sevgilinin yanağının kırmızı rengini tasvir etmek için kullanılmıştır. Yöredeki diğer türkülerde de insan vücudunun tasvirinde kullanılan elma, aynı şekilde sevgilinin yanağını kastetmek için kullanılmıştır:

Al alma boyanır mı
Öpsem yar uyanır mı
Sen orada ben burda
Buna can dayanır mı

2. 2. Nar

2. 2. 1. Vuslat ve Teslimiyetin Simgesi Nar

Nar da elma gibi kültürümüzde üremenin, çoğalmanın, bereketin sembolü olarak yer almış, halk bilgisi ürünlerinde de zürriyetin, üremenin ve bereketin simgesi olarak kullanılmıştır. Bu durumu, halk inançlarında takip etmek mümkündür: Hazarlardaki bir inanca göre, çocuğu olmayan kadınlara kara narın kabukları okunarak yedirilir. Bir nar tanesinin bile yere düşmeden yenilmesi neticesinde kadının doğurabileceğine inanılır. Bunun yanı sıra, cennet meyvesi olarak kabul edilen narı rüyada görmek, neslin bereketli olacağı şeklinde yorumlanır.[12] Kırşehir türkülerinde yer alan nar ve nar tanesi kullanımları da mevcut inançlara paralel göndermeler yapmaktadır. Nar, bazı durumlarda elmayla birebir aynı anlamda kullanılırken çoğunlukla evlilik neticesinde çocuk sahibi olma ve soyun devamlılığına, yani üremeye göndermeler yapmaktadır. Bu haliyle nar, elmayla sembolik olarak dile getirilen durumdan sonraki aşamayı ifade etmektedir. İnceleyeceğimiz örneklerde bu durumu daha yakından görebiliriz.

Irafa koydum narı
Ağlarım zarı zarı
Küstürdüm de yolladım
İreyhan boylu yâri
Yâr yandan yandan yandan
Seviyom seni candan
İki can bir sevilmez
Ya ondan geç ya benden[13]

"Irafa Koydum Narı" adlı bu türküde görüldüğü üzere nar, evliliği, sevgiliyle kavuşmayı simgelemektedir. Seyit Çevik'in "İp Attım Ucu Kaldı" türküsünde yer alan "almayı yüke koydum" ifadesi ile "ırafa koydum narı" ifadesinin aynı anlamı vermek için kullanıldığını söylemek mümkündür. Simgesel manada üreme için gerekli olan ilişkiyi karşılayan narın rafa kaldırılması, yani evliliğin ertelenmesi ya da evlilik teklifinin geri çevrilmesi neticesinde âşık üzülmektedir. Nitekim sevgiliyle kavuşmaya mani olan üçüncü bir şahıstan 2. dörtlüğün son mısrasında bahsedilmektedir.

Nar bazen evlilik ya da sevgili olma teklifinin kabulü neticesinde âşığa verilen bir cevap olarak karşımıza çıkmaktadır:

Ayva turunç narım var
Benim ah u zârım var
Hep derdinden ağlarım
Bir vefasız yârim var
Al elmayı ver narı
Ağlarım zarı zarı
Tez günlerde gönderin
O ahu gözlü yâri
Ayva turunç nar bende
Aldı aklım yâr bende
Hiç merhem kâr eylemez
Yâr yaresi var bende
Bağlantı

[12] Açа, M., (2005), s. 16.
[13] Yağmur, F., (2007), s. 313.

Ayva turunç neyleyim
Halimi arz eyleyim
Zaten bende talih yok
Ta güççükten böyleyim
Bağlantı [14]

"Al Almayı Ver Narı" türküsünde görüldüğü gibi elma, evlilik teklifi ya da sevgili olmaya davet şeklinde düşünülebilir. Elma vasıtasıyla yapılan bu teklif karşılığında sevgiliden beklenen cevap ise, 2. dörtlükte görüldüğü gibi, narla ifade edilmiştir. Bu noktada evlilik teklifine cevaben verilen "nar"ın kızlığın teslimiyetini ve onunla birlikte geleceği varsayılan "çocuk" ve "bereketi" simgelediğini düşünmek gerekmektedir.

Topak taşın kenarı
Dibinde yedik narı
Küstürdüm de yolladım
Gül fidan boylu yarı
Vur dibekler inlesin
Çal göbekler oynasın
Denize dalayım mı
Bir balık alayım mı
Dudak sende yüz bende
Daha yalvarayım mı
Baglantı

Bu türküde nar, önceki örneklerde olduğu gibi sevgili ve âşık arasındaki ilişkinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkü baştan sona sevgiliyle geçirilen muhabbet sahnesinin anlatımı olarak düşünülebilir. Bu muhabbetle vuslata eren âşık bu durumu, "dibinde yedik narı" mısrasıyla ifade etmektedir. "Dibinde yedik narı" mısrasından sonra yer alan "küstürdüm de yolladım" ifadesine, yani bu sahneden sonra sevgilinin küsüp gitmesine başka örneklerde de rastlanmaktadır.

Topak daşın kenarı
Dibinde yedik narı
Aldattı da gelmiyor
Seni alaram deyi
Vur dibekler inlesin
Çal bilekler oynasın
Vur dibekler inlesin
Çal bilekler inlesin
Karsıdan el eyleme
Kız beni del eyleme
Öldürürsen sen öldür
Kötüye kul eyleme
Baglantı[15]

Türkünün Çekiç Ali tarafından söylenen bu şeklinde buluşma sahnesindeki bazı ögeler değişmiş ancak sahne sabit kalmıştır.

Bıraktın da yalnız gurbet ellerde
Aradım bahçanda nar bulamadım

[14] Uçaner, B., (2008), "Meyvelerin Türküsü", *Turkish Studies Dergisi*. S. 3/5, ss. 282-318.
[15] Yağmur, F., (2007), s. 339.

Gezdim Mecnûn gibi nice çöllerde
Şu yanan gönlüme kar bulamadım

Yamandır feleğin kahrı yamandır
Gözlerim yollarda hayli zamandır
Bülbül gibi işim daim figandır
Ben göynüme sadık yar bulamadım[16]

"Bıraktın Gurbet Ellerde" adlı bu türküde, âşığın sevdiğinden istediği nar ile Mecnun'un susuzluğunu giderecek kar denk sayılmaktadır.

İncelediğimiz bu türküde olduğu gibi içerisinde narın yer aldığı türkülerin çoğunda narla birlikte "küstürmek (küstürüp yollamak)", "aldatmak" gibi olumsuz ifadeler yer almaktadır. Aynı zamanda "nar"ın evlilik teklifi karşılığında âşığa verilen cevap için kullanıldığı görülmektedir. Bu durum da narın, yöre türkülerinde soyun devamlılığı için gerekli olan döllenmeyi ve üremeyi vurgulamak için kullanıldığı fikrini doğurmaktadır. Nitekim rüya tabirlerinde nardan, "*nar var dölet kimi yorulur, bir de gizli manası vardır*", şeklinde bahsedilirken nar ağacından, "*helal mal belirtisidir*." şeklinde bahsedilmektedir.[17] Döletin doğumla ya da kadınlıkla alakalı bir kavram olduğunu düşündüğümüzde, türkülerde yer alan narın simgesel anlamını daha açık görebiliriz. Bu bağlamda, ele aldığımız bu türküde "aradım bahçende nar bulamadım" ifadesi ile "şu yanan gönlüme kar bulamadım" ifadesi arasında anlamsal bir bütünlük olduğu göze çarpmaktadır. Âşığın bahçede nar araması ile çocuk yapma çabası kastedilmiştir. Aynı şekilde "Al Almayı Ver Narı" türküsünde âşığın elma vasıtasıyla sevgiliye evlilik teklif etmesinin karşılığında ondan nar istemesi aynı duruma dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra, "Ben gönlüme sadık yar bulamadım" ifadesinin farklı bir noktaya işaret ettiğini düşünebiliriz. Yani, sevgilinin bakir olmaması nedeniyle sadakatsiz olduğu dile getirilmiştir.

2. 2. 2. İnsan Vücudunun Tasvirinde Nar

Nar tanesi rengi itibariyle değerli taşlara benzetilmiştir. "Yâkût-ı rümmân, nar tanesine benzeyen değerli bir yakut çeşididir. La'l de yakut cinsinden kırmızı, kıymetli bir taştır. Rümmân kelimesi de nar anlamına gelir. Nar tanesinin la'l olarak düşünülmesi, aralarındaki renk benzerliğine ve sevgiliye verilen değere dayanmaktadır.[18]

Nar tanesi tanesi de
Seviyom merdanesi
Güzellerin içinde de
Sevdiğim bir tanesi[19]

Örnekte de görüleceği üzere, Divan edebiyatında olduğu gibi sevgilinin bazı uzuvlarının nara benzetilmesi veya istiare yoluyla "nar tanesi" denilerek sevgilinin kastedilmesi Kırşehir türkülerinde göze çarpmaktadır.

Sevgilinin bütün olarak nara benzetildiği bir örnekte:

Kar yağar kar üstüne

[16] Yağmur, F., (2007), s. 409.
[17] Açа, M., (2005), s. 21.
[18] Polat, N. H., (2001), *Türk Çiçek ve Ziraat Kültürü Üzerine Cevat Rüştü'den Bir Güldeste*, İstanbul, Kitabevi Yayınları, ss. 215-218.
[19] Yağmur, F., (2007), s. 328.

Yar sevmiş yar üstüne
Varsın sevsin neyleyim
Turp yemiş nar üstüne

denilerek sevgili nara, sevgili dışındaki kızlar ise de "turp"a benzetilmiştir. Şekil ve renk itibariyle birbirine benzeyen nar ve turp türküde birlikte kullanılarak, ikisinin tadıyla alakalı kıyaslama yoluna gidilmiştir.

Bir güzel kız gördüm tutmuş yolunu
Uzatmış gerdanı ebru telini
Geldi geçti bilmem kimin gelini
Sormam öldürürler sormasam öldüm
Şu giden güzelin aslın sorayım
Gerdanda benine yüzüm süreyim
Dedi gel yanıma haber vereyim
Varsam öldürürler varmasam öldüm
Çok durma karşımda söyle sözünü
Zahire âşıkın bilmem özünü
Gerdanda benime gel sür yüzümü
Sürsem öldürürler sürmesem öldüm
Dedi yiğit muradına erdin mi
El uzatıp gonca gülüm derdin mi
Koynumdaki çifte narı gördün mü
Görsem öldürürler görmesem öldüm
Âlem güzel olsa girmez aynıma
Uzat kollarını sar boynuma
Eğer Said isen gel gir koynuma
Girsem öldürürler girmesem öldüm[20]

Âşık Said'e ait olan "Bir Güzel Kız Gördüm Tutmuş Yolunu" adlı bu türkü, Said'in, hayal dünyasındaki güzeli tasvir etmesini esas almaktadır. Baştan sona güzelin betimlemesiyle örülü şiirde, "koynumdaki çifte narı gördün mü" istiaresi ile sevgilinin göğüsleri kastedilmektedir. Yöre türkülerinde göğüslerin genellikle "turunç"a benzetildiği düşünüldüğünde bu türkünün istisnai bir durumu gösterdiğini söyleyebiliriz.

2. 3. Ayva

2. 3. 1. Yazın Habercisi Ayva

Ayva ve ayva çiçeği kış mevsimin bitip bahara gelindiğinin habercisidir. Bu nedenle, rüyada görülen veya falda çıkan ayva iyiye yorulur. Falında ayva çıkan kişiyi üzüntüden uzak, sonu ferah olan günlerin beklediği düşünülür. Bütün istekleri yerine gelecek olan kişi, sevdiklerine kavuşacaktır. Bu kişi şayet bir yere gitmeye niyetleniyorsa, bu konudaki korkularını kaldırıp kararlı bir şekilde yoluna devam etmelidir.[21]

Bahçadan aşıyo ayvanın dalı
Yüzüme dolandı yazmanın alı
Güzel ne'deceksin bu kadar malı

[20] Akgün, D., (2006), s. 167.
[21] Bk. Eğri, S., (2007), "Meyvelerin Dilinden Dilek ve İşaretler-1", http://kutuphane.uludag.edu.tr/Univder/PDF/fen-ed/htmpdf/2007-2/M9.pdf.

İşte görünüyo dünyanın halı
Karadır kaşları sürmeli değil
El ele verip de deymeli değil
Fırsat elde iken sarmadım yâri
Beni öldürmeli döğmeli değil

Bu türküde, sevgiliyle buluşan âşığın meşk için sevgiliyi ikna çabaları ve sonunda muradına eremeyen âşığın yakınışı yer almaktadır. Ayvanın dalının bahçeden aşması benzetmesi ile kış mevsiminin bitip doğanın canlanışı ve aşk mevsimi olarak bilinen baharın ve yazın gelişi ifade edilmeye çalışılmıştır.

2. 3. 2. İnsan Vücudunun Tasvirinde Ayva, Turunç

Türkülerde yer alan turunçla ilgili herhangi bir simgesel anlam bulunmadığı, bunun yerine turuncun genellikle ayvayla birlikte insan vücudunun tasvirinde kullanıldığını tespit ettiğimiz için, turuncu ayva ile aynı başlık altında değerlendirmeyi uygun bulduk.

Bugün dilimizde yaşayan ayva ve göbek terkibi, çukur göbeği ifade etmek için kullanılır. Türkülerde diğer meyvelerle ikileme oluşturacak şekilde kullanılarak benzetme yapılır.[22]

Ayva turunç narım var
Benim ah u zarım var
Hep derdinden ağlarım
Bir vefasız yarim var

Yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi ayva, diğer meyvelerle birlikte kullanılarak sevgilinin göbeğini betimlemek için kullanılmıştır.

Turunç, şekli itibariyle sevgilinin göğsüne benzetilir. Ayva ve turuncun birlikte kullanıldığı türkülerde ayvanın göbeği, turuncun da göğüsleri işaret ettiğini görebiliriz. Bu benzetmeler, meyvelerin renk ve dokusuyla yakından ilişkilidir. Ayvanın açık sarı rengi ve hafif tüylü yapısı, bu haliyle sevgilinin göbeğine; turuncun daha koyu rengi ve sert yapısı sevgilinin göğüslerine benzetilmiştir.

Gelin der ki eda bende naz bende
Turunç bende ayva bende nar bende
Hasbahçede taze açılmış gül bende
Güzellikte hub yaratmış Hak beni
...
Dedim ölüm nedir dedi aynımda
Dedim zulüm nedir dedi boynumda
Dedim turunç nedir dedi koynumda
Dedim ver ağzıma dedi yoh yoh…

Bilindiği gibi ayvanın çok hoş bir kokusu vardır. Genç ve güzel olan kızın kokusu bu nedenle ayvaya benzetilmiştir:

Kız da der ki açılmadık goncayım
Sandıklarda burcu burcu ayvayım
El değmedik yanıl yanıl almayım
Güzellikte hub yaratmış Hak beni

[22] Erol, M., (2006), "Elma Yanaklı Kiraz Dudaklı", *Meyve Kitabı*, Edt.: Emine Gürsoy Naskali, Dilek Herkmen, İstanbul, Kitabevi Yayınları, s. 142.

Bu türküde kızın kendini henüz kapağı açılmamış sandığın içinde bekleyen güzel kokulu ayvaya benzettiği görülmektedir.

2. 4. Diğer Meyveler

2. 4. 1. Kiraz

Kiraz, rengi ve küçüklüğü itibariyle sevgilinin dudağına benzetilmektedir. Sevgilinin dudağının küçüklüğü Divan edebiyatında "mim" harfine benzetilmesiyle; renginin kırmızı oluşu ise, "lal" taşına benzetilmesiyle sağlanırken, türkülerde her iki özelliği de bünyesinde barındıran kiraz, teşbih yoluyla sevgilinin dudağını işaret eder:

Rüzgar değmiş selvi gibi sallanır
Söyledikçe kiraz dudak ballanır
Seni gören bağrı yanık dellenir
Olsam ince belinde şah Yeter'in[23]

2. 4. 2. Fındık

Yörede yetişmediği halde kullanımına rastladığımız meyvelerden biri fındıktır. Fındık şekil itibariyle buruna benzetilmektedir:

Seni seven oğlan neylesin malı
Yumdukça gözünden döker mercanı
Burnu fındık ağzı kahve fincanı
Şeker mi şerbet mi bal Acem kızı

2. 4. 3. Zerdali (Kayısı)

Fallarda, rüya tabirlerinde zerdali, uzun süreli kedere ve sıkıntıya işaret eder. Her ne kadar bu kederin sonunda aydınlık varsa da sıkıntı ve keder oldukça uzun süre yaşanır.[24] Bu durum zerdalinin rengiyle alakalı olabilir. Nitekim Türk kültüründe sarı renk, kötü çağrışımlara sahip olup ya bir hastalığı ya da ayrılığı simgeler.

Al elma dalında sarı zerdali
Bulamadım yapışacak bir dalı
Halil'im küçük de Urhuya'm yeni
Ağlatman Halil'imin Türkmen anasın

Bir ağıttan aldığımız bu dörtlükte al elma ile sarı zerdali arasında, yaşamı ve ölümü işaret eden bir tezat ilişki kurulmaktadır.

Dinleyin ağalar tarif edeyim
Gözde hayal hayal işi sılanın
Estikçe rüzgar kokar burnuma
Kayısı toprağı taşı sılanın[25]

Âşık Said'e ait olan bu dörtlükte de kayısı, rengi ve kokusu itibariyle toprağa benzetilmiştir.

2. 4. 4. Hurma

Hurma, cennet meyvesi olarak kabul edilir. Hurma ile yapılan benzetmeler ve telmihler genelde bu özelliğinden kaynaklanır. Hurma, bolluğu temsil eder. Yöredeki türkülerde bu özellikleri taşıyan bir benzetmeyle karşılaşmadık; ancak hurma bir de rengi itibariyle sarı benizlilere benzetilir:

Haççа'nın beliği sırma
Ayşe gelin sarı hurma

[23] Yağmur, F., (2007), s. 395.
[24] Bk. Eğri, S., (2007).
[25] Obruk, C., (1983), s. 312.

Meryem'in gözleri sürme
Aslı ağlar yariyinen

2. 4. 5. İğde

Yöredeki bir inanca göre iğde ağacı, Hz. Muhammed, Mekke'den Medine'ye giderken gölgesiyle onu korumuştur. Bu yüzden bu ağaca hürmet gösterilir. Bunun yanı sıra, Anadolu'nun değişik yörelerinde iğde nazardan korunmak için kullanılır. Kırşehir yöresi abdalları gül, iğde, ceviz, çam, dut, elma, alıç, ardıç ağaçlarını kutsal olarak kabul edip dileklerinin kabulü için bu ağaçlara bez bağlarlar.[26] Bu inancın kökenini eski Türk inanç sisteminde aramak mümkündür. Düğün törenlerinde, nazardan korkulduğu için, iğde ve üzerlik önemli yer alır. Saya Gezme Türküsü'ndeki örnek, verilen bu bilgiyi destekler niteliktedir;

Köse oğlan yatar uzun
Benim ağam iki gözüm
Ablama sözün geçerse
Heybeye koy iğde üzüm
…

Türkünün geri kalan bölümünde yöredeki düğün âdetlerinden bahsedilmektedir.

Ufacık iğdenin dalları yerde
Kıvırcık zülüfler yüzüne perde
Vefasız düşürdün sen beni derde
Çaresiz dertlerim yanar ağlarım

Bu örnekte, birinci mısrada yer alan "ufacık iğdenin dalları yerde" ifadesi ile kıvırcık zülüf arasında ilişki kurulmuş, iğde bu haliyle zülüfe benzetilmiştir.

2. 4. 6. Karpuz

Karpuz, büyük bir meyve olduğu için genellikle ince, narin olarak tasavvur edilen sevgilinin tasvirinde gerek Divan edebiyatı şiirlerinde gerek türkülerde bir benzetme unsuru olarak kullanılmaz. Ancak şekli ve büyüklüğü itibariyle kalçaya benzetildiği ve bu benzetmenin argoda yer aldığı bilinmektedir. Kırşehir türküleri arasında, içerisinde karpuz bulunan tespit edebildiğimiz bir türkü bulunmaktadır. Tek örnekten hareket ederek bir tahlilde bulunmanın yanlış bir tutum olduğunu belirterek bu türküde karpuzun erotizm unsuru olarak kullanıldığını iddia edebiliriz. Nitekim "yar dizimde uyumuş", "işmar etmek", "karpuz kesmek", "beni kestin dermandan" ifadeleri bu tezimizi kanıtlar niteliktedir:

Karpuz kestim suyumuş
Yâr dizimde uyumuş
İşmar ettim bilmedi
Acep nerde büyümüş
Karpuz kestim tırmandan
Yâr geliyor harmandan
Seni zalimin kızı
Beni kestin dermandan

[26] Ayata, S., (2006), s. 116.

Sonuç

İncelememize dahil ettiğimiz, içerisinde meyve adı geçen Kırşehir türküleri genellikle mani tarzındadır. Ele aldığımız örneklerin sahibi usta sanatçıların, halk arasında yaygın olan manileri bir araya getirerek müstakil bir türkü oluşturdukları ya da geleneğin belirlediği çizgiler içerisinde bireysel yaratıcılıkları neticesinde bu eserleri vücuda getirdikleri düşünülebilir. Her ne şekilde olursa olsun bu örneklerde ilk iki mısrada yer alan meyve adları, kendi anlamlarının dışında göndermeler yapmaktadır. Bu durumun, türkülerdeki ilk iki mısrada yer alan, meyve adlarıyla oluşturulan simgesel anlamların, sonraki mısralarda verilmek istenen duygu düşüncelerin hazırlayıcısı niteliğinde olduğunu, toplumun kültürel birikimine göndermeler yaptığını söylemek mümkündür.

Türkülerdeki elma, simgesel olarak bolluk, bereket ve doğurganlıkla alakalı olarak evlilik kurumuyla ilgili göndermeler yapmaktadır. Elmanın insan vücudunun tasvirindeki kullanımı genellikle, teşbih aracılığıyla sağlık ve tazeliğe göndermeler yapmaktadır.

Türkülerdeki nar, simgesel olarak soyun devamlılığı için gerekli olan döllenmeyi simgelemektedir. Narın, insan tasvirinde kullanımı ya direkt olarak sevgilinin nar tanesine benzetilmesiyle ya da narın göğüslere benzetilmesiyle gerçekleşmiştir.

Ayvanın türkülerdeki simgesel kullanımı, mevsimle alakalı olup bahar ya da yaz mevsimine gönderme yapmaktadır. Ayva, insan vücudunun tasvirinde şekil ve renk itibariyle sevgilinin göbeğine; koku itibariyle ise sevgilinin kokusuna benzetilmektedir.

Türkülerde yer alan diğer meyvelerde herhangi simgesel bir anlamdan ziyade, genellikle insan vücudunun tasvirinin esas alındığı görülmektedir. Türkülerde simgesel manada kullanılan bazı meyvelerle, bazen çeşitli istekler vurgulanmaya çalışılırken bazen de bastırılan cinsellik ön plana çıkarılmaktadır. Bu durum yalnızca türkülere has değildir. Nitekim cinselliğin, Türk destan ve halk hikayelerinde de çeşitli şekillerde, bazen açık bazen de kapalı olarak ifade edilmeye çalışıldığı bilinmektedir.[27]

Meyvelerin ya da herhangi bir nesnenin türkülerde kullanımı rastgele bir seçim neticesinde ortaya çıkan bir durum değildir. Bu gibi simgelerin mani tarzındaki türkülerde kullanımı, genellikle ilk iki mısrada olmaktadır. Bu eserlerde ilk iki mısranın "doldurma" mısra olduğu fikri yaygın olsa da örneklerini sunduğumuz türkülerin ilk iki mısrasında yer alan meyvelerin simgesel kullanımı neticesinde kazandığı anlam ile sonraki mısralarda ve türkünün tamamında ifade edilmek istenen anlam arasında paralellik bulunduğu göze çarpmaktadır. Bu durum türkülerdeki derin anlamı işaret etmektedir. Bu nedenle, halk edebiyatı ürünlerini, içerisinde yer alan her ifadeyi dikkate alarak tahlil etmek, bu ürünlerin derinlikli yapısını ortaya çıkarması bakımından oldukça önemlidir.

[27] Bk. İnayet, A., (1993), "Türk Uygur Hikâyelerinde Cinsellik ve Albeni Meselesi", *Milli Folklor Dergisi*, S. 20, ss. 39-41.

Kaynakça

Açа, Mehmet, (2005), "Türk İnanış ve Düşünüş Sistemlerinde Meyve", *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı*, İzmir, Kanyılmaz Matbaası.

Akgün, Dilek, (2006), *Kırşehir Türkülerinde İnsan*, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Altınörs, Atakan, (2000), *Dil Felsefesi Sözlüğü*, İstanbul, Paradigma Yayınları.

Ayata, Saim, (2006), *Kırşehir Yöresi Abdallarının Dinî İnançları Üzerine Bir Araştırma*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Dinler Tarihi Bilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi)

Eğri, Sadettin, (2007), "Meyvelerin Dilinden Dilek ve İşaretler-1", http://kutuphane.uludag.edu.tr/Univder/PDF/fen-ed/htmpdf/2007-2/M9.pdf.

Erkan, Serdar, (2008), *Kırşehir Yöresi Halk Müziği Geleneğinde Abdallar*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Edebiyat Anabilim Dalı Türk Halkbilimi Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Erol, Mehmet, (2006), "Elma Yanaklı Kiraz Dudaklı", *Meyve Kitabı*, Edt.: Emine Gürsoy Naskali, Dilek Herkmen, İstanbul, Kitabevi Yay.

İnayet, Alimcan, (1993), "Türk Uygur Hikâyelerinde Cinsellik ve Albeni Meselesi" *Milli Folklor Dergisi*, S. 20, ss. 39-41.

Kaşgarlı Mahmûd, *Dîvânü Lugâti't-Türk*, (2005), Akt. Erdi, Seçkin – Serap Tuğba Yurteser, İstanbul: Kabalcı Yay.

Kaya, Adnan Menderes, (2004), *Avşar Türkmenleri*, Kayseri, Geçit Yayınları.

Kırımhan, S. Nazan, (1995), *XIX. Yüzyılda Yaşamış Kırşehirli Âşıklar ve Âşık Said*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Obruk, Cahit, (1983), *Kırşehirli Âşık Said*, Ankara, Ulus Matbaası

Ong, Walter J., (2007), *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi*, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul, Metis Yayınları.

Polat, N. Hikmet, (2001), Türk Çiçek ve Ziraat Kültürü Üzerine Cevat Rüştü'den Bir Güldeste, İstanbul, Kitabevi Yay.

Sakaoğlu, Saim, (1996), *Masal Araştırmaları*, Ankara, Akçağ Yay.

Seyfeli, Mahmut, (1995), *Kırşehir Halk Edebiyatı Folklor ve Etnoğrafyası*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Şimşek, Esma, (2008), "Ölümsüzlük İlâcı Elma", *Turkish Studies Dergisi*, S. 3/5, ss. 193-204.

Uçaner, Burçin, (2008), "Meyvelerin Türküsü", *Turkish Studies Dergisi*, S. 3/5, ss. 282-318.

Yağmur, Fatih, (2007), *Kırşehir Türküleri*, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Yıldırım, Dursun, (1998), *Türk Bitiği (Araştırma/İnceleme Yazıları)*, Ankara, Akçağ Yayınları.

POKAY SARIG'TAN DEDE KORKUT'A BİLGE İHTİYAR TİPİ

Zehra Görkem DURAN

Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı

ÖZET

Türk destan kahramanlarının başarılarında, sahip oldukları güç, cesaret, zekâ gibi vasıfların yanı sıra onlara yardımcı olan bilge kişilerin de büyük payı vardır. Sıkıntılı zamanlarda ortaya çıkarak kahramana yol gösteren, nasihatlerde bulunup gelecekten haber veren bilge ihtiyar tipi, Türk dünyası destanlarında ortak bir motif olarak karşımıza çıkar. Bilge ihtiyarlar çoğunlukla erkek olmakla beraber, Şor Destanlarında kadın bilgelere de sıklıkla rastlanır. Ak Kan Destanı'ndaki Pokay Sarıg bunun en güzel örneklerinden biridir. Aynı anda birçok farklı yerde bulunabilen, bu sayede kahramana yol gösteren ve olacakları önceden haber veren Pokay Sarıg, kahraman Altın Tayçı'nın en büyük yardımcılarından biridir. Bununla birlikte Şor Destanlarında ad koyan, gelecekten haber veren ve olağanüstü özelliklere sahip başka bilge ihtiyarlar da karşımıza çıkar. Türk Edebiyatının temel taşlarından biri olan Dede Korkut Boylarında ise bu rolü, Dede Korkut üstlenmiştir. O, Oğuzların akıl hocasıdır, her türlü müşkülü çözer, kopuz çalıp ad koyar ve alkışlarıyla hayırlara vesile olur. Çalışmamızda, bilge ihtiyar tipinin genel özellikleri ve zamanla değişen yönleri, Şor Türklerinin Ak Kan, Altın Tayçı ve Kan Pergen Destanları ile Dede Korkut Boylarından hareketle mukayeseli olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bilge İhtiyar Tipi, Şor Destanları, Pokay Sarıg, Dede Korkut Boyları, Dede Korkut.

ABSTRACT

Turkish epic heroes owe a significant part of their success not only to strength, courage and intelligence, but also to the wise old man type who help them. The wise old man type who appears when the hero is in dire need and gives him advice and foretells future events is a common motif in Turkish epics. While the type is commonly men, wise old women may frequently be encountered in Shor epics. Pokay Sarıg in Ak Kan Epic is one of the best examples to this. Pokay Sarıg, who has the property of omnipresence by means of which she can guide the hero and foretell future events, is one of the greatest helpers of the hero, Altın Tayçı. Besides, there are other wise old men who give names to children, foretell future events and possess supernatural powers in Shor Epics. Dede Korkut plays this role in Dede Korkut Epics which is one of the cornerstones of Turkish literature. He is the mentor of Oghuz Turks; he solves every problem, plays the kopuz, gives names to children and brings goodness by clapping hands. This study compares and contrasts the common features and changing aspects of the wise old man type with reference to Dede Korkut Epics and epics of Ak Kan,Altın Tayçı and Kan Pergen of Shor Turks.

Key Words: Wise Old Man Type, Shor Epics, Pokay Sarıg, Dede Korkut Epics, Dede Korkut.

Türk kahramanlık destanlarında, temel olay örgüsü belli bir amaç uğrunda mücadele eden kahramanın etrafında şekillenir. Bu mücadelede kahraman, bazen perde arkasından dolaylı olarak, bazen de doğrudan yardımlar alır. Bu yardımlar, sadece anlık

sorunların çözümünü sağlamakla kalmaz; parçalar birleştiğinde kahramanı sonuca ulaştıran temel yol taşlarının bu yardımlar sayesinde yerine oturduğunu görürüz.

Söz konusu yardımlar bazen kahramanın ailesi ve çevresinden gelir. Kahramanın en yakın yol arkadaşı olan atı veya bazı mitik unsurlardan da yardımlar aldığı görülür. Diğer yandan kahraman önceden hiç tanımadığı, içinde bulunduğu mücadelenin herhangi bir safhasında karşısına çıkan başka kişilerden de yardım alır. Bilge ihtiyar, aksakallı ihtiyar/dede gibi kullanımlarla ifade ettiğimiz bu kişileri "bilge ihtiyar tipi" olarak genellemek de mümkündür. Bu tipin İslâmiyet'le birlikte ulaştığı son nokta ise Hızır'dır. Bahaeddin Ögel, süreci Gök Sakallı Koca ile başlatarak İslâmiyet'teki Hızır anlayışına götürmektedir. Hızır öncesi Türk kocalarını ise, *"Eski Türk İlâhi Kocaları"* ve *"Semâvî Türk Kocaları"* başlıkları altında incelemiştir. Buna göre, Eski Türk Kocaları; *Kökçin Sakal*, *Kök-Ayuk*, *Gök sakallı kocalar* olarak belirtilirken, Semâvî Türk Kocaları, *Altın Sakallı Ay-Koca*, *Ak-Sakallı Kocalar*, *Ak Kocalar*, *Kayın ağacından inen, Ak-Saçlı Koca*, *Ak Sakallı Kocalar* ve *Uzun ve ak sakallı kocalar* şeklinde ifade edilerek örneklendirilmiştir.[1]

Bununla birlikte, A. Yaşar Ocak Türk halk inançlarında Hızır'ın en çok girdiği kılığı *"ak saçlı, ak sakallı bir ihtiyar derviş kılığı"* olarak açıklar. Ayrıca, İslâmiyet öncesi destan ve diğer anlatılarda kılık kıyafet ve genel görünüş itibariyle Hızır'ı andıran bir "ak sakallı, beyaz elbiseli ihtiyar" figürünün var olduğuna dikkat çeker.[2]

Söz konusu tespitler, bilge ihtiyar tipinin geçen zaman ve gerek dini gerekse kültürel değişimler neticesinde Hızır bünyesinde birleştiğini göstermektedir.

Öte yandan, Özkul Çobanoğlu bilge ihtiyar tipi yerine "bilge devlet adamı tipi" ifadesini kullanmış, bunun gerekçesini de şu sözlerle açıklamıştır: *"Destanlarımızda, kahramanın teşkilatlanışı dolayısıyla da son tahlilde devlet mekanizması olan yapılanışın dışında bağımsız olarak yer alan bilge tipi yoktur. Bu nedenle bilge insan tipini bilge devlet adamı tipi olarak adlandırıyoruz."* [3]

Çalışmamızda ele aldığımız Şor destanlarının, teşkilatlı bir devlet yapısından ziyade, istilâlara karşı yurdu koruma mücadelesini anlatan metinler olmasından ötürü, merkezde yer alan kahramanlara yardımcı olan kişileri bilge devlet adamı yerine, "bilge ihtiyar tipi" olarak adlandırdık. Aynı şekilde Dede Korkut Boylarında da, sadece devlet yönetiminde değil, Oğuzların karşılaştıkları her türlü sıkıntıda çözüm üretmesi bakımından Dede Korkut'a da bilge ihtiyar başlığı altında yer verdik.

Türk halk anlatılarında yardımcı kişiler, çoğunlukla olağanüstü özellikleriyle ön plana çıkarlar. Aynı anda birden fazla yerde bulunabilme, gelecekten haber verme, düşünceleri okuma, dualarla olayların çözümünü sağlayabilme, kötü dualara karşı dayanıklı olma gibi özelliklere sahip olan bilge ihtiyarlar çoğunlukla erkektir. Ancak Şor Türklerinin kahramanlık destanlarında, erkek bilgelerle birlikte kadınların da azımsanmayacak sayıda olduğunu görürüz. Bilge ihtiyar tipinin yanında, kahramana yol gösteren, sıkıntılardan kurtaran yardımcı kişiler de çoğunlukla kadınlardır. İşte bu tespitten yola çıkarak, çalışmamızda Şor Türklerinin Ak Kan (Ak Kağan), Altın Tayçı ve Kan Pergen (Kağan Pergen) Destanlarındaki bilge ihtiyar tipi ve o dönemden Oğuz

[1] Ögel, B., (2010), *Türk Mitolojisi II.Cilt*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları,s.89-91.
[2] Ocak, A.Y., (1999), *İslâm-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*, Ankara, TKAE Yayınları, s.96-97.
[3] Çobanoğlu, Ö., (2003), *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, Ankara, Akçağ Yayınları, s.104.

Türklerinin Dede Korkut Boylarındaki bilge ihtiyar tipi Dede Korkut'a kadar yaşanan değişmeleri mukayeseli olarak inceleyeceğiz.

A. Ak Kan (Ak Kağan) Destanında Bilge İhtiyarlar

Şor Destanlarından Ak Kan (Kağan) Destanında, üç neslin verdiği mücadelelere şahit oluruz. Olaylar Ak Kağan'ın oğlu Altın Tayçı ve sonraki nesiller Aba Kulak ile oğlu Çaş Pilek'in etrafında şekillenir. Söz konusu kahramanların yol alırken karşılaştıkları sıkıntılarda veya kararsız kaldıkları anlarda daima bir büyüğün tecrübeleri, telkinleri doğrultusunda hareket ettiklerini görürüz. Bu sayede kahraman izleyeceği yol haritasını belirlemiş olur.

Yeni doğan çocuklara ad veren ala kamışa dayalı ihtiyarlar ve diğer yardımcı bilgelerle birlikte, destanın başından sonuna tüm olaylarda akıl danışılan ve yol gösteren kişi Pokay Sarıg adlı ihtiyar kadındır.

1. Ala Kamışa Dayalı İhtiyar

Destanın başında, önce Ak Kağan ve karısı Altın Arıg anlatılır. Oldukça yaşlı olan bu çiftin çocuğu yoktur. Karısının tavsiyesi üzerine ava giden Ak Kağan eve geri döndüğünde, biri kız diğeri erkek iki çocuğunun dünyaya geldiğini, dahası o dönene kadar çocukların ad alacak yaşa gelip büyüdüklerini görür.

İşte destandaki ilk bilge ihtiyarla burada karşılaşırız. Ak Kağan'ın oğlu, ad koyma ritüeli gereği annesi Altın Arıg'tan alaca boz kâseyi ayran-kımızla doldurmasını ister ve ardından kâseyi alıp ak bozkıra çıkar. Çocuk gökleri yararcasına bağırarak *"Adımı koyacak kişi karşıma gelsin! Adımı koyamaz kişi yanıma yaklaşmasın!"*[4] der. Ancak uzun süre hiç kimse ad koymaya cesaret edemez. Üç günün sonunda ise *"ak denizin kenarından ala kamışa dayanan ihtiyar kişi gelir. Yol vermeyen kişinin baldırına vurup gelmekte, yol veren kişinin başına vurup gelir. İhtiyar adam gele gele geldiğinde, oğlanın yanına gelip söyledi: 'Hey, Ak Kağan'ın çocuğu, bunca toplanan halktan-tebaadan senin adını koyacak kişi çıkmadı mı? İhtiyar ben, adlandırıp versem adın namın uzağa gider mi!' Oğlan dedi: 'Adlandırıver ihtiyar, ulu kişinin koyduğu ad, gerçek diye duydum.'*

Oğlan ala boz kâsesini ihtiyara sundu. İhtiyar bir nefeste onu bitirdi. Sakalı dağılıncaya, burnu şişinceye dek esridi. İhtiyar bağırdı: 'At ise at olsun, at değilse yel kapsın! Önce doğan kişinin, ablanın adını koyayım. Ak Kağan atalı, Altın Arıg analı Altın Tana olsun! Altına bindiği atı, atlar iyisi ak kızıl at olsun! Ak kızıl atın üstüne binen alttaki yer gibi güçlü, üstteki gök gibi güçlü Altın Tana olsun!' demiş.

İhtiyar ikinci olarak oğlanın adını koyar: 'Ak Kan atalı, Altın Arıg analı, bindiği atı, atlar atı ak kır at olsun! Üstüne binen yiğidi Altın Tayçı olursun. Ak kır atın aşamadığı aşıt hiç kalmasın, sen, Altın Tayçı'nın geçemediği geçit hiç kalmasın!' İhtiyar söyledi: 'Hey, Altın Tayçı yavrum, altın otağını görsen hangi mucizeler olmakta!' Altın Tayçı oğlan altın otağına bakmış ki, bir şey yoktur. Karşısında duran ihtiyarın duran yeri var, varan yeri yoktur." [5]

Burada ihtiyarın işlevi, kahramana ad koymaktan öteye gitmez. Kahramanla birlikte atına da ad vermesi dikkat çeker. Ayrıca, Türk dünyası destanlarında daha çok erkek kahramana ad verilmesi sırasında gerçekleşen ritüellere şahit olurken, burada ihtiyarın önceliği kız çocuğuna vermesi bunu yaparken de yaş farkını esas alması bir diğer dikkat çekici noktadır. Bu durumla Hakas Türklerinin destanlarından Han Mirgen'de de

[4] Ergun, M., (2006), *Şor Kahramanlık Destanları,* Ankara, Akçağ Yayınları, s.156.
[5] Ergun, M., (2006), s.156-157.

karşılaşırız. Destanda Çalat Han adlı ihtiyar, kızı tarafından sahip çıkılması için gönderilen kız ve erkek bebeklere, birer de at bağışlayarak, adlarını bu atlarla beraber verir.[6]

2. Pokay Sarıg

Altın Tayçı, topluma kabulün ilk basamağı olan "ad alma" devresini tamamladıktan sonra, bir diğer önemli aşama olan evlilik konusunda, kız kardeşi Altın Tana tarafından uyarılır. Kardeşinin telkiniyle Altın Kağan'ın kızı Altın Sabak'la evlenebilmek için yola çıkan Altın Tayçı, bu sırada çetin mücadeleler verir. Ancak her birinden de galibiyetle çıkar. Altın Sabak'ı alıp, onu bir yüzüğe dönüştürerek ana yurduna döner. Döndüğünde kız kardeşi Altın Tana'nın kendisini öldürmek amacıyla gelen iki yiğitten kaçarak yurdu terk ettiğini öğrenir. Dahası, babası Ak Kağan'ın atı ak kulun da ortadan kaybolmuştur. Kardeşi Altın Tana'nın mı yoksa ak kula atın mı peşinden gitmesi gerektiğine karar veremez. Destandaki bilge ihtiyarların en dikkat çekici ismi olan Pokay Sarıg'la burada karşılaşırız. Altın Tayçı'nın yol ayrımında yaşadığı kararsızlık, Pokay Sarıg'ın devreye girmesiyle son bulur. Pokay Sarıg'ın bir anda ortaya çıkışı, sahip olduğu farklı görünüm ve sonrasında yaşananlar, destanda şöyle anlatılır: *"Söylenen söz bitmeden, bakan göz kırpmadan, altın büyük kapı ardına kadar açılıverdi. Kara kavak kabuğundan, kara örtü yapıp takan, kızıl kayın kabuğundan, kızıl elbise yapıp giyen, saçları ağarmış bir kocakarı giriverdi. Koca karı eşik açıp esen verdi, kol uzatıp selâm verdi. Koca karıyı altın masa arkasına oturtup aş-yemekle beslediler.*

Altın Tayçı sordu: 'Hey, koca karı nerden geldin? Adın namın nedir? Irak ayran mı dövdün, yakın ayran mı dövdün? Nereye gitmektesin?' Koca karı cevap verdi: 'Nereden geleyim! Üç haçlı altın taygan eteğinde yaşayan Kolazı Kağan'ın karısı Pokay Sarıg'ım ben. Senin nereye gideceğini duymak için, sizin yerinize geldim.' Sonra koca karı söyledi: 'Atanın acısı, ananın ahı! Kolazı Kağan kocam kara kayış kemerli Kağan Mergen'in yerini talan etmeye gideli otuz yıl geçti. Diri denilse kendisi yok, ölü denilse, bedeni yok. Siz burada çaresiz kalıp hayattan uzaklaşmışsınız.' Koca karı sordu: 'Hey, Altın Tayçı hangisinin yoluna girmeyi düşünürsün, ak kula atın yoluna mı, yok, Altın Tana ablanın yoluna mı? Altın Tayçı söyledi: 'Hangisinin yoluna gideceğimi kendim de bilemiyorum. İhtiyar sen bilirsin! Söyleyiver, hangisini süreyim! Pokay Sarıg koca karı söyledi: 'Ben de bunu bilmem! Sen ak kır atını çözüp, bizim yere gönder. Üç haçlı altın taygan eteğinde, altın otağın içinde ne olup bittiğini görüp dinleyip gelsin! Ak kır at geldikten sonra hangi yola gideceğini söylerim.'

Bunu duyanda altın otağdan çıktı. Ak kır atının altın eyerini soyuverdi, gümüş gemini başına doladı: ' Hey, ak kır at buradan ötede üç haçlı altın taygan eteğine varırsın. Altın otağın içinde ne olup bittiğini dinleyip görüp gel!' diye boşattı.

Ak kır at gele gele geldiğinde, uğultulu sırta çıktı, düz (ağaçlı; dallı-budaklı) bele indi. Ulu sırttan baktığında, üç haçlı altın tayganın eteğine gelmiş. Bu yerde tüy bilişmez mal yayılır, dil bilişmez halk yaşarmış. Ak bozkırın ortasında, halkın-tebaanın ortasında, ayca, güneşçe ışıldayan altın otağ durur.

Ak kır at yumuşak adımlarla gelip altın büyük pencerenin önünde duruverdi. Altın otağın içine bakar. Sonra gördüğünde, altın otağın içinde o Pokay Sarıg koca karı oturup 'sarınlayıp' çocuk avutur. 'Uyu, uyu, Kara Purba yavrum, deyip 'Bitmez tükenmez ulu kağanın neslisin! Yeraltının yüz katından evlenmiş, ölmez kalmaz

[6] Davletov, T., (2008), *Han Mirgen Hakas Türklerinin Aplık Destanı*, Ankara, Türksoy Yayınları, s.190-192.

yaratılan Kara Kağan dedelisin, yeraltının yüz katından çıkan Kara Petikey ninelisin, Poktug Kiriş dayılısın, Pokay Sarıg analısın, Kolazı Kağan atalısın!' diye avutur.

Bunu dinleyşp ak kır at, burulup döndü. Kendi yerine gelende, altın merdiven başında o Pokay Sarıg koca karı ile Altın Tayçı orada durur. Onu gören ak kır at, korkmaz kendisi korkup, ürkmez kendisi ürktü: 'Büyük felaket, büyük acı! Bu Pokay Sarıg oraya varsam da orda, buraya gelsem de burda!'

Ak kır at altın kazığın dibine gelende, Altın Tayçı sordu: 'Neyi duydun, neyi gördün? Çabukça anlat!' Ak kır at, at ünü ile kişnedi, yiğit sözü ile söyledi: 'Hey Altın Tayçı neyi duyayım, neyi göreyim! Bu Pokay Sarıg koca karı altın otağın içinde çocuk avutup oturmakta.' Ne gördüyse hepsini anlattı.

Altın Tayçı ile Pokay Sarıg dinleyip otağa girdiler. Altın masanın arkasına oturdular. Pokay Sarıg söyledi: 'Gerçek böyle ise, sen ak kula atın yoluna gidersin. Yiğit cesur Altın Tana ablanın arı gücü yeter.' Bunu duyan Altın Tayçı kalktı. Hasret çekmesin diye vedalaştı, özlemesin diye hoşlaştı. Altın otağdan çıkıp kır atına kenetlendi." [7]

Yolda pek çok mücadeleye giren Altın Tayçı hepsinden galip çıkar. Ancak Kök Kağan'la yaptığı mücadelede Altın Tayçı ölür. Orada bulunan bir kız çocuğu duruma öylesine kızar ki hemen Kök Kağan'la mücadeleye başlar. Söz konusu kız, Pokay Sarıg ve Kolazı Kağan'ın kızları Kara Purba'dır.

Kara Purba, Altın Tayçı'nın yurduna gider. Ak Kağan ve Altın Arıg'ın öldüğünü, ölü bedenlerinin parçalanıp atıldığını görür. Yurdun halkı sürülmüş, malı talan edilmiştir. Bunu görüp öfkelenen Kara Purba, büyük küçük Kağan Sarığ kızın yurduna gider. Kaçırılan halk ve malın buraya sürüldüğünü görür. Sonra iki kız arasında çetin bir mücadele yaşanır. Kara Purba, yardımına koşan bir yiğit sayesinde kurtulur. Yiğit, büyük küçük Kağan Sarığ kızı öldürür. Kara Purba, yiğide kim olduğunu sorar. Sıbas Oğlan adlı bu yiğit, almak istediği Sır Öleñ Kız'ı sürüp izlemekte olduğunu söyler.

Pokay Sarıg, sonraki nesiller Aba Kulak ve Çaş Pilek'in de en büyük yardımcısı, yol göstereni olacaktır.

3. Ala Kamış Asaya Dayanan İhtiyar

Ardından Kara Purba, burada Altın Tayçı'nın atı ile karısı Altın Sabak'ı görür. Altın Sabak doğum yapmış, bir erkek çocuk dünyaya getirmiştir. Kara Purba, Altın Sabak ve bebeği ak kır ata bindirerek yurtlarına götürür. Bir süre sonra Pokay Sarıg da buraya gelir. Altın Tayçı'nın oğlu delikanlılık çağına gelir. Annesinden alaca kâseyi doldurmasını isteyerek, ad almak istediğini söyler.

Oğlan meydana çıkıp 6 gün bekler ancak adını koyduracak kimse bulamaz. *"Altı gün sonra, ak denizin kenarından, ala kamış asaya dayanan ihtiyar kişi gelir. İhtiyarın gözünün suyu burnuna girer. Burnunun sümüğü ağzına girer. Ağzının tükürüğü döşüne akar. Önüne basıp, ön eteğini yırtar, ardına basıp arka eteğini yırtar. İhtiyar yol vermeyen kişinin baldırına vurur, yol veren kişinin başına vurur. İhtiyar gele gele geldiğinde, oğlanın yanına varıp söyledi: 'Hey, tatlı yavrum, burada toplanan halktan-tebaadan senin adını koyacak kimse çıkmadı mı! İhtiyar kişi ben, adlandırıp versem, adın namın ırağa varır mı!' dedi. Oğlan söyledi: 'Hey, ihtiyar, adımı namımı ver! Atası yok kişiye, kötü de olsa bir isimcik ver! Elin yerinde gezersem, seslenilecek ad gerek.' Oğlan, ihtiyara alaca kâsesini sundu.*

[7] Ergun, M., (2006), s. 165-167.

İhtiyar bir nefeste içiverdi. Sakalı dağılırcasına esridi, burnu şişercesine, ağzı açılırcasına esridi. İhtiyarın sözü, ağzı tatlı oldu. Söyleyecek söz bulamaz oldu. İhtiyar, Gök dibini yararcasına bağırdı. Yer dibini delercesine bağırdı: 'Ad olsa ad olsun, ad olmazsa yel kapsın. Altın Tayçı atalısın, Altın Sabak analısın, altına bindiğin at, atlar atı ak doru at olsun! Ak doru atın üstüne binen yiğidi, ak dünyayı doldurup doğan Aba Kulak olsun! Ak doru at, aşamayacağı aşıt kalmasın! Sen Aba Kulak'ın geçemeyeceği geçit kalmasın! Kenarından gitsen nehirler kan aksın! Dağ eteğinden yürüsen ceset yığılsın! Yiğidin canını alıp, masumun saçını kesip dur!' İhtiyar söyledi: 'Hey, Aba Kulak yavrum, ön tarafını gördüm, şimdi arkanı dön! Arkanı göreyim.' dedi. Oğlan arkasını dönüp, geri döndüğünde ihtiyarın duran yeri var, varan yeri yoktur." [8]

Altın Tayçı'ya adını veren ihtiyar da tıpkı oğlu Aba Kulak'a adını veren ihtiyar gibi ala kamış bir asa kullanmaktadır. Hiç kimse ad koymaya cesaret edemezken bir anda ortaya çıkarlar ve dualar eşliğinde yiğide ve atına ad verdikten sonra yine bir anda ortadan kaybolurlar. Genel görünüm açısından da olağandışı bir görüntüye sahip olan bu iki ihtiyarın aynı mı yoksa farklı kişiler mi olduğu konusunda destanda açıklayıcı bir ibare yer almamaktadır. Ama her ikisi de işlevleri bakımından aynı misyonu yüklenmişlerdir.

4.Kargış Yetmez Kara Koca Karı

Aba Kulak, Altın Tana'nın mı yoksa ak kula atın mı yolundan gitmesi gerektiğini babası Altın Tayçı gibi Pokay Sarıg'a sorar. *"Aba Kulak sordu. 'Hey Pokay Sarıg koca karı! Bu ak dünyada senin bilmediğin şey yok! Altın Tana ablamın yoluna mı gireyim, yok ak kula atın yoluna mı gireyim, bildiğini duyduğunu söyleyiver!' dedi.*

Pokay Sarıg koca karı söyledi: 'Hey güzel yaratılan Aba Kulak yavrum. Hangisinin yoluna girmen gerektiğini ben bilmem. Sen buradan öteye git. Kargış yetmez kara koca karının yerine varırsın! Koca karının bu ak dünya içinde bilmediği şey yok. Ona varıp tatlı dil ile sorarsın. Kara koca karı bizim dünür kişidir. Eski zamanlarda senin Ak Kağan deden, benim Kolazı Kağan kocam, Kara Kağan'ın çocukları idi. Kara Kağan, Kara Petikey'i, Kara koca karının kızını almış!'

Aba Kulak, kara koca karının yerine yetip, sonra bakıp dinleyende, ak bozkırın dibinde yürekçik gibi evcik durur, ilik gibi ince dumancuk çıkar.

Aba Kulak at başından atlayıverdi, yürekçik gibi evciğe girip görende, kül yığınının yanında kürkçük örtünen koca karı yatar. Koca karı yata yata yatanda, üstüne toz birikip yosun kaplayıp kalmış. Aba Kulak girip selâmlaşanda, 'Bu kimin köpeği havlar' diye, göz ucuyla da bakmadı. Yattığı gibi yatar. Aba Kulak, kara koca karıyı çekip kaldırıp, tozunun hepsini silkip oturttu. Aba Kulak söyledi: 'Şuna bak! Göz kulak olur kimsesi yok da, toz içinde yatmakta!'

Kara koca karı söyledi: 'Hey oğlan! Hangi kağanın oğlusun, adın namın nedir, bana acıyıp benim tozumu silken?' Aba Kulak söyledi: 'Hangi kağanın çocuğu olayım! Adı yabancı biri sana gelip senin tozunu silker mi! Eski zamandan Ak Kağan dedeliyim. Altın Tayçı'nın oğlu, ak doru atlı Aba Kulak'ım!' dedi.

Bunu duyan kargış yetmez kara koca karı, sağ dudağı ile gülümsedi: 'Canım benim Aba Kulak dünürüm gelmiş!' diye. Kara koca karı sordu: 'Hey, Aba Kulak dünürüm, ırak ayran dövdün mü, yakın ayran dövdün mü? Nereye gitmektesin? Aba Kulak söyledi: 'Irakta ayran dövmedim, yakında ayran dövmedim. Adlanıp, sanlanıp senin

[8] Ergun, M., (2006), s.175-176.

yerine geldim! Ucu bilinmez ulu haberini sormaya sana geldim! Eski zamanlarda tutuşa giden, Altın Tana ablamın yoluna gireyim mi, yok, ak doru atın yoluna gireyim mi bunu sormaya geldim.'

Kara koca karı söyledi: 'Altın Tana ablanın tutuşa gittiği tarafa bu yerin yiğidi gidemez. Hâlâ iki yiğit ile tutuşmakta. Ak Kağan dedenin ak kula atı ile Kara Kılış doksan dokuz yarış kazanıp, doksan dokuzuncu ödülü almakta. Ak kula at koşup geldikten sonra, Kara Kılış, ak kula atın ön boynunu elli kat zincir ile bağlayıp, arka boynunu altmış kat zincirle bağlayıp, bir ucunu yere çakılı kazığa bağlar. Kara Kılış ak kula atın iki kulağını tamamen kesip, yelesini, kuyruğunu tamamen koparıvermiş. Ak kula at iğne deliğinden gün görmekte, it yalağından yem yemekte. Kolazı Kağan, kara kayış kemerli Kağan Mergen'in yerinde, yerden ayrıldı gitti. Kolazı Kağan'ın kızı Kara Purba, kara kayış kenarlı Kağan Mergen ile çarpışmakta. ***Çaş Salğın'ın kardeşi ,*** *Çaş Köök yapağılı, kızıl atlı Eres Tayçı'nın yerine gelmekte. Eres Tayçı'nın yerine varıp Eres Tayçı'nın kolundan kurtulamayıp, ıztıraplı, acılı günler görmekte. Çaş Köök, Çaş Salğın abisini bulamayıp bu aydın dünyanın hepsini dolaştı. Kendisini Çaş Salğın'ım deyip adlandırmakta, Çaş Köök kardeşimi bulamıyorum diye söylemekte. Eres Tayçı, Çaş Köök mü yok, Çaş Salğın mı bunu bilemeyip Çaş Köök'ü bırakmamakta. Çaş Köök'ün yüzü kıza benzer, giydiği elbisesi er kişininkine benzer. Bundan dolayı tanıyamazlar. Güzel kamışın içinde dolaşan Sır Öleñ Kız, Çaş Salğın'ı güzel kamışın içine sokup yanında taşır. Sen Aba Kulak, Eres Tayçı'nın yerine girip varsan, Çaş Köök deyip Eres Tayçı'ya söylememelisin. Söylersen Eres Tayçı onu eş alır. Çaş Köök sizin nesle yakışan kişidir. Ak Salğın'ın kızı, evleneceğin, Ay Sabak'ı almazsan ömrün kısa olur, tabutun alçak olur. Buradan gitsen Ak Sabak'ın yoluna girersin!' dedi.*

Bunu duyan Aba Kulak içinden düşündü: 'Ay Sabak'ı sen iblis söylemesen de kendim biliyorum!' diye. Kara koca karı kızıp söyledi: 'Hey Aba Kulak, bu fikirlerini bilseydim, bir şey bile söylemezdim!' dedi, 'Daha söyleyecek sözüm çok olsa da artık söylemem!' deyip sırtını dönüverdi. Aba Kulak yürekçik kadar evcikten çıktı. Ak doru atına kenetlendi. Ak Sabak'ın yoluna girip izlemeye koyuluverdi." [9]

Aba Kulak , Eres Tayçı'nın yurduna gelir ve ikisi çok iyi dost olurlar. Buradan çıkan Aba Kulak, ana yurduna dair hiçbir şey hatırlamadığı farkeder. Atasının altın otağının nerde kaldığı aklına gelmez. Bunun üzerine öylesine öfkelenir ki , yeri göğü yararcasına bağırır. Bu müthiş sesi duyan Sıbas Oğlan, Aba Kulak'ın yanına gelir. Ona, hâlâ almak istediği Sır Öleñ Kız'ı bulamadığını söyler. *" Bunu duyan Aba Kulak söyledi: 'Hey, ölür zamanımda atam gibi kurtaran Sıbas Oğlan, biter çağımda anam gibi kurtaran Sıbas oğlan, sen varıp kargış yetmez kara koca karının sonsuz ulu öğüdünü sor! Onun bilmediği bu ak dünya içinde şey yok! Ne gerekse sana kara koca karı söyler.' Bunu duyan Sıbas Oğlan 'Sağ ol' deyip kara koca karının yerine gidiverdi."* [10]

Aba Kulak, yine pek çok mücadeleyi atlattıktan sonra, yeni bir yurda gelir. Burada Ay Sabak'ın kardeşi Kök Talay ve onun kocası Kök Kartıga yaşamaktadır. Kök Kartıga, Ay Sabak'ın Aba Kulak'tan haberi olması için bağırır. Sesi duyan Ay Sabak buraya gelir. Ardından Aba Kulak ve Ay Sabak birbirlerini beğenir ve iki genç için güzel bir toy yapılır. Toydan sonra, Aba Kulak'ın ana yurduna doğru yola çıkarlar. Yurtta Altın

[9] Ergun, M., (2006), s.176-179.
[10] Ergun, M., (2006), s.185.

Sabak ve Pokay Sarıg onları büyük bir sevinçle karşılar. Ardından burada da gösterişli bir toy yapılır.

Toydan sonra Aba Kulak, Pokay Sarıg'a Altın Tana'nın mı yoksa ak kula atın mı yolundan gitmesi gerektiğini sorar. *"Pokay Sarıg koca karı cevap verdi: 'Hey, Aba Kulak, Ak kula atı, Kara Kılıç götüreli beri, doksan dokuz ödül kazandı. Sıbas Oğlan dost kara koca karının ulu öğüdünü alıp, yine güzel kamış içinde koşturan Sır Öleñ Kızı takibi durdurmuş, Sır Öleñ Kız, Ak Salğın'a varıp evlenmiş. Üç ak kağanın oğlu Kırgan Kılış, kızıl al at ile ak kula atı yarıştırmak için, büyük yarış düzenlemiş, üç ak kağanın yerine varıncaya kadar. Kanatlı kuş üç yuva kurup, üç yavru basıp, yeter yerde; turnaklı hayvan, beş yavru doğurup, yavrularını büyütüp varır yerde; üç ak kağan orada yaşarmış. Üç ak kağanın yerine, sonsuz büyük yarışın düzenlendiği yere sen gidersin. Sıbas Oğlan dostun yarışa bahis koymuş, baş baştan, döş döşten, ak malı, halkı tebaayı. Ak kula at, kaybederse Sıbas Oğlan, ak malının sürülüp götürülmesinden öte, üç ak kağanın oğlunu, Kırgan Kılış'ın malını gütmeli. Kızıl al at kaybederse, üç ak kağanın oğlu Kırgan Kılış alaca malını, kalabalık halkını sürmekten öte, Sıbas Oğlanın malını gütmeli. Üç ak kağanın yerinde, Sıbas Oğlan, orada hazır bulunur, Eres Tayçı dostun, Çaş Köök orada olur. Güzel kamışın içinde koşturan Sır Öleñ Kız, Kırgan Kılış'ın yanında olur. Orada toplanan halkın hepsi, onların yandaşı olur. Hepsi sizin üstünüzde olurlar. Ak doru atın, oraya koşup varması var olur, geri dönmesi yok olur! Sen Aba Kulak'ın oraya varması var olur, geri dönmesi yok olur.' diye. Pokay Sarıg koca karı, iki gözünün yaşını şırlatıp, ağıt yaktı: 'Bir kişiden bile korkmayan, adı yiten Sır Öleñ Kız , herkesi bir çukura atıp öldürür. Sır Öleñ Kız'ın ölür canı yok, dökülür kanı yok. Sen buradan gittikten sonra, Kök Kartıga'nın yerine varıp, Kök Kartıga'nın dostça desteğini istersin. Kök Kartıga giderse her şey güzel olur!' Pokay Sarıg koca karı ulu ağlayışını ağlamakta: 'Sen Aba Kulak, varıp ölüp kalsan, senin yurdun bomboş yatıp kalır!'*

Bunu duyan Aba Kulak hoşça vedalaştı. 'Elli yıldan geçersem, ölüp kalmışım demektir; altmış yıldan aşarsam, azıp gitmişim demektir!' diye. Aba Kulak altın otağdan çıktı. Ak doru atına kenetlendi. İleriye doğru gitti.

Pokay Sarıg koca karı, altın merdivenin başında durup, bitmez tükenmez ulu ağıtına başladı: 'Ak doru at, altın kazığın dibinden tamamen uzaklaşıverdi. Geri dönüp gelir yolu yoktur! Aba Kulak'ın da bu yere geri dönüp gelir yolu yoktur!' diye ağlayıp durdu. 'İki kağanın yurdu terk edilmiş bir hâlde kaldı.' diye ağlar."[11]

5. Poktug Kiriş

Ak Kula atı bulma ümidiyle yola çıkan Aba Kulak, Sır Öleñ Kız'la yaptığı mücadelede ölür. Onun öcünü almak için Sır Öleñ Kız'la kavgaya girişen Kök Kartıga'yı bir yiğit kurtarır. Aslında bu yiğit Aba Kulak'ın oğludur. Aba Kulak'ın oğlu, üç ak kağanın oğlu Kırgan Kılış'ın tuzağına düşer ve ak denizin ortasında bir direk olup kalır. Bu durumu, eşi Kolazı Kağan'ın atından öğrenen Pokay Sarıg çok üzülür ve sonrasında kardeşi Poktug Kiriş'e gitmeye karar verir.

"Pokay Sarıg yamaçtan aşağıya indi. Bozkurt gibi uluyup girdi. Atını boşatıp, altın otağa girdi. Kurt gibi uluyup, eşik aşıp esen verdi, kol uzatıp selâm verdi.

Poktug Kiriş, ak masanın arkasında oturup aşını-yemeğini yer. Pokay Sarıg koca karıyı kolundan tutup, koltuğuna girip altın masanın arkasına oturttu: 'Hey, Pokay

[11] Ergun, M., (2006), s.195-196.

Sarıg kardeş, bu yer üstünde senin ağladığın yer var mı! Neden buraya bozkurt gibi uluyup geldin?' Pokay Sarıg cevapladı: 'Neden buraya bozkurt gibi uluyup geleyim! Hayattan ayrılmaktayım, hesaptan çıkmaktayım!' İki kağanın yurdu bomboş kaldı. Biricik Aba Kulak'ın oğlu, üç ak kağanın yerinde, ak denizin ortasında, ağ direği olup durmakta. Onun için kalkıp bir ok atacak bu ak dünyada kimse yok, sana sığınmaya geldim. Aba Kulak oğlu için bir ok çıkarıp atmaz mısın?" [12]

Poktug Kiriş, kardeşi Pokay Sarıg'a üç gün sonra Aba Kulak'ın oğlunu kurtarmaya gideceğini söyler ve iki kardeş vedalaşırlar.

6. Ad Koyan İhtiyar

Aba Kulak'ın oğlu, kurtulup ana yurduna döner ve artık bir ad almak ister. Adını koyacak kişiye büyük bağışlarda bulunacağını söyler. Bunun üzerine bir ihtiyar gelir ve adını koyar: *"Aba Kulak atalısın, Ay Sabak analısın! Kolazı Kağan'ın kır doru atına binersin, kır doru atın üstüne binsen Çaş Pilek'sin!' diye adlandırdı. 'Sen Çaş Pilek, yakalıya tutturma, yargınlıya bastırma, parmaklıya attırma, dudaklıya sövdürtme! Yeraltından çıkan üç sırlı altın ok seni delip geçmesin! Ak dünyadan gelen, dokuz sırlı altın ok seni delip geçmesin! Altın Tana halan nasıl yaratılmışsa, sen oğlan öyle güçlü olursun!' diye söyledi."* [13]

Adını alan Çaş Pilek, hazırlanıp halası Altın Tana'nın yoluna üçüncü nesilden kendisinin gideceğini söyler. Bunun üzerine Pokay Sarıg: *"Sen Çaş Pilek, bu gittiğin yoldan dönende, Çaş Salğın'ın kardeşi, Çaş Köök'ü alıp gelirsin! Çaş Köök senin karın olur!"* [14] der.

Destanın sonunda da Pokay Sarıg'ın söylediği gibi Çaş Köök'le evlenir ve yurdunda ailesiyle huzur içinde yaşar.

B. Atın Tayçı Destanında Bilge İhtiyar Tipi

Ak Kağan Destanına benzer şekilde Altın Tayçı destanı da ihtiyar ve çocuksuz bir kağan olan Altın Kağan'ın, av dönüşünde eşinin bir erkek çocuk dünyaya getirmesiyle başlar. Burada görüldüğü gibi destanın başlama şekli ve kahramanların adları da aynıdır. Ancak sonrasında olaylar farklı bir şekilde seyreder. Destan Altın Tayçı adını alan bu yiğidin evleneceği kız ve daha önce Sarı Çelbegen tarafından çalınan iki atını bulma mücadelesi etrafında devam eder.

1. Ak Sakallı İhtiyar

Altın Kağan'ın oğlu artık bir ad almak ister, ardından babası bir toy düzenler. Destandaki tek bilge ihtiyar olan *Ak sakallı ihtiyar*la burada karşılaşıyoruz. Söz konusu sahne metinde şöyle anlatılmaktadır:

"Oğlan dedi, anasına, babasına:
'Adımı koyun!'
Ak Kağan bir toy kurar,
Halkını yığar,
Çocuğun adını koymaya.
Halk toplanıp geldi Ak Kağan'a,
Kimse adını koyamadı.
Bir kişi bile güzel ad bulamadı,
Ad koyamayınca,

[12] Ergun, M., (2006), s.207-208.
[13] Ergun, M., (2006),s.209-210.
[14] Ergun, M., (2006), s.210.

Halk dağılıp gitti,
Oğlan adsız kaldı,
Yurttan çıkıp gitti.
Orada bakıp görse,
Bir Ak sakallı ihtiyar
Sakalını basıp gider.
Oğlan der kendi kendine
'Bu nasıl bir ihtiyar giden?'
Koşup vardı oğlan,
İhtiyarı tuttu kolundan,
Tutup alıp yedekleyip,
Evine alıp geldi,
'İhtiyar!' demiş, 'Gel' demiş.
'Benim adımı koy!'
İhtiyar söyler:
'Ak Kağan'ın oğlu,
Ak kula atlı Altın Tayçı ol'
'Ak kula atın gezmediği,
'Su hiç kalmasın!
'Altın Tayçı'nın basmadığı,
'El hiç kalmasın!
Bahadıra yenilme' dedi.
'Yiğide tutturma' dedi.
'Sabah tan atanda,
'Ak kula atın gelir kendisi,
'Kazığa bağlanıp kalır,
Sana kesilen elbise,
Orada bağlı olacak.'[15]

Altın Tayçı, sabah tan vakti çıktığında tıpkı Ak sakallı ihtiyarın söylediği gibi, ak kula atın altın kazığa bağlı olduğunu görür. Burada da ihtiyar, sadece kahramana ad vermekle kalmayıp atına da ad vermiş ve bir şekilde ona ulaşacak olan atla ilgili yol göstermiştir.

C. Kan Mergen (Kağan Mergen) Destanında Bilge İhtiyar Tipi

Kağan Pergen ve kızkardeşi Kağan Argō birlikte yaşamaktadır. Anne ve babaları hayatta değildir. Bir gün Kağan Pergen kardeşinin tavsiyesi üzerine ava gider. O avdayken kızkardeşi Kağan Argō, Kara Mōs adlı bahadır ile evlenir. Bu duruma oldukça öfkelenen Kağan Alp adlı yiğit, Kara Argō'yu Kağan Pergen'in öldüğünü düşünüp Kara Mōs'le evlenmekle suçlar. Ardından Kağan Pergen'i bulmak üzere yola çıkar. Bu sırada Kağan Pergen, Çes Alp adlı yiğitle malı ve yurdu üzerine bahse girerek 9 yıl sürecek bir mücadeleye başlamıştır. Kağan Pergen'in gücünün rakipten daha az olduğunu gören Kağan Alp da mücadeleye girer. Onun da yardımı sayesinde Kağan Pergen galip gelir. Sonra da Kağan Alp'ın tavsiyesi üzerine Çes Alp'ı öldürmez ve onun güzel kızkardeşiyle evlenir. Kağan Pergen eşi ve Kağan Alp ile birlikte yurduna döner. Kağan Pergen'in karısı geleceğe yönelik uyarı ve kehanetleriyle dikkat çeker. Eşinin

[15] Ergun, M., (2006), s.302-303.

ölmeyeceğini, Kağan Alp'ın ise öleceğini doğrudan yüzlerine söyler. Ayrıca eşi Kağan Pergen'i, kızkardeşi Kağan Argō konusunda uyarır. Bu konudaki uyarılarının haklılığı, Kağan Alp'ın Kağan Argō'nun evinde zehirlenerek ölmesi, Kağan Pergen'in de yine kızkardeşi tarafından zehirlenip malının Kağan Argō ve kocası tarafından talan edilmesiyle anlaşılır.

Gökten inen bir kız önce Kağan Pergen'i iyileştirilir, ardından da bu kız tarafından Kağan Alp ve atı canlandırılır.

Kağan Alp atına binip, Kağan Pergen'in kaçırılan malının peşinden gider. Onun hemen peşinden de Kağan Pergen yola çıkar.

1. İhtiyar Kadın

Kağan Pergen, Kara Mōs'un peşinde giderken, bir yurda gelir. Burada gördüğü ilk eve girer:

"Bir kadın çıkıp geldi.
Dışarıda selamlaşırlar.
İçki verir.
'Nereye gidiyorsun, Kağan Pergen?'
Kağan Pergen söyledi:
'Malımın peşinden giderim,
'Kız kardeşim alıp götürdü.' dedi.
Kadın söyledi:
'Sen kız kardeşine gidersen,
'Ölürsün!' demiş.
'Ona gitme!' demiş.
'Senin canın nerede?' demiş.
Kağan Pergen söyledi:
'Benim canımın sana ne gereği var?
'Niçin soruyorsun?' [demiş].
Kadın söyledi:
'Canının nerede olduğunu,
'Söyle bana.' demiş.
Kağan Pergen söyledi:
'Benim canımın nerede olduğunu,
'Ben de bilmiyorum.'
Kadın söyledi:
'Senin canını sana söyleyivereyim.'
Kağan Pergen söyledi:
'Sen canımı nereden biliyorsun?
'Duyayım, söyle!' demiş.
Kadın söyledi:
'Senin canını kız kardeşin götürdü;
Senin canın altın kılıç,
Senin canın altın ok,
'Kız kardeşin alıp götürdü,
Sen oraya gidersen,
'Ölürsün!' demiş.
Sen boğazını kendin kesersin,

'Ölürsün!' demiş.
O oku kız kardeşin atarsa,
Sana değerse,
Ölürsün.' demiş.
'Sen dön.'demiş.
Oraya gitme!' demiş.
Kağan Pergen söyledi:
'Ben malımı sürerim,
'Ben halkımı ararım,
'Dönmem' dedi.
Atına Kağan Pergen bindi,
Bu kadınla vedalaşırlar.
Kadın söyledi:
'Benim kocam da senin malının,
Peşinden gitti.' demiş.
'Altın kılıç sana gelirse,
'Söyle: 'Ben Kağan Pergen'im,
Altın Kılıç sen, bana yetme.'
'Sen eğer böyle dersen,
'Kılıç seni kesmez' demiş.
'Söylemezsen, seni keser' demiş.
Okun gelirse yine söyle:
'Ben Kağan Pergen'im,
'Altın okum, canıma yetme!'
Sen eğer böyle dersen,
'Okun seni öldürmez,
'Eğer söylemezsen,
'Ok seni öldürür!' demiş." [16]

Kağan Pergen, yaşlı kadının uyarıları doğrultusunda hareket eder, önce Kara Mös'u öldürür. Ardından kızkardeşi Kağan Argö ile mücadeleye girer, kardeşi ağabeyinden canını bağışlamasını diler ama ihaneti affetmeyen Kağan Pergen onu da öldürür. Yaşlı kadının uyarıları doğrultusunda hareket ettiği bu mücadelelerden Kağan Pergen sağ salim çıkar.

Kağan Argö ölünce, Kağan Alp onun kemiklerini denizden toplar ve temizler, böylece kadın tekrar dirilir. Kağan Alp da onunla evlenir. Ardından Kağan Pergen'in yurduna gelirler ve burada hep birlikte huzur içinde yaşarlar.

D. Dede Korkut Boylarında Bilge İhtiyar Tipi

1. Dede Korkut

Türk Edebiyatının temel yapıtlarından biri olan Dede Korkut Boyları, Oğuz alplarının atlı- göçebe yaşam şartları içinde, hayata ve düşmanlara karşı verdikleri mücadeleler etrafında şekillenir. Bu mücadelelerde, alpların bilek gücünün yetmediği yerde, manevî gücü temsil eden veli kişi Dede Korkut devreye girer.

[16] Ergun, M., (2006), s.429-431.

Dede Korkut, Oğuzların akıl hocasıdır, onların her türlü müşkülünü çözer. Aynı zamanda bir ozan olan Dede Korkut, mücadelelerin sonunda düzenlenen şenliklerde kopuz çalıp destanlar söyler.[17]

Oğuz yiğitleri, kendilerini kanıtlayıp, ad almaya hak kazandıkları zaman Dede Korkut çağrılır ve dualar eşliğinde yiğide ad verir.

Dirse Han Oğlu Boğaç Han boyunda, azgın bir boğayı öldürerek yiğitliğini kanıtlayan çocuğa Dede Korkut adını verir. Ayrıca çocuk için babası Dirse Han'dan beylik, at, mal-mülk ister:

"Hey Dirse Han biglik virgil bu oğlana
Taht virgil erdemlüdür
Boynı uzun bidevi at virgil bu oğlana
Biner olsun hünerlüdür
Ağayıldan tümen koyun virgil bu oğlana
Şişlik olsun erdemlüdür
Kaytabandan kızıl deve virgil bu oğlana
Yüklet olsun hünerlüdür
Altun başlu ban iv virgil bu oğlana
Kölge olsun erdemlüdür
Çigni kuşlu cübbe ton virgil bu oğlana
Geyer olsun hünerlüdür
Bayındır Hanun ağ meydanında bu oğlan cenk itmişdür, bir buğa öldürmiş senün oğlun, adı Buğaç olsun, adını ben virdüm yaşını Allah virsün didi. Dirse Han oğlana biglik virdi, taht virdi" [18]

Basat'ın Depegöz'ü Öldürdüğü boyda, düşman baskını sırasında kaçarken yola düşen Aruz Koca'nın oğlunu bir aslan alır ve büyütür. Oğuzlar tekrar yurtlarına döndüklerinde sazlıkta insana benzer bir aslan olduğunu öğrenirler. Aruz Koca bunun kendi oğlu olabileceğini düşünerek çocuğu aramaya gider ve onu tekrar yurduna getirir. Ancak çocuk her defasında yeniden sazlığa gitmektedir. Bunun üzerine Dede Korkut gelir, çocuğa *"Oğlanum sen insansın, hayvan ile musahib olmagıl, gel yahşı at bin, yahşı yigitler ile eş yort* didi*. Ulu kardaşun adı Kıyan Selçükdür, senün adun Basat olsun, adunı men virdüm yaşunı Allah virsün"*[19] diyerek meseleyi tatlıya bağlar. Burada hem çocuğa ad vermiş, hem de onun topluma uyum sağlaması için önemli bir adım atmış olur. Zaten Dede Korkut'un bu tavrından sonra Basat, hayata normal bir şekilde devam eder, öyle ki Oğuzların başına dert olan Depegöz'ü öldürerek, nam salan bir yiğit olur.

Öte yandan Dede Korkut, Oğuzların çaresiz kaldıkları anlarda yardımına başvurdukları ilk isimdir. Kam Pürenin Oğlu Bamsı Beyrek boyunda, Bamsı Beyrek, beşik kertmesi Selcen Hatun ile aralarında nişan yüzüğü takar. Ancak Selcen'in ağabeyi Delü Karçar kız kardeşini kimseye vermeye yanaşmaz, dahası bu uğurda pek çok yiğidin canını almıştır. Beyrek'in düştüğü bu zor durumda beylerin aklına tek bir çare gelir; o da Dede Korkut'u Delü Karçar'a göndermektir. Biraz çekinerek de olsa Dede Korkut bu vazifeyi üstlenir ve Delü Karçar'a gider. Durumu anlattığında ise Karçar'ın hışmına uğrar, Karçar tam Dede Korkut'a kılıcıyla saldıracağı sırada Dede Korkut

[17] Ergin, M., (2008), *Dede Korkut Kitabı-1*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.26.
[18] Ergin, M., (2008), s.82-83.
[19] Ergin, M., (2008), s.207.

"çalar isen elün kurusun" der ve Karçar'ın eli havada taş kesilir. Bu duanuın anında kabul olması metinde şu sözlerle açıklanır: *"Zira Dede Korkut velayet issi idi, dilegi kabul oldu. Delü Karçar aydur: Meded aman el-aman, Tanrınun birligine yokdur güman, sen menüm elümi sağaldı gör, Tanrınun buyruğıyile Peygamberün kavliyile kız karındaşumı Beyrege vireyim didi. Üç kere ağzından ikrar eyledi, günahına tevbe eyledi, Dede Korkut du'a eyledi, Delünün eli Hak emriyile sapa sağ oldı."* [20]

Mehmet Kaplan bu durumu, *"Göçebenin o çok güvendiği maddî kuvveti, velinin manevî kuvveti karşısında yenilir."*[21]sözleriyle açıklar. Aslında söz konusu tespit, bilge ihtiyar tipi, aksakallı ihtiyar gibi çeşitli kavramlarla ifade ettiğimiz tipin geçirdiği değişim sürecini de bir bakıma anlatmaktadır. Mitolojik unsurların ağırlıklı olduğu ve Şamanist izlerin yoğun olarak görüldüğü sözlü anlatılardan, İslâmiyet dönemi eserlerine geçtiğimizde, dinî inanç unsurunun toplumsal kabullerde ve ortaya çıkan tiplerde de bire bir değişiklikler meydana getirdiği görülür.

Dede Korkut'un duasının makbul oluşu, onun evliya soyundan gelmesine bağlanmaktadır. Aynı şekilde kendisi kötülüklere karşı da bir anlamda korumalıdır. Ak Kağan Destanındaki Kargış yetmez kara koca karı da kötü dualara karşı manevî gücü sayesinde korunaklıdır.

Yine birtakım özel törenlerde de Dede Korkut başroldedir. Begil Oğlu Emren'in boyunda, Hanlar hanı Bayındır Han'a Gürcistan'dan vergi olarak bir at, bir kılıç ve bir çomak gelir. Han bunları nasıl pay edeceğini bilemez ve Dede Korkut'a danışır. Dede Korkut bunların üçünü bir yiğide vererek onu sınıra karavul yapmasını tavsiye eder. Bayındır Han kimsenin bu görev için gönüllü olmaması sonucu, Begil'e sorar. Begil de razı olur. *"Dedem Korkut himmet kılıcın biline bağladı, çomağı omuzına bırakdı, yayı karusına kiçürdi. Şahbaz aygırı çekdürdi bu da bindi."*[22] Burada da görüldüğü gibi önemli başlangıç ve görevlerde Dede Korkut'un hayır duası ve verdiği ruhsat, esastır.

2. Hızır

Dede Korkut boylarında, bilge ihtiyar tipi rolünü boylara da adını veren Dede Korkut üstlenmiştir. Ancak onunla birlikte Dirse Han Oğlu Boğaç Han boyunda, pusuya düşürülen ve ölmek üzereyken annesi tarafından bulunan Boğaç Han, Hızır tarafından iyileştirir. Bu sahne metinde şöyle anlatılır: *"Meger sultanum, oğlan ol arada yıkılmış idi. Karga kuzgun kan görüp oğlanun üstine konmak isteridi. Oğlanun iki kelbçügezi varidi, kargayı kuzgunı kovaridi kondurmaz idi. Oğlan anda yıkıldukda boz atlu Hızır oğlana hazır oldı, üç katla yarasın eliyile sığadı, sana bu yaradan korhma oğlan ölüm yokdur tağ çiçegi anan südiyile senün yarana melhemdür didi, gayıb oldı."* [23]

İslâmiyet öncesi Türk kültüründeki ak sakallı ihtiyar modelinden İslâmiyet dönemiyle birlikte halk anlatmalarında da yer alan Hızır'ın üstlendiği rol, bilge ihtiyar tipinin geçirdiği değişim sürecini göstermesi bakımından önemlidir.

SONUÇ

Şorların Ak Kağan, Altın Tayçı ve Kağan Mergen Destanları ile Dede Korkut Boylarındaki bilge ihtiyarların genel özelliklerine baktığımızda; alışılagelmişin dışında

[20] Ergin, M., (2008), s.126.
[21] Kaplan, M., (2011), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, İstanbul, Dergâh Yayınları, s.53.
[22] Ergin, M., (2008), s.216.
[23] Ergin, M., (2008), s.88.

bir görünüme sahip olma, dualar eşliğinde ad koyma, gelecekten haber verme, çeşitli mucizeler ortaya koyma, her türlü kötülüğe karşı(kargış, saldırı v.b.) korunaklı olma, dualarının makbul olması, toplumda farklı ve özel bir yere sahip olma gibi özellikleri sayabiliriz.

İncelediğimiz Şor destanlarında, kadın bilge ihtiyarların daha aktif rol alması, kadının eski Türk toplum yapısında sahip olduğu etkin yer ve değerle birlikte bilhassa kadın şamanların sosyal hayatta etkin olduğu dönemlerin izleriyle açıklanabilir. Diğer taraftan Dede Korkut, söz konusu genel özelliklerin hepsine sahipken, Şor metinlerindeki bilge ihtiyarlar, bunların sadece bazılarını taşır. Bu da geçmişten günümüze hem erkek hem de kadın bilge ihtiyarlarla karşılaşıyorken, Dede Korkut örneğinde olduğu gibi zamanla bu tipin tüm özelliklerinin tek vücutta ve erkek bilgelerde toplandığını göstermektedir.

Öte yandan, ele aldığımız Şor destanlarında Pokay Sarıg aynı anda birden fazla yerde bulunabilmesiyle, Kargış yetmez kara koca karı ise düşünceleri okuyabilmesiyle diğerlerinden bir adım daha öne çıkar. Pokay Sarıg ve Kargış yetmez kara koca karının, birbirleriyle koordineli olarak yaşadıkları görülür. Ayrıca birinin yetersiz kaldığı noktada diğerinin devreye girmesiyle sorunlar çözülür.

Görünüşleri, olağanüstü özellikleri ve yaşam tarzları bakımından Pokay Sarıg ve Kargış yetmez kara koca karı, eski Türk dinindeki şaman/kamları anımsatır. Yine aynı destanda yiğitlere ad vermek amacıyla ortaya çıkan sonra da esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolan ihtiyarlar ve Altın Tayçı'daki Ak sakallı ihtiyar ile Kağan Mergen Destanında rastladığımız yaşlı kadın da gizemli bir kişiliğe sahiptir.

Şamanizmde kam, hastalanan ruhlara şifa veren, dertlilerin şikâyetlerini dinleyen, yer altındaki tanrıların yanına giderek aracılık yapabilen bir kişidir. Bu özellikleriyle de toplumda ve yakın çevrelerinde korkuyla karışık bir saygı uyandırırlar. Ayrıca kamlar dünya malına düşkün kişiler olmayıp, fakir ve oldukça mütevazı bir hayat sürerler.[24] Kargış yetmez kara koca karının tozlar içinde yatarken Aba Kulak tarafından bulunmasını hatırlayalım, ayrıca yiğitlere ad vermek için ortaya çıkan ala kamış asalı/ ak sakallı ihtiyarların da sahip olduğu farklı ve tuhaf görünüm metinlerde detaylı bir şekilde ifade edilmektedir. Bununla birlikte eski Türk dininin geleneklerinden olan falcılığa baktığımızda, gelecekten haber verme özelliği, bilge ihtiyarların da başlıca vasıflarındandır. Eski Türkçede ırk kelimesiyle ifade edilen bu kelime Kaşgarlı Mahmud tarafından "falcılık, kâhinlik ve yürektekini dışarı çıkarmak" şeklinde açıklanmıştır.[25] İncelediğimiz destanlardan Ak Kağan'da Pokay Sarıg, Kargış yetmez kara koca karı ve Kağan Mergen Destanında yaşlı kadının olacakları önceden söyleyerek, kahramana çeşitli uyarılarda bulunduklarını, hatta Kargış yetmez kara koca karının bunun bir adım daha ötesine geçerek düşünceleri okuduğunu görmekteyiz. Yine kahramana ad veren ala kamış asalı/ ak sakallı ihtiyarların yiğitle beraber o esnada mevcut olmayan atlarına da ad vermesi ve bu atların, ihtiyarların söylediği gibi mucizevi bir biçimde ortaya çıkışı da dikkat çekici bir noktadır.

Kamlar, kabile veya oymaklarının öğütçüsü görevini yüklenirler. Öğüt vermek de kamın belli bir olgunluk seviyesine ulaştığının göstergesidir.[26] Ele aldığımız metinlerdeki bilge ihtiyarlara baktığımızda, onların temel misyonları da kahramanın

[24] Gömeç, S., (1998), "Şamanizm ve Eski Türk Dini", *PAÜ. Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı:4, s.42.
[25] Gömeç, S., (1998), s.46.
[26] Gömeç, S., (1998), s.45.

karşılaştığı zorluklar karşısında öğüt vermek ve yaptıkları uyarılarla onlara yol göstermektir. Kahramanların bu uyarı ve öğütleri dikkate aldıkları sürece sorunları çok rahat çözüp, başarıya ulaştıklarını görmekteyiz.

Diğer yandan bilge ihtiyarların, sorunları doğrudan çözdüğünde kullandıkları yöntemler de gizemini korumaktadır. Denizin ortasında bir direğe dönüştürülen Aba Kulak'ın oğlu, Pokay Sarıg'ın erkek kardeşi Poktug Kiriş adlı ihtiyar sayesinde kurtulur. Ancak Poktug Kiriş'in bunu nasıl gerçekleştirdiği metinde gizemli kalan noktalardan biridir.

Kam olma, belli şartlara bağlıdır. Bir kişinin kam olabilmesi için ya bir kam ailesinden gelmesi ya da sahip olduğu özellikler ve yetenekler doğrultusunda halk tarafından seçilmesi gerekir.[27] İşte bu dikkatle bakıldığında Pokay Sarıg ve kardeşi Poktug Kiriş'in sahip olduğu yetenekler, yine olağanüstü özelliklere sahip atalarından gelmektedir. Ayrıca, Kargış yetmez kara koca karı da onlarla akrabadır. Bu da söz konusu ihtiyarları kamların özellikleriyle örtüştüren bir diğer noktadır.

Dede Korkut'ta ise bu özelliklerin birçoğu mevcut olmakla birlikte diğer bilge ihtiyarlarda karşılaşmadığımız kopuz çalma özelliği dikkat çeker. Eski şaman/kamların da ayinler esnasında çeşitli çalgılarla (davul, kopuz, def, dombak, ravab) dua ettiğini ve bir tür trans haline geçtiğini biliyoruz.[28]

Tüm bu hususlar dikkate alındığında, bilge ihtiyar tipinin eski Türk dini ve şamanizmden izler taşıdığını, şaman/kam/bahşılardaki pek çok özelliğin bilge ihtiyar tipiyle örtüştüğünü görmekteyiz. Bununla birlikte, incelediğimiz metinlerde bilge ihtiyarların din adamları olduğunu gösteren yeterli ve kesin ibarelere rastlamıyoruz. Bu sebeple onları toplumda belli bir yer ve saygınlığa sahip, fikirleri kıymet ve kabul gören özel şahsiyetler olarak nitelendirmek daha doğru olacaktır. Nitekim zamanla dinî-kültürel değişim ve etkileşimler sonucu bilge ihtiyar tipinin manevî yönü daha ağır basan kutsal kişilik olarak kabul edildiğini de görmekteyiz. Dede Korkut'un evliya soyundan geldiğine dair kabuller de bunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Öyle ki İslâmiyet'le birlikte ortaya çıkan Hızır kültü, bilge ihtiyar tipinin en eski dönemlerden bugüne ulaştığı en üst noktayı ifade etmektedir.

[27] Gömeç, S., (1998), s.45.
[28] Gömeç, S., (1998), s.43-44.

Kaynakça

Çobanoğlu, Özkul, (2003), *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Davletov, Timur, (2008), *Han Mirgen Hakas Türklerinin Alplık Destanı*, Ankara, Türksoy Yayınları.

Ergin, Muharrem, (2008), *Dede Korkut Kitabı-1*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ergun, Metin, (2006), *Şor Kahramanlık Destanları*, Ankara, Akçağ Yayınları.

Gömeç, Sadettin, (1998), "Şamanizm ve Eski Türk Dini", *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı:4, ss.38-52.

Kaplan, Mehmet, (2011), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, İstanbul, Dergâh Yayınları.

Ocak, Ahmet Yaşar, (1999), *İslâm- Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Ögel, Bahaeddin, (2010), *Türk Mitolojisi II. Cilt*, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

TEKNOLOJİNİN HALK EDEBİYATI ÜRÜNLERİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ VE KÖY SEYİRLİK OYUNLARINA YANSIMALARI

Uğur DURMAZ

Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Çağımızda hızla gelişen teknoloji her alanda büyük yenilikler sunmakla birlikte bazen de hayatımızda olumsuz etkiler bırakmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte artık dünya üzerinde uzak diye bir kavram kalmamış her türlü bilgi, belge, kültür ve sosyal ortam hızlı bir şekilde önümüze gelmeye başlamıştır. İşte bu nedenle de insanlar arasındaki iletişim günden güne hem daha kolay hem de daha zor bir hal almaya başlamıştır. Teknolojik gelişmelerin bu kadar hızlı ilerlemesi şehir ve köy ayrımını ortadan kaldırmaya başlamış ve kırsal yerlerdeki yaşam günden güne daha da modernleşmeye, kolay olmaya başlamıştır. Ancak bu durumunda kültürel bağlamda olumlu etkilerinden daha fazla olumsuz etkileri ortaya çıkmıştır..

Bu makalede teknolojik gelişmelerin halk edebiyatı ürünlerine olan etkisi olumlu ve olumsuz yönleri olmak üzere iki açıdan incelenecek ve köy seyirlik oyunlarının bu durumdan aldığı pay açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Teknoloji, Halk Edebiyatı, Köy Seyirlik Oyunları

ABSTRACT

In the rapidly evolving technology offer great innovations in all areas of our lives together and sometimes negative effects. With the development of technology is no longer a concept out of the world, all kinds of information that the remote document, culture and social media began to come quickly laid out. For this reason communication between people from day to day and more easily and more difficult to take a case. Technological developments and progress as fast and started to eliminate the separation of the city and village life in rural locations, easily further modernise from day to day. However, this positive effects of negative effects on cultural context more..

This article describes the impact of technological developments on the positive and negative aspects of folk literature products have two aspects will be reviewed and will be the share of this village back in games of disclosure.

Key Words: Technology, Folk Literature, Village Theatre

Giriş

Sanayi devriminden sonra ortaya çıkan yenidünya düzeniyle birlikte günümüze kadar gelen ekonomik yaşam biçimi, hayatın her alanını etkilemiş ve bu ekonomik düzenin içerisinde teknoloji büyük gelişmeler göstermiştir. Sanayi ve tarımın gelişmesi, ulaşım ve teknolojinin getirdiği yenilikler, iletişim halk kültürünü etkilemektedir. Köyden kente göç olgusu halk kültürünün doğal ortamını değiştirmiştir. Halk kültürü sözlü, yazılı kültür ortamlarının yanı sıra elektronik kültür ortamlarında yayılır hale gelmiştir. Gelenek sosyo-kültürel yapı içinde ancak yeni işlevler kazanarak varlığını

koruyabilir[1]

Teknolojinin bu gelişmesi hayatın her alanında etkisini göstermeye başlamıştır. Hayvanların kullanıldığı tarımdan, makineleşmeye, mektupla iletişimden, e-posta yollamaya, taş fırınlardan mikro dalgalara ve elbette ki çağımızın elektronik ürünlerine kadar hayatımıza birçok yenilik girmiştir. Bu yenilikler hayatımızı kolaylaştırmakla birlikte, bazen de olumsuz etkiler bırakmıştır. Bu gelişmelerden en çok etkilenenler hiç şüphesiz insanlar olmuştur. İnsanların oluşturduğu halk topluluğu her yönüyle değişmiş, eski alışkanlıklar yerine yenisini bırakmış ve bazı alışkanlıklar da yok olmaya yüz tutmuştur.

İşte bu bildiride halkın üretimi olan halk edebiyatı ürünlerinin teknolojik gelişmelerden etkilenmesi incelenecektir. Bu inceleme özellikle halk edebiyatı ürünlerinden birisi olan köy seyirlik oyunları üzerine olacaktır. Teknolojik gelişme olarak da elektronik ürünlerin seyirlik oyun kültürüne etkisi tartışılacaktır. Bu tartışmayı iki yönüyle ele almaya çalışacağız bunlardan ilki; teknolojinin halk edebiyatı araştırmacılarına –özellikle köy seyirlik oyunlarını araştıran araştırmacılar- sağladığı yararlar ve zararlar. İkincisi teknolojinin köy seyirlik oyunlarına yararları ve zararlarıdır. Bu yönüyle de teknolojinin geleneğe, kültüre etkisi tartışılarak nelerin yapılması gerektiği hakkında bilgiler verilmeye çalışılacaktır.

Gelenek, Teknoloji ve Halk Edebiyatı

Halk edebiyatı dediğimizde aklımıza ilk gelen şey geleneksel olmasıdır. Çünkü atalardan öğrenilmiş ve geçmişte üretilmiş olan ürünlerin belli değişimlerle bugünlere kadar gelmesiyle oluşmuştur. Bu yönüyle de geleneğin içerisinde yerini alan en önemli unsur, halk edebiyatı ürünlerinin araştırılmasındaki değişim evreleridir. Bu ürünler yaratıldıktan sonra başlayan bir döngüyle gelişmeye, değişmeye başlar elbette ki bu ürünleri inceleyenler de bu döngünün içerisinde yer almaya ve duruma göre araştırmalarına yön vermeye çalışırlar. Araştırmacıların yeni yollara başvurarak geleneği aramasının nedenlerinden birisi de hiç kuşkusuz geleneğin değişimlere ayak uydurmaya çalışırken yaşadığı dönüşümün ve canlılığının etkisidir.

Türkçe sözlükte gelenek; kuşaktan kuşağa geçerek gelen, topluluğun üyeleri arasında ortak ve özel bir ruh ve dolayısıyla sağlam bir bağ kuran her türlü alışkı, anane.[2] olarak açıklanmaktadır. Burada görüldüğü gibi gelenek, toplumun arasında manevi bir bağ, bir güç görevi görmektedir. Bu göreviyle birlikte, belli sosyal normları da içerir. Gelenek sayesinde halkların ilişkileri ve yaşayış biçimleri belirlendiği gibi geçmişten gelen deneyimle de geleceğe daha ihtiyatlı bir yaklaşım söz konusudur. Nebi Özdemir'in farklı isimlerden topladığı görüşleri bir araya getirdiği yazısında gelenekten şöyle söz edilir; bir toplumda kuşaktan kuşağa geçen kültür kalıntıları, alışkanlıklar, bilgiler, beceriler, davranışlar vb. dir. Ayrıca bir kuşaktan ötekine geçirilebilen bilgi, tasarım, boşinanç, yaşantı biçimi; daha geniş anlamıyla maddi olmayan kültürdür. Dar anlamda ise kuşaklar boyunca bir toplumun örneğin kutsal ya da politik işleri gibi önemli konulardaki görüşleridir.[3]

Gelenek geniş anlamıyla folklor terimini de içine alabilen bir yapıdır. Çünkü

[1] Artun, E., (2002), *VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Küreselleşme ve Geleneksel Kültür Seksiyon Bildirileri,* Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı, s.8.
[2] Demiray, K., (1982), *Türkçe Sözlük,*Ankara, Türk Dil Kurumu, s.314.
[3] Özdemir, N., (2001), Bilim ve Teknolojideki Gelişmelerin Köy Seyirlik Oyunlara Yansıması, *Milli Folklor,* S.51, s.120.

folklor halk bilimi manasına gelmektedir ve halkla ilgili olan bütün her şey bir gelenek çerçevesinde ilerlemektedir. Folklor(daha geniş bir anlam içinde geleneksel kültür) toplumun beklentilerini onun sosyal ve kültürel kimliğine uygun ifadelerle yansıtan ve içerisindeki kalıpları ve değerleri sözlü olarak, taklit yoluyla ya da diğer şekillerde nakleden grup merkezli ve geleneğe dayalı grupsal veya bireysel yaratıdır.[4] Toplumsal ilişkilerde, sosyal değişme gelişmelerin halk kültürü ürünlerine yansıması ve yaşatılması, kültür bilimi olan halkbiliminin tabiatı gereğidir. Doğum, evlenme,askere gitme, ölüm gibi geçiş dönemleri ile törenleri icra edilen ritüeller, meslek folkloru, kent folkloru,;popüler kültür; halk mutfağı,hekimlik, mimari, dans, müzik, oyun gibi sosyal hayata ilişkin gelenek, görenek ve inançlar, efsane, destan , masal, hikaye, fıkra, türkü, gibi halk edebiyatı ürünleri, bir başka ifadeyle , toplumdaki düşünce inanç yaşam biçimi olarak insan davranış ve gelenekleri olarak adlandırabileceğimiz folklor ürünleri, toplumumuzda asırlara dayanan tarihi süreç içinde farklı inançlarda ortaya çıkıp günümüze ulaşan dikkat çekici kültürel aktarımlardır.[5]

İşte halkın bütün yaşam şeklini içine alan kimi zaman bilinçli olarak yapılan kimi zamansa durumlara verilen tepkilerden doğan gelenek ve bununla birlikte ortaya çıkan ürünler, her toplumda kendine göre şekil almıştır. Gelenek canlıdır bu canlılığını da insanoğlunun varlığına borçludur çünkü geleneği yaratan da, yaşayan da, onu etkileyip, ondan etkilenen de insanın ta kendisidir. Bu yönüyle de geleneğin canlılığı asla vazgeçilmez ve tartışılmaz bir gerçektir. Kültür doğası gereği değişkendir. Gelenek zaman boyutunda bir başka geleneğe ulaşacaktır. Halk kültürü ürünü belli bir kültür içinde oluşur ve canlılığını sürdürür. Geçmişten günümüze gelmiş bir kalıp değildir. Yaşayan bir kültür topluluğunun bugünkü gereksinimini karşılayan bir sosyal kurumdur.[6]

Türk halk geleneği ya da diğer bir adıyla Türk kültürü uzun yılların ve farklı coğrafyaların etkilerini içerisinde barındırır. Türklerin yaşadıkları coğrafyalar düşünüldüğünde bunun böyle olması gayet normaldir. Bu yüzdende çeşitlilik gözle görülür şekilde ortadadır, ancak bu çeşitlilik aykırılık yaratmamış tam tersine daha da büyük zenginliğin oluşmasını sağlamıştır. Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar gelen tarihi süreçlerine bakıldığında sadece kendileriyle değil diğer birçok ulusla da etkileşim içine girmişlerdir ve elbette ki bu uluslarda Türk kültürünün ve geleneğinin oluşmasına büyük katkı sağlamışlardır. Türk kültürünün çok zengin bir sentez olmasının temel sebebi, yayıldığı topraklardaki mevcut kültürleri bünyesine katmasıdır. Türklerin farklı dil, din, sanat ve anlayıştaki milletlerle olan ilişkileri, Türk kültürünü zenginleştirmiş, ancak milli kültürümüzün özünü değiştirmemiştir. Çünkü Türklerin diğer milletlerle olan alışverişi hep öz yapısının eleğinden geçmiştir.[7] Görüldüğü gibi Türk geleneklerinin oluşumu sadece Anadolu coğrafyasıyla ilişkili değildir. Türkler Orta Asya'dan başlayan göçleriyle birlikte kendilerine daima bir şeyler katmışlar ve yenilenmişlerdir. İşte geleneğin canlılığı burada da karşımıza çıkar, bu bakımdan, kültür ve geleneklerimizin incelenmesi de uğraş isteyen bir bilim dalıdır.

Türklerin tarihine, kültürüne, geleneğine yön veren çeşitli unsurlar mevcuttur. Bunların arasında coğrafya, tarih, siyaset, yaşanmış olaylar vs. sayılabileceği gibi

[4] Owen, T., (2010), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2,* Ankara, Geleneksel Yayıncılık, s.115.
[5] Oğuz, Ö., (2008), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* ,Ankara, Grafiker Yayınları, s.325.
[6] Artun, E, (2002), s.6.
[7] Yazıcıoğlu, Ö., (y.y.y.), *Türklerin Kültür Tarihi,* İstanbul,Kalipso Yayınları, s.14.

teknoloji de bu faktörler arasında yer almaktadır. Teknoloji denildiği zaman sadece anlaşılması gereken elektronik gelişmeler değildir elbette. Teknoloji zamana göre anlam kazanan bir terimdir. Bu bir çatalın, bir kaşığın icadı da olabilir, hayvanla yapılan tarımdan makineye geçiş de ya da günümüzde olduğu gibi elektronik ürünlerin hayatımızı etkilemesi de. Terim olarak ise, Türkçe sözlükte; Bir endüstri koluyla ilgili yapım yöntemlerinin, aygıtlarının incelenmesiyle oluşan bilgi kolu [8] olarak tanımlanmaktadır. Görüldüğü gibi teknoloji bir üretim ve araştırma sahasıdır. Bu üretim ve araştırmaların amacı elbette ki insan hayatını kolaylaştırmak ve daha rahat bir yaşam ortamı sunmaktır. Bunun için geçmişten günümüze yapılmış olan icatlara, yeniliklere, gelişmelere baktığımızda hayat standartlarımızın yükseltilmesinin ve az güçle çok iş yapabilmenin yolunun açıldığı söylenebilir. Ancak evrenin yasalarında da olduğu gibi her etkinin bir de tepkisi mevcuttur. Bu etkiye verilen tepki bazen iyi sonuçlarla karşımıza çıkarken bazen de olumsuz sonuçlar doğurabilir. Özellikle bilişim çağı ya da teknoloji çağı denilen bu zamanda, yani günümüzde teknolojik gelişmelerin sonuçlarını görmek mümkündür. Hayatımız daha da kolaylaşmıştır, artık evimizden her türlü işimizi halledebilir hale gelmiş durumdayız ancak bu gelişimlerin zarar verdiği en büyük şey insan ilişkileri olmuştur.

Halk edebiyatının ve halk biliminin temelini oluşturan insan faktörü bu gelişmelerden etkilenerek artık bambaşka bir boyuta gelmiştir. İnsanlar ilişki içinde kalmazlarsa manevi ya da şifai yolla yapılan üretimlerde aksamalar meydana gelir. Bunun en büyük örneklerini halk edebiyatı ürünlerinde görmek mümkündür. Halk edebiyatı içerisinde birçok tür ve geleneği barındırır. Aşık geleneği, halk tiyatrosu geleneği, destan geleneği vs. Bu geleneklere bakıldığında hepsinin tarihten gelen bir deneyimle ve sürdürülebilirlikle ilerlediği açıktır. Fakat bunların olmasında da en büyük etken insan ilişkileridir. Günümüzde birçok geleneğin son bulmasının nedenleri arasında bu geleneklerin işlevlerini tamamladığı ya da artık bu geleneklere ihtiyacın kalmadığı düşünülebilir yine de bu işlevlerin tamamlanmasındaki etkenler de unutulmamalıdır. Teknoloji ve bilimin hızla hayatın her anına ve alanına nüfuz ettiği günümüz dünyasında, geleneksel değerlerin bir bölümü aslını yitirmeden modern değerlerle sentez yaratarak varlığını devam ettirebilir. Ancak bu devamlılığı sağlayamayan birçok tür ve gelenekte mevcuttur. İşte bize göre yok olan bu değerlere etki eden bir unsur da teknolojik gelişmelerin insan üzerindeki olumsuz etkileridir. Elbette ki teknoloji halk edebiyatı ürünlerini icra edenler üzerinde olumlu etkiler bırakmıştır fakat ürünlerin üretilmesinde ve sürdürülmesinde sektelere neden olmuştur. Bunun yanında halk edebiyatı ya da halk bilimi üzerine çalışan araştırmacılara da çeşitli imkânlar sunmuştur. Araştırmacılar artık sahaya indiklerinde daha rahat bir çalışma ortamı ile karşı karşıya kalmaktadır. Çünkü köylerde, kasabalarda ya da ilçelerde yaşayan insanlar, teknolojinin yerleşim yerlerine hızlı erişimiyle birlikte, yabancılık kavramından uzaklaşmaya başlamışlardır. Ayrıca araştırmacıların bilgileri kaydetme, depolama, görüntüleme gibi olanaklara sahip olmasına da yine teknoloji yardımcı olmuştur. Artık bir araştırmacı incelemek istediği konuyla ilgili verilere eskiye nazaran daha kolay şekilde ulaşmakta ve bunların kaydedilmesinde ve saklanmasında büyük kolaylıklar yaşamaktadır. İşte halk edebiyatı ürünlerinden birisi olan köy seyirlik oyunlarında da bahsettiğimiz iki durumda, yani hem ürünlerin artık yeterince ilgi

[8] Demiray, K., (1982), s.777

görmemesi ve icrasının gerilemesini hem de araştırmacılara sağlanan kolaylığı görmek mümkündür.

Teknolojinin Köy Seyirlik Oyunlarına Etkileri

Walter Ong ‘’Sözlü ve Yazılı Kültür’’ isimli eserinde, insanların yaşadıkları kültür dönemlerini üçe ayırır. Bunlar; sözlü kültür ortamı(birincil sözlü kültür), yazılı kültür ortamı, elektronik kültür ortamı (ikincil sözlü kültür)dür.[9] Görüldüğü gibi Ong burada kültürün gelişimini teknolojik gelişmelerin ilerlemesine göre sıralamıştır. Köy seyirlik oyunları da Ong’un bu ayrımına göre sözlü kültür geleneğine girmektedir çünkü köy seyirlik oyunları sözlü geleneğin içerisinde yaratılmış ve şifai yollarla aktarılarak günümüze kadar gelmiş olan bir gelenektir. Tabii ki günümüze gelene kadar önce yazılı kültürün etkisinde kalmış bugün de elektronik kültür etkisi altında kalmaktadır. Bu yönüyle de belli değişimlere ve etkileşimlere uğraması kaçınılmazdır. İnsanları sosyal kılan birbirleriyle kurdukları iletişimdir. İnsanların yazı, matbaa ve elektronik gibi ses ve sözü mekâna bağlayan teknolojiler kullanmaksızın yüz yüze ve sese dayanarak iletişim kurduğu ortama sözlü kültür adını veriyoruz. İletişim amacına yönelik bir araç aracılığıyla nakledilerek ve kaydedilerek icradan bağımsızlaştırılarak aktarımının sağlandığı kaydedilmiş icralara da kendi içinde yaratıldıkları yazılı kültür ortamı, elektronik kültür ortamı adını veriyoruz [10].

Köy seyirlik oyunları geleneksel Türk tiyatrosunun, halk tiyatrosu başlığının köylü tiyatrosu geleneği kolu olarak da bilinmektedir. Köy seyirlik oyunları tiyatronun ilk şeklidir demek yanlış olmaz. Ülkemizde bu oyunları tanımlama ve tanıtmayla ilgili ilk derli toplu çalışmalar 1940 yılında Ahmet Kutsi Tecer’in yayınladığı ‘’Köylü Temsilleri’’ isimli eserle başlar. Tecer’den sonra sayabileceğimiz önemli isimler arasında Metin And, Nurhan Karadağ, Pertev Naili Boratav, Şükrü Elçin gelmektedir. Elbette ki birçok araştırmacı bu konu üzerinde durmuştur ve bu isimler seyirlik köy oyunlarını incelemede ve araştırmada öncülük etmiş isimlerdir. Seyirlik oyunların tanımlarında çeşitlilik mevcuttur. Tecer bu oyunları şöyle açıklar: Köylü temsilleri; isminden de anlaşılacağı gibi, köylerde ve köylüler tarafından yapılan temsili mahiyette oyunlardır.[11] Metin And ise bu oyunları şöyle tanımlamayı uygun görür; Kırsal bölgelerde, köylerde görülen, daha çok tarih öncesine uzanan bolluk(tarım ve çobanlık), eriştirme, canlandırıcılık, atalara tapınım gibi işlevsel kuttörenlere bağlı bir tiyatro geleneğidir.[12]. Köy seyirlik oyunlarına ‘’seyirlik köylü oyunları’’ adını veren Pertev Naili Boratav bu terimin tanımını ve özelliklerini şöyle açıklar; ‘’Seyirlik köylü oyunları’’ adı altında göstermek istediğimiz oyunlar daha çok köy çevrelerinde, yılın belirli günlerindeki bazı törenlerle düğünlerde ve eğlence vesilesi yaratan kış geceleri toplantılarında oynanır. Bunlardan bazıları söyleşmelidir; bazılarında ise söze çok az yer verilmiştir, mimler ve hareketler ön plandadır; ama hepsi az çok bir ‘’tiyatro eseri’’nin kurallarına uyarak, basit de olsa bir eylemi canlı aktörlerle yürütürler.[13]

Şükrü Elçin de bu oyunlara ‘’Köy Orta Oyunları’’ ve ‘’Köy tiyatrosu’’ isimlerini verir. Oyunların tanımını ise: köylülerin uzun kış aylarında ve hususiyle düğünlerde,

[9] Ong, W., (2010), *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknojileşmesi,* İstanbul, Metis Yayınevi. s. 15.
[10] Artun, E. , (2002), s.10.
[11] Tecer, A., (1940), *Köylü Temsilleri,* Ankara, Çığır Mecmuası,s.4.
[12] And, M., (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri,* İstanbul, İnkılap Kitabevi, s.43.
[13] Boratav, P., (1973), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı,* İstanbul, Gerçek Yayınevi, s.238).

bayramlarda eğlenmek ve vakit geçirmek için düzenleyip oynadıkları dram karakterli temsillerdir[14], şeklinde yapar. Bunlar ve bunlar gibi bir çok tanımlama yapılmıştır yine buradan da anlaşılacağı üzere oyunların genel mahiyetini oluşturan tanımlamada mekan, zaman, gelenek, kaynak, neden oynandığı tarzında sorulara cevaplar verilmiştir. Ayrıca dikkate değer bir hususta bu oyunların dini, ritüel kalıntılar içermesi ve bazı inançlar etrafında doğup daha sonra dini yanın yok olup eğlence maksadıyla icra edilmeye başlanmasıdır. Zaten bu değişiklik araştırmacıların tasniflerini de etkilemiştir. Bu oyunları yukarıda belirttiğimiz araştırmacılar ve diğer isimler genel olarak iki kola ayırarak incelemişlerdir. Bunlar; Dini-Ritüel-Kuttörensel kaynaklı oyunlar ve Profan-Ladini-Eğlence maksatlı oyunlardır. Görüleceği gibi gelenek zaman içerisinde belirli değişimlere uğramış ve amaç farklılıkları göstermiştir ancak ne olursa olsun gelenek devam etmiş ve kaybolmamıştır. Bu da yine geleneğin canlılığı ve ortama uyum sağlamasıyla açılanabilir.

Seyirlik oyunlardaki bu değişimin nedeni dönemin teknolojik gelişmeleri ya da insanın doğayla olan iletişiminde doğaya üstün gelmesidir. Eskiden doğa olaylarına anlam veremeyen insan bu olayların nedenlerini anlamaya başladıkça, yapılan ayinlerin ya da oyunların amaçları da artık din başlığı altından çıkarak sadece eğlence için yapılır hale gelmiştir. İşte bu eğlence kültürü günümüzde de bir değişime uğramış ve maalesef ki yok olmaya yüz tutmuştur. Köy seyirlik oyunlarının günümüzdeki durumuna baktığımızda bu oyunların artık tamamen eğlence amaçlı; düğünlerde, bayramlarda ya da özel günlerde oynandığını görmekteyiz. Ayrıca belli yörelerde yapılan ve farklı isimlerle anılan sohbetlerde ya da köy toplantılarında da bu oyunlar sergilenmektedir ancak bu toplantı ve eğlencelerde artık nadiren yapılmaktadır. Teknoloji, özellikle de radyo, televizyon, bilgisayar, cep telefonu, köylere gelmeden önce yani; köylü teknolojiyle bu kadar iç içe olmadığı zamanlarda bu oyunlar köylülerin eğlence kaynağıydı. Bazen açık alanda bazen de köy odalarında toplanılarak yapılan oyunlar köylünün kış gecelerinde rahatlamasını ve bir uğraş içine girmesini sağlıyordu. Köy seyirlik oyunlarının icra ortamı köyler, oyuncuları da köylüler olduğu için başta ekonomik şartlar ve teknolojinin eğlence kültürü içinde önemli bir yeri doldurması, köy seyirlik oyunları için olumsuz bir döneme girilmesinin başlangıcını oluşturmuştur. Oyunların genç kuşaklarca oynanmamasının ve benimsenmemesinin temelinde de eğlence kültüründeki bu değişim yatmaktadır.[15] Ancak toplu iletişim araçlarının özellikle de televizyonun köylerde, evlerde, kahvehanelerde başköşeye kurulmasıyla köylülerin de eğlence kültürü değişmeye başlamıştır. Köy çevrelerinde artık eğlenceyi yaratmak, üretmek yerini, hazır olanı izlemek ve onunla vakit geçirmeye bırakmıştır. Genelde medyanın, özelde televizyonun kültürel yaşamdaki ağırlığı kendisini ciddi bir şekilde hissettirmektedir. Az okuyan dolayısıyla yazılı basının etkisinde çok fazla kalmayan bir toplum olduğumuz söylenebilir. Buna karşın televizyonun görsel çekiciliği renkliliği toplumu, 10-15 yıl gibi kısa bir sürede etkisi altına almıştır. Bu etki düğünlerden, ad koymaya, sohbet biçimindeki halk inançlarına, halk edebiyatına kadar birçok alanda kendisini göstermektedir.[16]

Ayşegül Bahşıoğlu genel anlamda medyanın, özelde ise televizyonun etkilerini

[14] Elçin, Ş. , (1991), *Anadolu Köy Orta Oyunları,* Ankara, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, s.XI.
[15] Gönen, S., (2011), *Geleneksel Konya Köy Seyirlik Oyunları,* Konya, Kömen Yayınları, s.33.
[16] Kaya, A., (2002), *VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Medya ve Geleneksel Kültür Seksiyon Bildirileri,* Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 116.

belli başlıklar altında sıralar. Medyanın folklorik malzemeye etkisi başlığı altındaki maddeler arasında; televizyondaki film ve dizi filmlerin özellikle kırsal kesimdeki anlatım türleri ihtiyacını karşılamaya masal hikaye vb. anlatım türlerine ihtiyaç duyulmaması nedeniyle unutulması, kaynak kişinin izlediklerinden etkilenerek yöresinde mevcut olmayan bir geleneği farkında olmadan mevcut gibi kabullenmesi, kaynak kişinin medyadan etkilenerek folklorik malzemede değişiklik yapması, bulunmaktadır.[17]

Türkiye'de televizyon yayıncılığının başlatılmasında İstanbul Teknik Üniversitesi'nin öncü çalışmalarının katkısı büyüktür. 9 Temmuz 1952 tarihinde ilk televizyon yayını İTÜ tarafından gerçekleştirilmiş, 31 Ocak 1968 yılında ise TRT yayınlarına başlamıştır. 1990'lı yıllardan sonrada özel televizyonlar kurulmaya başlanmıştır.[18] Bu kuruluş ve gelişim aşamaları elbette ki ilk olarak şehirleri etkilemiştir. Ancak daha sonra ulaşım imkânlarının kolay olduğu, şehre yakın olan kırsal kesimlere de bu yenilikler gitmeye başlamıştır. Bu safhadan sonra da köyde yaşayanlar teknolojinin nimetlerinden faydalanmaya ve yaşam biçimlerini değiştirmeye başlamışlardır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi kültür ve gelenek yaşayan, canlı varlıklardır. Bu canlılık günün getirdikleriyle birlikte şekillenir ve bu sayede yıllardır süregelen hayat tarzı yeniliğe ayak uydurmaya, bu yeniliği normal olarak kabul etmeye başlar. İşte seyirlik oyunlar da bu yenilikten ilk etkilenen türler arasındadır. Seyirlik oyunlar hem oynanma hem de oyun bakımından teferruatlı ve bazen gerçekten uğraş verici bir iştir. Eskiden, bu oyunlar atadan kalma olduğundan ve teknoloji köylerde pek fazla bulunmadığından düzenli bir şekilde icra edilirdi. Bu oyunlar köylüye zor gelmez ya da külfet olarak görülmezdi. Ancak televizyonun köye gelmesiyle birlikte insanlar bu oyunlardan uzaklaşmaya başlamıştır. Bu yüzden de seyirlik oyunlar önce yavaş yavaş ilgisini kaybetmiş daha sonra da sadece belli günlere sıkışıp kalmış yahut da bazı yörelerde tamamen yok olmuşlardır. Zaten yapılan derleme çalışmalarında yaşlı insanların bu oyunlar hakkında söylediği ilk şey televizyonun bu oyunlara olan ilgiliyi azalttığına dairdir.

Geleneksel yapıya ait bu tür etkinlikler usta çırak ilişkisi üzerinden yürürler. Bu ilişki köylerde oynanan oyunlarda, oyuncular tarafından seçilen ya da uygun görülen gençlerin oyunlara yavaş yavaş dahil edilmesiyle başlar ve ilerlerdi. Ancak teknolojik gelişmelerden biri olan bilgisayar ve internet bu ilişkinin kaybolmasına yahut yok olmasına neden olmuştur. Gençler artık köylerde bile bulunan internet kafelerde zaman geçirmekte ve bu tarz şeylere ilgi duymamaktadır. Çünkü artık gençlerin eğlence kültürü bu tarz canlı etkinlikler değil sanal ortamda yaratılmış olan etkinliklerdir. Bilgisayar ekranından dünyaya bağlanan insan gerçek hayattan soyutlanmakta ve bu yüzden de çevresindeki değerlerin farkına varamamaktadır. Televizyon ve internet, hayatı dönüştüren temel dinamik olarak öne çıkmıştır. İnternet, görsel ve işitsel kültür çağının yeniden eski tahtına oturmasına yardımcı olmuştur. Asıl olan görsel kültürdür. Söz ve yazı, görülenin anlatımına yardımcı olan araçlardır. Sanal ve dijital kültür çağı, aynı zamanda ''özetlemeler ve kısaltmalar çağıdır''. Hızlanan yaşam içinde ayrıntılı anlatım çoktan devrini bitirmiştir. Anlatım ve gösterim geleneklerinin anlatım boyutu

[17] Bahşişoğlu, A., (2002), *VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Medya ve Geleneksel Kültür Seksiyon Bildirileri,* Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları,s.33-35.
[18] Özdemir, N., (2008), *Medya Kültür ve Edebiyat,* Ankara, Geleneksel Yayıncılık, s.212.

iyice etkisizleşmiştir.[19]Seyirlik oyunlardaki en büyük öğelerden bir tanesi de görselliktir. Bu görselliğin nedeni oyunların dayandığı dinsel temeldir. Bu temelde, dini ayin yapan kişilerin üzerlerine giydiği kıyafetlerin, hareketlerin, seslerin özelliği bire bir oyunculara yansımasını bulmuştur. Bu yönüyle de oyuncular hem oyunlarıyla hem de kostümleriyle çok fazla şey anlatırlar. Elbette ki şu anda oynanan oyunlarda bu kıyafetlerdeki simgelerin anlamı köylü tarafından çok fazla bilinmemektedir, bunun nedenini de yukarıda belirtmiştik; oyunların eğlence amaçlı değişimi. İşte internetin yarattığı görsele değer vermeme ve hızlı yaşama mantığı yüzünden insanlar oyunlara ve simgesel anlatımlara özen göstermez hale gelmişlerdir. Bununla birlikte de bu simgelerin anlamını bilenlerin sayısı günden güne azalmış ve yok olmuştur.

Televizyon ve internetin seyirlik oyunlara bu denli kötü etkisinin yanında bazı yönlerden de faydaları olduğu söylenebilir. Bu iletişim araçları, devam eden geleneksel oyunların tanıtılmasında ve dijital ortamlarda saklanarak korunmasında önem arz eder. Öncelikle televizyonların ilk yayına başladığı zamanlardan bu yana devam eden belli bir kültür-sanat akışı vardır. Bu yönüyle de ülkemizin yöreleri gezilerek yapılan programlarda seyirlik oyunların izlerine rastlamak mümkündür. Son dönemde ‘’Gezelim Görelim’’ türünden belgesellerin ardılı olarak ortaya çıkan yerel kültür magazin programlarında köy seyirlik oyunlarına yer verildiği belirlenmiştir.[20] Bu tarz programlar öncelikle devlet televizyonu olan TRT’de başlamış ve özel kanalların kurulmasıyla birlikte daha da yaygın hale gelmiştir. Ayrıca şehirlerde kurulan yerel televizyonlarda yapılan ve halka kendi yöresini tanıtmak için hazırlanmış programlarda da bu tarz oyunlara rastlanabilir. Elbette ki bu oyunları görebilmemiz için o yörede bu oyunların ya oynanıyor olması ya da yakın zamana kadar oynanmış olması gereklidir. Çünkü geleneğin olmadığı bir yerde bunu göstermek tamamen sanal bir ortam oluşturmak manasına gelmektedir.

Kitle iletişim araçları bileşkesi internet, bugün başlı başına bir kültürel bağlam ve önceki kültürel ortamlarda yaratılan gelenek ve ürünlerin temel yaşam alanı olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle de sadece yazılı kültür değil, sözlü kültür gelenek ve ürünleri de sanal dünyada yaratılmaya, aktarılmaya, paylaşılmaya ve değiştirilmeye başlanmıştır. [21] Günümüzde çeşitli sosyal paylaşım sitelerinde kullanıcılar kendi kültürlerine ait öğeler ve elbette ki bazen köy seyirlik oyunları ile ilgili görüntü, yazı, ses gibi dokümanları paylaşmakta ve bilerek ya da bilmeyerek geleneğin tanıtılmasına yardımcı olmaktadır. Ayrıca yine köylerin ya da kasabaların veya illerin resmi- gayri resmi internet sitelerinde de bu tarz oyunları bulmak mümkündür. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın internet sitesi bu tarz bilgilerin bulunabileceği örnek sitelerdendir. Bu ve bunun gibi girişimleri de bilişim teknolojisinin köy seyirlik oyunlara sağladığı yararlar arasında sayabiliriz. Ancak bizim kanaatimizce gösterilecek bir şey kalmayınca bu tarz programlarda görevini yitirecek ve onlarda popüler kültürün en büyük silahı olan televizyonun ağırlığı altında ezilecektir.

Teknolojinin seyirlik oyunlara olan doğrudan etkisinin yanında bir de bu alanı araştıran bilim insanlarına etkileri mevcuttur. Bilindiği gibi halk edebiyatı ya da halk bilimi ürünleri hakkında bilgi almak amacıyla bu kişilerin kullandıkları bazı metotlar vardır. Bu metotların en bilineni ve en çok kullanılanı da derleme ya da alan araştırması

[19] Özdemir, N., (2008), s. 290.
[20] Özdemir, N., (2008),s.240.
[21] Özdemir, N.,(2008), s. 290.

olarak bilinen yöntemdir. Tespit edilen araştırma konusuyla ilgili halk kültürü unsurları hakkında bilgi almak için söz konusu unsurların yaşadığı topluluğa gidilerek çalışmalarda bulunulmasına ‘’alan araştırması’’ denir.[22] Alan araştırmasında kullanılan yöntemler geçmişten günümüze farklılıklar göstermektedir. Amaç aynıdır, sahada bulunan malzemenin toplanması ve incelenmesi ancak bu derleme işini yaparken kullanılan araçlarda farklılıklar meydana gelmiştir. İşte teknolojinin etkisi en çok buralarda göze çarpar. Eskiden kağıt kalemle yapılan derleme işi şimdilerde farklı elektronik aletlerle yapılabilmektedir. Ses kayıt cihazları, video kameralar, fotoğraf makineleri gibi birçok alet araştırmacıya kolaylık sağlamaktadır. Bu yönüyle teknolojinin araştırmacılara sağladığı fayda gözden kaçırılmamalıdır. Özellikle seyirlik oyunların araştırılmasındaki en büyük zorluk oyunların görüntülerinin çok fazla kayıt altına alınamamasıydı, fakat şu anda sahaya inildiğinde görülen bir oyun cep telefonlarıyla bile kayıt altına alınıp saklanabilmektedir. Seyirlik oyunlarda görsellik ön plandadır. Bu konuyu araştıracak bir araştırmacı için öncelik görerek, canlı şahitliktir. Çünkü görsel hafıza ve canlı örnekler araştırmanın daha detaylı ve materyal bakımından zengin olmasını sağlar. Aynı şekilde araştırmacılar sesli kayıt yöntemini kullanarak da köy seyirlik oyunlarını derleyebilirler. Fakat bu şekilde yapılan derlemelerle görsel olarak yapılan derlemeler arasında farklılıklar mevcuttur. Ayrıca bu oyunların çoğu belirli kalıplar halinde işler ancak içeriği tamamen oyuncunun yeteneğine, doğaçlama kabiliyetine kalmıştır. O yüzden de bu konunun oynandığı anda kaydedilmesi hem doğal ortamın daha iyi tanınmasına hem de oyuncuların yaptıklarının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olur. Bu yönüyle de teknolojik gelişmelerin bizlere sağladığı imkânları kullanmak faydalı olacaktır.

Köy seyirlik oyunları bugünlerde artık önemini yitirmiş ve yok olmaya yüz tutmuş bir gelenektir. Bu geleneğin varlığını korumak ve gelecek nesillere aktarabilmesi için yine teknoloji bizlere yardımcı olmaktadır. Gerekli şekilde yapılan derlemeler; CD, DVD, harici diskler gibi birçok elektronik depolama aletiyle korunabilmektedir. Bu yönüyle elektronik alandaki teknolojik gelişmeler bir depo görevi görmektedir. Bu tarz bilgilerin depolanması önemlidir. Bu bilgiler gerekli görüldüğünde kitap haline getirilebileceği gibi elektronik ortamda ya da sanal ortamda da paylaşılabilir hale gelir. Bu konuyla alakalı Walter Ong’un tespiti önemlidir; bugün ortaya atılan iddiaların tersine, elektronik araçlar, basılı kitapları yok etmez, tam tersine kitap sayısını arttırır. Nitekim elektronik ses kayıt aletleriyle söyleşiler yapıldıktan sonra binlerce ‘’söyleşi’’ kitabı ve makalesi basılmıştır. Bu kayıt cihazları olmasa, pek çok söyleşi bugün kağıt yüzü görmeyecekti. [23]İşte Ong’un söyleşi olarak bahsettiği şeyler bizim için kültürel malzemelerdir. Bu malzemelerin kaynaktan birebir görerek, duyarak ya da kaynak kişilerden dinleyerek yapılan kayıtlarının kalitesinde ve aktarılabilmesinde teknoloji büyük bir öneme sahiptir.

Genel olarak halk edebiyatı araştırmacıları için özel olarak da köy seyirlik oyunlarını araştıran kişiler için internet bu çağda vazgeçilmez bir unsur olarak karşımıza çıkar. İnternetin hem araştırma konusu ile ilgili kitabi bilgi almada, hem çıkılacak alanı tanımada, hem de sesli ya da görüntülü materyal bulmada ki faydası tartışılamaz. Günümüzde sayıları gittikçe çoğalan sosyal paylaşım sitelerindeki belirli kültür

[22] Çobanoğlu, Ö., (2010), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş,* Ankara, Akçağ Yayınları, s.65.
[23] Ong, W., (2010), s. 160.

sayfaları sayesinde bu tarz oyunların fotoğraflarına ya da videolarına ulaşmak mümkündür. Ayrıca araştırmacının sahasıyla ilgili bilgileri alabilmek ya da nerelerde nelerin bulunabileceğine dair bilgi edinebilmek amacıyla da kullandığı internet ortamı kullanıcılara birçok seçenek sunmaktadır. Araştırmacı internet aracılığıyla belli anketler hazırlayarak yöresiyle ilgili olan kurumlara gönderebilir ve bu şekilde ön çalışmasını yapmış olur. Ayrıca okuduğu yazılardan ya da aracı kişilerin yönlendirmesiyle de hem zamandan, hem emekten tasarruf sağlar.

Kitlesel iletişimin, medyanın, televizyonun ya da internetin araştırmacılar üzerinde ya da araştırmacının görüşeceği kişiler üzerinde bir takım olumsuz etkileri de mevcuttur. Bunlar elbette ki hem araştırılan konuyu, hem de araştırmacıyı belli güçlüklerle karşı karşıya bırakırlar. Araştırmacıya dolaylı yoldan etkiyi göstermek amacıyla Ayşegül Bahşişoğlu'nun, medyanın kaynak kişiye olan etkisi başlığı altında topladığı maddeler önemlidir. Bunlar sırasıyla; gizli kamera korkusu nedeniyle cevap vermeme veya tepki gösterme, televizyon programı/kameraya alışkın olma nedeniyle istenilen bilginin değil verilenin alınması, daha önce yapılmış bir programın yanlış yorumlanması veya gerçekten yanlış aktarılması sonucu kızgınlık nedeniyle daha sonra başka bir araştırma ekibine tepki gösterilmesi, televizyonla empoze edilen geleneksel kültür imajına uymama veya onlar gibi renkli görüntü verememe endişesi ile bilgiyi saklama veya değiştirme, olarak görünmektedir.[24] Sayılan maddelerin birçoğu araştırmacılar için sıkıntı yaratmaktadır. Bu durumların oluşmasında da medyanın etkisi kaçınılmazdır. Günümüzde medyada yer alan birçok gizli kamera çekiminin ya da ses kaydının insanların başına neler açtığını televizyondan izleyen köy insanı köye gelen yabancıyla iletişime geçmek istemeyebilmektedir. Ya da anlattıklarının kaydedilmesini istememektedir. Bu durumun tam terside mevcuttur, köy halkı kameralara ya da araştırmacılara o kadar alışmışlardır ki artık alınmak istenen malzemenin doğal ortamı kalmamış, yapay bir ortam üzerinden bu malzeme derlenmeye başlanmıştır. Bunun gibi sıkıntılar teknolojinin günümüzdeki durumunun, yayılma hızının ve etkisinin en büyük göstergeleridir. Elli yüz hanelik köylerden milyonluk şehirlere kadar herkese aynı şekilde ulaşan haber ve iletiler, herkes tarafından aynı yorumlanmamakta ve gerçekten kültürel değerleri araştıran kişilere sıkıntılar yaratmaktadır. Köy seyirlik oyunları hakkında araştırma yapan kişilerin de bu ve benzeri sorunlarla karşılaşması muhakkaktır.

Sonuç

Teknoloji çok derin ve büyük bir kavram. Şu anda yaşamakta olduğumuz yüzyıl içinde hayati önem taşıyan konulardan bir tanesi. Teknoloji teriminin içerisine birçok alanı sokabiliriz. Biz burada teknolojinin elektronik yanını incelemeye alarak bu alanın halk edebiyatı ve bununla birlikte köy seyirlik oyunları üzerine etkisini tartışmaya çalıştık. Gördüğümüz şudur ki teknolojik gelişmeleri hayatımızdan çıkaramayız, insanın yaşadığı her yerde bu gelişmelerinde etkisini görmek mümkündür. Ancak bu etkilerin olumsuz yönlerini en aza indirmek ve olumlu yönlerini en yükseğe çıkartmak bizim elimizdedir. Geleneğin önemini ve geçmişin deneyimini oluşturan kültürün bütünlüğünü gelecek nesillere aktarmak ve tanıtmak amacıyla kullanabileceğimiz elektronik teknolojiyi en iyi şekilde kavrayabilmek için bu olgunun insan üzerindeki etkilerini iyi anlamak gerekir. Halk edebiyatı ürünlerinin geleneğe bağlı olduğu ve geleneğin de canlı

[24] Bahşişoğlu, A., (2002), s. 35-37.

bir yapı olduğu göz önüne alınırsa, bu ve bundan sonraki yıllarda karşımıza çıkacak olan durumların neler olduğunu bugünden görmek mümkündür. Bunun için de atalarımızın bizlere bıraktığı mirasa sahip çıkmak için teknolojiyi kullanabiliriz. Bu sayede hem teknolojinin hayatımızdaki yerini kullanışlı hale getirir, hem de geleneksel yapımızın aktarımı konusunda daha pratik bir süreç izleyebiliriz. Köy seyirlik oyunları ile ilgili olarak da zaten ülkemizde koruma altına alınmış olan bu türün daha da dikkatli bir şekilde incelenmesini sağlayabiliriz. Bunun için sadece oyunları derlemek ya da toplamak yerine derlenen metinlerin incelenmesini, bu incelemelerin hem kitap olarak hem de sanal ortamda yararlı bir şekilde paylaşılmasını sağlayabiliriz. Elektronik teknolojinin hayatımıza olan olumsuz etkilerinden kaçınmak için bilinçli tüketici olmalı ve kültür öğelerini yok eden ya da zedeleyen yayınlara karşı tavır alarak kendi öz benliğimizi korumayı amaçlayabiliriz. Genç nesillere geleneği, kültürümüzü anlatmak için yapabileceğimiz en iyi şey, geleneksel olanı çağdaş olanla sentezleyerek vermektir. Bunun için de geleneksel türleri daha cazip ve çekici olan sanal ortamla birleştirmek mantıklı bir seçim olacaktır. Bu sayede geleneğin ne kadar güncel bir yapı olduğunu da yeni nesillere göstermiş olabiliriz. Seyirlik oyunlar günümüz tiyatrosunun oluşumuna büyük katkılar sağlamıştır. Bu yüzden de zaten ister istemez güncel oyunlarda ya da televizyon programlarındaki tiyatro tarzı şovlarda bir şekilde yer almaktadır. Bunu daha da görünür hale getirerek insanların bu konu hakkında araştırmalar yapmasını sağlayabiliriz. Son olarak genelde geleneği özel olarak da köy seyirlik oyunlarını korumak amacıyla alan araştırmalarına daha fazla ağırlık vererek Türkiye'deki oyunların neler olduğunu listeleyebilir ve bu sayede karşılaştırmalar yoluyla seyirlik oyun geleneğinin temellerinin daha iyi anlaşılması sağlanabilir.

Kaynakça

And, Metin, (1985), *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Edebiyatı Gelenekleri*, İstanbul, İnkılap Kitabevi.

Artun, Erman, (2002), *VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Küreselleşme ve Geleneksel Kültür Seksiyon Bildirileri,* Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bahşişoğlu, Ayşegül, (2002), *VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Medya ve Geleneksel Kültür Seksiyon Bildirileri,* Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Boratav, Pertev Naili, (1973), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı,* İstanbul, Gerçek Yayınevi.

Çobanoğlu, Özkul, (2010), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemlerine Giriş,* Ankara, Akçağ.

Demiray, Kemal, (Sözlük Kolu Başkanı), (1982), *Türkçe Sözlük, Türkçe Sözlük,* Ankara, Türk Dil Kurumu.

Elçin, Şükrü, (1991), *Anadolu Köy Orta Oyunları (Köy Tiyatrosu),* Ankara, Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü.

Gönen, Sinan, (2011), *Geleneksel Konya Köy Seyirlik Oyunları,* Konya, Kömen Yayınları.

Kaya, Azat, (2002), *VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Medya ve Geleneksel Kültür Seksiyon Bildirileri,* Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Oğuz, Öcal (Editör), (2008), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı,* Ankara, Grafiker Yayıncılık.

Ong, Walter, (2010), *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi,* İstanbul,

Metis Yayınları.

Owen, Trefor, (2010), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2,* Ankara, Geleneksel Yayıncılık.

Özdemir, Nebi, (2008),*Medya Kültür ve Edebiyat,* Ankara, Geleneksel Yayıncılık.

Özdemir, Nebi, (2001), Bilim ve Teknolojideki Gelişmelerin Köy Seyirlik Oyunlarına Etkisi, *Milli Folklor*, S.51, s.119-129.

Tecer, Ahmet Kutsi, (1940), *Köylü Temsilleri,* Ankara, Çığır Mecmuası.

Yazıcıoğlu, Önder, (y.y.y.), *Türklerin Kültür Tarihi,* İstanbul, Kalipso Yayınları.

UYUMSUZ DEFNE KAMAN'IN MACERALARI-SU ROMANININ KAYNAKLARINDAN KADİM TÜRK GELENEĞİ "KAMLIK"

Asena Gülsüm GÜNEŞ - Sahra İpek EDİS

Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Buket Uzuner, öykü ile başlayan edebî hayatını gezi yazıları, otobiyografi, deneme ve romanlarla genişleten çağdaş yazarlardan biridir. Eserlerinin modern-postmodern kurgusu, karakterlerinin kimlik sorunları ve bu karakterlerin bunalımlarını yansıtmadaki ustalığı, onun edebiyat dünyasına yeni bir soluk getirebilmesine olanak sağlamıştır. Özellikle insanı anlama ve anlatma becerisi, eserlerinin kalıcı olacağı görüntüsünü vermektedir.

Yazarın, Everest Yayınlarından çıkan son kitabı "Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları – Su", Hidroelektrik Santralleri, töre cinayetleri, hayvan hakları gibi güncel sorunları içermektedir. Yazar, bu romanında bütün canlı varlıkları eşit değerde kabul ederek doğayı ve yaşamı kutsayan kadim Türk geleneği şamanlığın, başlangıçtan bu yana varlığını nasıl devam ettirdiğini gözler önüne sermektedir. Yazar, bunu yaparken başkahraman "Defne Kaman", ninesi "Umay Bayülgen" ve dedesi "Korkut Bayülgen"in şahsında günümüze kadar yaşamını devam ettirmiş olan şaman gelenek ve ritüellerini postmodern roman tekniği ile okuyucuya sunmaktadır.

Bildirimizde Buket Uzuner'in söz konusu romanında şamanizmden hangi bağlamda ve nasıl yararlandığı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Buket Uzuner, şamanizm, kamlık, su, Umay Nine, Bay Ülgen.

ABSTRACT

Disagreable adventures of Demet Kaman - From the roots of the Water Novel, the ancient Turkish tradition, "Kamlık". Buket Uzuner, who chooses the story-writing for her starting point to literature and expands her works with travel-notes, autobiographies, assays and novels is one of the most modern writers of her time. Modern-postmodern settings of her works, personality dilemmas of her characters and her master on mirroring the depression of these characters let her to bring a fresh atmosphere on literature. Especially her ability to understand and tell about the mankind states that her works will be permanent. Her last book, published by Everest Records, "Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları – Su", mentions the topics up to date such as hydroelectric power plants, traditional crimes, animal rights. The writer defines how the ancient Turkish tradition "Samanism", which blesses the nature and the life survives from the beginning by consedering all the creatures equal. To do so, the writer represents the Saman traditions and rituels which survive up to our time in a post-modern novel style under the personalities of the main character "Defne Kaman", her grandmother "Umay Bayülgen", and her grandfather "Korkut Bayülgen". In our bulletin, it will be tried to mention how and in which aspect Buket Uzuner profit from the "Samanism" in her last book.

Keywords: Buket Uzuner, Samanism, Kamlik, water, Nanny Umay, Mr. Ülgen.

Gazeteci Defne Kaman, bir yaz akşamı bindiği Barış Manço Vapuru'nda, arkasında hiçbir iz bırakmadan kaybolur. Defne Kaman'ı aramakla görevlendirilen Komiser Ümit Haydar Kaman ile arkadaşı Sahaf Semahat kendilerini anlaşılması zor ve esrarengiz işaretler, semboller, olaylar içerisinde bulurlar. Bir yandan kendi hayatlarını sakatlayan

yasak ve tabulara rağmen ayakta kalmaya çalışırken, kayıp gazeteci Defne Kaman'ın peşinde Umay ninesi rehberliğinde bir maceraya sürüklenirler.

Buket Uzuner tarafından dörtleme olarak tasarlanan serinin ilk kitabı *"Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları-Su"*, Türklerin kadim geleneği şamanizmden birçok kesit içermektedir. Hatta denilebilir ki kurgu, şamanizm üzerinden yürümektedir. Biz bu bildiride, Su romanında bulunan şamanizm ögelerini, uygun gördüğümüz başlıklar halinde ve bir düzen içerisinde sizlere tanıtmaya çalışacağız.

KADİM TÜRK GELENEĞİ "KAMLIK"IN "SU"YA YANSIMASI

Şaman Kimdir?

Şaman, şamanizme bağlı kavimlerde, ruhlarla insanlar arasında aracı rolü üstlenen bir çeşit din adamıdır. Şamanist kainat görüşüne göre, bütün alem iyi ve kötü ruhların etkisi altındadır. İnsanlara ve hayvan sürülerine çeşitli fenalıklar yapmaya hazır kötü ruhlarla iletişim kurma gücü sadece şamanda bulunur. Şaman, hangi ruhların iyi, hangi ruhların kötü olduğunu, onlarla nasıl iletişim kurulabileceğini, onları hangi kurbanların memnun edeceğini, kendi yeteneği ile ata ve akraba ruhlarından aldığı eğitimle bilir ve buna göre hareket eder. Bir yandan iyi ruhların insanlar için faydalı ve hayırlı etkilerini devam ettirmeye, bir yandan da çeşitli çarelere başvurarak kötü ruhların zararlı faaliyetlerini önlemeye çalışır. Bu bağlamda, şaman ayinlerinin, çeşitli törenleri, ritüelleri bulunmaktadır.[1]

Buket Uzuner, *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları-Su* romanında, şamanların toplum için hayırlı ve faydalı etkinliklerini örnekleyerek, gerek bireysel problem ve sıkıntılara, gerekse toplumsal sorunlara değinmiştir.

"Aslında var ya, Semahat abla, şeytan diyor ki, belki de bu Defne Kaman ve ninesi şamandır ve kadın sadece bana bir iyilik etmek için kaybolmuştur… Madem hem sen, hem de Defne Kaman diyorsunuz ki, Anadolu'nun kadim geleneğinde en önce insan sevgisi ve sevinci vardır, kut, devlet, saadet hep birdir, bak belki de bir hayırlı iş gelmiştir başıma…" (s.158)

Türk kavimleri şamanlarına genellikle büyücü anlamına gelecek şekilde "kam" derler. Moğollar, bazen "şaman", bazen de aynı anlamda olmak üzere, daha çok "böge" kelimesini kullanırlar. Buryat ve Kalmuklar şamanlarına "bö" Yakutlar ise "oyun" derler. Ruhlarla münasebette bulunduğuna inanılan şamanın, üstün kabiliyetleriyle farklı yaratılışa sahip bir varlık olduğu belirtilir. Bu husus romanda şöyle dile getirilir: *"Başta Hunlar olmak üzere, Altaylar saha Türkleri şamanlarına 'kaman' diyorlarmış. Kadın kamanlarına 'Udagan' olduğu gibi, Özbekler 'baksi', Kazaklarsa 'bahşi', Yakutlar 'oyun', Moğollar 'böğü', Karluk Türkleri 'sagun' derlermiş." (s.61-62)*

Şamanizmin ruhî esasını kutup bölgesindeki tabii şartların ağırlığından dolayı bir nevi isteriyle açıklamak isteyenler de olmuştur. Bu bağlamda şaman, epilepsi, sara hastası olarak gösterilmiştir. Fakat bütün bunlara rağmen şamanı sadece bir ruh hastası olarak göstermek asla doğru değildir. Buket Uzuner bu hususa şöyle işaret eder: *"Sara hastalığına gelince; ee zaten birçok yazarda, sanatçıda ve peygamberde bu hastalığın olduğu söyleniyor."(s.58)*

Bir zamanlar, bütün Türk, Moğol ve Tunguz halkları şamanlığa bağlıydılar. Türkler-Altay ve Soyon Dağları'nda yaşayanlar ayrı tutulmak üzere- Asya'dan ayrılmış ve uzun yıllardır İslamlık'ın etkisi altına girmişlerdir. Şamanlığa bağlı kalanlar daha

[1] *İslam Ansiklopedisi*, XI. Cilt, s.310-335

ziyade Altaylılar, Teleütler, Karaorman Türkleri ve Şorlardır.[2]

Uzuner, şamanların günümüzdeki yeri ve miktarı hakkında, romanda bazı bilgiler vermektedir:

" Ha, bak komserim, şunu mutlaka hatırlatmam gerekir ki, kam-anların güçlü olduğu çağ, tek tanrılı dinlerden önce, insanlığın büyük bölümünün pagan olduğu zamanlarmış. Tarihçiler, antropologlar, günümüzde sadece Orta Asya'da, Sibirya'da, Avustralya'da, Latin Amerika'da ve İzlanda'da az sayıda şaman kaldığını söylüyor." (s. 59)

Şamanist Kainat Görüşü

Şamanistlere göre kainat üç kısımdan oluşur: Gök, yeryüzü ve yeraltı alemi. Gök ile yeraltı alemi arasında bulunan yeryüzünde, insanlar yaşar. Kainatın her üç parçasında da ruhlar bulunur. Bunlar, iyi ya da kötü ruhlardır. Yeryüzünde yaşayan insanlar her zaman bu ruhların etkisi altındadır. Gökyüzünde Bay Ülgen ve eşi Umay Ene yaşar. Yeraltında ise, Erlik bulunur. İnsanı yaratan, koruyan ve onu yönlendiren bütün iyi ruhlar ve ilahlar aydınlık alemde bulunur. Burada ışık, bütün insanlara iyilik getiren bir ışıktır. Bay Ülgen, Umay Ene ve onlara bağlı iyi ruhların bu ışığa sahip olduğu söylenebilir. Fakat karanlık alemde insanlara zarar veren, onları mahvetmeye uğraşan, sonunda ebedi karanlığa çeken kötü ruhlar ve fenalık ilahları tuzaklar kurmuştur ki Erlik ve ona bağlı ruhların bunlar olduğu söylenebilir. *Eski ve geleneksel toplumların, gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı (cehennem) alemlerini bilen kesimi, şamanist kainat görüşüne benzer bir inanış göstermişlerdir. "Axis mundi" adı verilen ve gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı evreninin merkez noktasından geçtiğine inanılan bir geçitle ruhlar, insanlar ve ölüler arasında devridaim olur.*[3]

"Türklerin kadim Kaman geleneğinde 'Gökler hanı': Bay Ülgen, 'Tabiat ilâhesi': Umay Ana ve Tengri Kayra Han hep mavi renkle temsil edilir, enerjileri de aktır. Oysa kötülük Erlik Han'dan, yeraltındaki 'aşağı dünya'dan, gizli saklıdan, kapalı ve karanlıktan gelir, bu yüzden enerjisi karadır," diye Ümit'e açıkladı Semahat." (s.301)

Şamanlığın Nesilden Nesile Aktarılması ve Şamanın Eğitimi

Şamanlıkta bireyin şaman olabilmesi yalnız uygulamalara bağlı olmayacağı gibi, sadece yetenek ve güç de bunun için yeterli değildir. Şamanlıkta güç ile beraber belirli bir bilgi ve yetenek de aranır. Şaman mesleğindeki gücü ve bilgiyi atalarından alır. Davul çalmayı, makamlı dualar okuyup ataları ruhları çağırmayı ve nihayet onların yardımı ile kendi ruhunu bedeninden ayırarak aydınlık veya karanlık alemine göndermeyi öğrenir. Şamanın nesilden nesile aktarılan örf ve adetleri iyice bilmesi ve özellikle kendi soyu ile mensup olduğu boy veya oymağın ruhlarını tanıması lazımdır. Denilebilir ki, şaman adayının kendisi aşırı derecede hassas ve hayalperest olduğundan, üstadının esrarengiz telkinleri ile, garip şeylerle uğraşa uğraşa, nihayet günün birinde o da şaman olur.[4]

Uzuner, Defne Kaman'ın ve Defne Kaman'ın yiğeni olan küçük Ayperi'nin nesilden nesile gelen şamanlık yeteneği üzerine aldığı eğitimi anlatırken, şu örnekleri

[2] Buluç, S., (2007*), "Şaman Kelimesinin Menşei, Türklerde Şamanlara Verilen Adlar, Şamanizmin Mahiyeti, Tarihte Şamanizm"*, Prof. Dr. Sadettin Buluç ve Makaleler, Hzr. Zeynep Korkmazi Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 337-342.

[3] Bekki, S., (2006), *Merkez Simgeciliği ve At Çak*, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmalar Merkezi.

[4] İnan, A., (1986), *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 72.

verir:

"... meraklı, hızlı ve eğlenerek öğrenen, öğrenmeye doyamayan bendim. Umay Ninem ile Korkut Dedem, öğrenmeyi benim için öyle eğlenceli bir oyuna çevirmişlerdi ki, benim yerimde kim olsa aynı şeyi yapabilirdi." (s.124)

"Umay Ninem "BMK"[5] oyununu kendi annesi Vesile Ninemden, o da kendi büyük ninesinden öğrenmişti. İleride bir gün belki ben de bu oyunu, hayal kurmayı hiç bırakmayacak bir başka çocuğa öğretecektim. Umay Ninem, gözlerini kocaman açarak kulağıma, "Bilgini mutluluk için kullanmak, sana bırakılmış bir emanettir ve dünyanın devamlılığı bu oyunu anlayabilen insan sayısına bağlıdır," demişti." (s.120-121)

" "O annesi olacak süs bebeğiyle, anneannesi olacak nursuz kızım Ayperi'yi bizden uzak tutuyorlar maalesef! O'nun eğitimi de biraz aksıyor bu yüzden… Ne dans, ne müzik, ne botanik, astronomi, ne de mitoloji eğitimini düzenli alabiliyor…" diye üzülerek açıkladı Umay Nine. "Defneciğim, biraz tatil yapıp, Ayperi'nin eğitimine zaman ayırsa iyi olacak!"" (s.323)

"Umay Ninem bana okuma ve yazma, toplama ve çıkarma, kuşların, toprağın, rüzgarın ve karıncaların seslerni duyma, duyduklarımı da anlamayı öğreteli çok olmuştu…" (s.80)

Şamanın Görevleri

Şaman, şamanizmin oluşumundan beri toplum hayatında önemli bir rol oynamıştır. O her zaman mensup olduğu oymağın hayrına çalışmayı ve her şeyden önce en sıkıntılı günlerinde halkın yardımına koşup, onu manen desteklemeyi kendine önemli bir görev edinmiştir.

Uzuner, gazeteci Defne Kaman'ın kocasından şiddet gören bir kadına yardım etmek için çaba sarfederken tehdit edilmesi ve yaşamının tehlikeye girmesi olayını anlatırken, şaman özelliklerine değinir:

"" Defne ile Umay Ninemin sanırım bizim anlayamadığımız çok hassas ve derin bazı hisleri, farklı kimyaları var… Aşura'nın dediği gibi, o ikisi insan kılığında aramızda gezen melekler, Kamlar, Kamanlar belki de… Baksana, hiç tanımadığı bir genç kadını korumak için nasıl didinmiş ve üstelik şimdi başı büyük dertte… Söylesene artık kaç kişi kaldı başkasının canını kendi canı gibi gören böyle, kaç kişi?"" (s. 293)

Romanın başkarakteri gazeteci Defne Kaman'ın çevre katliamları, sağlık ticareti, HES, çocuk ve kadın tacizleri, namus cinayetleri gibi toplumsal konulara eğilmesi şüphesiz şamanın toplum duyarlılığıyla ilgilidir.

Otacılık

Otacı, eski Türklerde hastalıkları iyileştiren, bitkilerden ilaçlar yapan kişiler için kullanılan bir terimdir.[6] Eski Türklerde şaman din adamları için kullanılmıştır.

Bazı şamanist halklara göre, hastalığa neden olan ruhu kovmak için şaman yardımcı ruhlardan faydalanır. Bu açıdan yardımcı ruhun hastalık ruhu ile mücadele ettiği söylenebilir. Sibirya'da daha ziyade hastalık olduğu zaman şamana başvurulur. Altaylılarda kamın tedavi ettiği başlıca hastalıklar sıtma, çiçek, frengi ve bir takım ruhi hastalıklardır. Burada şaman, hastalığa hangi ruhun neden olduğunu tespit edip onun ne şekilde giderilebileceğini öğrenir. Altay Türklerine göre hastalık, vücuttan ayrılan ruhu kötü bir körmözün (ruhun) kapmasından olur. Bunun için kamın vazifesi, bu ruhu bulup sahibine geri getirmektir. Hastalık, ayrıca bir veya birkaç kötü ruhun hastanın

[5] BMK oyunu: Bilgini mutluluk için kullanma oyunu.

[6] Atalay, B., (2006), *Divanü Lügati't-Türk*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.190.

bedenine girmesiyle de olabilir. Şaman ayin sırasında büyük bir kuvvet sarfederek bunları hastadan uzaklaştırmaya çalışır.[7]

Uzuner'in romanında Umay Bayülgen karakteri otacıdır ve romanın birçok yerinde, bedenen yahut ruhen hasta insanlara tavsiyelerde bulunur, onları rahatlatır. Unutmak istediği bir geçmişe sahip olan Sahaf Semahat üzerindeki tesiri, bu duruma örnek gösterilebilir:

"Umay Bayülgen, onu yanıtlamak yerine uzanıp sağ elini tutmuş, iki avucu arasında yumuşakça sıkmıştı. Orta boylu bir kadın için fazla uzun sayılacak parmakları, Semahat'in elindeki bazı noktalara önce sanki akupunktur iğnesi batmış gibi ince bir sızı yaymış, sonra ani bir rahatlama, kollarından başına doğru yayılan muazzam bir gevşeme yaratmıştı. (s.186)

Aynı durum bir garson için de geçerlidir. Ailesinde siroz hastalığı olan ve alkol alan, risk altında bulunan bu garsona Umay nine, çeşitli tavsiyelerde bulunur:

"Umay Bayülgen uzanıp onun sipariş almak için tuttuğu eline dokundu, kendine çekti, defteri alıp masaya koydu. Sonra avucunu çevirip içini inceledi… "Sen çok alkol alıyorsun Evlâdım! Ailende siroz var mı senin?..." "Sende iştahsızlık ve kabızlık da vardır. Baksana daha bu yaşta çalı çırpıya dönmüşsün!"" (s.190-191)

Umay nine, günümüzün eczacısı, eskinin otacısıdır:

""Siz eczacısınız, değil mi? Eskinin eczacıları böyle yetkinmiş demek ki…" "Şimdi adına eczacı deniliyor ama aslı otacıdır, Evlâdım. Bizim soyumuzda binlerce yıldır kadınların birçoğu otacıdır, şifacıdır, bir bakıma eczacıların atası yani, ninesidir."" (s.192)

Şamanın Özellikleri

Şamanist dünya görüşünün en önemli unsurlarından birini, ayinin başlangıcında şamanın kendi yardımcı ruhlarını çağırması oluşturur. Gerçek şamanın hüküm sürdüğü yerlerde en önemli rolü oynayan bu yardımcı ruhlardır. En güçlü şaman, en kuvvetli yardımcı ruha sahip olabilendir. Yardımcı ruh ayin sırasında şamanın içine girerek onun şuuruna hakim olup şahsiyetini de değiştirir. Başka bir deyişle şaman yardımcı ruhla bütünleşir ve şahsiyeti de o ruhun içinde görünmeye başlar.

Yardımcı ruhların görevleri ayinin türüne göre değişir. Alelade bir ayinde ruhlar, herhangi bir konuda şamanı aydınlatmak veya gelecekten haber vermek üzere gelirler. Bu esnada ruh ile şaman arasında heyecanlı bir etkileşim başlar. Bu arada ruh, ya doğrudan doğruya şamanın ağzından veya onun sırlarını bilen, yardımcı bir şahıs vasıtasıyla konuşur. Bazen şamanın karnından konuşarak ruhun sesini canlandırdığı da olur. Ruhlar bazen de sessizce gelip şamana sadece ilham verirler. Özellikle Altaylılar, yardımcı ruhların şamanın içine girmeyip ona dışardan yardım ettiklerine inanırlar.[8]

Umay Bayülgen karakteri romanda bir şaman olarak gösterilmiştir. Umay Bayülgen'in ruhlarla haberleştiği ve bazı olaylardan, duymadan önce haberdar olduğu görülür:

"Umay Bayülgen, arkasına yaslanıp gözlerini kapattı, şimdiye kadar ikisinin de duymadığı, derin ve kalın bir sesle konuşmaya başladı "ve sen her ne ise önemli bir şey biliyor ve benden saklıyorsun Ümit Haydar Kaman!" dedi. Sonra derin derin nefes alıp şarkı gibi bir şeyler mırıldandı. Sustu." (s.300)

---

[7] Hultkrantz, A., (1978), Çev. Ali Osman Abdurrezzak, Şamanizmin Çevresel ve Olgusal Yönleri, *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, s.75-88.

[8] *İslam Ansiklopedisi*, XI. Cilt, s. 310-335.

"Sevinçle telefonu kapatan Semahat, haberi paylaşmak için başını çevirip umay Bayülgen'e bakınca, onun yeniden gözlerinin kapalı olduğunu ürkerek gördü. Yaşlı kadın, kendine benzemeyen kalın bir sesle, "Bu üç kişiden birine, üç dolunay, üç gün, veya üç saat sonra kırmızı kuşak takılacak beline. Ancak Defne'nin orada bulunması şart görünüyor. Sen de oradasın ama, senin Semahat, senin hayat düğümünde kayın var! Düğüm ve kayın, kayın ve düğüm…" dedi ve gözlerini yavaşça açtı. Semahat'i tanımak ister gibi dikkatle baktı ve sonra gülümsedi." (s.205-206)

Roman karakterleri Umay Bayülgen'in bu durumundan şüphelenmekle birlikte, bu şüpheye tam bir isim koymamışlardır. Bu, Buket Uzuner'in kasıtlı olarak yarattığı bir durum olabilir. Umay Bayülgen'e şaman demek ve ruhlarla iletişim içerisinde olduğunu iddia etmek romanın inandırıcılığını sarsabileceği gibi, romanı bulunduğu türden de uzaklaştırabilir.

"Ancak Komser Ümit için asıl tehlike, yaşlı kadının onu telefonda annesinin aradığını – hem de niçin aradığını- bilecek ya güçlü sağduyusu, ya sihirbazlığı ya da sağlam istihbaratı olmasıydı!" (s.18)

"Yok, seni araştırmak mümkün değildi, çünkü sen yoktun Evlâdım! Sen bu sabaha kadar her ne sebepleyse –ki bir kadının kendini yıllarca dört duvar arasına hapsetmesi hiçbir zaman hayırlı sebeple olmaz- dükkanına kilitlemiştin kendini…" (s.195)

Ruhlarla etkileşimde bulunduğuna inanılan Şaman'ın, üstün kabiliyetleriyle farklı yaradılışa sahip bir varlık olduğu belirtilir. Kamlar, genellikle zeki, hayalperest ve şair yaradılışlı insanlardır. Ayin sırasında büyük bir vecd içerisinde kendinden geçip gök ve yer altı alemlerinde gördüğü garip varlıkları, acayip hadiseleri teferruatıyla anlatan şaman, ayıldıktan sonra hiçbir şey hatırlamaz.[9]

Romanda Defne Kaman da ninesi Umay Bayülgen gibi şamanlara has özellikler göstermektedir. Hayalperest ve melankolik tavırları, bu özelliklerdendir.

"Ben, içine hamam tasını koyduğumuz sıcak, su dolu kurnadan yükselen buharda kıvrıla kıvrıla dans eden Alaaddin'in cinini görmüştüm ve cin parmağını dudaklarının üstüne bastırıp bana: 'Sus!' işareti yapmıştı." (s.144-145)

Eski Türk geleneğinde varolduğuna inanılan şamanlar gibi, Defne Kaman'da topluma hizmet etmeyi bir görev bilmiştir.

"Bak Evlâdım, küçük torunum Defne Kaman özel bir çocuktu, daha küçükken idraki güçlü, kifayetli, cevval, dirayetli ve istidatlı, yani senin anlayacağın, leb demeden leblebiyi anlayan, çabuk harekete geçebilen, özel yetenekleri olan bir çocuktu. Nasıl diyeyim bilmem ki; hani o ' basiret gözü açık doğmuş insanlardandı… Defne'nin altıncı hissi çok kuvvetlidir; yani gereken yerden gerektiği zaman haber almak gibi mârifet ve melekeleri, pek türlü hünerleri vardır. Eğer onun kalbine 'kadınlara işlenen şiddet suçunun büyük günahı'yla ilgili doğru yolu bulmak görevi doğmuşsa, yapabileceği tek şey bunu gerçekleştirmektir!" (s.10)

Bünyesinde şamanlık gücü bulunduran birey, önce kendinde büyük bir yorgunluk hisseder; vücudu kasılıp titrer ve bu hali esnemeler takip eder; göğsü daralır, birtakım acayip sesler çıkararak ağlar, gözleri döner, sonra birdenbire sıçrayıp ayağa kalkar, deli gibi dönmeye başlar ve nihayet ağzından köpükler saçarak yere yıkılır, vücudu hissizleşir. Bu ıstıraplı haller bir süre devam eder. Nihayet günün birinde şaman davulu alıp çalmaya başlar ve artık sakinleşip kendine gelir.

[9] Eliade, M. , (2006), *Şamanizm*, Çev. İsmet Birkan, İstanbul, İmge Kitabevi, s. 139-175.

Romanda Defne Kaman da, şamanlar gibi nedenini bilmediği melankolik tavırlar içerisinde olduğunu anlatır. Bu sıkıntılı süreçten sonra hiçbir şey olmamış gibi neşe içerisinde olması da, yukarıda anlatıldığı gibi şamanların genel özelliklerindendir.

"Hep neşeli değildim. Uzun süren neşeli günlerden sonra âniden üzgünleşirdim. Güneşli havanın birden bozulması ve gökyüzünün kararması gibi, içimde nedenini bilmediğim bir üzüntü başlar…

Üzüntülü dönemim bitince, yağmurdan sonraki güneşte beliren kocaman bir gökkuşağı açardı içimde." (s.126)

Şamanizmde Rüya

Su romanında şamanizme bağlı olarak rüyanın, iki alt başlık içerisinde gösterildiği söylenebilir. Bunlardan ilki Umay Bayülgen bünyesi altında şamanın vecd halinde gördüğü rüyalardır. İkincisi ise, yine Defne Kaman'ın etkisi altında Ümit Kaman'a gösterilen rüyalardır. Ümit Kaman'ın romanda gördüğü iki rüya vardır ve bu iki rüya Ümit Kaman'a Defne Kaman tarafından, kendisini bulması için ipucu olarak gösterilmiştir. Bu bağlamda Ümit Kaman, Defne Kaman'la rüyaları vasıtasıyla iletişim kurar. Umay Bayülgen'in gördüğü rüyalar ise daha çok, geçmişten ve gelecekten haber verme şeklindedir ve sadece Defne Kaman'ın bulunmasıyla ilgili değildir.

Şamanın Yardımcı Ruhlarıyla Kurduğu Bağ

Buryat şamanlarının koruyucu hayvanı "Hubilgan" adını taşır; bu terime "dönüşüm-değişim" anlamı verilebilir. Başka bir deyişle koruyucu hayvan yalnız şamanın biçim değiştirmesini sağlamakla kalmaz, aynı zamanda onun "kopyası veya alter egosu" olur. Bu kavram için genel olarak şamanın hayvan biçimli ruhu, bir başka deyişle can ruhu veya yaşam ruhu denilebilir. Şamanın hayvan biçimli ruhu ölürse, kendi ölümü de gecikmez.[10] *Yakutlarda ise yardımcı ruhların başında "İyekıl" yani ana hayvan vardır. Ölen bir şamana ait olduğu söylenen bu ruhun diğer bir adı da "Emeget"tir. Denildiğine göre, İyekıl veya Emeget, şamanın ruhunun eşi veya onun hayvanda kendini gösteren canıdır. Şaman ayin esnasında İyekıl'ın yardımı ile görür ve işitir. Şaman ile İyekıl'ın hayatı birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. İyekıl ölürse, şamanın da hayatı sona erer.*[11]

Şamanın hayvan ses ve jestlerini taklit etmesi görünüşte bir tür "çarpılma", "ele geçirilme" sayılabilir. Ancak belki de burada asıl şamanın kendi yardımcı ruhlarını ele geçirmesinden söz etmek daha doğru olur. Hayvana dönüşen odur; aynı şekilde, bir hayvan maskesi takarak da benzer bir sonuç elde edebilir. Ya da şamanın yeni kimliğinden söz edilebilir. O artık bir hayvan-ruh olmuştur ve hayvanlar, kuşlar gibi konuşabilir, ötebilir, uçabilir.[12]

Romanda şaman olarak anlatılan Defne Kaman'ın yardımcı ruhu, ana hayvanı yunus olarak gösterilebilir. Yunusun gözleri de Defne Kaman'ın gözleri gibi yeşildir, yunusun aldığı fiziksel yara Defne Kaman'ın iyileşmesiyle eş zamanlı olarak iyileşme gösterir. Bu bağlamda yunusun hayatı ve Defne Kaman'ın hayatı birbirine sıkı sıkıya bağlıdır.

Umay Bayülgen yunusun, kendisini bıçaklamış olan katilin elinden kurtuluşuna çok sevinir. Umay Bayülgen'in, yunus ve Defne Kaman'ın arasındaki bağı işaret etmesi, sahaf Semahat karakterini şaşırtmıştır:

[10] Eliade, M., (2006), s. 139-175.
[11] *İslam Ansiklopedisi*, XI. Cilt, s. 310-335.
[12] *İslam Ansiklopedisi*, XI. Cilt, s. 310-335.

"Günlerdir akıtmaktan, gözümde yaş kalmadı. Perişandım… Ancak bugün o yunus kurtulunca dünyalar benim oldu. Şimdi biraz rahatladım!" dedi. "Yunus! Yani, yunus kurtulunca rahatladınız öyle mi?" (s.200-201)

"Hepsine inandılar ve mantıklı buldular da, ne bir yunusun bir insanı koruyacağına, ne de bir insanın ölümden kurtulmak için bir yunusa dönüşebileceğine inandılar." (s.307)

Şamanizmin Tabiatla Olan İlişkisi

Şamanizmde tabiat herşeyin üstünde bir kutsallığa sahiptir. Eski Türklerde coğrafî etkilerin neden olduğu hastalıklar, nebatlar kullanılarak iyileştirilmiş, şamanlar bu iyileştirmede başrolü oynamışlardır.

Uzun geceler, şiddetli soğuklar, ıssızlık, kuru bir tabiat ve vitamin eksikliği ilk insanlar üzerinde bunaltıcı bir etki yapmıştır. Bunun sonucunda insanlar, mahvolmak tehlikesiyle karşı karşıya kalmışlardır. Sıkıntı içerisinde çırpınan insan ruhu, bu katlanılmaz duruma karşı son çare olmak üzere isteriye benzer tepkiler göstermeye başlamıştır. Bu isterik reaksiyon o kadar yayılır ve o kadar genelleşir ki, sonunda tamamiyle kehanete, hastalıkları tedaviye yol açar. Bu falcılık ve tedavi, kültür üzerinde önemli bir rol oynamaya başlar. Bu açıdan şaman, tabiatla, tabiata uyum sağlayamayan insanlar arasında bir köprü vazifesi görmüş, insanların tabiata uyum sağlamasına aracılık etmiştir. Bir süre sonra insanlar, bütün canlı varlıkları eşit değerde kabul ederek, tabiatı şamanizmin merkezine oturtmuşlar, onun birçok unsurunu – su, ağaç, ay vb - kutsal kabul etmişlerdir. Bu bağlamda şamanizme bağlı bulunan toplumlarda tabiat aslında canlı bir varlıktır, ona yapılan iyilik ve kötülüğe karşılık verebilir.[13]

Kadim şaman geleneğine göre, bütün varlıklar eşit değerdedir ve tabiatın bir parçasıdır. Romanda, HES e gösterilen tepki temel alınarak, tabiat özel olarak vurgulanır.

"Hani şu, Defne Kaman'ın ' HES Artık!' diye bir çevre manifestosu vardı, çok sevmiştik geçen yıl ya; orada kadim şamanlık geleneğimizde her canlıya eşit değer verdiğimizi anlatıyordu ya…" (s.179)

"Masanın ahşabı üzerine bıçakla kazınmış bir yazı: "Yaşamak, tabiatın 'efendi' si değil, onun parçası olduğunu hissetmektir, çünkü ona döneceğiz!" Komser Ümit, bunları incelenecek evrak olarak kafasına not etti çabucak." (s.260)

"Denizi doldurarak yol yapan, böylece ' tabiata kazık atan küçük akıllı insanoğlundan –burada özellikle 'insan kızı değil, insan oğlu' diye üstüne basa basa belirterek- tabiatın intikamının mutlaka aldığını alacağını örneklerle uzun uzun anlatan Umay Bayülgen'in taksi şoförü üzerindeki etkisi inanılmazdı!" (s.255)

Şamanizmde Yıldırımın ve Kayın Ağacının Önemi

Güney Sibirya Buryatlarında şamanlık genellikle kutsaldır, ama bir tanrısal seçim ya da kaza sonucunda şaman olunduğuna da rastlanır. Örneğin, tanrılar geleceğin şamanını başına yıldırım düşürerek ya da gökten düşen taşlarla istemlerini belli ederek seçebilirler. Buryatlara göre, şaman olacak kişinin seçiminde yıldırımın rolü önemlidir. Çünkü yıldırım bize, şamanlık güçlerinin kaynağının gökte olduğunu gösterir. Bu yalnız Buryatlara özgü tekil bir durum değildir; Soyodlarda da yıldırım çarpmasıyla şaman

[13] Buluç, S., (2007), "Şamanizmin Menşei ve İnkişafı Hakkında", *Prof. Dr. Sadettin Buluç Makaleler*, Hzr. Zeynep Korkmaz, TDK Yayınları, s. 343-352.

olunabilir ve yıldırım bazen şamanın giysisi üzerine de resmedilebilir.[14]

Romanın asıl karakteri olan gazeteci Defne Kaman'ın doğduğu gün, evlerinin bahçesinde bulunan kayın ağacına yıldırım düşmüştür:

"Öte yandan, bir tesadüf eseri, doğduğum gün Kalamış'taki evimizin bahçesindeki kayın ağacına yıldırım düşmesi, anneme göre 'uğursuz', kayın ağacını kutsal sayan Umay Nineme göreyse 'uğurlu işaret'ti." (s.103-104)

"Biz yatakta oturmuş, benim rüyama gülerken, a, birden bahçedeki kayın ağacına yıldırım düşmez mi! Şehrin ortasına temmuz ayında yıldırım düşer mi canım? Düştü işte!" (s.194)

Şamanizmde göklerdeki Tengri'nin, bütün ağaçları yarattıktan sonra her birinin faydalarını test etmek için aralarında dolaşırken, aniden bastıran yağmurda kayının yaprakları altında korunduğu anlatılmaktadır. Bunun üzerine Umay Ene (Umay Ana), kayına hayır duası etmiştir: "Üzerinde beyaz kabuğundan, beyaz elbisen olsun. İlkbaharda yaprakların erken çıksın, sonbaharda bütün ağaçlardan geç düşsün!" demiştir. Kayın ağacı şamanizmde kutsal kabul edilmektedir. Özellikle üzerine yıldırım düşerek kömürleşen kayının uğurlu olduğuna ve insanları kötü ruhlardan koruyacağına inanılmaktadır.[15]

Roman karakteri Umay Otacı Bayülgen, romanda kayın ağacını, eski Türklerde kayın ağacı üzerine anlatılan efsaneleri ve Defne Kaman- kayın-uğur ilişkisini uzun uzun anlatmıştır:

"Sonra çantasından mavi bir tülbente sarılmış, avuç içi kadar yassı, handiyse kömürleşmiş bir odun parçası çıkardı, masaya koydu… "Kayın ağacıdır," dedi. "Kayın, güzeldir, uğurludur, binlerce yıllık sesimizi taşır… eski Türklerin geleneklerine göre, İslamiyet'ten çok önce, göklerdeki Tengri Ülgen'le karısı tabiat Umay Ene kavgaya tutuştuklarında gök gürler, öfkeyle bağırdıklarında şimşekler çakar ve Ülgen daha çok öfkelenip yeryüzüne ateşli oklar attığında yıldırımlar düşermiş. O zamanlar atalarımız ve ninelerimiz yıldırımın böyle meydana geldiğine inanırmış. Bu sebeple yıldırım eğer mübarek kabul edilen bir kayın ağacına düşerse, onun parçalarının uğurlu olduğuna inanır, bu parçaları üstlerinde taşıyarak nazardan, kötü enerjilerden korunduklarını düşünürlermiş."" (s.196)

Şamanizmde kutsal olarak kabul edilen kayın ağacı, günümüzde de uğurlu sayılmaktadır. Umay Bayülgen, Defne Kaman'ın kayboluşunu, sürekli yanında taşıdığı, doğduğu gün yıldırım düşen kayın ağacından kalma parçayı yanına almamasına bağlar:

"Kayın ağacı, geleneğimizde en kutsal ağaçtır. Yani şimdi maalesef o film 'Avatar' nedeniyle, moda olan adıyla: 'Hayat ağacı'mızdı kayın bizim. İşte bu elimde tuttuğum kayın parçası Defnemin doğduğu gün, Kalamış'taki evin bahçesindeki kayına düşen yıldırımdan yadigar kalmıştır ve Defne o gün evden çıkarken ilk defa yanına kayın ağacını almadan çıkmış…"" (s.196-197)

Şamanizmde Kutsal Unsur: Su

Altay Türklerinden derlenen *"Dünyanın Yaradılışı ve Sonu"* efsanesine göre, ilk önce her şey sudan ibarettir ve hiç toprak yoktur. Bu açıdan su kutsal kabul edilmiştir. Şamanizme göre de her şeyin başı sudur. Yukarıda bahsedildiği üzere, tabiatla iç içe geçmiş olan şamanizmde su, kutsal olması, arındırıcı, iyileştirici etkisi bulunması bakımından önemlidir. Buket Uzuner tarafından *Su, Toprak, Hava, Ateş* olarak

[14] Eliade, M., (2006), s. 55-93.
[15] İnan, A., (1986), s. 120-151.

tasarlanan romanlardan ilkinin suya bağlı olarak anlatılması, şamanizmde herşeyin başının su olmasıyla ilgilidir. Bu bakımdan romanın adı ile içeriği uyum içerisindedir.

Yukarıda bahsedilen efsaneye göre su herşeyin başıdır. Romanda su bu yönüyle çokça vurgulanır:

"SU.

SU vardı. Başlangıçta sadece SU vardı.

Evvelce gök, ay, güneş, hava, ateş, toprak ve ağaç yoktu: Sadece SU vardı.

SU ebedi başlangıçtı ve ondan önce hiçbir canlı olmadı." (s.77)

Su varlığın başlangıcıdır. Yaşam sudan önce yoktur ve sudan sonra olmayacaktır. Bu nedenle şamanizmde su kutsal sayılır. Uzuner'in romanında su unsuru birçok yönüyle ele alınmıştır. Öncelikle romana adını veren su, kitap içerisinde birçok yerde farklı yönleriyle ele alınmış, ve yine birçok yerde büyük harflerle yazılmıştır:

"Suyu ziyan etmek günahtır. Şamanlığımızdan Anadolu'ya yadigar kadim geleneğimizde bu böyledir: SU kutsaldır... SU... SU... SU..." (s.84)

"...Aşura Defne'yi suyun arıtıcı gücünü anlatan bir türküyle sıcak banyoda yıkadı, yundu." (s.312-313)

"GÜNÜN AYDIN OLSUN!

RÜYANI SUYA ANLAT

GÖNLÜN TEMİZLENSİN

GÖZÜN AÇILSIN!" (s.270)

Roman karakterleri romanın sonuna kadar suyun önemini kavrayamaz fakat karakterlerde suyla ilgili bir farkındalık oluşmuştur. Romanda temel düğüm Defne Kaman'ın kaybolması üzerinedir. Bu düğüm su nedeniyle oluşur, yine su nedeniyle son bulur:

"Bugünlerde neye elimi atsam bir sudur aldı başını gidiyor. Nedir bu su konusu anlayamadım ki Semahat abla? Âniden bütün hayatım su oldu, desem günaha girmem. Bizim eve Umay Ninenin yollattığı Defne Kaman'ın Su Kitabı'na bakılırsa, zaten her şey, hepimiz sanki sudan yapılmışız. Yani utanmasam Defne Kaman'ın suda saklandığını düşünmeye başlayacağım neredeyse." (s.113)

Su Romanında İsimler ve Sayılar

Buket Uzuner'in *Su* romanında isimler ve sayılar da şamanizme uygun olarak kullanılmıştır. Karakterlerin bazılarının isimleri şaman tanrıları ve şaman özelliklerinden yola çıkılarak seçilmiştir. Bazıları efsanelerden esinlenilmiş, bazıları da kutsal kabul edilen tabiat unsurlarından alınmıştır. Şamanizmde önemli kabul edilen sayılar da, romanda sıkça kullanılmıştır.

Umay Otacı Bayülgen-

Umay: Şamanizmde tabiat anası olarak kabul edilmektedir. Kocası Bay Ülgen ile diğer iyi ruhlarla birlikte gökyüzünde yaşamaktadır.

Otacı: Şamanın özelliklerinden bir tanesidir. İyileştirme, şifa verme vasfına işaret eder. Günümüz eczacılarının atası otacılardır.

Bay Ülgen: Altay Türklerine göre aydınlık âlem olan yukarı dünyada Bay Ülgen ile ona bağlı iyi ruhlar bulunmaktadır.

Defne Kaman-

Defne: Yunan mitolojisine göre Defne, kendisine tecavüz etmeye çalışan yarı tanrı Apollon'dan kaçmak için ağaca dönüşür.

Kaman: Türkleri kendi şamanlarını hiçbir zaman şaman olarak adlandırmamışlardır. Başta Hunlar olmak üzere Altaylar, Saha Türkleri, şamanlarını kam, kam/an olarak adlandırmışlardır.

SU Kitabı: Tabiatla iç içe geçmiş şamanizmde su, iyileştirici, arındırıcı etkisi olan kutsal bir varlık olarak kabul edilmiştir.

Vesile Nine: Şaman adayı bireyin, şamanlık görev ve uygulamalarında güç, yetenek, yaradılışın yanısıra bilgi aktarımı da çok önemli bir rol oynamaktadır. Nesilden nesile aktarılan bu bilgiler sayesinde şaman adayı nasıl davul çalacağını, ruhlarla nasıl iletişim kuracağını öğrenir. Umay Bayülgen'in annesi olan Vesile Nine de, Umay Bayülgen'e şaman bilgilerinin aktarılmasında vesile olmuştur.

Kayın Eczanesi: Umay Bayülgen ve kocası Korkut Bayülgen'e ait bir eczanedir. Şamanlıkta kutsal olan kayın ağacından yola çıkılarak bu isim kullanılmıştır.

Korkut Bayülgen: Defne Kaman'ın Dedem Korkut olarak anlattığı Korkut Bayülgen, romanda aynı zamanda bir kam, bir ozan olan Dede Korkut'u çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır.

Şamanizm'de karın, rahim, zar üçlemesi önemli bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda üç ve üçün katları şamanizmde önemli bir yere sahiptir. Şamanist kainat anlayışına göre de kainat, gök, yeryüzü ve yer altı olarak üç kısıma ayrılmıştır. Üçün katlarından oluşan dokuz rakamı Ülgen'in dokuz oğlu ve dokuz kızına dayanır.

Üç sayısının önemi romanda defalarca vurgulanmıştır. Umay Bayülgen, Defne Kaman'ın kayboluşunun üzerinden üç gün geçtikten sonra bulunmazsa, öleceğine inanmaktadır:

"Kadıncağızın haklı olarak sabrı tükenmiş, çok endişeli. 'Karakola başvuralı üç gün bitti!', diyor da başka bir şey demiyor. Biliyorsun, bunlar üç sayısına takmışlar." (s.295)

Romanda üç sayısı, Defne Kaman'ın kayboluşuyla ilgili ipuçları taşımaktadır:

""Üç sayısını hatırla Semahat!" dedi merdiveneri inerken. "Kadim kamanlığımızda: kadın-rahim-zar", İslamiyet'te Allah'ın üç adı: 'Rab- Rahman-Rahim', Hristiyanlık'ta: 'Baba-oğul-kutsal ruh'tur. Manas'ta üç yiğitler: Manas-Semetey-Seyrek' ile üç peri kızının, üç Koşay'ını anlatır ve elbette Türkler için her şeyin sonunda gökten üç elma düşer! Üç! Su Kitabı'nda üçlü sayfaları aramalısın Evlâdım!"" (s.207)

"Üç, değerli, önemli ve kutluydu. Üçü bana Umay Ninem öğretti. Umay Ninem Otacı ve Bayülgen ninem; göklerin ve yerin SU, toprak ve ateşin kızı insana kan, nefes, can olarak hayat veren ruhun üç sayısıyla bereketli ilişkisini anlattı. Üç vakit, üç zaman düğümlerin çözüleceği gündür!" (s.240-241)

Şaman Kıyafetleri

Şaman elbiseleri, dar veya geniş bir çevrenin ortak düşünce ve hayallerinin ürünüdür. Sadece bireysel veya tesadüfî bir buluş değildir. Bazı Altay halklarında şaman elbisesinin bütünü ile bir kuş veya hayvan temsil edilir. Teleütlerde şaman cübbesi (manyak) geyik veya koyun derisinden yapılmış olup, büyük bir kuşu andırır. Halk da, elbisenin kol altındaki dikiş boyunca sarkan püsküllerin kuş kanadını temsil ettiğini söyler. Omuzdan sarkan ve puhu kuşu tüyleri takılı olan deri veya kumaştan püsküller de kanada benzer. Cübbenin bel hizasından başlayarak arka tarafta bütün alt kısmı teşkil eden ip veya püsküller, kuşun kuyruğudur. Altaylılarda kamlar balık olarak

taktıkları kuş pörük adı verdikleri serpuşa kırmızı bezden yapılmış madeni düğme, katır boncuğu ve dizi dizi başka boncuklar takarlar. Yine Altaylılarda kam ruhları kovmak için, elbisesine bir takım şeyler de takar. Bunların arasında küçük zil ve çıngıraklar da bulunmaktadır.[16]

Romanda karakterlerin, -özellikle şaman özellikleri gösteren Umay nine ve Defne'nin- kıyafetleri, özel kıyafetlerdir. Şamanizmde kutsal kabul edilen gök rengi mavi renk, bu kıyafetlerde sürekli olarak kullanılmıştır. Ayrıca yine bu kıyafetlerde püskül ve boncuklar bulunur.

"Kayıp kadının anneannesi, aklaşmış uzun saçlarını ne yaşıtları gibi boyayıp fönletmiş, ne yemeni veya eşarpla bağlamış, ne de üstüne türban takmıştı. Bunun yerine, ak saçlarını küçük kızlar gibi başının iki yanından sarkan iki saç örgüsü yapmış, uçlarını boncuklarla bağlamıştı. Yetmiş yaşlarında olmasına karşın, yaşından çok daha dinç ve sağlıklı görünen, orta boylu kadının, sırım gibi bedenine giydiği, adaçayı renkli keten entarisinin eteğinden ve yarım kollarından Kızılderili giysilerindeki gibi uzun püsküller sarkıyordu. Kucağında beyaz hasır şapkası ve güneşe benzeyen turuncu yuvarlak hasır çantasını sımsıkı tutuyordu." (s. 2-3)

"…Defne Kaman, mavi pantolon ve siyah ceket giymişti. Ceketinin kol ve omuzlarından püsküller sarkıyordu." (s.19)

Şamanizmde gök ile özdeş tutulduğu için saygı duyulan ve çok sevilen mavi, Türkler için doğu yönünün simgesidir. Mavi renk, Türklerde akıl, idrak, sağduyu, basiret ve barışı simgeler. Bu bağlamda Defne Kaman'ın kaybolduğu gün giydiği elbisenin mavi olması, mavi rengin kutsallığına işaret etmektedir.

Umay Nine'nin saçlarının beyaz olması, tabiat anası olarak gösterilen bilge hatun Umay Ene'nin saçlarının da beyaz olması dolayısıyladır.

Şamanizmin Yanlış Anlaşılması

Şamanizmin içeriği hakkındaki fikirler birbirinden farklıdır. Birçok araştırmacı onun vaktiyle çok yayılmış, eski bir din olduğu kanısındadır. Bazıları onda, Ural Altay kavimlerinin din sistemini görmek istemişlerdir. Bazıları onu fetişizmle birleştirmiş, bazıları ise hemen hemen sadece Hristiyanlık inancı yüzünden şamanizmi bir büyücülük ve şamanı bir sihirbaz veya üfürükçü olarak tanıtmaya uğraşmışlardır. Bu bağlamda şamanizm birçok defa yanlış anlaşılmıştır. Hatta bu yanlış anlaşılma günümüze değin süregelmiştir.

Uzuner, özellikle romanın baş kısımlarında karakterleri şamanizmle alakalı olarak konuşturur. Defne Kaman'ı bulmakla görevli olan komser Ümit, şamanizmle ilgili, günümüzde birçok insanın düşündüğü gibi düşünmektedir ve bunu açık bir şekilde dile getirir:

""Şaman mı?" diye irkilen Ümit Kaman, "Tövbe de Semahat abla, bizim soyumuzun öyle büyücülerle , şeytanla falan ne ilgisi olacak ki ya!" diye ellerine iğne batmış gibi onları havaya savurdu." (s.54)

"Öyle deme Semahat abla, senin haberin yok mu, küçücük çocukların bilgisayar oyunlarında bile yer altı cinleri, şeytan tiplemelerin adı Şaman yahu! Ben ne olduğunu bilmeyebilirim ama, kötü karakterlere Şaman diyorlar…" (s.55)

Şamanizmin Günümüze Yansıması

Günlük yaşamda toplumsal bilinçaltı önemli bir rol oynamaktadır. Masallar,

[16] *İslam Ansiklopedisi*, XI. Cilt, s. 310-335.

efsaneler, şamanlık gibi kadim Türk gelenekleri hep bu kollektif şuuraltının ürünleridir. Çocuklara koyulan isimlerden, izlenen filmlere kadar bu kollektif şuuraltının izlerini görmek mümkündür. İnsanlar farkında olarak veya olmayarak günlük yaşam içerisinde bu şuuraltını yaşar, yaşatırlar.

Romanı, şamanizmin günümüze yansıması bağlamında ele aldığımızda, birçok örnekle karşı karşıya geliriz. Şamanlıkta mavi rengin kutsal kabul edilmesinin yansıması olarak nazar boncuğu, kayının kutsal olmasından yola çıkılarak kayın ağacına bağlanan çaputlar, bezler, insanların bilerek veya bilmeyerek yanlarında taşıdıkları ağaç parçaları, şamanizmde suyun arındırıcılığı açısından rüyanın suya anlatılması geleneği, günümüz ressamlarının şamana, Erlik'e bağlı olarak çizdikleri karakterler, bilgisayar oyunları, Avatar gibi pagan geleneği çevresinde kurgulanmış filmler bu örneklerden bazılarıdır.

Günümüzde nazar, kem göz inancı altında bir çözüm olarak kullanılan "kurşun dökme" geleneği şamanizmden kalmadır:

"Dedem Kaman ile Ninem Kaman, "SU daki kötülüğü bir tek bıçak keser," dedi. Bu yüzden kem gözleri kovmak için kurşun döken, kalbi temiz, içi iyi, basiret gözü açık o güzel kişi SU yu bıçakla ortasından dörde kesti."(s.78)

Romanda kayın ağacı kutsaldır ve günümüzde uğurlu olduğuna inanılan nazar boncuğu, at nalı gibi unsurların kaynağı, yine şamanizmden kalmadır:

"Beş basamakla çıkılan kapının önüne sonradan eklendiği belli câmekanlık girişinin tam üzerinde iri bir nazar boncuğu ve kocaman bir nalla beraber, İznik çinisi üzerin mavi ve kırmızı renklerle, 'hayat ağacımız kayındır. Özümüz: su, toprak, hava, ateş'tir.- Otacılar. 1888' yazılmış bir tabela evin harcıyla duvarın içine gömülmüştü." (s.254)

Buraya kadar, Buket Uzuner'e ait, *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları-Su* romanına yansıyan, şamanizm ögelerini incelemeye ve size aktarmaya çalıştık. Görüldüğü üzere, Türklerin kadim geleneği olan şamanlık, büyücülük değildir ve Türkler İslamlık'ı kabul ettikten sonra da devam etmiştir.

Kaynakça

Atalay, Besim, (2006), *Divanü Lügati't-Türk,* Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Bekki, Salahaddin, (2006), Merkez Simgeciliği ve At Çak, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmalar Merkezi.

Buluç, Sadettin, (2007), *"Şaman Kelimesinin Menşei, Türklerde Şamanlara Verilen Adlar, Şamanizmin Mahiyeti, Tarihte Şamanizm",* Prof. Dr. Sadettin Buluç ve Makaleler, Hzr. Zeynep Korkmazi Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 337-342.

Buluç, Sadettin, (2007), *"Şamanizmin Menşei ve İnkişafı Hakkında",* Prof. Dr. Sadettin Buluç Makaleler, Hzr. Zeynep Korkmaz, TDK Yayınları, s. 343-352.

Buluç, Sadettin, Çev. Zeynep Korkmaz, (2007), *Prof. Dr. Sadettin Buluç Makaleler,* Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Eliade, Mircea , (2006), *Şamanizm,* Çev. İsmet Birkan, İstanbul, İmge Kitabevi.

Hultkrantz, A., (1978), Çev. Ali Osman Abdurrezzak, *Şamanizmin Çevresel ve Olgusal Yönleri,* Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, s.75-88.

İnan, Abdulkadir, (1986), *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar,* Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

İslam Ansiklopedisi, XI. Cilt, s. 310-335.

SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS BAĞLAMINDA TÜRKİYE'NİN MEDDAH'I VE İRAN'IN NAQQĀL'I ÜZERİNE BİR İNCELEME

Duygu KAYALIK

Gazi Üniversitesi, Türk Halkbilimi

ÖZET

UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras Çalışmaları 2003 yılında bir koruma sözleşmesinin oluşturulması ve üye devletlerce kabul edilmesiyle resmîlik kazanmış, 17 Ekim 2003 tarihli 32. Genel Kurulu'nda "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi" büyük bir oy çoğunluğuyla kabul edilmiştir. Bu sürece gelinceye kadar, 2001 yılında Somut olmayan kültürel miras alanında ilk Başyapıt İlanı yapılmış ve 19 eser İlk Başyapıt Listesi'ne alınmaya layık bulunmuştur. İkinci Başyapıt İlanı 2003 yılında gerçekleşmiş, 28 Başyapıt ilan edilmiş, Türkiye'den "Meddahlık Sanatı, Hikaye Anlatıcıları" dosyası da bu 28 Başyapıt arasında listeye dâhil olmuştur. M.S. 6. yüzyılda Orta Asya'da yaşayan Türkler tarafından geliştirildiği ileri sürülen Meddahlık geleneğinin, Asya, Kafkasya ve Ortadoğu halkları arasında yaşanan etkileşim sonucu başka toplumlarda da geliştiği gözlemlenir. Türkiye dışında farklı adlandırmalarla ifade edilen Meddahlık, Türkiye içinde ve dışında halen yaşatılan bir mirastır. Bu bağlamda UNESCO'nun 2003 Başyapıt Listesi'nde yer alan Türkiye'nin hikâye anlatıcısı "Meddah" ile 2011'de Acil Koruma Gerektiren Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'ne kabul edilen İran'ın hikâye anlatıcısı "Nakkal" arasındaki benzerlikler, farklar incelenecek, bu iki mirasın listelere kabul edilme süreçleri, listelere kabullerinden sonra mirasın korunma sürecinde aktif ve ya pasif olarak hangi katılım ve çalışmaları gerçekleştirdikleri ve bugün ki durumları karşılaştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Meddah, Naqqāl, Başyapıt, SOKÜM, UNESCO

ABSTRACT

Works of UNESCO for intangible cultural heritage became official in 2003 by the formation of a safeguarding convention and adoption of this convention by the member states, and "Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage" was adopted by majority of votes by the General Conference at its 32nd session in 17 October 2003. Until this period, first proclamation of masterpiece in the domain of intangible cultural heritage was made in 2001. 19 items were included in this First List of Masterpieces. Second Proclamation was made in 2003 by the proclamation of 28 masterpieces and the file of "Art of Meddah, Storytellers" of Turkey was included in this list. The tradition of meddah, claimed to be first developed by Turkish people living in Central Asia, is observed to be enhanced in different societies by the interaction among Asian, Caucasian and Middle East people. Expressed by different denominations in other societies, the tradition of Meddah is a heritage which is still alive within and out of Turkey. In this context, similarities and differences will be analyzed between storyteller "Meddah" of Turkey which is in the List of Masterpieces of UNESCO in 2003 and storyteller " Naqqāli " of Iran which was admitted to Intangible Cultural Heritage in need of Urgent Safeguarding in 2011. These two heritage will be compared by their process of admission, by participations and works which were practiced passively or actively in safeguarding process after admission to the List, and by their present situations.

Key words: Meddah, Naqqāli, Masterpiece, ICH, UNESCO

Bu makalede, Türkiye ve İran'ın UNESCO'nun çeşitli listelerine kayıt olmak için hazırlayıp sundukları dosyalar; unsur adı, unsurun yaşadığı coğrafya, unsurun tanımı, unsurda bulunan somut olmayan kültürel miras alanları ve unsuru koruma süreçleri bağlamında karşılaştırılacaktır.

Toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler- ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar- anlamına gelen ve kuşaktan kuşağa aktarılarak toplulukların ve grupların çevreleriyle, doğayla ve tarihleriyle etkileşimlerine bağlı olarak, sürekli biçimde yeniden yaratılan ve bu şekilde onlara kimlik ve devamlılık duygusu veren; böylece kültürel çeşitliliğe ve insan yaratıcılığına duyulan saygıya katkıda bulunan somut olmayan kültürel mirasın[1], korunması gerektiği düşüncesi 1972 yılında UNESCO tarafından kabul edilen Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunması Sözleşmesi'yle hükümetler arası platformlara taşınmış, 1973 yılındaki Bolivya Deklarasyonu, 1989 Geleneksel ve Popüler Kültürün Korunması Tavsiye Kararı, 1994 Yaşayan İnsan Hazineleri Programı, 1997/ 1998 İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Başyapıtları ve nihayet 2003 Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nin kabulü ile yeni bir boyut kazanmıştır.[2]

17 Ekim 2003 tarihinde UNESCO'nun 32. Genel Konferansı sırasında "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi" imzalanmıştır. 32. Genel Konferans'ta UNESCO üyesi 192 ülkenin büyük çoğunluğunun kabul oyunu alan Sözleşme kısa sürede birçok ülkenin taraf oyunu almasıyla yürürlüğe girmiştir. Türkiye, 19 Ocak 2006 tarihinde konuyu TBMM'de görüşmüş ve 5448 sayılı Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nin onaylanmasına uygun bulunduğuna dair kanunu iktidar ve muhalefet partilerinin tamamının olumlu oyuyla kabul etmiş, Cumhurbaşkanının onayının ardında Resmî Gazete'nin 21 Ocak 2006 tarih ve 26056 sayılı nüshasında yayımlanarak yürürlüğe girmiş, gerekli süreçlerin tamamlanmasından sonra da Türkiye Sözleşmeye 27 Mart 2006 tarihinde 45. Ülke olarak taraf olmuş ve 25-27 Haziran 2007 tarihinde ilk kez toplanan ilk Taraf Devletler Genel Kurulu'nda sözleşmenin yönetim kurulu niteliğindeki Hükümetlerarası Komite'ye seçilmiştir.[3]

2001 yılında Somut olmayan kültürel miras alanında ilk Başyapıt İlanı yapılmış ve 19 eser İlk Başyapıt Listesi'ne alınmaya layık bulunmuştur. İkinci Başyapıt İlanı 2003 yılında gerçekleşmiş, 28 Başyapıt ilan edilmiş, Türkiye'den "Meddahlık Sanatı, Hikaye Anlatıcıları" dosyası da bu 28 Başyapıt arasında listeye dâhil olmuştur. 2006 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin UNESCO-SOKÜM Sözleşmesi'ne Taraf Devlet olarak kabul edilmesi itibariyle 2003 yılında hazırlanan dosyaya eylem planları bir kez daha tartışılarak değerlendirilmiş ve çeşitli eklemeler yapılmıştır.

UNESCO verilerinde ve Kültür ve Turizm Bakanlığı-Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Başkanlığı'nca Somut Olmayan Kültürel Mirasın Yönetimi Şubesi'nde 2009 yılı öncesinde listeye dahil olan Meddahlık dosya verilerine ulaşılamamaktır. Var olan dosya ise yukarıda belirttiğimiz karşılaştırma kriterlerine uyum sağlamamaktadır. Bu nedenle, yazılmış makale, eser ve gerçekleştirilen Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslarası Sempozyum verileri ve

[1] Oğuz, Ö., (2009), *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?* Ankara, Geleneksel Yayıncılık. s.57
[2] Oğuz, Ö., (2009), s.5
[3] Oğuz, Ö., (2009), s.55

gerçekleştirilen çalıştay verileri baz alınarak İran'ın Naqqāl'ı ile bir karşılaştırma ve değerlendirmeye gidilmiştir.

İran, UNESCO'nun Acil Koruma Gerektiren Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'ne "Naqqālī Dosyası"nı (İran'a özgü dramatik hikâye anlatımı) sunmuş ve Kasım 2011'de Bali-Endonezya'da Hükümetlerarası Somut Olmayan Kültürel Mirası Koruma Komitesi'nin gerçekleştirdiği altıncı oturumda listeye kabul edilmiştir.

Meddah, Arapça "medh" kökünden gelmektedir. Meddah "medhedici,övücü" anlamında kullanılır. Kutsal kişileri ve kahramanları öven bir sanatçıdır. Peygamber ve yüce evlatlarına en yakın olan kişilerdir.[4]

Naqqāli, İran'a özgü dramatik hikaye anlatımı şeklinde Türkiye Türkçesi'ne çevrilebilir. Naqqālī'nin adlandırılması tarihi bir gelenek izler: ilk kısım genellikle öykünün tarzını veya öykünün alındığı kitabın başlığını veya Nakkal tarafından kullanılan sahne donanımını ifade eder. İkinci kısım ise "Xāni"dir. Bu, Shāhnāme-Xāni, Beyt-Xāni (kürt usulü), Naql-Xāni (İran Türkmenleri arasında), Tārix-bar- Xāni (Lori ve Kürt tipi) ve Parde-Xāni gibi.[5]

Bu iki unsur için tanımlara baktığımızda meddah; taklit, hikâye ve fıkralarla halkı eğlendiren, sahne sanatçısı. Meddah, bölümleri arasına söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kelimer yerleştirerek dramatik bir hikâye anlatır. İslâm ülkelerinde çok yaygın olan bu gelenek Araplarda "makâme" adıyla çok eskiden beri yaşamaktadır.(Meydan Larousse 1992: 284) Naqqālī, Eski İran'da ortaya çıkan geleneksel bir tiyatro formudur. Bu tiyatral oyun, çok farklı türlerde tarihten alınan veya alınmayan bir öykü anlatma şeklidir. Genellikle tek bir kişi ama bazen üçe kadar çıkabilecek kişi tarafından anlatılır. Şiir veya nesir şeklinde, mimikler ve olaya uygun hareketlerle birlikte anlatılır.(d)

Meddahlık geleneğini sürdürenler, günümüzde sayılarının azalmasına rağmen hala geleneği çeşitli festival, özel gösteri ya da özel davetli olarak bazı toplantılarda icra etmektedirler. İran'da kendi kültürel zenginliklerini ve geleneksel özellilerini koruyan bir çok farklı etnik grup bulunmaktadır. Bu etnik gruplar arasında, halen aktif olan yaklaşık 100 Naqqāl vardır. Bu unsurun taşıyıcıları genellikle kasabalarda ücra köylerde yaşıyorlar, sadece birkaç kişi Tehran, Shiraz, Mashad, Isfahan gibi büyük şehirlerde yaşamaktadır.[6]

Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde, somut olmayan kültürel mirasın alanları belirlenmiştir. Listelere aday olan devletler, listelere sundukları kültürel miras dosyalarında unsurun belirlenen bu alanlara sahip olup olmadığını ayrı bir başlık altında belirtirler. Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde, belirlenen bu alanlar, "1. Somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar. 2. Gösteri sanatları 3. Toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler 4. Doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar 5. El sanatları geleneği" şeklindedir. Meddahlık geleneğinin somut olmayan kültürel miras sözleşmesinde belirlenen bu alanlardan hangilerine sahip olduğuna baktığımızda, meddahın anlattığı hikaye ve kıssalarla sözlü gelenekler ve anlatımlar alanının var olduğu; meddahın icrası sırasında bir perde önü, sahne veya kendine ayrılmış bir yerde çeşitli taklitler yaparak ve aksesuarlar kullanmasıyla gösteri sanatları alanının var olduğu; meddahın icra esnasında müzikten ve müzik aletlerinden

[4] Nutku, Ö., (1997), *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, s. 15.
[5] "Naqqāli, Iranian dramatic story-telling" UNESCO dosyası
[6] "Naqqāli, Iranian dramatic story-telling" UNESCO dosyası

yararlanıyor olması el sanatları geleneğinin var olduğu açıktır.

Naqqālī sanatında ise somut olmayan kültürel mirasın alanlarından şunlara sahiptir; tıpkı meddah gibi anlattığı hikaye ve sözlü ifadelerle, sözlü gelenekler ve antlımlar alanının var olduğu; Fars klasik edebiyatına dayanan anlatı şiiri ve oyunculuk, kostüm ve sahne donanımına dayanan Fars halk edebiyatının icrası sahne sanatlarının dolayısıyla gösteri sanatlarının var olduğu; naqqālin icrası sırasında müzik aletleri, Naqqāshi-ye Qahvexane denen boyalı perdeler (kahvehane stili boyama) olması el sanaları geleneğinin var olduğunu ortaya koyar.[7]

Meddah, icrası sırasında anlattığı hikayelerde Metin And'ın belirttiği gibi Dede korkut, Köroğlu gibi geleneksel Türk kaynaklarından gelen konular, İslâm geleneğinden gelen dinsel konular, Seyit Battal Gazi, Kerbelâ olayının çeşitli oluntuları, Hazreti Hamza'dan, Hazreti Ali'den gelen konular, İran geleneklerinden efsaneler, destanlara, Şehnamelere dayanan konularla bu çeşitlilik içinde değişik mizaçları yansıtmaktadır.[8] Naqqāl, icrası sırasında sergilediği gösteride Fars edebiyatı'ndan seçkiler, epik hikâyeler ve Firdevsi'nin Şehname'si gibi eserlerden bölümler sunmaktadır.

Özdemir Nutku'nun belirttiği üzere; George Jacob, Türklerin meddahı da, gölge oyunu ve Nasreddin Hoca fıkraları gibi Araplardan aldıklarını savunur. Hicret'ten itibaren meddahların bulunduğuna kaynaklar gösterek bu düşüncesini destekler. Nutku, bu alıntısından sonra şu şekilde devam eder; "Oysa Türklerin müslümanlığı kabul etmelerinden önce, gerek Şamanlığın, gerekse toplum yapısının etkisiyle hikâyecileri ve hikâye anlatan sanatçıları olduğu da herkesçe bilinen bir olgudur. Türk Meddahları, Arap meddahlarından değişikti; günlük konuları, gerçekçi bir biçimde işlerlerdi. Bu da Türk meddahlarının Arap etkisinden çok, kendi toplumlarının kültür birikimleriyle geliştiklerini göstermektedir. Ama biz Türk meddahlığının ve hikaye anlatıcılığının din dışı kaynağını da gösterdiğimiz anda bu sözlerimiz daha da geçerlilik kazanabilir. Orta Asya'dan Anadolu'ya göç eden Türklerin kendilerine özgü hikayeciliği ve anlatım sanatı vardı ve Türk meddahlık sanatı Jakop'un savunduğu gibi, doğrudan doğruya Araplardan alınmış değildi- meddah sözcüğü dışında…"[9]

Orta Asya'ya dayandırılan meddah sanatına karşılık Naqqālī tarihine baktığımızda, uzun bir tarihe sahip olduğu belirtilir. Bu gelenek, Parthians (M.Ö 3.yy- M.S. 3.yy) zamanında "Gowsān" adıyla anılırdı. "Gowsān" krallara ve sıradan insanlara bir eğlendirici olarak görev yapmıştır. Sasaniler döneminde, Naqqālī mahkeme olarak kabul edilir ve Xonyāgari olarak anılırdı. Sasanilerin yıkılmasıyla, bu okuyucular geleneği canlı tutmak için uza ve ücra köşelere göç ettiler. Eski dönemlerde, anlatıcı öyküler okurlar, müzik aletleri çalar, şarkı söyler ve oynarlardı. Gazneliler döneminde, Mahkeme Naqqāli müziğini yasakladı. Ancak gelenek ücra köşelerde yaşamaya devam etti.[10]

Meddah'ın anlatısını gerçekleştirdiği yerler kahvehanelerdir. "Geleneksel türlerimizde Açık Biçim/Göstermeci Tiyatro anlayışında da kullanılan soyutlamaya dayalı stilize parçalar anlatım araçları olarak kullanılır. Dolayısıyla oyun düzeni de

[7] "Naqqāli, Iranian dramatic story-telling" UNESCO dosyası
[8] And, M., (1969), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara, Bilgi Yayınevi, s.68-69.
[9] Nutku, Ö., (1997), s. 13.
[10] "Naqqāli, Iranian dramatic story-telling" UNESCO dosyası

oyuncu-seyirci ilişkisine ve tiyatrosallığa hizmet edecek biçimde oluşturulur." [11] Agnieszka Ayşen Kaim'in de alıntı yaparak bizlere aktardığı bilgiler meddahların kahvehanedeki rollerine tanık olmamızı sağlar. "Polonyalı gezgin Stanisław Małachowski Osmanlı İmparatorluğu topraklarında 1792 yılında Polonya Büyükelçiliği görevinde bulunduğu sırada, meddah gösterisine tanık olup izlenimlerini şöyle anlatmıştır: Karnaval geldiğinde Türkler eğlenmeyi severler. Ama onların eğlenceleri hep çok ciddidir. Toplantı yeri olarak kullandıkları birçok kahvehane vardır. Kahvehanelerin ortasında genişçe bir kap durur ve üzerine kömür parçaları atılıp kahve pişirilir. Türkler sessizce sofaya oturup nargile içerler, sonra fakir bir Türk gelir ve ateşin başında oturup hikaye anlatmaya başlar. En enteresan olan hikayenin ortasında anlatmayı keser, ayağa kalkar ve elinde bir kap tutarak dinleyiciler arasında dolaşır. Seyircilerin her biri adama Polonya parasıyla üç kuruş karşılığında bir ücret öder. Anlatıcı yeniden ateşin başına dönünce anlatmaya devam eder. Sözleri bittikten sonra başka kahvehaneleri de gezer. O ülkede iki sene yaşadığım sürece Türk dilini basit bir konuşmayı anlayacak kadar öğrenmiştim. Bu hikayeler tıpkı Bin Bir Gece Masallarına benzer. Bu kahvehanelerde tiyatro türü 2 olan bir eğlence de vardır. Halı ile kaplı bir yerin arkasında bir Türk oturur ama genellikle yanında bir oğlan vardır. Kuş ötmesi, köpek havlaması gibi çeşitli sesleri taklit eder. Birden birkaç kişiyle konuşma yapar gibi bütün bu seslere sohbet ettirir."[12]

Naqqāllar için de tıpkı meddahlar için olduğu gibi, kahvehaneler en az 300 yıl boyunca özel alanlar olmuştur. 2009 yılına kadar büyük kahvehaneler Naqqāllar kiralardı fakat günümüzde böyle bir durum geçerliliğini kaybetmiştir.[13]

Fuad Köprülü, "Meddahlar" başlıklı makalesinde, Süleyman Faik Efendi'den ve Ebüziya Tevfik Bey'den şu bilgiler aktarır: "Hünerli meddahların bir kısmı maceralar anlatır, Arap, Türk ve Fars makamlarıyla uyaklı söz söyler, ne konu açılır veya seçilirse bu konuda sohbete girer, el şakasından rahatsız olmaz ve kendisiyle eğlenebilir özelliktedir. Diğer bir kısmı, uyaklı ve kafiyeli olmayan sözlerle anlatırken hiçbir şekilde istifini bozmaz, düşünmez ve yanılmaz kişilerdi. Başka bir kısmı Arap, Laz, Arnavut, Frenk, Rum ve Yahudi taklitlerini, Türklerin ve Rumelilerin, Boşnakların her bir çeşidini ayrı ayrı taklit ederlerdi.[14]

Naqqālī, büyük bir yetenek ister; seviyeli bir üslup ve kuvvetli bir hafızası olan kişiler haricinde kimse bu itibara ulaşamaz. Bu kişiler sadece en eski ve en yeni öyküleri tanımanın yanında, bu öyküleri duyulan veya uydurulan yeni olaylarla da değiştirebilmeliler. Naqqāl, performansını cezp edici kılmalı, çekici bir ses tonu kullanmalı ve dinleyiciyi kendine bağlanmak için oyunculuk becerisi göstermelidir. Naqqāl birbirinden çok farklı rolleri, krallar, kraliçeler, savaşçılar, prensesler, hırsızlar gibi tek başına oynar. Aynı zamanda at kişnemesi, kılıç sesi gibi ses efektlerini de başarıyla seslendirir.[15]

Meddah, anlatısında müzikten de yararlanır. Ereği, öykülerini renklendirmek ve izleyici üzerindeki etkiyi güçlendirmektir. Bunun için de saz, rebap ve ud gibi çalgıları

---

[11] Tekerek, N., (2001), *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdas OyunlarımızaYansımalar*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.75.

[12]Agnieszka, A. K., (2006*), "Sözlü Edebiyat ve Gösteri Kültürünün Buluşma Noktası: 'Meddah' Tek Kişilik Tiyatro",* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 46, 271-282, s. 276.

[13] "Naqqāli, Iranian dramatic story-telling" UNESCO dosyası

[14] Köprülü, F., (1969), *"Meddahlar",* Edebiyat Araştırmalar Dergisi, VII. Sayı 47, s.409.

[15] "Naqqāli, Iranian dramatic story-telling" UNESCO dosyası

kullanır. Ancak Meddahlar öykülerinde, türküleri ve deyisleri makamla değil de konusma tonlaması ile söyledikleri belirtilir.[16] Naqqālların sahneleme alışkanlıkları ise iki ana kategori içermektedir. Bunlarda ilki enstrümantal müziklerle eşlik edilen Naqqālī'dir ki bu genellikle telli bir alet çalar ve hikâyeyi söyler. Diğeri ise enstrümantal müziksiz Naqqālī'dir. Bu sahneleme de Naqqāl bazı bölümleri melodiyle söyleyebilir ancak müzik eşlik etmeden söylenir. Bu durumda Naqqāl'ın yüz ifadesi değişimleri, farklı tonlar kullanmaları gibi teknikleri kullanması hayati rol oynar.[17]

Meddahlar hikâyelerine başlar ve bitirirken çeşitli söz kalıplarına başvururlar. Çoğunlukla şöyle başlamak gelenek olmuştur:

"Sühansâz-ı gğlistân-ı nezâhet
Nihâl-i gonce-i bâğ-ı zarâfet
Söyledikçe sergüzeşti verir bezme letâfet
Dinle imdi bende-i âcizden bir hoş hikâyet"

Meddah kimikez hikâyenin öğrenek yönünü belirtir:

"Edeyim meclise bir kıssa beyan
Kıssadan hisse ala ârif olan.

Bir meddah hikayesi sonunda şöyle bir öğrenek belirtir:

"Bundan anlaşılıyor ki herkesin dengi dengiyle evlenmesi lâzımdır. Bu ihtiyar kimsenin bir genç kadınla evlenmesi de böyle mahzurlu olur"[18] Meddah hikâyesinin eskiden bugüne gelişini şu sözlerle belirtir: "Râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rûzigâr şöyle rivâyet ve bugûna hikâyet ederler ki…" bundan sonra olayın geçtiği yer ve hikâye kahramanı tanıtılır.[19]

Naqqālī için iki grup uygulayıcı vardır: Profesyoneller ve mevsimseller. Bunlar kahvehanelerde, göçebe çadırlarında, evlerde ve eski kervansaraylar gibi tarihî yerlerde oynayabilirler. Profesyoneller, yaşamları Naqqālī'dir; mevsimseller ise farklı şeylerle de meşgul olurlar. Naqqāllar öykülerini ezbere bilirler ama usta Naqqāllar, ki bunlara "Morshed" denilir. "Tumār" denilen kendi yazılı öykü repertuvarlarına sahiptirler her Morshed kendi Tumār'ı vardur, bunlar öykü ve olayların dizilişi açısından kendine hastır. Bu Tumārlar aslında Fars hikayelerinin İran geleneksel tiyatrosunun sahnelenme alışkanlıklarıyla harmanlanmış tiyatral halidir.[20]

Metin And'ın belirttiği üzere; Meddah, konuşturduğu kişilerin – Acem, Anadolulu, Çerkes, Arnavut, Yahudi gibi- ağızlarını değil, fakat çeşitli hayvan ve doğa seslerini de taklit eden meddahın iki aracı vardır. Bunlardan biri omzuna attığı ya da boynuna doladığı mendili, ötekisi de sopasıdır. Meddahın sopası, döşemeye vurup oyunun başladığını haber vermek, kapı çalındığını bildirmek vb. gibi çeşitli sesler çıkarmak için kullanılan bir araç olduğu gibi, onun sazı, süpürgesi, tüfeği yerine de geçer. Mendille de çeşitli başörtülerini, başlıkları taklit eder.[21] Naqqāllar, özellikle Morshedler, derviş kıyafetlerini andıran kostümler giyerler. Eski miğferlerden, zırhlardan faydalanıp gerçek bir savaş sahnesini yaratabilirler. Çok işlevli çubukları ise bir çok motifi simgeler, bir güzel sevgili, bir at, bir kılıç gibi.[22] Metin And Naqqāllar için şu bilgileri sunar;

[16] Nutku, Ö., (1997), s. 64.
[17] "Naqqāli, Iranian dramatic story-telling" UNESCO dosyası
[18] And, M., (1969), s.73.
[19] And, M., (1969), s .73.
[20] "Naqqāli, Iranian dramatic story-telling" UNESCO dosyası
[21] And, M., (1969), s. 218-224.
[22] "Naqqāli, Iranian dramatic story-telling" UNESCO dosyası

Naqqāllar, gerekli yerlerde duraklarla, söyleşmeden şarkılara geçerek, kollarıyla başlarıyla hareket yaparak, kimi yerde fısıldayarak, kimi yerde bağırarak ellerini çırparak, ayaklarıyla yeri teperek hikayelerini meraklı kılmaya çalışırlar. Sevdiklerini masal kahramanının ölmesini istemeyen dinleyicilerin nakkal'a para, inek, koyun, armağan ettiği görülmüştür. 19. Yüzyılda nakkal milliyetçi İranlılar elinde bir savaş aracı olmuş, eski kahramanlıkların parak çağlarını dile getirerek Araplara ve yabancı buyrukluğa karşı halkı kışkırtmışlardır. Daha sonra Liî'lerin inançlarını yaymışlardır. Bunların iki türü vardır: Rûzehan'lar ki Muharrem'in ilk on gününde Kerbelâ olaylarını anlatırlardı, bir de Peygamber ailesinin başından geçen acıklı olayları gösteren bir perde asarak bunun önünde hikâye anlatan perdedârî'ler. [23]

Meddahlık, diğer uluslarda da benzer formlarının olmasının yanı sıra kendine has özelliği ve günden güne meddahlık geleneğini üstlenenlerin sayılarının azalması sonucu yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Çağdaş formlarda denenmiş birkaç gösteriden başka meddahlık gösterisiyle karşılaşmamaktayız. Yok olma yolunda ilerleyen bu unsur, bu nedenle UNESCO'nun Başyapıt listesine alınmış ve korunması için ilgili devlete bir çok sorumluluk yüklenmiştir.

İran, sunduğu dosyada, Naqqālī'nin acil koruma listesine aday olma sebebini ise şu şekilde belirtmiştir: Bu tek tiyatral performans her zaman millî İran kültürünün en derin ve en kendine özgü çeşidi olacağı için, bunun korunması bu kültürün tarihi ve millî kökeninin korunmasında kesinlikle yarar sağlayacaktır. Ayrıca, bu, edebi figürler ve sanatçılar için dünya çapında bir esin kaynağı olabilir. Sanatın her türü, farklı kültürler arasındaki barışçıl iletişimi kolaylaştıran dildir. Bu bağlamda Naqqālī acil koruma gerektiren uluslar arası bir miras olarak kabul edilebilir.[24]

Meddahlık UNESCO listesine kabul edildikten sonra, bir çok çalışma yapılmıştır. Bunlardan ilki Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi ile birlikte, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve UNESCO Türkiye Milli Komisyonu'nun katkılarıyla 25-27 Kasım 2004 tarihlerinde gerçekleştirilen "Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyumu"dur. Bu sempozyum, UNESCO'nun Meddahlık geleneğini İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Kültürel Miras Başeseri olarak kabul etmesinin ardından yapılan ilk bilimsel toplantı olma özelliğini taşımaktadır.

27 Mart 2006 Toplantısı'nda SOKÜM'e resmen taraf olan Türkiye Cumhuriyeti, Somut Olmayan Kültürel Miras Temsili Listesine giren Meddah ve Meddahlık Geleneği'nin korunması, geliştirilmesi yaygınlaştırılması adına icracı kurum olarak belirlenen Kültür ve Turizm Bakanlığı/Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü'nün Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Başkanlığı "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Yönetim Şubesi"nce organize edilen Meddah Çalıştayı geniş katılımlı bir Eylem Planı oluşturmak adına 22-23 Aralık 2010 tarihinde Ankara'da toplandı. Bu çalıştayda pek çok eylem önerilmiştir. Bunlardan bazıları şunlardır:

1- Meddahlıkla ilgili Danışma Kurulu oluşturulması

2- Genç sanatçıların eğitilmesi amacıyla seminer, atölye vb. çalışmalar yapılması

3- İlköğretim programlarında var olan meddahlıkla ilgili bilgilerin geliştirilmesi için Milli Eğitim Bakanlığı'na önerilerde bulunulması

4- Meddahlık geleneği ilgili çalışma yapmak isteyen üniversite öğrencilerine burs sağlanması yönünde girişimlerde bulunulması

[23] And, M, (1969), s. 72.

[24] "Naqqāli, Iranian dramatic story-telling" UNESCO dosyası

5- Meddahlık geleneğine Milli Eğitim Bakanlığı'nın teşvik ettiği yazılı eserlerde yer verilmesi

6- Devlet konservatuvarlarının oyunculuk ve GSF'lerin sahne sanatları bölümlerine bağlı geleneksel tiyatro meddahlık anasanat dalının kurulması

7- Meddahlık geleneği ile ilgili genel bir arşiv ve yaşayan müze oluşturma çalışması yapılması ve çalışma sonucunda ortaya çıkarılan belgelerin elektronik ortama aktarılması. Arşivden yararlanma koşullarının pratik ve ücretsiz olması. Arşiv çalışmasının bütçesinin Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından tahsis edilmesi

8- Düzenlenen bu arşivden elde edilecek bilgiler ve veriler ışığında konu ile ilgili bilimsel ve sanatsal toplantılar düzenlenmesi. Bu toplantılarda sunulan bildirilerin yayın haline getirilmesi

9- Meddah gösterilerini izleyen ya da dinleyenler üzerinden çeşitli bilimsel araştırmalar yapılması

10- Gençlerde meddahlık geleneği farkındalığının arttırılması amacıyla ülke çapında özellikle eğitim kurumlarına yönelik projelerin üretilmesi ve desteklenmesi için Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın teşvik etmesi ve projelerin üretilmesinde Milli Eğitim Bakanlığının sorumluluğu üstlenmesi

11- Yazılı ve görsel medyada meddahlık geleneğine yer verilmesi, tanıtım amaçlı var olan olanakların kullanılması, yeni olanakların sağlanması

12- Periyodik olarak meddahlık alanında festivaller, şenlikler ve gösteriler düzenlenmesi. Var olan festivallerde meddahlık sanatına daha çok yer verilmesi

13- Senaryosunu kendinin yazdığı ve oynadığı meddahlık yarışmaları düzenlenmesi

14- Kültür ve Turizm Bakanlığınca yürütülen "Özel Tiyatrolara Yardım Yönetmeliği" nde değişiklik yapılarak UNESCO'nun SOKÜM Temsili Listesine kaydedilen Meddahlık ve Gölge Oyunu Sanatlarımız hakkında pozitif ayrımcılık yapılarak en yüksek yardım ödeneğinin verilmesinin sağlanması

15- Üçer aylık periyodlar halinde tarfların yaptığı projelerin ve faaliyetlerin Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğüne gönderilmesi

Yukarıda özetlenen söz konusu eylemlerden sorumlu kurum ve kuruluşlar olarak; Başbakanlık, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı, Dış İşleri Bakanlığı, Üniversiteler ve Yüksek Öğretim Kurumu, RTÜK, TRT, Yerel Yönetimler, Medya Kuruluşları, STK'lar, TİKA, TÜRKSOY ve tüm taraflar önerildi.[25]

İran'da Naqqālī'yi korumak ve sürdürmek için verilen çabalar, hükümet kuruluşlarının ve bireysel girişimlerinin mali desteğiyle sürmektedir. Bu girişimler şunlardır:

1- 20 yıldan beri, İslami Rehberlik ve Kültür Bakanlığı Naqqāllar gibi geleneksel sanatçıların güvencelerinde ve maaşlarında düzenleme yaptı. Yaşlarını dikkate alarak, daha fazla sağlık hizmetine ihtiyaçları olduğundan, ayrılmış bütçe yeterli gelmemektedir.

2- İslami Rehberlik ve Kültür Bakanlığı'ndaki bir uzman ekibi, Naqqāllara saygı olarak onlara sanatsal unvanlar verilemesini önerdi.

3- Dramarik Sanatlar Derneği 20 yıldır iki yılda bir yapılan Ritüel-Geleneksel

[25] (http://www.e-hayalet.net/index.php/makale-sections-614/52-guncel/13850-meddah-caltaynurhan-tekerek-v15-13850)

Festival düzenliyor. Festivalin asıl bölümlerinden birisi, farklı biçimleriyle Naqqāli'ye ayrılıyor. Bu festival, kamu bilincini uyandırmak için bölgesel, ulusal ve uluslar arası düzeyde Naqqāli için bir fırsat sunuyor.

4- Son zamanlarda, Naqqāli ile ilgili olarak önemli araştırma projeleri yürütülüyor. "Music and Drama" adlı Jahangir Nasri Ashrafi'nin yazdığı üç ciltlik kitap, müzikal ve müzik dışı açılardan Naqqali üzerine faydalı materyaller sunuyor. Hamid Ardalan'ın "Iranian Parde-Xāns" kitabı, Parde-Xāni üzerine, bu alandan bir başka örnek. Kitaplar İran Naqqalisinin birçok çeşitli anlatımını kaydetmiştir.

5- 2005 yılında, Geleneksel Sanatlar Departmanı (ICHHTO), bu konuyu genç nesillere tanıtmak için bir İran Geleneksel Tiyatrosu üzerine bir kurs düzenledi. Naqqāli bu kursun en sevilen kısmıydı. Departman çok olumlu geri dönütler aldı.

6- 2006 yılında, Geleneksel Sanatlar Departmanı (ICHHTO), ihtiyaç duyulan mali desteğin yoksunluğundan dolayı devam edemeyen Morshed Torabi'nin performanslarını kayıt altına almaya başladı.

7- İran Tiyatro Evi ve İslami Rehberlik ve Kültür Bakanlığı ortaklaşa olarak Naqqāli üzerine eğitim programları düzenledi. Kurslar Morshed Torabi tarafından sözlü metotla gençleri eğitmek için verildi.

8- Son 20 yıldır, birçok seminer, konferans ve yuvarlak masa toplantıları Naqqāli'nin farklı çeşitleri için Dramatik Sanatlar Derneği, İran Sanat Akademisi, İran Müzik Derneği ve Ferdowsi Vakfı ve diğerleri tarafından gerçekleştirildi.[26]

Bunların dışında Naqqālī'yi korumak hem uygulayıcıları hem resmi kuruluşları için oldukça önemli bir husustur. Naqqālī'nin korunması için teklif edilen herhangi bir önlem, İran kültür mirası, el sanatları ve turizm örgütü, İslami rehberlik ve Kültür Bakanlığı ve Bilim, Araştırma ve Teknik Bakanlığı gibi devlet kuruluşlarının gözetiminde olmalıdır. Bu tarz bir koruma önlemiyle amaçlanan ana hedefler ve beklenen somut sonuçlar şunlardır: Uygulayıcılara mali destek sağlamak için resmi kayıt ve yeni Naqqallar yetiştirmek çin uygun ortam;500 Naqqal, 20 kahvehane ressamı ve 10 geleneksel müzik yapımcıları yetiştirmek için 4 yıllık eğitim planı; edebiyat, geleneksel boyama ve enstrüman yapımı ve ilgili sunum alışkanlıkları dahil olmak üzere Naqqali ile ilgili sözlü miras kayıtlarının hazırlanması; bahsedilen kayıtların sınıflandırılması, sayısallaştırılması ve yayımlanmasıdır.[27]

Sonuç olarak; bu iki kültürel mirasın özünde, iki ulusun da tarihinden ve edebi eserlerinden yararlandıkları anlatımlar, icracıların sergiledikleri sözlü performans, ve insanları eğlendirmek ve bilgilendirmek için yapılan taklitler yer almaktadır. İlk bakışta, her iki unsur da birbiriyle aynı gibi gözüküyor olsa da, temelde aralarında farklılıklar olduğu ve bu unsurların, ulusların tarihlerinde yerleri göz önüne alındığında birbirinden ayrıldıkları yadsınamaz bir gerçektir. İlgili kurumlarca, iki unsurun da dosyalarda belirtilen koruma önlemlerinin gerçekleştirilme noktasında çaba gösterildiği açıktır. Bu kurumlar koruma süreçleri bakımından aktif rol oynamaktadırlar.

Kaynakça

Agnieszka, A. K., (2006*), "Sözlü Edebiyat ve Gösteri Kültürünün Buluşma Noktası: 'Meddah' Tek Kişilik Tiyatro",* Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 46, 271-282.

[26] "Naqqāli, Iranian dramatic story-telling" UNESCO dosyası
[27] "Naqqāli, Iranian dramatic story-telling" UNESCO dosyası

And, M., (1969), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara, Bilgi Yayınevi.

Köprülü, F., (1969), *"Meddahlar",* Edebiyat Araştırmalar Dergisi, VII. Sayı 47.

Meydan Larousse, XIII, İst. 1992.

"Naqqāli, Iranian dramatic story-telling" UNESCO dosyası.

Nutku, Ö., (1997), *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Oğuz, Ö., (2009), *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?* Ankara, Geleneksel Yayıncılık.

Sekmen, M., (2008), *Meddah ve Gösterisi*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları,

Tekerek, N., (2001), *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdas OyunlarımızaYansımalar*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

TÜRK ATASÖZLERİNDE KURT

Ahmet KESKİN

Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı

ÖZET

Atasözleri; kendisini üreten toplumun değer yargıları, çeşitli konular hakkındaki düşünceleri, hayatı algılama ve yaşam biçimleri hakkında önemli ayrıntıları bünyelerinde taşıyan halk bilgisi ürünleridir. Yoğun bir anlatıma ve belirli işlevlere sahip olan atasözlerinde, verilmek istenen iletiyi ve anlamı aktaracak en uygun sözcük, edebi sanat, kavram, imge ve ifadelerin kullanılması esastır. Bu kullanımlar arasında yer alan kurt, Türk atasözlerinde karşımıza çok sık olarak ve farklı anlamlarda çıkmaktadır. Bu çalışmada; Türk atasözlerinde kurdun hangi anlamlarda kullanıldığı, bu kullanımların temelindeki inanç ve düşünce kalıpları ile bu inanç ve düşünce kalıplarının atasözü metinlerine ne şekilde yansımış olduğu konuları ele alınmıştır. Bu doğrultuda; yazılı kaynaklarda yer aldığı tespit edilen ve içinde kurt sözcüğü geçen, çoğunluğu Türkiye coğrafyasında yaşayan 65 atasözü metni incelenmiştir. İnceleme sonucunda, atasözlerinin bir kısmında "güç", "asalet", "belirli bir töreye ve istikrarlı bir yaşam biçimine sahip olma" ve "kendi kendine yeterli olma" gibi niteliklerin temsilcisi olarak yer alan kurdun, bazı atasözlerinde ise, "kötü niyetli" ve "kendisine asla güven duyulmaması gereken" zararlı bir canlı biçiminde, "açgözlülüğün" ve "kötülüğün" simgesi olarak yer aldığı görülmüştür. Üretim ve aktarımı farklı dönemlerde gerçekleştirilen atasözlerinde kurdun bazen olumlu, bazen de olumsuz anlamda kullanılmasının kaynağında, kurda yönelik farklı bakış açılarının ve kurdun toplum nazarında kazandığı çeşitli anlamların tarihi süreç içerisinde birtakım değişim ve dönüşümlere maruz kalmasının yer aldığı tespit edilmiştir. Çalışmada; kurdun atasözlerinde kullanımı, bu kullanımlarda kurdun algılanış biçimleri ile bunlardaki değişimlerin nedenleri üzerinde değerlendirmeler yapılmış ve böylece, "Türk atasözlerinde kurt" konusu aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk edebiyatı, atasözü, kurt, anlam değişimi.

ABSTRACT

Proverbs are folklore products, including the value judgements ideas about different issues, lifestyles and argumentations of the society they belong to. On proverbs, which have a dense expression and certain functions, it is important to transfer the required meaning and using the correct word, expression,image and concept. In this study; concerned meaning of wolf in these texts, the belief and conceptions beside this meaning and it's reflections on the proverb texts have been searched. Correspondingly, 65 proverb texts which take place on written sources, include opinions about wolf and live in geography of Turkey, have been considered. At the end of this research, it was determined that; on some of the proverbs, wolf refers to "power", "nobility", "having a certain and constant lifestyle". But on some proverbs, it refers to being "malicious", "never trustable" and "ravenous". Also, it was found that there were different perspectives causing the wolf to have some positive and some negative meanings on proverbs and that the meaning of wolf was exposed to many changes during the entire history. On this study, there are many evoluations on the reflections of wolf and the reasons causing it to change, for clarfying the usage of "wolf term on Turkish proverbs".

Keywords : Folk Literature, proverb, wolf, change of meaning

Giriş

Anonim halk edebiyatı mahsulleri arasında yer alan atasözlerini; *atalarımız tarafından uzun tecrübe, deney ve gözlemlere dayalı olarak üretilen, sözlü ve yazılı olarak kuşaktan kuşağa aktarılan, edebi sanatlar vasıtasıyla mensur ve manzum olarak kalıplaştırılan, hemen her konuda söylenebilen ve belli bir yargı ve durumu anlatan, başta eğitmek ve öğretmek olmak üzere çeşitli işlevlere sahip olan sözler* şeklinde tanımlamak mümkündür.[1] Bir milletin farklı dönemlerde yaşamış olan bireyleri arasındaki bilgi ve tecrübe aktarımını sağlayan önemli bir iletişim aracı olan atasözlerinde, içinde oluştuğu toplumun çok çeşitli yönlerden farklı özelliklerine, düşünüş biçimlerine ve hayatı algılayış tarzlarına yönelik bilgilere rastlamak mümkündür. Bununla bağlantılı olarak, toplum ve toplumu oluşturan bireyler için öncelik arz eden ve önem taşıyan bazı değerlerin bu metinlerde yüceltildiği görülürken, toplum arasında olumsuz algılanan bazı nesne ve kavramların da olumsuz bir şekilde yer aldığı dikkati çekmektedir. Bu durumun yalnızca Türklerin değil, diğer toplumların atasözlerinde de söz konusu olduğu görülmektedir.[2]

Tarihi süreçte, uzun bir dönem göçebe yaşamı benimsemiş ve doğa ile iç içe yaşamış olan, birçok boyu tarihin çok sonraki dönemlerinde yerleşikliğe geçen ve bir kısmının, göçebe kültürün izlerini bugün de yaşam biçimleri içerisinde farklı şekillerde devam ettirdiği görülen Türklere ait halk edebiyatı ürünlerinde bitki, hayvan ve bunlarla ilgili kullanımlara bolca rastlanmaktadır.[3] Türk kültüründeki algılanış biçimi ve taşıdığı bazı temel nitelikleriyle kurdun, bu unsurlardan biri olarak, genelde halk edebiyatı metinlerinde, özelde ise atasözlerinde sıkça kullanıldığı dikkati çekmektedir.

Bu çalışmada, içerisinde kurt sözcüğünün geçtiği tespit edilen 65 atasözü metni üzerinden "Türk atasözlerinde kurt" konusu ele alınacaktır.[4] Bu doğrultuda önce, Türk kültüründe kurdun algılanışını aydınlatmak için, kurdun Türk kültür tarihindeki yeri hakkında genel bir değerlendirme yapılacaktır. Ardından, Türk kültüründe kurtla ilgili oluşmuş olan genel tutumların bu atasözü metinleri içerisindeki durumunu değerlendirmek adına, incelenen atasözleri temelde "olumlu" ve "olumsuz" olmak üzere iki ana grupta tasnif edilerek değerlendirilecektir. Bu ana gruplar içerisinde de belli alt gruplar oluşturularak kurdun Türk atasözlerindeki durumu ayrıntılı olarak incelenecektir. Böylece, atasözlerindeki kurt kullanımının durumu, çeşitliliği, yaratım

[1] 2011-2012 öğretim yılında Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Doktora programında Prof. Dr. Metin Ekici tarafından okutulan 'Türk Dünyası Halk Edebiyatlarında Şekil ve Türler I' dersinde yapılmış ortak bir atasözü tanımıdır.

[2] Atasözleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Oy, A.,(1972), *Tarih Boyunca Türk Atasözleri,* İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları; Aksoy, Ö. A., (1984), *Atasözleri ve Deyimleri Sözlüğü 1,* Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları (Dördüncü Baskı), ss. 17-100; Çobanoğlu, Ö., (2004), *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü,* Ankara, AKM Başkanlığı Yayınları, ss. 1-40.

[3] Türklerin yaşam biçimleri ve tabiat ilgili algılarının tarihi süreçteki durumu hakkında bk. Çoruhlu, Y., (1995), *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dini Ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi-I (Proto-Türk Devrinden, M. S. 14. Yüzyıla kadar Efsanevi ve Yırtıcı Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme)*, İstanbul, Seyran Kitap, s. 93; Roux, J. P., (2005), *Orta Asya'da Kutsal Hayvanlar ve Bitkiler,* İstanbul, Kabalcı Yayınevi, ss. 31-271; Baldick, J., (2010), *Hayvan ve Şaman, Orta Asya'nın Antik Dinleri,* İstanbul, Hil Yayınlar, ss. 51-109.

[4] Türkiye'de atasözü üzerinde yayımı yapılmış çeşitli çalışmalardan ve TDK'nın elektronik ortamda erişime açtığı "Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü"nden elde edilen bu atasözlerinin çoğu Batı Türklüğüne aittir. Ancak, bu atasözlerinin önemli bir kısmının, Türk Dünyasının Türkiye dışında kalan coğrafi bölgelerinde de çeşitli biçimlerde yaşadığı görülmektedir. Konunun ve bu çalışmada yapılan tespitlerin daha açık bir şekilde ortaya konulabilmesi için, söz konusu atasözlerinin diğer Türk boyları arasındaki durumu da incelenmelidir.

ve aktarım bağlamı bakımından söz konusu olan bazı anlam değişmeleri, bu iki temel grup altındaki çeşitli alt gruplarda ele alınacaktır. Türk atasözlerinde kurt sözcüğünün yaratım, aktarım ve işlev bakımından kullanımında dikkati çeken söz konusu çeşitlilik ve değişim ile bunların nelerden kaynaklanmış olabileceği gibi konuları aydınlatmak için yapılacak olan değerlendirilmelerden sonra genel bir sonuca ulaşılacaktır.

1. Türk Kültür Tarihinde Kurt

Farklı milletlerin mitolojilerinde ve edebi ürünlerinde çoğu zaman olumsuz biçimde yer alan kurt, Türk mitolojisinde ve Türk halk anlatılarında, genellikle olumlu bir unsur olarak yer almaktadır. Türk kültür tarihinin yazılı olarak takip edilebildiği dönemlerinden itibaren "böri", "börü", "kök börü", "kurt", "gök kurt", "gök yeleli kurt", "bozkurt" gibi çeşitli adlarla karşımıza çıkan kurdun, Türk kültüründe çok önemli ve özel bir yer edinmiş olduğu görülmektedir.[5] Söz konusu metinlerde "koruyucu", "kurtarıcı", "besleyici", "türeyişi sağlayıcı" ve "soyu devam ettirici", "yardımcı", "yol gösterici" ve "haber verici" gibi nitelikleriyle ön plana çıkan kurt, tüm bu özellikleriyle belirli bir kutsallığı, Tanrısallığı ve atalar ruhunu ifade eden bir canlıyı temsil etmektedir. En eski Türk inançlarında ve Türklere ait tespit edilen en eski efsane ve destan metinlerinde bir yandan Tanrı'nın elçisi, habercisi ve yeryüzündeki temsilcisi olarak algılanan kurt, öte yandan, Türkler arasında gücün ve hâkimiyetin sembolü olarak görülmüştür.

Kurdun başta Göktürkler ve Başkurtlar olmak üzere Türklerin kurmuş olduğu pek çok devletin bayrak ve sancağında bir sembol olarak, hanedan ve askerlerin adlandırılmasında da unvan olarak kullanılmış olması ve büyük Türk hükümdarlarının kudretlerini göstermek için "kurt" sıfatını kullanmaları da bu durumun bir yansımasıdır. Tüm bunlar, kurdun Türkler arasında algılanma biçimlerini ve kurt kavramının kazanmış olduğu anlam düzeylerini göstermesi bakımından dikkat çekici örneklerdir.[6] Bu durumu, kültürü üreten ve yaşatan topluluğun söz konusu dönemler içerisinde kurda bakış tarzının bir sonucu olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Bilge Kağan Anıtı'nda geçen; *Tanrı kuvvet verdiği için babam kağanının askeri kurt gibi imiş, düşmanı koyun gibi imiş* ifadesi, Türk kültür tarihinin yazılı kaynaklar üzerinden takip edilebilen en eski dönemlerinden itibaren izlenebilen, "kurdun sembol olarak algılanması" durumunun dikkat çekici bir örneğidir.[7] Yine, Divanü Lügati't-Türk'teki *ulıgu* kelimesinin açıklanmasında yer alan *ugur ol böri ulıgu* ifadesi; "bu sıra, kurt ve kurda benzer hayvanların uluyacakları vakittir" şeklinde açıklanmıştır.[8] Türklerin, doğan çocuğun cinsiyetini öğrenmek için sordukları *tilki mi doğdu kurt mu*? sorusunun ne anlama geldiği de Divanü Lügati't-Türk'te; "erkeğe, yiğitliği dolayısıyla kurt derler" şeklinde açıklanmıştır.[9] Dede Korkut Kitabı'nda yer alan *kurdun yüzü mübarektir* ifadesi ise, kurda duyulan saygının ve Türk kültür tarihinde kurt algısının en tipik örneğini teşkil etmektedir.[10] Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere kurt, Türk kültüründe, ulumasının vaktinin bile belirli olduğu, "sistemli yaşamanın" bir simgesi olarak kabul görmektedir.

---

[5] Ensar, A., (2008), *Türk Halk Edebiyatı,* Ankara, Maya Akademi, s. 69.

[6] Bu konu hakkında detaylı bilgi için bk. Ögel, B., (1993), *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar), I. Cilt* (2. Baskı), Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 49; Baldick, J., (2010), s. 54.

[7] Ergin, M.,(1970), *Orhun Abideleri,* İstanbul, Mill Eğitim Basımevi, s. 19.

[8] Atalay, B. (Çeviren), (1998), *Divanü Lügati't-Türk Tercümesi Cilt I,* Ankara, Anakara Üniversitesi Basımevi, s. 136.

[9] Atalay, B., (1998), s. 429.

[10] Ergin, M., (2004), *Dede Korkut Kitabı I Giriş-Metin-Faksimile,* Ankara, TDK Yayınları (5. Baskı), s. 101,

Tarihi süreç içerisinde, bozkır medeniyetini kuran ve yüzyıllarca bu medeniyet içerisinde yaşayan Türkler için hayatta kalmayı ve gücü temsil eden kurt, "kurt donuna giren atalar ruhu" ve Tanrısal bir varlık olarak değerlendirilmesi bakımından da kutsal ve saygı duyulacak bir canlı biçiminde algılanmıştır. Türk kültüründe çok yönlü ve özel bir algıyla kendisine yer bulduğu ve çeşitli anlam katmanlarına sahip olduğu görülen kurdu, bir sembol olarak değerlendirmek mümkündür. Tüm bu yönleriyle kurt, Türk halk anlatılarında da çokça kullanılan bir unsur olarak dikkati çekmektedir.[11]

Ancak; Türk kültür tarihinde önemli bir yer edinmiş olan ve genellikle belirli bir kutsallığın atfedilmiş olduğu görülen kurdun, aynı zamanda, olumsuz bir şekilde algılanmasının da söz konusu olduğu dikkati çekmektedir. Bozkır Medeniyeti'ni kuran ve uzun yıllar bu medeniyet içerisinde yaşamlarını sürdüren, "koyuncu kavimlerin başında gelen"[12] Türklerin, hayat koşullarından ve tabiat içindeki insanın kendisini koruma içgüdüsünden kaynaklanan genel bir gerçekçiliğin sonucu olarak, hiçbir şekilde romantik olmayan, oldukça realist bir bakışla da kurda yaklaşmış oldukları görülmektedir. Kurdun Türkler arasında zaman zaman, yukarıda bahsedilen kutsallık bilgisinden ve diğer olumlu özelliklerden arındırılmış bir biçimde, doğadaki yırtıcı bir hayvan, zarar verici bir nesne biçiminde algılanmasını, kurdun işlevsel açıdan topluma zarar verdiği durumlara paralel olarak, olumsuz bir algıya maruz kalmasının doğal bir sonucu olarak değerlendirmek mümkündür. Ayrıca, kurdun Türkler arasında kazanmış olduğu kutsallığın ve diğer olumlu algılanma biçimlerinin de belirli bir korkunun ve korunma ihtiyacının sonucunda ortaya çıkmış olabileceğini söylemek mümkündür. Buna göre; bir şeyi idealize etmek, aslında, aynı zamanda ondan korunma isteğidir. Zira insan, korktuğu şeyi savuşturmak istediğinde, onu idealize eder. Bu durumda, korkulan şey bilinçdışı ve onun büyülü etkisidir.[13]

Kurdun taşımakta olduğu "kutsallık" niteliğinden tamamen uzak, olumsuz bir algı ile karşılandığını, Divanü Lügati't-Türk'te geçen *toklu böri yetilsün* (kurtla toklu güdülsün) ifadesinden anlamak mümkündür.[14] Yine Divanü Lügati't-Türk'te geçen *kul yagı, it böri* ifadesi, "kurdun tıpkı kölenin efendisine davrandığı gibi, fırsat bulduğunda hiç çekinmeden yiyeceği" biçiminde açıklanmıştır.[15] Böylece, kurdun işlevsel olarak topluma zarar verdiği durumlara paralel olarak, olumsuz bir algı ile, günümüze yakın dönemlerden önceki zamanlarda da olumsuzlanarak, kullanıldığı anlaşılmaktadır.

[11] Kurdun Türk kültür tarihindeki yeri ve önemi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. İnan, A., (1987), *Makaleler ve İncelemeler (2. Baskı),* Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, ss. 69-75; Ögel, B., (1993), ss. 13-57; Ögel, B., (1995), *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar), II. Cilt* , Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, ss. 111-126; Çoruhlu, Y., (1995), ss. 93-111; Çoruhlu, Y., (2002), *Türk Mitolojisinin Anahatları,* İstanbul, Kabalcı Yayınevi, ss. 134-136; Roux, J.-P.,(2002), *Türklerin ve Moğolların Eski Dini* (Çeviren: Prof. Dr. Aykul Kazancıgil), İstanbul, Kabalcı Yayınevi, ss. 198-205; Çobanoğlu, Ö., (1997), "*Kılavuz* Kurt Motifinin Tarihsel Bağlamlarda ve Günümüz Alevî-Bektaşî Tarikatlarındaki Yapısal ve İşlevsel Sürekliliği Üzerine Tespitler", Kadri Eroğan: Hacı Bektaş Veli Armağanı. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayını, ss.165-173; Eliade, M., (2006), *Zalmoksis'ten Cengiz Han'a Daçya ve Doğu Avrupa Folkloru ve Dini Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme,* (Çeviren: Ali Berktay), Ankara, Kabalcı Yayınevi, ss. 15-38; Bayat, F., (2007), *Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi) Cilt: 1,* Ankara, Ötüken Neşriyat, ss. 165-178; Kalafat, Y., (2008), *Türk Kültürlü Halklarda Türk Halk İnançları, Türk Halk İrfanında Kurt,* Ankara, Berikan Yayınevi Aslan, N., (2010), "Kurt Motifinin Türk Menşe Efsanelerindeki Anlamı Üzerine", *Milli Folklor Dergisi,* S. 87, ss. 72-77.

[12] Ögel, B., (1995), s. 116.

[13] Jung, C. G., (2009), *Dört Arketip*, Çeviren: Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul, Metis Yayınları, s. 41.

[14] Atalay, B., (1998), s. 106.

[15] Atalay, B., (1998), ss. 336-337

Ancak, Divanü Lügati't-Türk'ün Türklerin yerleşik hayata geçiş süreçlerinin sonucunda ortaya çıkan bir eser olduğu düşünülecek olursa, Türkler arasında kurda yönelik var olan olumsuz algının, binli yıllardan öncesine götürülmesinin, yazılı kaynaklar dikkate alındığında, şimdilik pek mümkün olmayacağı sonucuna ulaşılacaktır.

Bu örnekler, kurdun Türkler arasındaki algılanışının, en eski dönemlerden günümüze kadar, bir taraftan olumlu, diğer taraftan olumsuz olmak üzere iki farklı mecrada ilerlediğini göstermektedir. Ancak, Türklerin inançlarında eski dönemlerde daha kutsal ve olumlu şekillerde algılanan kurda yönelik bu düşüncelerin zamanla, yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladığı görülmektedir. Yerleşik yaşam biçiminin de etkisiyle kurda yönelik olumsuz düşüncelerin arttığını, Türklerin İslamiyet ile tanışmalarından sonra ise olumsuz algının hız kazandığını söylemek mümkündür. Yukarıda aktardığımız örnekler, İslamiyet ile tanışmalarından sonraki süreçte de eski inançlarını ve yaşam şekillerini bütünüyle terk etmeyen Türkler arasında, kurdun kutsal bir algı ile varlığını sürdürmeye devam ettiğini, ancak, bu algının gitgide zayıfladığını ve İslamiyet öncesi pek çok kutsal özelliğiyle algılanan kurdun, yavaş yavaş bu özelliğini yitirmeye başladığını göstermektedir.[16]

Kurda yönelik olumlu olan algının günümüze doğru ilerledikçe, belirli bir değişim ve dönüşüm neticesinde, olumsuza doğru ilerlemesinin temel nedenlerini, kültürü oluşturan toplumun yaşam biçiminde meydana gelen değişikliklerde, kurdun farklı dönemlerde toplum için taşıdığı işlevde ve buradan kaynaklanan bir durum olarak, kurdun toplum nazarında edinmiş olduğu yerin ve önemin niteliğinde aramak doğru olacaktır. Türklerin ağırlıklı olarak Göktanrı inancını benimsedikleri ve göçebe yaşam biçimi içerisinde geçirdikleri yüzyıllar boyunca kutsal bir şekilde algıladıkları kurda olumlu düşüncelerle yaklaşmaları, işlevsel açıdan oldukça doğaldır. Bu dönemlerde, nispeten daha az olmak kaydıyla, kurda yönelik olumsuz düşüncelerin de var olmasının ise hayat şartlarının ve çeşitli düşünce sistemlerinin doğal bir sonucu olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Türklerin göçebe kültürden yerleşik hayata geçişlerinden sonraki dönemlerde, inanç sistemindeki değişmeler sonucunda, kurda yönelik olumlu düşüncelerin yitmeye ve kurdun eski "kutsallık" işlevini yavaş yavaş kaybetmeye başlaması, toplumsal yaşamdaki ve halkın düşünce yapısındaki değişim ve dönüşümlerle yakından ilgili olmalıdır. Bu açıdan düşünüldüğünde, bu değişimin oldukça normal bir durum olarak karşılanması gerekmektedir. Söz konusu sürecin sonunda kurdun, bugün artık büyük oranda, "sıradan bir hayvan" olarak değerlendirilmeye dönük, genel bir olumsuz algıya maruz kaldığı görülmektedir. Kurtla ilgili ifade edilen değişimin, kurtla ilgili olarak oluşturulmuş olan ve ilk yaratım ve aktarım bağlamında olumlu olan düşüncelerin bile günümüzde büyük oranda ortadan kalkmış olması ve bu değişimin adeta olumsuza "dönüşmüş" olması üzerinden takip edilmesi oldukça kolaydır. Türk toplumunun düşünce dünyasında gerçekleşmiş olan bu değişim ve dönüşümün en iyi takip edilebildiği alanlardan birisi, kurt kullanımının oldukça yaygın olduğu tespit edilen atasözleridir.

2. Türk Atasözlerinde Kurdun Olumlu Anlamda Kullanılması

Atasözlerinin bir kısmında, kurda yöneltilmiş olan doğrudan olumlu bir bakış açısının neticesinde, kurdun bu metinlerde bütünüyle olumlu anlamlarda kullanıldığı

[16] Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Çoruhlu, Y., (1995), ss. 93-111.

görülmektedir. Kurdun belirli bir yaşam biçimine ve istikrara, yukarıda ifade edildiği gibi töreli bir canlı olmasına, aslı-soyu-atayı veya gücü, dirliği ve diriliği temsil etme özelliklerine sahip olmasına yönelik inanışlar dolayısıyla, bu metinlerde kurda genel olarak olumlu ve saygın bir bakış açısının yöneltilmiş olduğu dikkati çekmektedir. Bir kısım atasözlerinde ise, bu atasözlerinde kurdun sonradan olumsuz bir şekilde algılanmış veya açıklanmış olmasına karşın, ilk yaratım ve aktarım bağlamlarında kurda yönelik olumlu bir bakış açısının var olduğu görülmektedir. Bu atasözlerini de, ilk yaratım ve aktarım bağlamlarında kurdun olumlu olarak algılanması sebebiyle, kurdun olumlu biçimde yer aldığı atasözleri olarak değerlendirmenin yerinde olacağını düşünüyoruz.

Kurdun oğlu akıbet kurt (olur) veya *Kurdun oğlu kuzu olmaz* atasözünün anlamı; "kişi sonunda kendi karakterini, aslını, düşüncesini atalarına benzer biçimde ortaya koyar" şeklindedir.[17] Burada kurdun, atalar ruhunu temsil ettiği, buna bağlı olarak da atasözünde kurdun, olumlu bir bakış açısının ürünü olarak yer aldığı görülmektedir. Kurt *ulusundan gördüğünü işler*[18] atasözünde de kurt, belirli bir istikrara sahip olma, kurallar dâhilinde yaşama ve geldiği soya uygun hareket etme özellikleriyle yer almaktadır. *Kurda 'neden boynun (ensen) kalın?' demişler, 'işimi kendim görürüm de ondan' demiş*[19] atasözünde ise kurdun, kendi işini başkasına yaptırmayan, kendi kendisine yeten, kudretin ve güçlü olmanın timsali olan bir canlı olarak algılandığı görülmektedir. Bütün bu örneklerde kurt, güç ve dirayetin simgesi olan bir canlı şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Kurt yağmurdan korksaydı, kürk yapardı veya *Kurdun posta ihtiyacı yoktur*[20] atasözlerinde de kurdun kendine has yaşantısı ve sahip oluğu "sistemli güç", varlığıyla kendisine yeterli olması düşünceleri söz konusu edilmektedir. *İtten kaçan kurt mu olur/İtten kaçan böri olmaz* atasözünde de kurdun korkusuz bir canlı olarak algılandığı dikkati çekmektedir.[21] *Ardında yüz köpek havlamayan kurt, kurt sayılmaz* atasözünde de kurdun olumlu özellikleri sebebiyle, gıpta edilen ve kıskanılan bir varlık olması dile getirilmektedir.[22]

Kurt zayıflığını ite bildirmez, dişini göstermez atasözünde kurdun olumlu bir algıyla, köpekten ayırt edilen bir canlı olarak yer aldığı görülmektedir.[23] *Kurt ayının fakına basmaz* atasözünde ise, yukarıda söylenilenlere yakın bir şekilde, kurdun olumlu biçimde kullanıldığını, kurdun tecrübesine ve "oyuna" gelmeyecek bir karaktere sahip oluşuna değinildiği görülmektedir. *Kurt çalılığında keçi yaşayamaz*[24] atasözünde, kurdun yaşadığı yerin de kendine özel olduğuna vurgu yapılmaktadır.

Kurt kocayınca köpeğin maskarası olur[25] atasözünde de kurt simgesi üzerinden, insanın yaşlanıp belirli özelliklerini yitirdiği zaman, niteliksiz insanlar tarafından aşağılanması durumu veya tehlikesi vurgulanmaktadır. Böylece, kurt ile köpek arasındaki

[17] http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=kurt&hng=tam
[18] Aksoy, Ö. A.-vd, (2009), *Bölge Ağızlarında Atasözleri ve Deyimler I-II*. (Dördüncü Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, I. Cilt, s. 168.
[19] Aksoy, Ö. A., (1984), *Atasözleri ve Deyimleri Sözlüğü 1,* Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları (Dördüncü Baskı), s. 307.
[20] http://www.turkcebilgi.com/ansiklopedi/t%C3%BCrk_atas%C3%B6zleri-_k
[21] Ögel, B., (1995), s. 119.
[22] http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=kurt&hng=tam
[23] Çobanoğlu, Ö., (2004), s. 368.
[24] Ceylan E., (1996). *Çuvaş Atasözleri ve Deyimleri, Çuvaşça-Türkçe/Türkçe-Çuvaşça Sözlük*. Ankara: Simurg Yayınları, s. 29.
[25] Aksoy, Ö. A., (1984), s. 308.

ayrım belirginleşmekte, bu ayrım yapılırken de, kurdun gençliğinde yaşamış olduğu ve köpeği kıskandıracak nitelikteki "eski" ve "görkemli" yaşantısı, yaşlanması ile köpeklere maskara olmasının ise olumsuz bir durum olması vurgulanmaktadır. Atasözünün temelinde, kurdun olumlu bir bakış açısının sonucunda, olumlu bir anlamda kullanılmış olduğu görülmektedir. Atasözünde, kurdun, gençliğinde kalmış bile olsa, belirli bir gücün, diriliğin ve görkemin simgesi olduğu görülmektedir. Buraya kadar aktardığımız atasözlerinde dikkati çeken başka bir durum da, kurdun kendisi dışında bir varlıkla, özellikle de köpek ile karşılaştırılmasının çok yaygın olmasıdır.[26]

İncelenen atasözlerinin bir kısmında ise, kurdun olumsuz bir şekilde algılanmasına ya da bu atasözlerinin açıklanmasında kurdun olumsuz düşüncelerle açıklanmasına yönelik genel bir eğilimin söz konusu olduğu görülmektedir. Bu örneklerde, atasözünün yaratım bağlamında ve temelinde kurda olumlu bir bakış açısının söz konusu olmasına ve kurdun öncelikle olumlu bir anlamda kullanılmasına rağmen, bazı sebeplere bağlı olarak, atasözünde kurdun olumsuz bir anlam kazandığı ya da atasözünün açıklanmasında, kurda olumsuz bir anlam yüklemesinin söz konusu edildiği dikkati çekmektedir. Bu durumun, kurdun toplum arasındaki değişen ve dönüşen algısının atasözlerine doğrudan bir yansıması olması bakımından, dikkatle değerlendirilmesi gerekmektedir.

Bu gruba ilk örnek olarak, Divanü Lügati't-Türk'te geçen *Böri koşnısın yemes*[27] atasözü verilebilir. Divanü Lügati't-Türk'teki açıklaması; "bu sav, komşulara saygı ile emrolunan kişi için söylenir"[28] şeklinde verilen bu atasözünün ilk yaratım ve aktarım bağlamı dikkate alındığında, kurdun burada olumlu bir şekilde algılandığını ve kurdun belirli kuralları olan ve komşusuna zarar vermeyecek bir varlık olması bakımından olumlandığını söylemek mümkündür. Atasözünün değişerek günümüze ulaştırılmış hali olan *Kurt komşusunu yemez* atasözünün anlamı ise; "bir kişi ne kadar kötü niyetli olursa olsun yakınlarına dokunmaz" şeklinde açıklanmaktadır.[29] Atasözünde kurdun kullanımındaki olumsuza dönüşmenin ya da atasözünün açıklanmasındaki bu olumsuz ifadelerin, tarihi süreç içerisinde kurda yönelen olumsuz bakış açısının bir sonucu olduğu anlaşılmaktadır. Bu atasözünün özünde, tıpkı Divanü Lügati't-Türk'teki atasözünde olduğu gibi, "kurdun kendi çevresindekilere zarar vermeyen, birtakım ölçü ve değerlere sahip olan, alelade yaşamayan, içinde yaşadığı ortamın gereklerine ve belirli kurallara uygun biçimde, sistematik yaşayan bir hayvan" olmasına vurgu yapan bir anlamın, bunun da temelinde, kurda yönelik olumlu bir bakış açısının söz konusu olduğu açıktır.

Bu konunun daha açık hale gelmesi için, atasözünün, Divanü Lügati't Türk'ün kaleme alındığı dönemlerden çok daha sonraki zamanlarda, günümüze yakın dönemlerde oluştuğunu söyleyebileceğimiz; *(Aç) kurt bile komşusunu yemez (dalamaz)*[30] benzer metninin de incelenmesi gerekmektedir. Bu metinde yer alan "bile" edatındaki anlam yüklemesinin, Divanü Lügati't-Türk'te geçen ilgili atasözünün; "bir kişi ne kadar kötü niyetli de olsa yakınlarına dokunmaz" şeklindeki açıklamasında yer alan "de" bağlacın-

[26] Türk atasözlerinde, kurt ile köpek arasında yapılan karşılaştırmalar ve Türk kültür tarihinde köpek konusunda değerlendirmelere dönük bilgi için bk. Ögel, B., (1993), ss. 561-568; Ögel, B., (1995), ss. 123-124; Roux, J.-P., (2002), ss. 201-205; Roux, J.-P., (2005), s. 438 (Eserin "Dizin" kısmında köpek maddesini geçtiği sayfaların listesi yer almaktadır).
[27] Atalay, B., (1998), s. 220.
[28] Atalay, B., (1998), s. 220.
[29] Aksoy, Ö. A., (1984), s. 308.
[30] http://www.anlambilim.net/ac-kurt-bile-komsusunu-dalamaz-nedir-38.htm

daki olumsuz anlam yüklemesiyle aynı işlevi taşıyan, benzer bir bakış açısının ürünü olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, atasözü metinlerinin yaratım ve aktarım bağlamlarındaki farklılık temelinde gelişen, biri olumlu, biri olumsuz olmak üzere, birbirinden farklı iki bakış açısının var olduğunu ve zaman içerisinde kurtla ilgili farklı inanç ve kullanım biçimlerinden kaynaklanan belirli bir değişim ve dönüşümün gerçekleştiğini göstermektedir.

Burada ayrıca dikkat edilmesi gereken başka bir nokta da kurdun, kendisinden başka bir nesne veya varlık ile karşılaştırılması sonucunda, olumsuz bir anlam kazanmış olmasıdır. Bu durumda, daha eski dönemlerde üretilmiş halk edebiyatı ürünlerinde olumlu bir bakış açısının sonucunda olumlu bir anlamda karşımıza çıkan kurdun, bu ürünler temele alınarak daha sonraki dönemlerde üretilmiş atasözlerinde ise, ilk metinlerin varyant ya da versiyonları şeklinde oluşturulmuş olsalar bile, olumsuz bir anlam taşımalarının söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu durum, kurt ile ilgili eski dönemlerde var olan olumlu inançların, kurdun toplum arasındaki algısının ve kurda bakıştaki "tek tipliliğin" daha sonraki dönemlerde birtakım değişim ve dönüşümlere maruz kalmış olmasıyla ve kurdun artık eski değerini ve kutsallığını yitiren, başka nesne ve varlıklarla karşılaştırılabilen bir unsur haline gelmesiyle ilgili olmalıdır.

Yukarıda bahsedilen bu durumu, söz konusu atasözü metinlerini oluşturan toplum olarak Türklerin benimsedikleri inanç sistemlerindeki ve toplumsal yaşamlarındaki bir takım değişim ve dönüşümlerin doğal bir sonucu olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Bu durumu ayrıca, Türklerin eski toplum yaşamlarında kurdun kutsanmasına veya kurttan korunmak adına ürettikleri tabu kaynaklı pek çok inancın, daha sonraki dönemlerde, kurdun işlevsel bakımdan geçirdiği değişimin sonucunda, kurt algısının olumsuza dönüşmesi kapsamında değerlendirmek de mümkündür.

Kurdun atasözlerinde olumlu anlamda bulunurken, açıklamasının olumsuz aktarıldığı başka örneklerden söz etmek de mümkündür. Divanü Lügati't-Türk'te yer alan *Yazıda böri ulısa ebde it bagrı tartışur* atasözünün anlamı; "kırda kurt ulusa-kurda acıdığı için-evde köpeğin bağrı sızlar*"* şeklinde açıklanmıştır.[31] Kaşgarlı Mahmud'un açıklamasına göre; "bu sav, hısımların birbirine yardım etmeleri için söylenir".[32] Görüldüğü gibi, atasözünün açıklanmasında, kurdun "hısım"ı karşılamak suretiyle, olumsuz bir biçimde yer aldığı görülmektedir. Atasözünün günümüze yakın dönemlerde yapılmış olan başka bir açıklaması ise; "geçmişte kötü olay yaşayanlar, en ilişkisiz şeylerle bu olayı hatırlarlar" şeklindedir[33] Burada da kurdun, atasözünün açıklanmasında, olumsuz bir algıya maruz kaldığı görülmektedir.

Ancak, bize göre, bu atasözünün ilk yaratım ve daha önceki aktarım bağlamındaki temel anlam; evdeki köpeğe olumsuz şeyler hatırlatan, belki de onu korkutan bir canlı olarak kurt ve bir eylem olarak kurdun ulumasının, köpekten ve köpeğin ses çıkarması eyleminden ayırt edilmesi ile ilgili olmalıdır. Böylece, kurt ile köpeğin yaşam biçimleri arasındaki fark öne çıkartılmaktadır. Burada da kurdun kendisi dışında başka bir varlıkla karşılaştırılması sonucunda, kurt ile ilgili oluşmuş algıda zaman içerisinde gerçekleşmiş olan değişimin de etkisiyle, atasözünün içine, kurtla ilgili olumsuz bir anlamın da karışmış olduğu görülmektedir. Atasözünün üretimindeki temel anlam bakımından, Divanü Lügati't-Türk'teki kullanımı da dikkate alındığında; kurdun herhangi bir şekilde

[31] Atalay, B., (1998), s. 265.
[32] Atalay, B., (1998), s. 255.
[33] http://tr.wiktionary.org/wiki/Düzlükte_kurt_ulusa,_evde_itin_bağrı_sızlar

olumsuzlanmadığı, hatta yaşantısı itibariyle köpekten ayırt edildiği, yaşantısıyla köpeğin "bağrını sızlatan" ve kendisine "gıpta" edilen bir canlı olarak yüceltilmiş olduğu düşünülebilir. Ancak, daha sonraki dönemlerde, yaratım ve aktarım bağlamındaki değişimin bir sonucu olarak, bu karşılaştırma durumu, atasözü içerisinde genel bir olumsuz hava yaratmış ve atasözünde kurdun olumsuz bir anlam içermesi veya atasözünde kurt kullanımının olumsuz bir şekilde açıklanması gibi bir sonucu doğurmuştur.

Kurdun algılanmasında olumludan olumsuza doğru ilerleyen anlam değişimini ortaya koyan bir başka atasözü örneği ise *Kurt köyünü (tüyünü) değiştirir (değiştirse de) huyunu değiştirmez*[34] şeklindedir. Bu atasözünün anlamı; "hain kimse yer yurt değiştirse de kötü huylarını değiştirmez" şeklinde verilmiştir.[35] Burada, kurdun huyunu değiştirmemesi ile "hain" kimselerin bu özelliklerinden vazgeçmesi arasında bir benzerlik kurulmuştur. Kurdun belirli kurallardan müteşekkil, kendine has bir töresinin bulunması ve kendisinde bulunan özellikleri değiştirmeyen, istikrarlı bir varlık olması, sanki olumsuz bir durummuş gibi algılanmış ve bu olumsuz algılayış atasözünün açıklanan anlamına da yansıtılmıştır. Kurdun bu atasözünde "hain" olarak değerlendirilmesi, kurdun geçirdiği değişim ve dönüşümün değerlendirilmesi adına dikkat çekici bir durumdur.

Daha önce belirtildiği gibi, *Kurdun oğlu akıbet kurt olur* atasözünün açıklaması ise; "kişi sonunda kendi karakterini, aslını, düşüncesini atalarına benzer biçimde ortaya koyar" şeklindedir ve burada bir tutarsızlığın söz konusu olduğu görülmektedir.[36] İlk atasözünde vurgulanan olumsuz bakışa karşın, ikinci atasözü ve açıklamasında, herhangi olumsuz bir bakışın söz konusu olmadığı görülmektedir. Bu durum, aslında olumlu bir inanç ve bakış temelindeki yaratımın ürünü olan bazı atasözlerinin zamanla, aktarım ve kullanım bağlamındaki çeşitli değişimlere bağlı olarak, bir anlam değişim ve dönüşümüne maruz kaldığını, bu değişim sonucunda kazandığı yeni anlamın ise, çoğu zaman, olumsuz bir anlamı karşıladığını göstermektedir.

Buna benzer bir durum, *Kurt dumanlı havayı sever*[37] atasözü için de söz konusu edilebilir. Bu atasözü; "kendi yararına bir iş yapmak için fırsat kollayan kişi, kimsenin bu işe engel olamayacağı, karışık zamanı sever"[38] ve "kötü niyetli kimseler ortalıktaki karışıklıklardan yararlanırlar"[39] ifadeleriyle açıklanmaktadır. Oysaki atasözünün bu anlamı kazanmasından önceki yaratım ve kullanım bağlamında; "içinden çıkılması çoğu kimse tarafından mümkün olamayacak durum ve olaylarda, ancak bazı tecrübeli insanların bir takım güçlüklerin üstesinden ustalıkla gelebileceği" fikri söz konusu edilmiş ve atasözünün dayandığı temel düşünce bu olmuş olmalıdır. Bu atasözünde, belirli ve sistemli bir gücü, soyluluğu ve dirliği simgeleyen kurdun tecrübesinin ön plana çıkartılmış olduğunu düşünmek mümkündür. Dolayısıyla, burada da yaratım ve kullanım bağlamında kurtla ilgili inanç ve bakıştaki değişimden kaynaklanan bir olumsuz anlam yüklemesinden, bir anlam değişmesinden söz etmek mümkündür.

Yukarıda açıklamaya çalıştığımız sebeplerle, ilk yaratım ve aktarımlarında kurdun olumlu bir anlamda kullanılmasına rağmen sonradan olumsuz bir anlam kazanması veya

[34] http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=kurt&hng=tam
[35] http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=kurt&hng=tam
[36] http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=kurt&hng=tam
[37] Aksoy, Ö. A., (1984), s. 308.
[38] Aksoy, Ö. A., (1984), s. 308.
[39] http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=kurt+dumanl%FD+havay%FD+sever&hng=tam

kurdun olumlu bir şekilde kullanılmış olmasına karşın olumsuz bir şekilde açıklanmasının söz konusu olduğu bu atasözlerini, ilk yaratım ve aktarımlarında kurda yönelen bakış açısının olumlu olmasının daha kuvvetli bir ihtimal olmasını dikkate alarak, "atasözlerinde kurdun olumlu bir anlam taşıdığı" grup altında değerlendirmeyi uygun görüyoruz.

Böylece, bu ilk ana grup altında buraya kadar incelediğimiz atasözleri üzerinden bir değerlendirme yapacak olduğumuzda; "kurdun olumlu anlamda kullanıldığı atasözleri" ve "kurdun ilk olarak olumlu biçimde yer almasına rağmen sonradan olumsuza değişip dönüştüğü veya kurdun olumlu olarak yer almasına rağmen anlamının olumsuz şekilde açıklandığı atasözleri" şeklinde iki alt gruptan söz etmek mümkündür. Bu ilk grup altında ele aldığımız atasözlerinin bir kısmı aracılığıyla, kurdun geçirdiği anlam değişimlerinin çok ileri boyutlara kadar ulaştığını gözlemlemek mümkündür. Bu durumun ne kadar karmaşık bir yapıya sahip olduğunun daha iyi görülmesi ve bu durumun bir problem olarak daha ayrıntılı biçimde ele alınabilmesi için *Ne kurdu gör, ne kulhuyu (İhlas Suresini) oku*[40] atasözü üzerinde dikkatle durulması gerekmektedir.

Bu atasözü, kurdun atasözlerindeki kullanım ve anlam çeşitliliğini aydınlatmak adına da üzerinde dikkatle durulması gereken, önemli örneklerden biridir. Atasözünde, kurdun görüldüğü zaman dua okunmasının işaret edilmesinin temelindeki düşüncenin, kurdun kutsal ve Tanrısal olduğu mu yoksa ondan korkularak kendisinden zarar görmeyi engellemek amaçlı mı olduğu açık değildir. Atasözü metninde "ne...ne..." bağlacının kullanılmış olması, ilk bakışta, kurdun görülmesinin olumsuzlandığını düşündürmektedir. Ancak, Azerbaycan Türklerinin sözlü geleneklerinde yaşayan *"Kurdu gördüğünde salavat getir"* şeklindeki söz ve Artvin'de loğusa kırklanması sırasında okunan *Kulfu-Allahı kurtlardan/Sem Allahı şehitlerden/Dört bir yanı kilitlerden* duası dikkate alınacak olursa, kurtla ve onu görmekle ilgili olarak dile getirilen düşüncenin burada daha çok onun kutsallığı, Tanrısallığı ve atalar ruhunu temsil etmesi temelinde geliştiği düşünülebilir.

Bununla ilgili olarak, çeşitli Türk boyları arasında, kurdun yol kesmesinin zafer alameti olarak yorumlandığını gösteren bir tespitin de varlığını belirtmek yerinde olacaktır.[41] Bu bilgilerden sonra, kurdun bu atasözünde olumlu bir anlam ifade etmediğinin düşünülmesi durumunda bile, kurdun metinde, belirli bir istikrarı ve gücü simgelediği, kişinin kurdu görmesi durumunda salâvat getirmesinin tavsiye edilmesi dikkate alınacak olursa, kurdun yine kendisine saygı duyulan ve olağanüstü bir varlık olarak algılanmış olduğu söz konusu edilebilir. Söz konusu durumu, kurdun tabu olarak algılanmasının bir sonucu olarak düşünmek de mümkündür. Ancak değişmez olan, kurdun Türk halk kültüründe olağanüstü bir canlı olarak algılandığı ve bir kısım atasözlerinde, tabu inancı ile karışmış bile olsa, olumlu ve kutsala yakın bir algı ile yer aldığıdır.

Bu atasözü ayrıca; İslamiyet'in yaygınlaşmasının öncesi ve sonrasındaki dönemlerde, kurtla ilgili olarak Türkler arasında oluşmuş olan kutsala dönük bakış açılarının durumunu göstermesi bakımından da önem taşımaktadır. Kurdu görmekle dua okumak arasındaki ilişkinin kutsallıktan değil, korkudan kaynaklanan bir durum olduğu kabul edilecek olsa bile; atasözünün, kurdun görüldüğü zaman küfür veya kötü sözü değil, duayı tavsiye etmesi ilgi çekicidir. Ayrıca, kurdun görülmesi durumunda okunması

[40] Kalafat; , Y., (2009), "Yaşayan Eski Türk İnançları İtibariyle 'Türk Mitolojisi' ve Prof. Dr. Bahaeddin Ögel", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 2/8, s. 219.
[41] Kalafat, Y., (2009). s. 219.

önerilen duanın "Kulhu" olmasına da ayrıca dikkat edilmelidir. Kulhu ile kastedilen İhlas Suresi'nin bu atasözünde, sadece estetik bir kaygı ile, kafiye amaçlı kullanılmadığını belirtmek gerekmektedir. Burada, söz konusu sure, Allah'ın birliğini, yani tevhidi karşılayan bir özellik taşımasının da göz önünde bulundurularak, kurdun kutsallığı ve Tanrısallığına yönelik inancın, bir tür ritüele dönüşmüş şekli olduğunu düşünmek mümkündür. [42]

Öte yandan, adeta bu atasözünün bir benzer metni olarak ortaya çıkmış olduğunu düşünmenin mümkün olduğu *Ne şeytanı gör ne salavat getir/Ne şeytanı gör ne kuhuvalla oku*[43] atasözü, kurdun yukarıda uzunca açıklamaya çalıştığımız atasözünde olumlu bir şekilde yer aldığına dair ileri sürülen bütün düşünceleri ortadan kaldırmaktadır. Anlamı "gücün yetmediği işe kalkışılmamalı, kalkışılırsa da başkalarından medet umulmamalıdır"[44] şeklinde aktarılan bu atasözü, kurdun Türk kültüründe ve özellikle de atasözlerinde geçirmiş olduğu anlam değişmesini çeşitli yönleriyle ortaya koyan önemli bir örnek olarak dikkate değerdir.

Yukarıda açıkladığımız *Ne kurdu gör, ne kulhuyu (İhlas Suresini) oku* ile bu atasözünün paralelinde ortaya çıkmış olan bir atasözü olarak değerlendirilebilecek olan *Ne şeytanı gör ne salavat getir* atasözlerinde, "kurt" ile "şeytan", görüldüğü zaman dua okunmasının müsebbibi olmaları bakımından, benzer bir işlevi üstlenmiş iki nesne olarak dikkat çekmektedir. Bu iki atasözünün karşılaştırılması sonucunda, ilk yaratım ve aktarım bağlamında olumlu ve kutsal bir şekilde kullanıldığını düşündüğümüz kurdun, zamanla bu anlamını yitirerek, Türk kültüründe oldukça olumsuz bir anlamı karşılayan şeytan ile karşılaştırılan ve benzer bir işlevde kullanılan bir varlık haline gelmiş olduğu görülmektedir.

Türk atasözlerinden bir kısmında ise, yukarıda söz konusu edilen tutumların dışında, kurda yönelik olumsuz bakış biçimlerine yönelik birtakım karşı fikirlerin oluşturulmuş olduğu ve böylece, bu atasözlerinde, kurdun yine olumlu bir algı beraberinde, korunan bir canlı olarak yer aldığı görülmektedir. Bu gruba ilk örnek olarak, Divanü Lügati't-Türk'te geçen *Börininğ ortak, kuzgununğ yıgaç başında* şeklindeki atasözünü vermek mümkündür.[45] Açıklama olarak; "kurdunki ortak, kuzgununki ağaç başında" ve "kuzgun, kurdun avladığı şeyle ortak olur, fakat kendi avladığı şey ağacın başında durur"[46] ifadelerine yer verilen bu atasözünde, kurdun avladığı şeyleri paylaşmaktan geri durmayan, cömert özelliği üzerinde durulmaktadır.

Kurdun adı (yaman) çıkmış, tilki(cik) var(dır) baş keser[47]*, Kurdun adı çıktı, çakal köyü (dünyayı) yıktı (batırdı)*[48]*, Kurtlar yarar da kargalar doyar*[49]*, Kurt bunalırsa köye*

[42] Tüm bu yönleriyle dikkate alındığında, kurdun Türk kültüründe totem olmasa da, toteme yakın bir algı ile kabul gördüğünü düşünmek mümkündür. Yunus'un Mevla'yı "kurtlar ve kuşlar ile çağırması", Pir Sultan Abdal'ın "*Bozkurt ile kıyamete/Kalan dünya değil misin"* dizeleri de bu durumla ilgili olmalıdır. Yine, yukarıda belirttiğimiz, Dede Korkut Kitabı'nda kurdun yüzünün kutsal değil fakat mübarek olması da dikkate değerdir. Tüm bunlar, İslamiyet öncesinde Türk inanç sisteminde belirli bir kutsallığın ve Tanrısallığın simgesi olan kurdun, bu dönemden sonra da kutsallık inancını, belirli örneklerde korunduğunu göstermektedir. Konu hakkında detaylı bilgi için bk. Kalafat, Y., (2008), s. 38, 67.

[43] http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=%FEeytan&sayfa=0&hng=tam

[44] http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=%FEeytan&sayfa=0&hng=tam

[45] Atalay, B., (1998), s. 439.

[46] Atalay, B., (1998), ss. 439-440.

[47] Aksoy, Ö. A., (1984), s. 308.

[48] Aksoy Ö. A.-vd., (2009), s. 357.

[49] Aksoy Ö. A.-vd., (2009), s. 358.

iner, kul bunalırsa dağa çıkar[50] şeklindeki atasözlerinin yaratım ve kullanım bağlamında kazandığı anlam, kurdun kötülük yapan bir hayvan olarak adının çıkmış olmasına rağmen, ondan daha "kötü" canlıların var olduğu fakat onların adının çıkmamış olduğudur. Buna göre; kurdun yaptıklarının esasen o kadar da kötü şeyler olmadığı düşüncesi üzerinden, bu atasözlerinde kurda, doğrudan olmasa da dolaylı olarak bir kutsallık atfetme çabası, kurda yönelen kötü bakışlardan adeta onu koruma gayreti ve böylece kurdu mutlak surette olumlu bir değerlendirme biçiminin varlığı dikkati çekmektedir. Yine benzer bir koruma tavrının söz konusu olduğu *Köpeğin sahibi varsa kurdun da Tanrısı vardır"*[51] atasözünde de, "kurdun, yalnız da olsa Tanrı tarafından korunacağı" düşüncesi dile getirilmektedir. Bu gruptaki atasözlerinde, kurdun toplum arasındaki olumsuz algısına karşı fikir olarak kurdun olumlu bir canlı olarak korunduğu ve bu yönüyle, bu atasözlerinin oluştuğu bağlamlarda, kurtla ilgili yaygın olan görüşlerin aksine, kurdun olumlu bir şekilde algılanmakta olduğu dikkati çekmektedir.

Kurt sözcüğünün kullanıldığı bazı atasözlerinde ise, kurtla ilgili olumlu ya da olumsuz herhangi belirgin bir imada bulunulmadığı, ancak bunların önemli bir kısmında, olumsuzdan daha çok olumluya yakın bir görüşün söz konusu olduğu dikkati çekmektedir. Bu atasözlerinde kurtla ilgili bazı düşüncelerin, herhangi olumlu veya olumsuz açık bir anlamı ifade etmeksizin, çeşitli izlenimleri aktarmak üzere kullanılmakta olduğu görülmektedir. "Kurdun yansız anlamda kullanılmış olduğu atasözleri" şeklinde değerlendirilmesi de mümkün olan bu atasözlerinin sayıları çok fazla olmadığı için, bu grup altında değerlendirilmesi uygun görülmüştür.[52]

Bu gurupta yer alan atasözlerinden; *Koyunu (sürüyü) güden kurdu görür"*[53], *Kurt içeri girmez, koyun dışarı çıkmaz*[54], *Yatan (yatar) kurttan (aslandan) gezen (yeler) tilki yeğdir*[55], *Gezen kurt aç kalmaz*[56], *Kurdu gören bağırır, görmeyen daha çok bağırır*[57] gibi örneklerde, kurt ile ilgili genel durumlar söz konusu edilmektedir. Koyun güderken kurdun görülmesi, kurdun içeri girmeyip hep gezmesi, gezen kurdun karnını doyurması, bir insanın kurdu görmediği halde, rivayet olarak kurdu görenden daha fazla kurdu anlatması, genel ve olağan durumları karşılamaktadır. *Kurdu ormandan açlık çıkarır*[58] atasözünde ise kurdun mecbur kalmadıkça ormandan çıkıp köye inmeyen ve belki de gerekmedikçe diğer canlılara zarar vermeyen bir hayvan olması niteliği ifade edilmek istenmektedir. Bu atasözlerinde kurdun, anlatılmak istenen düşünceyi belirgin kılmak için, incelediğimiz diğer atasözlerine kıyasla, daha belirsiz ve bir bakıma daha pasif bir işlevsellikle kullanıldığını söylemek mümkündür.

Buna ek olarak; *Kurt danasız, kuş danesiz kalmaz*[59] atasözünde kurdun nasibine bir şekilde ulaşıp aç kalmayacağı düşüncesi vurgulanmaktadır. *Kurdun yanında kuş da*

[50] Aksoy Ö. A.-vd. (2009), s. 358.
[51] Çobanoğlu, Ö., (2004), s. 360.
[52] Bu grupta yer alan atasözlerinin birçoğunda, kurdun olumlu bir anlam taşıdığını düşünerek bu şekilde değerlendirmek de mümkündür. Ancak, olası bir "zorlamadan" kaçınmak sebebiyle, bu atasözlerini "yansız" olarak değerlendirmek ve "kurdun olumsuz algılanmadığı, hatta çoğu zaman olumlu algılandığı, hiç değilse yansız bir anlamda kullanıldığı" atasözleri olarak değerlendirmek yerinde olacaktır..
[53] Aksoy, Ö. A., (1984), s. 242.
[54] Aksoy Ö. A.-vd., (2009), s. 358.
[55] http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=kurt&hng=tam
[56] Aksoy, Ö. A., (1984), s. 242.
[57] Oy, A., (1972), s. 302.
[58] Kalafat, Y., (2009), s. 218.
[59] Aksoy Ö. A.-vd., (2009), s. 168.

geçinir atasözünde ise, buna benzer biçimde, kurdun yiyip içtiğinden arda kalanla, kuşların da geçimini sağladığı vurgulanmaktadır. Bu atasözlerinde, kurdun kullanımındaki bakış açısının kesinlikle olumsuzluk taşımayan, olumluya yakın, hiç değilse yansız bir durumda olduğunu söylemek mümkündür. *Keçiye rakı içirmişler, kurdun evini sormuş*[60] atasözünde de kurt; keçinin kendisinden korktuğu ve bu sebeple saygı duyduğu, ancak rakı içtiği zaman yanına yaklaşma cesaretini gösterebildiği bir varlık olma özelliğini taşımaktadır. Tüm bu atasözlerinde kurdun, doğrudan ya da dolaylı olarak, olumlu bir algı beraberinde kullanıldığını söylemek mümkündür.

3. Türk Atasözlerinde Kurdun Olumsuz Anlamda Kullanılması

Bazı atasözlerinde ise kurdun; kendisinden korunmak için bir takım önlemlerin alınmasını gerektiren, kendisinden korkulup çekinilen bir canlı olarak, olumsuz bir biçimde algılanmış olduğu görülmektedir. Bu olumsuz algının kaynağını, atasözlerini oluşturan toplumun hayat şartlarının getirdiği gerçekliklere ve toplumun belirli ihtiyaçlarına, kurdun işlevsel açıdan toplum nazarındaki algılanma biçimine dayandırmak mümkündür. Bu atasözlerinde kurdun kazanmış olduğu olumsuz anlamların, kurdun açlığın, kötülüğün, zarar vericiliğin simgesi bir varlık olarak algılanmasının sonucunda ortaya çıkmış olduğu görülmektedir:

Aç kurt aslana saldırır, *Aç kurt yavrusunu yer*, *Kurda konuk (komşu) giden, köpeğini yanında götürür*, *Kurtla görüşürsen köpeği yanından ayırma*, *Kurtla koyun kılıçla (ciğerle) oyun olmaz*, *Kurt koyunun pahasını (pahalı olduğunu) sormaz (bilmez)*, *Kurdu gönlüne koysalar günde bir koyun yermiş*, *İyi boğayı kurt yer, fakirin topladığı malı zengin yer*, *Kurdun boğazına ciğer asılmaz*, *Kurtla koyun dost olmaz*, *Kurtla ortak olan tilkinin hissesi, ya tırnaktır ya bağırsak*, *Kurdun ağzı yese de kan yemese de kandır, Kurdun ağzından kuzu alınmaz*[61], *Azan kurda kızan köpek*[62], *Kurtla anlaş ancak tüfeğini hazırla, Kurdu ne kadar doyursan da ormana bakar*[63]. Bütün bu atasözlerinde kurdun, karnını doyurmak için her türlü kötülüğü yapabilecek olan, sürekli saldırgan, tekinsiz ve yırtıcı, kendisine asla güvenilemeyecek bir canlı olarak algılanmakta olduğu görülmektedir.

Bu atasözlerinin oluşumunda; hayat koşullarından ve tabiat içindeki insanın kendisini koruma içgüdüsünden kaynaklanan genel bir gerçekçiliğin, hiçbir şekilde romantik olmayan, oldukça realist bir bakışın söz konusu olduğu görülmektedir. Söz konusu atasözlerinde kurdun kutsallık niteliğinden tamamen uzaklaşmış bir halde, olumsuz bir durumda bulunduğu açıktır. Bu atasözlerindeki kurt kullanımının, "yırtıcı ve zararlı bir varlık" şeklindeki algılanışının kurt ile ilgili bahsettiğimiz anlam değişim ve dönüşümünün sonucunda ortaya çıkmış olmadığı, eski dönemlerde de böyle bir anlayışın var olduğu görülmektedir. Bunu, Divanü Lügati't-Türk'te geçen, *Toklu böri yetilsün* (kurtla toklu güdülsün)[64] ifadesiyle de doğrulamak mümkündür.

Kurdun kuzu ve koyun ile birlikte kullanıldığı bu atasözlerini, Türklerin en eski dönemlerden başlayarak, yerleşik veya yarı yerleşik yaşam biçimlerini benimsedikleri dönemleri de kapsayan geniş bir tarihi süreçte, daha çok hayvancılıkla uğraşan toplulukları arasında ortaya çıkmış olduğunu söylemek mümkündür. Türklerin yerleşik

[60] Ceylan E., (1996), s. 51.
[61] http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=kurt&hng=tam
[62] Aksoy, Ö. A., (1984), s. 152.
[63] Ceylan E., (1996). s. 29.
[64] Atalay, B., (1998), s. 106.

hayata geçmelerinden sonra, yaratım ve aktarımlarındaki sürekliliği de takip etmenin mümkün olduğu bu atasözlerinde, kurdun mitolojik işleviyle değil, gerçek hayatla ilgili olan algısı ile yer aldığı görülmektedir. Kurdun bu atasözlerinde, hiçbir biçimde olumlu olmayan bir anlamda kullanılması ile ilgili dikkati çeken bir başka durum da, bu atasözlerinin genelinde kurdun daha çok kendisinden başka bir varlık ile karşılaştırılmasıyla bu olumsuz anlamı kazanmış olmasıdır.

Atasözlerinin bir kısmında ise, yukarıdaki örneklerdeki kadar katı olmasa bile, kurda dönük dolaylı bir olumsuz bakış açısının varlığı dikkati çekmektedir. Bunlarda, kurtla ilişkilendirilen çeşitli olumsuz düşünceler doğrudan belirtilmiş olmasa bile, sonuç olarak kurda yönelmiş genel bir olumsuzluk ifadesinin söz konusu edildiği görülmektedir. Bu örneklerde daha çok, kurdun bir tabu canlı olarak algılanmakta olduğu dikkati çekmektedir. *Eşeği sahibinin dediği yere bağla da varsın kurt yesin*[65], *Keçi kurttan kurtulsa gergedan olur*[66], *Sayılı koyunu kurt kapmaz (yemez)*[67], *Ölmüş koyun (eşek) kurttan korkmaz, Çoban aldı bağa gitti, kurt aldı dağa gitti*[68], *Kurttan korkan koyun saklamasın*[69], *Kurt daima gelmezse de sen daima dikkat et*[70], *Tevekkelin gemisi batmaz (eşeğini kurt yemez)*[71], *Gözüm görmedikten sonra, isterse götümü kurt yesin*[72] şeklindeki atasözlerinde görüldüğü gibi kurt, kendisinden korkulacak bir "tabu varlık" ve insanlara veya onlara ait nesnelere zarar verebilecek bir canlı olarak algılanmaktadır. Yine; *Kurdun havadan geleceğini bilseydim, iti arkası üstü bağlardım*[73] atasözünde de geleceğin belirsizliklerle dolu olması düşüncesi, kurdun nereden ve nasıl geleceği bilinmeyen, saldırgan bir hayvan olduğu algısı eşliğinde, olumsuzlanarak ifade edilmiştir.

Atasözlerinin bir kısmında da kurdun, toplumun genelinde kabul görmüş bazı düşünceleri ve yaygınlaşmış bazı inançları iletmek maksadıyla, belirli bir görevi yerine getiren ve simgesel bir canlı olarak, fakat çoğunlukla olumsuz anlamda kullanılmakta olduğu görülmektedir. *Çobansız koyunu kurt kapar*, *Sürüden ayrılanı (ayrılan koyunu, kuzuyu) kurt kapar*, *Köpeksiz sürüye (köye) kurt girer (iner)*, *Ürümesini bilmeyen köpek sürüye kurt getirir*, *Sahibi çok olan eşeği sonunda kurtlar yer*[74], *İl uğrusuz, dağ kurtsuz olmaz*[75] gibi atasözlerinde kurt, birlik ve bütünlüğün önemini vurgulamak için, birlik olunmadığında veya mensup olunan topluluk içerisinde aykırı veya yanlış bir davranışta bulunulduğunda sahneye çıkan ve "cezalandırma" işlevini yerine getiren veya tabiatın bazı kurallarını doğrulamak üzere simgesel biçimde kullanılan bir varlık olarak dikkati çekmektedir.

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, kurtla ilgili olumsuz düşüncelerin temelinde oluşmuş olan bu atasözlerini, bu metinleri oluşturan toplumun günlük hayattaki ihtiyaçlarının, yaşam biçimlerinin, kurdun bu bağlamda kazanmış olduğu işlevlerin doğal

[65] Aksoy, Ö. A., (1984), s. 230.
[66] Ceylan, E.,(1996), s. 51.
[67] Kalafat Y., (2009), s. 219.
[68] http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=kurt&hng=tam
[69] Ceylan, E., (1996), s. 51.
[70] Aksoy Ö. A.-vd., (2009), s. 71.
[71] http://www.atasozlerianlamlari.com/Harf/T-22/Atasozu/tevekkelin-tevekkullunun-gemisi-batmaz-eseginikurt-yemez
[72] http://derintarih.blogcu.com/turk-ve-kurt-1/3662717
[73] Aksoy Ö. A.-vd., (2009), s. 358.
[74] http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=kurt&hng=tam
[75] Çobanoğlu, Ö., (2004), s. 301.

bir sonucu olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Buna ek olarak, kurdun olumlu algısının yanında süregelmiş bulunan olumsuz algısını, "kendisinin zıddı olma" düşüncesi kapsamında da açıklamak mümkündür. Buna göre kurt, kutsal algısıyla Tanrının yeryüzündeki yansıması olarak kabul edilmeye varan bir "yaratıcılığı" temsil etmenin yanında, zarar verici ve kendisinden çekinip korunmayı da mutlak surette gerekli kılıcı, "tabu" nitelikli bir varlık olarak da algılanmaktadır. Böylece kurt, hem dirilten, hem de öldürendir ve bu yönüyle, "zıtlığı kendinden kaynaklı" bir varlıktır.[76]

Kısaca ifade etmek gerekirse; Türkler arasında daha eski dönemlerde de var olduğu anlaşılan, kurda yönelik olumlu ve olumsuz algıların, tarihi süreçten günümüze ulaşarak varlığını yoğun biçimde sürdürdüğü, bununla birlikte, bazı atasözlerinde kurdun olumlu ya da olumsuz bir anlamın dışında, yansız bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu örneklerin hemen hemen hepsinde kurdun ya sonuna kadar "kutsal" ya da sonuna kadar "tehlikeli" bir varlık olarak algılanması durumu, Türk kültüründe kurt algısının en olumsuz görünen biçiminin bile belirli bir farklılığı ve olağan dışılığı temsil etmekte olduğuna işaret etmektedir.

Sonuç

Türk kültür tarihinde kurdun çoğu zaman olumlu ve belirli bir kutsallığı simgeleyen bir varlık olarak algılandığı görülmektedir. Kurdun toplum nazarında kazandığı bu algının, Türklerin eski inançları ve bu inançların bugüne yansımalarının yanında, kurtla ilgili duyulan korkunun ve ondan korunmaya yönelik ihtiyacın bir sonucu olduğunu düşünmek de mümkündür. Bununla birlikte, toplumda kurtla ilgili oluşan düşünce ve inançlarla bunların sözlü anlatı ve yazılı metinlere yansıma biçiminin gelişiminde, tarihsel süreç içerisinde, genel olarak olumludan olumsuza doğru giden belirli bir değişim ve dönüşümün, en azından, kurt algısında kutsallığını yitiren bir olumsuz sürekliliğin varlığı dikkati çekmektedir. İslamiyet öncesi dönemde kurda bakıştaki kutsallık ve Tanrısallığın, İslamiyet'in kabulüyle birlikte değişmeye başladığı, günümüz Anadolu Türklüğünde artık, kurdun çoğu zaman olumsuz bir şekilde algılanmakta olduğu görülmektedir. Ancak; bu genel durumun ve tutumun, bütün inançlarda, tüm gruplar arasında ve anlatı metinlerinin hepsinde aynı ölçüde gerçekleştiğini ve bütünüyle aynı niteliklerde olduğunu söylemek de mümkün değildir. Ayrıca, bu durumun atasözü boyutundaki durumu hakkında daha net yargılara ulaşabilmek için, Türk dünyasında kurtla ilgili yaşayan atasözlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi zorunluluğu bulunmaktadır.

Öte yandan, belirli bir yerde ve zamanda, tabiatla çeşitli ilişkiler içerisinde bulunan ve onunla mücadele ederek varlığını sürdüren insanın, çevresindeki varlıklara nesnel bakış açısıyla ve gerçekçi bir tutumla yaklaşması da mutlak bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Bu yönüyle kurt, insana ve insanın beslediği hayvanlara zarar veren, kendisinden korkulan ve korunmak için çeşitli yollara başvurulan bir zarar verici olarak değerlendirilmiştir. Bu durum, Türklerin konargöçer bir yaşam biçimini uzun bir dönem sürdürmüş ve sonradan da geniş kitleler halinde yerleşik hayata geçmeye başlamış olmalarıyla ilgili olarak, kurdun kutsal olması düşüncesine eklenen onun "canavar" olduğu düşüncesi ekseninde ilerleyen "tabu" inancı da sürüp gitmiş, bu düşünceler temelinde oluşan söz konusu çeşitlilik, toplumun düşünce yapısının temel anahtarı niteliğinde olan atasözlerine de yansımıştır. Böylece kurdun, bazı atasözlerinde olumlu,

[76] Jung, C. G., (2009), ss. 95-96.

bazı atasözlerinde ise olumsuz algılama biçimlerinin yansıması sonucunda, bazen olumlu, bazen de olumsuz şekilde karşımıza çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte, bazı atasözlerinde kurdun kullanımında herhangi olumlu veya olumsuz bir tavrın belli olmadığı, kurdun bu atasözü metinlerinde, bütünüyle işlevsel bir şekilde, yansız bir anlamda kullanılmış olduğu görülmektedir.

Bu durumu, Türklerin Orta Asya'da geçirmiş oldukları asırların ve bu asırlar boyunca yaşatmış oldukları inançların farklı coğrafyalara, özellikle Anadolu coğrafyasına yaptıkları göçler sonrasında, bu yeni coğrafyadaki kültürlerle birlikte, özellikle de İslamiyet ile etkileşimlerinin bir sonucu olarak, kültürü üreten bağlamdaki ve kurdun bu bağlamdaki işlevinde söz konusu olan değişimin doğal bir sonucu olarak değerlendirmek mümkündür. Böylece, kurdun atasözü metinlerinde yer alan anlam çeşitliliğinin temelinde, atasözü metinlerinin yaratım ve kullanım bağlamlarındaki bir takım ortak seçim, paylaşım ve ifade etme kalıplarının ve bunlardaki belli değişim ve dönüşümlerinin yer aldığını belirtmek gerekmektedir.

Toplumun vücuda getirdiği ve nesilden nesile aktardığı ürünlerin yaratım ve aktarım bağlamlarında gerçekleşen farklı tavır ve tutumların neticesinde, nesneler ve kavramların bazı doğal değişim ve dönüşümlere uğrayabildiği görülmektedir. Türklerin kültür tarihinde ve halk edebiyatı metinlerinde de kurdun böyle bir değişim ve dönüşüm süreci ile karşı karşıya kaldığı anlaşılmaktadır. Atasözü metinleri üzerinden oldukça açık bir şekilde takip edilebilen söz konusu değişim ve dönüşümü, kurdun toplum içindeki olumsuz algılanışının olumluya dönüşmesi biçiminde değil, olumsuz algılanışının olumsuz veya daha olumsuz bir biçimde devam etmesi şeklinde değerlendirmek doğru olacaktır. Atasözü metinleri üzerinden, kurt hakkındaki "kutsallık" benzeri olumlu algılanışların gitgide olumsuza dönüşmekte olduğunu veya bunların bir kısmının olumsuz şekilde algılanıp açıklandığını, kurtla ilgili olumlu algıların bir kısmının ise korunarak, günümüze kadar devam ettirildiğini söylemek mümkündür.

Kaynakça

Aksoy, Ömer Asım, (1984), *Atasözleri ve Deyimleri Sözlüğü 1,* Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları (Dördüncü Baskı).

Aksoy, Ömer Asım-vd, (2009), *Bölge Ağızlarında Atasözleri ve Deyimler I-II*. (Dördüncü Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, I. Cilt.

Aksoy, Ömer A., (1984), *Atasözleri ve Deyimleri Sözlüğü 1,* Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları (Dördüncü Baskı).

Aslan, Namık, (2010), "Kurt Motifinin Türk Menşe Efsanelerindeki Anlamı Üzerine", *Milli Folklor Dergisi,* S. 87, ss. 72-77.

Atalay, Besim (Çeviren), (1998), *Divanü Lügati't-Türk Tercümesi Cilt I,* Ankara, Anakara Üniversitesi Basımevi.

Baldick, Julian, (2010), *Hayvan ve Şaman, Orta Asya'nın Antik Dinleri,* İstanbul, Hil Yayınlar.

Ceylan, Emine, (1996), *Çuvaş Atasözleri ve Deyimleri, Çuvaşça-Türkçe/Türkçe-Çuvaşça Sözlük*. Ankara, Simurg Yayınları.

Çobanoğlu, Özkul, (1997), "Kılavuz Kurt Motifinin Tarihsel Bağlamlarda ve Günümüz Alevî-Bektaşî Tarikatlarındaki Yapısal ve İşlevsel Sürekliliği Üzerine

Tespitler", *Kadri Eroğan: Hacı Bektaş Veli Armağanı*, Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayını, ss.165-173.

Çobanoğlu, Özkul, (2004), *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü,* Ankara, AKM Başkanlığı Yayınları.

Çoruhlu, Yaşar, (1995), *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dini Ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi-I (Proto-Türk Devrinden, M. S. 14. Yüzyıla kadar Efsanevi ve Yırtıcı Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme)*, İstanbul, Seyran Kitap.

Çoruhlu, Yaşar, (2002), *Türk Mitolojisinin Anahatları,* İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

Eliade, Mircea, (2006), *Zalmoksis'ten Cengiz Han'a Daçya ve Doğu Avrupa Folkloru ve Dini Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme,* (Çeviren: Ali Berktay), Ankara, Kabalcı Yayınevi. Bayat, Fuzuli, (2007), *Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi) Cilt: 1,* Ankara, Ötüken Neşriyat.

Ensar, Aslan, (2008), *Türk Halk Edebiyatı,* Ankara, Maya Akademi.

Ergin, Muharrem, (1970), *Orhun Abideleri*, İstanbul, Mill Eğitim Basımevi.

Ergin, Muharrem, (2004), *Dede Korkut Kitabı I Giriş-Metin-Faksimile*, Ankara, TDK Yayınları (5. Baskı).

İnan, Abdulkadir, (1987), *Makaleler ve İncelemeler (2. Baskı),* Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Jung, Carl Gustav, (2009), *Dört Arketip,* Çeviren: Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul, Metis Yayınları

Kalafat, Yaşar, (2008), *Türk Kültürlü Halklarda Türk Halk İnançları, Türk Halk İrfanında Kurt,* Ankara, Berikan Yayınevi.

Kalafat, Yaşar, (2009), "Yaşayan Eski Türk İnançları İtibariyle 'Türk Mitolojisi' ve Prof. Dr. Bahaeddin Ögel". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, S. 2/8, ss. 212-220.

Oy, Aydın, (1972), *Tarih Boyunca Türk Atasözleri, İstanbul,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ögel, Bahaeddin, (1993), *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar), I. Cilt* (2. Baskı), Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, Bahaeddin, (1995), *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar), II. Cilt* , Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Roux, Jean Paul, (2002), *Türklerin ve Moğolların Eski Dini* (Çeviren: Prof. Dr. Aykul Kazancıgil), İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

Roux, Jean Paul, (2005), *Orta Asya'da Kutsal Hayvanlar ve Bitkiler,* İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

http://derintarih.blogcu.com/turk-ve-kurt-1/3662717
(Son Erişim Tarihi: 3 Ekim 2011)

http://tdkterim.gov.tr/atasoz/?kategori=atalst&kelime=%FEeytan&sayfa=0&hng=tam (Son Erişim Tarihi: 21 Aralık 2011)

http://tr.wiktionary.org/wiki/Düzlükte_kurt_ulusa,_evde_itin_bağrı_sızlar
(Son Erişim Tarihi: 28 Aralık 2011)

http://www.anlambilim.net/ac-kurt-bile-komsusunu-dalamaz-nedir-38.htm
(Son Erişim Tarihi: 20 Aralık 2011)

http://www.atasozlerianlamlari.com
(Son Erişim Tarihi: 10 Aralık 2011)

http://www.atasozlerianlamlari.com/Harf/T-22/Atasozu/tevekkelin-tevekkullunun-gemisi-batmaz-esegini-kurt-yemez
(Son Erişim Tarihi: 10 Aralık 2011)
http://www.turkcebilgi.com/ansiklopedi/t%C3%BCrk_atas%C3%B6zleri_-_k
(Erişim Tarihi 12 Aralık 2011)

MANİSA'NIN SALİHLİ İLÇESİNDE YAŞAYAN KAZAK TÜRKLERİNİN DÜĞÜN YEMEKLERİ İLE AYNI BÖLGEDE YAŞAYAN TÜRKİYE TÜRKLERİNİN DÜĞÜN YEMEKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Engin KIVRAK

Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu toprakları içinde yaşanan çeşitli savaşlar, Türkiye sınırları dışında kalan diğer Türk halklarının da çok zor şartlar altında yaşam savaşı vermesine neden olmuştur. Bu halklar bazen soykırıma uğramış bazen yaşadıkları yerlerden sürülmüşlerdir. Bazıları ise bu katliamlardan kaçmış ve değişik coğrafyalara göç etmişlerdir. "Bu göç olaylarından birini de Salihli'ye gelen Kazak Türklerininki oluşturur. Kazak Türkleri önce 1930 yılında, Doğu Türkistan'daki baskılardan kaçıp Tibet'e, oradan 1940'lı yıllarda Hindistan'a göç etmişlerdir. Daha sonra da 1952 yılında büyük bir kısmı Salihli'ye yerleşmiştir. Doğu Türkistan Kazak Türkleri diye anılan halkın göçebelik serüveni bu tarihten sonra Salihli'de son bulmuştur.

Salihli'nin Kurtuluş Mahallesi'nde yaşamakta olan Kazak Türkleri kat ettikleri bu zorlu yolların ve coğrafyaların tecrübesini bölgeye ve bölge halkına yansıtmışlardır. Bununla birlikte, etkileşim yaşadıkları halkların da kültürünü Salihli'ye getirmişlerdir. Ayrıca sahip oldukları gelenek ve göreneklerle bu bölgede yaşayan diğer halklarla da etkileşim içinde yaşamaktadırlar."[1] Ulusal aidiyet duygusunun Kazaklarda güçlü olmasının bir sonucu olarak kendi yemek kültürlerini de en canlı şekilde yaşatmaya devam etmektedirler.

Bu çalışma, Salihli'deki Kazak Türklerinin yaşatmakta oldukları düğün yemekleri kültürüyle aynı bölgede yaşayan Türkiye Türklerinin düğün yemekleri kültürü üzerine bir değerlendirme niteliğindedir. Etkileşim içinde olan halkların düğün yemeklerindeki benzerlik veya farklılıklarını ortaya çıkarmak için çalışmada, ilgili konuya yönelik betimlemeler yapılmıştır. Bunu yaparken çeşitli kaynaklar incelenmiş, yaşayan halkla görüşme tekniğine bağlı olarak veriler toplanmıştır. Bu çalışmanın amacını, göç yoluyla gelen Kazak Türkleri ile bölgenin yerleşik insanının düğün yemeklerini saptamak ve bunların birbirini ne derece etkilediklerini ortaya çıkarmaktır.

Anahtar Kelimeler: Salihlideki Kazakların düğün yemekleri, Salihlideki Türklerin düğün yemekleri, Salihli Kazak Türkleri, Kazak yemekleri.

ABSTRACT

Several wars made in the Ottoman Empire territories have caused the Turkish peoples, who are out of Turkey, to struggle to survive in harsh conditions. These peoples were sometimes genocided, and sometimes they were relegated from the places they lived. However, some of them escaped from these genocides and they immigrated into different geographies. The one which Kazakh Turks have immigrated into Salihli constitutes one of these immigration events. First, in 1930, they settled into Tibet by escaping from the pressures in Eastern

[1] Ekici, M., (2012), "Ege'de Unutulan Bir Zenginlik Salihli-2", http://www.livingtourism.com/metin-ekici-egede-unutulan-zenginlik-salihli-2.html

Turkistan, then from Tibet to Indian in 1940s, and then most of them settled into Salihli in 1952. So, the migration adventure of the community who are called Eastern Turkistan Kazakh Turks ended in Salihli after this time.

Kazakh Turks who live in Kurtulus District of Salihli have reflected the experience of overcoming these difficulties and geographies to the region and the community in that region. On the other hand, they have brought the culture of the peoples with whom they had an interaction as well. They live in an interaction with other peoples who live in that region with the customs and traditions they have. As a result of the fact that feeling of national belonging is high in the Kazakhs, they continue to keep their cuisine culture alive.

This study is by a way of an evaluation on wedding dinner culture of the Kazakh Turks who live in Salihli and the wedding dinner culture of the Turkey Turks who live in the same region. Descriptions directed to the related subject have been done to reveal the differences and similarities between the wedding diner of the peoples who are in an interaction. During that period, several sources have been examined, and data have been collected depending on the strategy of interviewing with people. The aim of the study is to establish the wedding dinner of Kazakh Turks who have come by migration and the region's settled people, and to reveal how much they have affected each other.

Key words: wedding dinners of the Kazakhs who live in Salihli, wedding dinners of the Turkey Turks who are in Salihli, Salihli Kazakh Turks, Kazakh cuisine.

Giriş

"Milletlerin sofra gelenekleri onların yaşam tarzlarına büyük ölçüde bağlıdır. Yerleşik kültüre sahip toplumlar ile göçebe yaşam tarzına sahip toplumların yemek gelenekleri de bu doğrultuda değişiklik gösterir. Tarih boyunca göçebe kültürü benimseyen Türk milleti, bu kültürün getirisi olan çok çeşitli yemek geleneğine sahiptir. Türk toplumlarından biri olan Kazak Türklerinin de yaşam tarzlarından ötürü yemek geleneği çok çeşitlidir."[2]

Bu çalışmanın içeriğini oluşturan Salihli'deki Kazak Türklerinin düğün yemeklerini anlatmaya geçmeden önce, Salihli'ye hangi yollardan geldiklerini anlatan konuyla ilgili bilgilere "How the Kazakhs Fled to Freedom (Kazaklar Hürriyete Nasıl Göç Etti)" adlı makaleden aktarıyorum.

"Kazak Türkleri yaşadıkları bölgelerde, şiddeti sürekli artan baskı ve zülüm görmüşlerdir. Çoğu Kazak Türk'ü en ufak suçlardan ötürü öldürülmüşlerdir. Yerli Kazak Türklerinin arazileri ellerinden alınarak Çinlilere verilmiştir. Türkçe ile yapılan eğitim, baskıya maruz kalmış, bazı bölgelerde yasaklanmıştır. Bölgeyi yönetenler Türklerden aldığı vergileri sürekli artırmışlardır. Toplama öncülük eden birçok kanaatkâr kişi tutuklanarak, cezaevlerinde işkenceye maruz kalmıştır. Bu ve benzeri şartlar, sürekli özgür olarak yaşamış toplumun kabul edebileceği bir yaşam tarzı değildir. Bu yüzden de bir an önce göç edilmeli, özgür olarak yaşanabilecek yerlere gidilmelidir. Kazak Türklerinin yıllarca sürecek göç serüvenleri de bu şekilde başlamış olur. Kazak Türklerinin ilk göç ettiği yer Gansu eyaleti olmuştur. Gansu eyaletine yapılan bu göç çeşitli engellerle karşı karşıya kalmıştır. Bunlardan bazılarını göçü yaşamış bir insanın ağzından aktaralım: "Haritamız olmadığından tuzlu Lop Nor'a akan bir ırmağı izledik. Geçtiğimiz tepeler insan ve hayvan kemikleriyle doluydu. Aramızdan birçoğu bizi de böyle bir alın yazısının beklediğine inanmaya başlamıştı. Ancak ben yüreğimdekileri söyledim. Ölüm ancak düşmanlarımızın yazgısıydı; biz Kazakların değil. Allah'a güvenelim ve geleceğe yönelelim. Dedikleri gibi de yaptılar. Bütün sıkıntı ve üzüntülere karşın küçük savaşlarla azaldılar, doğumlarla çoğaldılar."[3] Hiçbir zaman

[2] Toygar, K-N., (2012), "Kazak Mutfak Kültürü Üzerine Notlar", http://www.turkish-cuisine.org/pages.php?ParentID=3&FirstLevel=19&SecondLevel=125&PagingIndex=0

[3] Clark, M., (1954), How the Kazakhs Fled to Freedom, *The National Geographic Magazine*, c.5, s. 621-644.

pes etmeden güneye yol aldılar. Gansu eyaletine vardılar ama aradıklarını bulamadılar. Çünkü bu bölgede de kendilerine şiddet uygulandı. Bundan da kaçmak istemişler ve böylece ikinci olarak da Hindistan'a göç etmeye başlamışlardır. Ama bu göç de sandıkları kadar kolay olmayacaktır. "Zaman zaman Çinli askerlerle savaşmışlar zaman zaman da tabiatla mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Bu mücadelelerde çok sayıda Kazak Türk'ü hayatını kaybetmiştir. Hindistan'a göç eden Kazak Türkleri bu zorlu yolu ancak 1940 yılının sonlarına doğru tamamlayabilmiştir. 1940-1950 yılları arasında Kazak Türkleri, Hindistan ve Pakistan'a alışmaya çalışmışlardır. Ne var ki yerli halkın ne kültürü ile ne de dili anlaşamamış, bundan dolayı da sürekli olarak içlerinde Türkiye sevgisini canlı tutmuşlardır. Çünkü iki ülke ve halk arasındaki ortaklık, tarih ve kültür bilinci bu bağı güçlü kılmıştır. Aynı dilin farklı varyantlarını konuşan bu iki halk, artık, Kazak Türklerinin dördüncü göçü ile birleşmeye yakınlaşmıştır. Bu arada olan bitenden haberdar Türkiye Cumhuriyeti de yardıma koşmuştur. Bunun sonucunda Kazak Türkleri 1952 yılının sonlarından 1954 yılına kadar Türkiye'ye gelmeye başlamışlardır. Kazak Türkleri yıllarca çekmiş oldukları göç sıkıntısından artık kurtulmuş ve kalıcı olarak, Kayseri, İstanbul, Ankara, İzmir, Manisa, Niğde, Konya gibi çeşitli illere yerleşmişlerdir."[4]

Salihli'ye gelen Kazak Türkleri sadece kendi geleneklerini değil, gezip görmüş oldukları değişik toplumların da geleneklerini Salihli halkına yansıtmışlardır. **Çalışmanın Amacı ve Yöntemi:** Çalışma içerisinde halkların birbirlerine yansıttıkları çeşitli kültürlerin düğün yemekleri üzerine ne gibi etkisi olduğu incelenmiş, bunların doğurduğu sonuçlar da çıkarılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın yöntemini nitel araştırma oluşturmaktadır. Veri toplama sürecinde görüşme tekniği kullanılmıştır. Görüşme 4 yerleşik 4 de Kazak Türkü ile gerçekleştirilmiştir. Katılımcılardan tamamı kadınlardan oluşmuştur. Çalışmanın evrenini düğün yemekleri oluşturmuştur. Çalışmanın örneklemini Salihli bölgesindeki Kazak Türklerinin düğün yemekleri ile aynı bölgede yaşayan yerli halkın düğün yemekleri oluşturur. Bölgede yaşamakta olan Kazak Türklerinden ve aynı bölgede yaşayan yerli halktan görüşme yoluyla bilgiler alınmıştır. İnceleme sırasında benzerlik ve farklılık gösteren yemek çeşitleri vurgulanmıştır. İnceleme genel olarak üç başlık altında toplanmıştır:

1-Çorbalar

2-Ana ve yardımcı yemekler

3-Tatlılar

Bunun daha iyi anlaşılacağı düşüncesiyle ilk olarak Kazak Türklerinin ve yöredeki yerli halkın düğün yemekleri aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

[4] Kara, A., (2012), "Kazakların Altaylardan Anadolu'ya Göçü" , http://abdulvahapkara.com/arastirma-konulari/kazak-diyasporas/79-karavahap.html

Düğün yemekleri	Çorbalar	Ana ve yardımcı yemekler	Tatlılar
Kazak Türklerinin düğün yemekleri	*Sorpa (jas sorpa, ak sorpa, kespe, tuzdık, et sorpa vb.)*	*Beşparmak, mantı, bavursak, şelpek, taklan, havuçlu Kazak pilavı*	*Aluva (helva)*
Bölgedeki yerli halkın düğün yemekleri	*Kırmızı mercimek çorbası*	*Nohut, patates, keşkek, pilav*	*İrmik helvası*

Bulgular

1-Çorbalar

"Kazak Türkleri, çeşitli evcil ve yabani hayvan, kuş ve balıketinin kaynatılmasından sonraki özsuyuna yani et suyuna çorba (sorpa) derler. Çorbanın en güzel olanı sığır ve at etinden yapılır."[5] "Etler kemikleriyle birlikte kaynatılır. Kaynatma esnasında çorbanın üzerinde biriken yağ ve köpükler alınır."[6] Daha sonra yemek için servis edilir.

"Kazak Türklerinin bazı çorba çeşitleri de jas sorpa, ak sorpa, kespe, tuzdık, et sorpa vb."[7]

Bölgedeki diğer Türklerin düğün yemeklerinde yedikleri çorba ise genellikle kırmızı mercimek çorbasıdır. Kırmızı mercimek, soğan, sarımsak, havuç ve patates aynı anda tencereye atılır ve suyla kaynamaya bırakılır. Sebzeler iyice parçalanıncaya kadar kaynatılır. Kaynama işlemi tamamlandıktan sonra bir çırpıcı yardımıyla karışım iyice çırpılır. Diğer tarafta tereyağı ya da sıvı yağla bir miktar salça ve kuru nane kavrulur. Yağlı salça çorbanın içine ilave edilir. Tuz da eklendikten sonra tüm karışım güzelce harmanlanır. Sıcak bir şekilde çukur tabaklarda servis eldir. Tercihe bağlı olarak limon suyu da kullanılabilir.

Çorba çeşitleri bakımından bakıldığında Kazak Türkleri genel olarak at, sığır, koyun gibi taze kesilmiş hayvanların yemek suyundan hazırlarlar ve servis ederler. Bölge halkı ise et çorbası yerine mercimek çorbasını tercih eder. Bu bakımdan iki halkın çorba geleneğinde benzerlik bulmak zordur. Ama bu demek değildir ki iki halk birbirlerinin yemeklerini tatmış olmasın.

2-Ana ve yardımcı yemekler

"Et çoğu yemeklerin temelidir, asıl etli yemekler sofranın süsü olur ve Kazak Türklerinde etli yemeklerin çeşitliliğine göre sofranın zengin ve güzel olup olmadığına karar verilir. Kazak Türkleri, yemeklerinde sığır eti, at eti, deve eti, koyun eti, kuş eti, geyik eti, tavşan eti, ördek eti kullanmışlar. Ama tabi ki en çok tutulan et, at etidir. Onun etinden, sıcak yemeklerin yanı sıra çeşitli mezeler de hazırlanır." [8] Kazak Türklerinin düğünlerinde de en önemli yeri etli yemekler oluşturur. Öyle ki etle pişirilmemiş yemekleri yoktur. Bunlardan bir tanesi olan "beşparmak" yemeğidir. "Etler

[5] Şakuzadaulı, J., (2000), *Kazak Kültürü*, Almatı, Katev (Uluslararası Eğitim ve Kültür Vakfı), s. 43.
[6] Ekici, M., (2012),
[7] Şakuzadaulı, J., (2000), s. 43.
[8] Şakuzadaulı, J., (2000), s. 34.

parçalara ayrılarak bir kazana koyulur ve üstü örtülünceye kadar su ile doldurulur. Daha sonra da kaynamaya bırakılır. Kaynadıktan sonra soğan ve tuz eklenir pişirilmesine devam edilir. Kazandaki et böyle pişerken diğer yandan başka bir tabağa soğan ve pişmiş patates doğranarak üstüne pişmekte olan etin suyundan dökülür ve kapatılır. Gene et suyunun içerisinde bekletilen yufkalar geniş bir tabağa yerleştirilir, sonra üzerine pişen et parçalarından dağıtılarak servis edilir. Servis edilen yufka ve etin üzerine ayrı tabakta hazırlanan soğan ve patates karışımı dökülür. Genellikle de elle yenir."[9]

"Kazak Türklerinin bir başka güzel yemeği ise "mantı"dır. Türkiye'de yapılanla aynı isimle anılsa"[10] ve hazırlanış itibariyle aynı olsa da pişirme yöntemi farklılık gösterir. "Hamurun içine genellikle et konulmasıyla yapılır. Et, soğan, patates küçük parçalar halinde doğranır ve tuz katılarak karıştırılır. Bu sayede mantının içi hazır olur. Daha sonra ise hamur yoğrulur. Hamur dinlendikten sonra ince ince açılır ve küçük kareler halinde kesilir. Kesilen bu kareler, hazırlanan karışımla doldurulur ve zarf biçiminde kapatılır. Aslında işin sırrı bundan sonra başlar. Çünkü pişirilme yöntemi ile farklılık gösterir. Genellikle beş katlı olan özel tencerelerde buhar yardımıyla pişirilir"[11] ve servis edilir.

Kazak Türklerinin düğün sofralarının olmazsa olmazlarından biri de "bavursak" ve "şelpek"tir. "Bavursak ve şelpek aynı malzemeler kullanılarak yapılan yemeklerdir. Her ikisi de hamurun -özellikle ince olması lazımdır- kızgın yağın içine atılarak kızartılmasıyla yapılır. İkisinin ayrıldığı yan ise şekillerindedir. Çünkü bavursak, küçük parçalar halinde şekillendirilerek yapılır. Şelpek ise, yuvarlak olur ama bavursak gibi küçük değildir, daha büyüktür."[12] "Her iki yemeğin de ana malzemeleri un, şeker, sıvı yağ, yoğurt ya da çiğ süt, tereyağıdır."[13]

"Talkan" bir başka Kazak Türkü yemeklerindendir. Aslında değişik şekilleri de mevcuttur. "Tahıllı yemeklerin arasına girmekle birlikte lapası, çorbası ve tatlısı da yapılabilmektedir."[14] Mısır veya buğday kavrulur ve değirmende öğütülür. Öğütülen malzemeler elek yardımıyla elenir. Talkan denen bu kısım süt, kaymak veya tereyağıyla karıştırılır."[15] İyice karıştırıldıktan sonra servis edilir.

"Havuçlu Kazak Pilavı", "Kazak Türklerinin ünlü yemeklerinden biridir. İri parçalanmış etlerle beraber bir diş ezilmiş sarımsak, ısınmış yağda etler iyice kızarıncaya kadar ara sıra çevrilerek pişirilir. Üzerine soğan ilave edilir. Ardından havuçlar eklenir, diriliğini kaybedince de salça eklenir. Üstünü örtünceye kadar su ve tuz eklenerek pişirilir. Daha sonra pişen etler tencereden çıkarılır, salçalı et suyuna pirinçler ilave edilir. Pilav piştikten sonra da üzerine etler dökülür ve servis edilir."[16] Kazak Türklerinin ana ve yardımcı yemekleri bu şekildedir. Şimdi ise aynı bölgede yaşayan diğer halkın düğünlerindeki ana ve yardımcı yemek çeşitleri hakkında bilgi verilecektir.

---

[9] Şakuzadaulı, J., (2000), s. 35-36.
[10] Ekici, M., (2012),
[11] Şakuzadaulı, J., (2000), s. 37.
[12] Şakuzadaulı, J., (2000), s. 44.
[13] Ekici, M., (2012)
[14] Şakuzadaulı, J., (2000), s. 48.
[15] Ekici, M., (2012)
[16] (2012), "Havuçlu Kazak Pilavı", http://kazakyemekleri.blogcu.com/etiket/TÜRKMEN

İlk olarak nohut yemeği düğünlerin vazgeçilmezidir. Nohut, kabarması için düğünden bir gün önce soğuk suya bırakılır. İyice kabaran nohutlar bir miktar etle birlikte tencereye atılır ve üstünü kaplayacak şekilde suyla kaynatılır. Piştikten sonra tuz ve biraz margarin eklenir (et yeterince yağlı değilse). Kazak Türklerinin yemeklerinde hâkim unsur olan et, bölgedeki diğer halkın da düğün yemeklerinde görülen ana öğeler arasındadır.

Bölgede yaşayan halkın düğünlerindeki diğer ana yemeklerden birisi de patates yemeğidir. Yemeğin hazırlanmasında ilk aşama bir tencereye et koyulup, suyunu salıp geri çekene kadar kavrulmasıdır. Et yeterince yağlı değilse bir miktar da sıvı yağ ilave edilir. Daha sonra patates, havuç, soğan ve salça ete ilave edilir. Bir süre karıştırılarak sebzelerin sararması sağlanır. Sebzeler sarardıktan sonra sıcak su ve tuz eklenir, kaynamaya bırakılır. Yemek yeterince suyunu çekince servis edilmeye hazır hale gelir. Bir başka ana yemek olan patates yemeğinde de Kazak Türklerindeki gibi et hâkim unsurdur.

Keşkek, Salihli yerli halkı için en önemli düğün yemeklerinden biridir. Keşkek yapmak için buğdayı bir gün öncesinden ıslatmak gerekir. Daha sonra geniş bir tencerenin içinde kaynatılır. İyice kaynayan buğday tahta bir tokmak yardımıyla dövülür. Buğday dövme sırasında çeşitli atışmalar da gerçekleşir. Başka bir tencerede ise bir miktar et kaynatılır. Bu et tercihe göre tavuk ya da dana eti olabilmektedir. Kaynatılan etler, et suyundan ayrıştırılarak lif lif olacak şekilde parçalara ayrılır. Bundan sonraki aşamalar keşkek yapımının en zor kısımlarıdır. Büyük bir kazana kaynatılmış ve ezilmiş buğdaylar koyulur, üzerine daha önce kaynatılan etin suyu ve tuz ilave edilerek karıştırılır. Yeteri kadar et suyu koyulduğu anlaşıldıktan sonra da lif lif hazırlanan etler ilave edilir. İlave edilenlerle birlikte kazan büyük tahta kepçeyle iyice ezilerek karıştırılır. Servis tabaklarına koyulan keşkek, isteğe bağlı olarak üzerine tereyağıyla kavrulmuş salçayla birlikte servis edilir.

Salihli yerel halkının düğünlerinde yemeklerin yanına yardımcı olarak yaptıkları yemek de genellikle pilavdır. "Kazak Türklerinin pilavı içerisinde et, havuç, soğan"[17] gibi unsurlar varken yerel halkın yapmış olduğu pilav ise sadedir. Tercihe bağlı olarak arpa şehriye ya da tel şehriye ile yapılır. Et unsuru pilav içinde görülmez. İki halkın da ana ve yardımcı düğün yemeklerine baktığımızda göze batan en önemli unsur ettir. Kazak Türkleri yapmış oldukları tüm yemeklerinde eti ve özellikle at etini kullanmışlardır. Yerli halk ise eti yemekler içerisinde bir nevi yardımcı unsur olarak kullanmıştır. Bunun yanında yerli halkın kullandığı et çeşidi de dana ve tavuk etinden yana olmuştur.

3-Tatlılar

"Kazak Türkleri düğünlerinde tatlı olarak "aluva"(helva) yemektedirler. Aluva, yerli halk arasında un helvası olarak da bilinir. Kazak Türklerinin helvasıdır, diyebiliriz. Tava ya da tencerede kavrulan unun, kahverengileşinceye kadar kızartılması sonra da yağ ve şeker koyularak şeker eriyinceye kadar ateşte kalmasıyla hazırlanır. Hazırlanan bu karışım daha sonra soğumaya bırakılır. Soğuyup katılaştıktan sonra da servis yapılır."[18] Yerli halkın da düğünlerinde tatlı olarak hazırladıkları helvadır. Ama Kazak Türklerinden ayrılan yanı bu helvanın irmik helvası olmasıdır. İrmik helvası

[17] Ekici, M., (2012)
[18] Şakuzadaulı, J., (2000), s. 51.

hazırlanırken, bir tencereye tereyağı koyulur. Tereyağı iyice kızdıktan sonra üzerine çam fıstığı ile birlikte irmik ilave edilir ve 40-50 dakika boyunca durmadan karıştırılır. İrmik kıvamını alınca üzerine kaynar halde su ya da süt ilave edilir. İyice karıştırıldıktan sonra şeker katılarak karıştırılmaya devam edilir. Bundan sonra tencerenin kapağı kapatılır ve yaklaşık 20 dakika kadar ateşte bekletilir. Ateşten indirildikten bir müddet sonra da ılık ya da soğuk şekilde servis edilir.

İki halkın da düğün yemeklerinde hazırladıkları tatlılar benzer özellikler gösterir. Yörenin yerli halkı, Kazak Türklerinin düğünlerinde yaptıkları helva çeşidini günlük hayatta da hazırlayıp, tüketirler. Un helvası olarak bilinen bu helva çeşidi Kazak Türklerinin düğünlerinde yaptıklarıyla hemen hemen aynıdır.

Sonuç

Salihli bölgesinde yaşayan bu iki halk, bazen birbirlerini etkilemiş bazense kesin çizgilerle ayrılmışlardır. Ama hiçbir zaman aynı kültürden gelmişliği unutmamışlar, hayatlarını Türk kimliği altında sürdürmüşler ve sürdürmeye de devam edeceklerdir. Kazak Türkleri yaşamış oldukları zorlu göçlerin ardından, hayatlarına rahat bir şekilde devam etmektedirler. Onlar açısından bu göçler çok zor olmuştur, ağır bedeller de vermişlerdir. Kültürlerini unutturmak için yapılan baskılardan kurtulmasını bilmişlerdir. Öyle ki bölge halkına da bu kültürlerini yansıtmışlardır. Bu yansımalar, diğer yansımalardan farklı olarak iki kardeşin birbirinden bakıp görmesi gibidir. Tüm bunların sonucu olarak Kazak Türkleri düğünlerinde, et unsurunu eksiksiz kullanmışlardır. Âdeta etin girmediği yemeği, yemek saymamışlardır. Her türlü çorba, ana yemek, yardımcı yemek çeşitlerinde eti ve türevlerini görmek doğal bir sonuçtur. Öyle ki içtikleri çayda bile kısrak sütünü kullanmışlar ve sütlü çay geleneğini yaymışlardır. Salihli yerli halkı ise, et unsurunu o kadar çok kullanmaz. Birkaç ana yemeği dışında et ve türevlerini görmek olanaksızdır. Tatlı çeşitlerine baktığımızda ise; iki halkın da benzer damak zevklerine sahip olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Sonuç olarak bölgedeki yerleşik halkın ve Kazak Türklerinin düğün yemekleri arasında pek fazla etkileşim görülmemektedir. Kazak Türklerinin bölgeye yıllar önce gelmiş olmasına rağmen kendi kültürlerini yaşattıkları söylenebilir. Salihli için iki kardeş halkın varlığı kültürel bir zenginliktir. Bu kültürel ortam bünyesinde farklı unsurları barındırmakla daha güçlü bir yapı meydana getirir. Salihlinin renklerinden biri de bu güçlü yapıdır. Salihliye göç yoluyla gelen ve gelmek zorunda kalan Kazak Türkleri, aynı zamanda eski Türk geleneklerinin yaşatılmasında ve yerleşik halka sevdirilmesinde önemli görevler üstlenir. Böylece ulusal kültürler süreklilik kazanır. Bu süreklilik duygusu da halkın köklerini unutmamasını, eski kültürlerine sahip çıkmalarını, kendi kültürlerini gelecek kuşaklara da aktarmalarını sağlar.

Kaynakça

Clark, Milton J., (1954), How the Kazakhs Fled to Freedom, *The National Geographic Magazine*, c.5, s. 621-644. (adlı İngilizce aslından Türkçeye çeviren:Say, Tansu, Aralık-1985, "Kazaklar Hürriyete Nasıl Göç Etti", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*)

Ekici, Metin, (2012), "Ege'de Unutulan Bir Zenginlik Salihli-2", http://www.livingtourism.com/metin-ekici-egede-unutulan-zenginlik-salihli-2.html (son erişim tarihi: 27.07.2012)

Kara, Abdulvahap, (2012), "Kazakların Altaylardan Anadolu'ya Göçü", http://abdulvahapkara.com/arastirma-konulari/kazak-diyasporas/79-karavahap.html (son erişim tarihi: 27.07.2012)

Şakuzadaulı, Jannat Erqalieva Nurhat, (2000), *Kazak Kültürü*, Almatı, Katev (Uluslararası Eğitim ve Kültür Vakfı)

Toygar, Kâmil-Nimet Berkok, (2012), "Kazak Mutfak Kültürü Üzerine Notlar", http://www.turkish-cuisine.org/pages.php?ParentID=3&FirstLevel=19&SecondLevel=125&PagingIndex=0 (son erişim tarihi: 27.07.2012)

(2012), "Havuçlu Kazak Pilavı", http://kazakyemekleri.blogcu.com/etiket/TÜRKMEN (son erişim tarihi: 27.07.2012)

GİRİT GÖÇMENLERİNDEN DERLENEN ANLATILARIN İŞLEVLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Merve MATARACI

Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZET

Dünya var olduğundan beri küçük ya da büyük insan toplulukları dinî, siyasî, ekonomik ve diğer sebeplerle doğdukları yerleri terk etmek zorunda kalmışlardır. Bu anlamda göçün sadece bireylerin bulunduğu coğrafî çevreyi değiştirmelerinden ibaret olmadığı bilinen bir gerçektir. Göç; sosyal, ekonomik, kültürel boyutlarıyla toplumu da değiştirir. Göç yalnız bedenlere değil kültürlere de yer değiştirir.

1897 yılında Yunanistan'ın Girit'i işgaliyle Girit'teki Türkler de sonradan tarih sayfalarında yer alacak olan bir göçe başlamışlardır. 1923'te ise Lozan Antlaşması'nın imzalanmasıyla başlayan mübadeleyle birlikte adadaki tüm Müslümanlar için göç kaçınılmaz hale gelmiştir.

Bu çalışma değişik tarihlerde Anadolu'ya göç etmiş ve son olarak 1923-1924 yıllarında gerçekleşen mübadele ile Anadolu'ya göçmüş Girit muhacirlerinin göçe ilişkin anılarının, göç deneyimlerinin derlenmesi üzerine kurulmuştur. İnceleme İzmir, Aydın ve Manisa çevresindeki ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerle yapılan görüşme, gözlem ve kaynak toplama metotlarına dayanmaktadır. Araştırmadan elde edilen veriler Malinovski'nin " İşlevsellik Kuramı"na göre çözümlenmeye çalışılmış, Girit'ten göçün göçmenler üzerindeki etkisini ortaya koymak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göç, mübadele, muhacir, Malinovski, Girit.

ABSTRACT

Since the world has existed, small or big group of people had to abandon the territories where they were born because of religious, politic, economic and other reasons. In this sense, it's a well-known fact that the immigration is not only about changing geographic region where they were. Immigration; also changes the society in a social, economic and cultural way. Wherever there is an immigration of people, there is also an immigration of culture.

In 1897, with the occupation of the Greece in Cretan, the Turkish started an immigration which will take its place in history. In 1923, with the exchange began with the Treaty of Lausanne, all the Muslims in the island had no choice but immigrate.

This study is based upon the compilation of the memory and the experience of Cretan emigrants who immigrated in Anatolia at different times and the times between 1923 and 1924 with the exchange.

This study rely on the methods of gathering resources, the observations and the interviews of second and third generation emigrants around İzmir, Aydın and Manisa. The information obtained from this research is tried to be solved with the theory of Malinowski's "Structural Functionalism" and the effects of immigration upon emigrants is aimed to be put forward.

Keywords: immigration, exchange, emigrant, Malinowski, Cretan

Girit'te Türk Tarihi

Girit adasına ilk Türk akınları Aydın Oğulları Beyliğinden Umur Bey 300 gemi ile

başlatmıştı. Umur Beyden sonra 1469'da Girit çeşitli istikametlerde yapılan Osmanlı Hücumlarına maruz kaldı. Akdeniz'i bir Türk gölü haline getirmek isteyen Barbaros Hayrettin Paşa'nın 1538'de Girit sahillerini kontrolü altına almasıyla ada, en fazla zararı gördü.

1567 Yılında II. Selim'in tahta çıkması ile Kıbrıs adasının fethi sırasında Girit'e akında bulunuldu ve Suda kalesine bir gece baskını düzenlendi. Bu saldırılar sırasında Hanya Kalesi de çok zarar gördü ve Cezayir'den gelen bir Osmanlı donanması Resmo yöresini yakıp yıktı.

IV. Murat döneminde Osmanlı Devleti, Venedik Devletiyle Sulh halindeyken Cezayir ve Tunus korsanları Girit'i basıp, Avlonya'ya sığındıkları zaman Venedikliler, anlaşmayı hiçe sayarak Avlonya'yı talan etmişler, kaleyi ve kale içindeki camiyi yıkmışlardı. Bu hareket Girit'in fethedilmesi konusunda ilk sebeplerden birini teşkil etmiştir. Sultan İbrahim'in hükümdarlığı döneminde ortaya çıkan Sümbül Ağa meselesi (Kalyon Vakası) ise, Girit adasının fethedilmesinden en önemli sebep olmuş ve Osmanlı Devletini harekete geçirmişti.

Girit adasının Osmanlı Devleti için önemi ise, üç kıtanın birleşiminde olması, Kuzey Afrika'nın kıyı Şeridindeki Müslüman devletlerin "Trablus, Tunus ve Cezayir"deniz yolu üzerinde önemli bir stratejik noktadaki konumuyla bir serhat adası özelliğinde bulunması ve Avrupa'dan Osmanlı devletine karsı yapılacak saldırılarda ileri karakol görevini tanımasıydı. Osmanlı devleti Fatih Sultan Mehmet döneminden beri Girit adasının, gerek stratejik konumundan gerekse bir korsan yatağı olmasından dolayı fethini düşünmekteydi.

21 Haziran 1645'te Osmanlı donanması Navarin'den ayrıldıktan sonra

Başkomutan Kaptanı Derya Yusuf Paşa bütün komutanları etrafında topladıktan sonra padişahın fermanını çıkarıp okudu. "Girit'i fethe gidiyoruz..." dedi. O zamana kadar herkes Malta adasının fethine gidildiğini sanıyordu. Böylece 24 yıl, 4 ay, 16 gün süren savaş başladı.

Öte yandan Venedikliler Osmanlı devleti ile bir barış anlaşması yapmak

İstediklerini belirttiler ve Girit'in kendilerine bırakılması karşılığında Osmanlı devletine her yıl 20.000. Altın haraç vermeyi önerdiler. Serdarı Ekrem Fazıl Ahmet Paşa bu teklifi müzakereye bile gerek görmeden reddetti.

Osmanlı kuvvetleri, Fazıl Ahmet Paşa kumandası altında kuşatılan Kandiye Kalesi iki buçuk yıl sonra teslim olayı kabul etmiştir. Venediklilerin 13 yıldır Kıbrıs Valisi ve komutanı olan Francisco Morosimi teslim kararını bildirdi ve (6 Eylül 1669)'da sekiz maddelik bir sulh anlaşması imzalandı.

Sulh anlaşmasına göre, Kandiye kalesi bütün silahları ve mühimmatı ile teslim oluyordu. Sadece Carabusa, Suda ve Spinaloğne kaleleri Venediklilere kalıyordu. Girit Adasının fethi Osmanlı devletine çok pahalıya mal olmuştur Kandiya'nın ilk kuşatılması1647 yılı7Temmuzgünübaşlatılmasından teslim oluşuna kadar Venedikliler kaleyi 22 yıl 1 ay, 29 gün Türk ordusu karsısında durabilmişlerdi.[1]

Osmanlı Devleti 1715 yılından sonra Girit adasını, merkezi Kandiye olmak üzere imtiyazlı bir eyalet haline getirdi ve Kandiye, Hanya ve Resmo sancaklarına ayırdı. Kandiye'nin fethinden sonra yürürlüğe konan yeni vergi sistemi Venedik zamanındaki ağır vergileri kaldırdı. Girit'te yapılan ilk tahrire göre, ki vergiler buna göre tespit

[1] Çokişler, N., (2007), *Girit Türkmenleri Türk Halk Kültürü Üzerine Bir Araştırma*, İzmir, Ege Üniversitesi Türk Halk Bilimi Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, ,s:18-24

edilmekteydi, 12.700 zengin, 9850 orta kazançlı ve 4170 dar gelirli olmak üzere 26 bin 700 kişi yağıyordu. Osmanlı coğrafyası içinde İstanbul-Mısır yolu üzerinde bulunan Girit limanları önemli uğrak yeri haline geldi.

Kandiye'nin fethinden Mora ihtilalinin başlangıcına kadar Osmanlı hâkimiyeti altında geçen zaman zarfında Girit'te gözlenen sükûnet devresi, Osmanlı idâresinin özenli iç politika uygulamalarına rağmen devam edememiştir. Mora ve adalarda Rumlar tarafından çıkarılan isyanlar Girit adasına da sıçradı. 1821 yılında başlayan bu ilk isyanın bastırılması için II. Mahmut, Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'yı görevlendirmiş ve isyanı bastırmıştır.

1830 yılında Yunanistan devleti kurulduğunda, Girit Rumları adanın bu devlete bağlanmasını sağlamak için yeniden isyan ettiler. Bu isyan da Mehmet Ali Paşa tarafından 1831 yılında bastırıldı. Ancak kendisine Girit valiliği de verilmiş olan ve kuvvetleri de adada bulunan Mehmet Ali Paşa Girit'i, buradan bir çıkarı olmayacağını anladığı için, 15 Temmuz 1840 tarihli Londra Antlaşması'ndan sonra adayı boşaltmıştır. Girit'in Mehmet Ali Paşa'nın çekilmesinden sonra yeniden doğrudan Osmanlı idaresine geçmesinden az bir zaman sonra, Rumlar buraya tekrar dönmüş olan Yunan mültecileri tarafından isyana teşvik edildiler. Bu ayaklanma da, Osmanlı Devleti tarafından 1841 yılının ilk aylarında bastırıldı.

Bu arada, yeni kurulmuş olan Yunan Devleti de Girit'teki Rumları isyana teşvik etmekte ve asilere her çeşit yardımı yapmaktaydı. Yunanistan, Mısır bunalımı sırasında Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu zor durumdan yararlanmak için, 10 Ağustos 1839'da koruyucusu olan üç büyük devlete bir muhtıra göndererek, Girit'in kendisine verilmesini istemiştir. Diğer taraftan da Teselya'ya çeteler göndererek, Makedonya ve Epir'de karışıklıklar çıkartmıştır. Ancak İngiltere, Yunanistan üzerinde Rusya'nın nüfûz kazanacağı endişesi ile Yunanistan'ın bu genişleme politikasını önlemiştir. Kırım Savası sırasında da, Yunanistan'ın Osmanlı Devleti'ne savaş açmak istemesi, İngiltere ve Fransa tarafından engellenmiştir.

Yunanlıların ümit ve arzuları, 1864 yılında Yedi Ada'nın kendilerine verilmesi üzerine tekrar uyanmıştır. Rumların bulunduğu Ege'deki bütün adaları ele geçirerek büyük bir Yunanistan kurmak isteyen Yunanlılar, Girit'i de Osmanlı Devleti'nden kopartmak için tekrar harekete geçmişlerdir. Adaya gönderilen papaz ve öğretmenlerle Rum halkını isyana teşvik edilmiş ve 1866 Ağustos ayında Girit ilk defa geniş ölçüde bir ayaklanmaya sahne olmuştur. Rumlar kendi kendilerine geçici bir hükümet kurarak, Girit'in Yunanistan'a ilhâk edildiğini ilân ettiler.

Osmanlı Devleti, isyanı bastırmak üzere harekete geçti. Fakat Avrupa devletleri bu defa da işe karıştı. Fransa ve Rusya'nın Girit'in Yunanistan'a terki veya özerklik verilmesi önerisi Babıâli tarafından reddedildi. Asilere, Yunanistan ve diğer ülkelerden gönüllü ve yardım gelmekteydi.1867 Mayıs'ında Rusya'nın da onayını alan Fransa, Girit halkını şikâyet ve isteklerini belirlemek üzere, adaya milletlerarası bir komisyon gönderilmesini teklif etti. Fakat Osmanlı Devleti ile İngiltere ve Avusturya bu teklife karşı çıktılar. Bunun üzerine Fransa, tasarıda, gönderilecek komisyona Osmanlı Devleti'nin de bir heyet ile dâhil edilmesi Şeklinde değişiklik yaptı. Buna mütareke talebini de ilave ederek Rusya, İtalya ve Prusya ile müştereken, Osmanlı Devleti nezdinde yeni bir teşebbüste bulundu. Ancak Osmanlı Devleti bu teklifi de içişlerine karışma sayarak reddetti. İngiltere ise Girit meselesinin, Osmanlı Devleti'nin yerel bir problemi olarak kalmasını istiyordu. Bu arada yapımı sürdürülen Süveyş Kanalı

açılınca, Hindistan yolu üzerinde bulunan Girit'in önemi bir kat daha artacaktı. Bu bakımdan da adanın statükosunun devamında yarar görüyordu.

Avrupa devletlerinin devam eden baskısı sonucunda Babıâli 12 Eylül 1867'de Girit'te genel af ilan etmeye razı oldu. 28 Ekim'de Fuat Paşa, Sadrazam Âli Paşa'nın Girit'te tatbik edeceği tafsilatlı ıslaha programını ilgili devletlere gönderdi. Ancak tatbike konulması düşünülen program Fransa'yı memnun etmedi. Bunun üzerine Fransa, Rusya, Prusya ve İtalya, Babıâli'ye verdikleri notada, Osmanlı Devleti'nin İngiltere'nin tutumundan cesaret alıp, diğer devletlerin fikirlerini göz önünde tutmadığını, kendi teklif ettikleri ıslahat programlarını uygulamadığını ve bundan meydana gelebilecek hiçbir şeyin sorumluluğunu kabul etmediklerini bildirmişlerdir Bu şartlar altında Sadrazam Âli Paşa 6 Ekim 1867'de Girit'e vardı ve hazırlanan ıslahat programını açıkladı. Buna göre: "Vergiler önemli ölçüde azaltılacak; valinin yanında biri Müslüman, diğeri Hıristiyan olmak üzere iki danışman bulunacak; yerel ve genel meclisler kurulacak, bunların üyeleri Müslüman ve Hıristiyanlardan seçilecek; ada gerektiği kadar sancaklara ayrılacak ve bunların başına getirileceklerin yarısı Müslüman, yarısı Hıristiyan olacak; adada resmî yazışmalar Türkçe ve Rumca olmak üzere iki dilde yapılacaktı".2[2]

Böylece Girit'e özerklik veren bir yönetim şekli getirilmiş ve Girit isyanı da yatışmaya başlamıştı. Girit'teki durumun sakinleşmesinden hoşlanmayan Yunanistan bu kez de Yunanistan'a gelen Girit göçmenlerinin adaya dönmesini devletlerarası bir mesele haline getirmeye çalıştı. Ancak, göçmenlerin Yunanistan'da karşılaştıkları kötü şartlar, Yunanistan'ın aleyhinde bir durum oluşturdu. Göçmenler Girit'e dönmek istiyor, fakat anlaşmazlık çıkartacak bir kozdan yoksun kalmak istemeyen Yunanistan buna izin vermiyordu. Babıâli, 1868 Kasım ayı sonlarına doğru göçmenlerin Girit'e serbestçe dönmesini istedi. Osmanlı Devleti, 11 Aralık 1868'de Yunanistan'a verdiği notanın reddedilmesi üzerine de Yunanistan ile ilişkilerini kesti. Ortaya çıkan savaş durumunu gidermek için harekete geçen büyük devletler, 9 Ocak 1869'da Paris'te bir konferans topladılar. Fransa, İngiltere, Rusya, İtalya, Prusya, Avusturya ve Osmanlı Devleti'nin katılımıyla gerçekleşen konferansa Yunanistan katılmadı. Uzun süren müzâkerelerden sonra, Paris Konferansı'nın resmi bildirisi 20 Ocak 1869'da kabul edildi. Bu bildiri Yunanistan Hükümeti'nin Osmanlı Devleti'ne karsı çeteler toplamasını ve Yunanistan limanlarından Giritli âsîlere malzeme taşıyan gemilerin donatımını yasak edip mültecilerin de Girit'e dönmelerine mani olunmamasını talep ediyordu Büyük devletler bu bildiri ile Yunanistan'ı hareketlerinden dolayı suçladıklarını açıkça belli etmişlerdir. Yunanistan'a bildiriye ek olarak verilen notada [3]da bildiride ifade edilen maddelerin en geç bir hafta içinde kabul edilmemesi halinde, Yunanistan'ın hareketlerinden doğacak sonuçlar karsısında yalnız bırakılacağını ihtar etmişlerdi. Yunanistan hükümeti, konferansa katılan devletlerin bu baskısı karsısında, 6 Şubat 1869'da bildiriyi kabul etmek zorunda kaldı. Böylece, İngiltere'nin isteği doğrultusunda statükonun korunması esas alınarak Doğu Akdeniz bunalımı önlenmiş ve Osmanlı-Yunan anlaşmazlığı ile Girit meselesi geçici de olsa sona ermiştir.

Girit Rumları 1877-1878 Rus savaşında Osmanlı Devleti'nin içine düştüğü zor durumdan yararlanmak amacıyla Yunanistan'ın teşviki sonucu yeniden isyan

[2] Adıyeke, A. N., (2000), *Osmanlı İmparatorluğu ve Girit Bunalımı (1896-1908)*, Doktora Tezi, İzmir,Türk Tarh Kurumu ,s:39

etmişlerdir. Rusya da Ayastefanos Antlaşması'na Girit Adası'nda ıslahat yapılmasını ve uygulanmasını isteyen bir madde koyarak, konunun devletlerarası bir nitelik almasına sebep olmuştur. İngiltere ise Rusya'nın adaya tek taraflı olarak müdahalesini önlemek üzere, Girit meselesini Berlin Konferansı'na getirdi. Kongre, Berlin Antlaşması'nın 23. maddesine; Girit'te 1868 nizamnâmesi esaslarına göre ıslahat yapılmasını ve Osmanlı Devleti'nin bu konuda Avrupa devletlerine bilgi vermesi kaydını koydu

Bu madde Osmanlı Devleti'nin Girit üzerindeki hâkimiyetini biraz daha kaybetmesine yol açtı. Nitekim sonradan büyük devletler, Osmanlı Devleti tarafından verilen bu vaadin yerine getirilmesini istediler. Bu vazife ile Girit'e gönderilen Gazi Ahmet Muhtar Paşa ile âsîler arasında, konsolosların kontrolü altında, Hanya'ya yakın Halepa mevkiinde müzakereler yapılarak, 23 Ekim 1878'de bir mukavelename imzalandı. Böylece, Halepa mukavelenamesi ile verilen yeni haklar ve getirilen düzenle, Rum halkın Girit yönetiminde daha etkili olması sağlanmıştır.

Türk-Yunan savaşı, Girit meselesi yüzünden çıkmış, buna rağmen barış antlaşmasının hiçbir yerinde Girit anlaşmazlığından ve hal şeklinden bahsedilmemişti. Barışın imzalanmasından iki hafta sonra da 18 Aralık 1897 tarihinde büyük devletler, Girit'in özerkliğini ilan ettiler. Buna göre Girit adası Osmanlı Devleti'nin hâkimiyetinde tarafsız ve muhtariyete sahip bir eyalet oluyordu. Adaya, ilgili devletlerin de onayı ile

Sultan tarafından beş yıl için Hıristiyan bir vali tayin edilecekti. Türklerin de temsil edildiği seçilmiş bir yasama meclisi bulunacak, onun kararları Osmanlı Devleti'nin müdahalesi olmadan valinin onayıyla yürürlüğe girecekti. Türklerin can güvenliği ve mal emniyeti temin olunduktan sonra Türk askeri adadan çekilecekti. Girit idaresi, Osmanlı Devleti hazinesine yıllık maktu bir vergi ödeyecekti.

18 Aralık 1897'de büyük devletler Girit'in Osmanlı hâkimiyetinde özerk hale getirildiğini açıkladıkları sırada adanın dağlık bölgelerinde Türk ve Rum halkları arasında çatışmalar devam ediyordu. Osmanlı Hükümeti adaya eski sadrazamlardan Cevat Paşa'yı göndererek duruma hâkim olmaya çalıştı. Cevat Paşa'nın varlığı Türklerin moralini yükselttiğinden kırsal bölgelerde Rum baskısına dayanamayarak Kandiye'ye sığınan Türklerle Şehrin Türk unsuru birleşerek Rumlara karşı koydular. Çıkan olaylarda İngiliz konsolosu da öldürüldü. İngiliz amirali Şehrin Osmanlı komutanından, silah kullananların kendisine teslimini istedi. Evler aranarak birçok kişi tevki edilip İngiliz gemilerinde hapsedildi.

Ada'da sözde Osmanlı egemenliğinde özerk bir yönetim kurularak başına da vali olarak Yunan Prensi Yorgi'nin getirilmesine karar verildi. Çar ortak kararı II. Abdülhamit'e bildirdi. Avusturya, Almanya ve Osmanlı Devleti'nin karşı çıkmasına rağmen savaşta yenilen Yunanlılar, Yunan Prensi Yorgi'nin adaya vali yapılması suretiyle mükâfatlandırılmış oldu. Babıâli, işgalci dört büyük devletin baskısı üzerine, Prens Yorgi'yi Girit Genel Valiliği'ne atamak zorunda kalmıştı. Yorgi'nin 21 Aralık 1898'de Girit'e giderek adanın yönetimini eline almasından sonra büyük devletlerin askeri birliklerinin ve donanmalarının büyük kısmı Girit'i terk etti.

1899'da Giritli hukukçu Elefterios Venizelos tarafından hazırlanan anayasa Girit Kurucu Meclisi tarafından kabul edildi. Prense yardımcı olmak üzere dört Rumla bir Türken meydana gelen danışma kurulu ile bir meclis kuruldu. Bu suretle Girit'in, Osmanlı Devleti ile bağları kopartılarak, adada Yunanistan'ın etkisi altında adeta bağımsız bir devlet kuruldu 5 Ekim 1908'de Girit Meclisi, adanın Yunanistan'a bağlandığını ilan etti. Osmanlı Devleti bu ilhâka karşı çıktığı gibi büyük devletler de

Bosna Hersek ve Bulgaristan bunalımlarının sürmekte olduğu sırada yeni bir meselenin daha çıkmasını istemediklerinden bu oldubittiyi tanımadılar. Bununla beraber İngiltere, Fransa, Rusya ve İtalya, Girit adasında bulunan askerlerini geri çekmeye karar verdiler. Osmanlı Devleti ise 30 Mart ve 27 Haziran 1909'da İngiltere, Fransa, Rusya ve İtalya'ya başvurarak, askerlerinin tahliyesini geri bırakmalarını istedi. Bu istek kabul edilmedi.

Girit'in tahliyesi demek, Yunanistan'a bırakılması demekti. Bu tahliye nihayet 27 Temmuz 1909 Salı günü tamamlanmıştı. Devletler askerlerini tamamen çektikleri gün Hanya kalesine Yunan bayrağı çekildi. Osmanlı Devleti'nde Girit'teki gelişmelere karşı büyük bir tepki doğmuş ve mesele bir Osmanlı-Yunan anlaşamazlığı halini almıştı. Büyük devletlerin baskısıyla olayların daha fazla büyümesi önlendi. Osmanlı Devleti, 3 Kasım 1909'da büyük devletlere bir defa daha başvurarak, Girit meselesinin kesin olarak çözümlenmesini istedi, fakat bu konuda zamanın daha gelmediği cevabını aldı. Bundan sonra Girit, 1912 yılına kadar, hukuk yönünden Osmanlı Devleti'ne bağlı kalmaya devam etti.[4]

Göçler ve Nüfus Mübadelesi

Büyük zorluklarla ele geçirilen Girit adasının bir oldubittiye getirilerek Osmanlı Devletinin elinden çıkması, Avrupalı devletlerin siyasi oyunları yüzünden olmuştur. 1699 yılında Osmanlı hâkimiyetine giren adada sağlanan huzur ortamı, Fransız İhtilalinin ortaya çıkardığı milliyetçilik akımları sayesinde Osmanlı tebaası devletlere de sıçramış ve artan bir hızla yayılmıştır. 1821 Mora isyanı sonunda 1830 yılında bağımsız bir devlet olarak ortaya çıkan Yunanistan'ın, Osmanlı topraklarında yaşayan Rumlarla birleşme (Enosis) hayali taşıması ve Girit'teki Rumları ayaklandırma çabaları neticesinde Müslümanlara karşı yapılmaya başlanan zulümler, Giritli Türklerin adayı terk etmeleri sonucunu doğurmuştur.

Fetihten hemen sonra Anadolu'dan çeşitli gruplar adaya yerleştirilmiş ve 18. yüzyılın ikinci yarısında ada, 300.000 nüfusa sahip olmuştur. Bu nüfus içinde Müslümanlar 2/3 oranında çoğunluğa sahiptiler 1821'den itibaren hem ada hem de adadaki Müslüman nüfusunda hızlı bir düşüş görülür. Yaklaşık 10 yıl içinde ada nüfusu 260.000'lerden 170.000'lere ve bu nüfus içinde Müslümanların sayısı 50.000-60.000 civarına düşmüştür. 4[5]

1830 Yunan isyanı sonrasında adada huzuru yeniden sağlayabilmek ve otoritesini sağlamlaştırmak isteyen Osmanlı Devleti Girit'te yaşayan Hıristiyanlara geniş haklar tanıdı bu haklar adadaki Rum halkı memnun etmemiş Rumlar ayaklanmak için fırsat kolluyorlardı.1877-1878 Rus savaşı Rumlara istediği fırsatı verdi ve Rumlar ayaklandılar. Halepa fermanı ile devam eden gelişmeler sonrasında adada Müslüman halk kötü duruma düştü. Müslüman ve Hıristiyan halk arasında çıkan anlaşmazlıklar iki tarafta da ölümle sonuçlanıyordu. Rumların gerçekleştirdiği baskılar ve cinayetler, Türklerin ada içerisinde köylerden güvenli olan kentler yerleşmelerine sebep oldu.

Bu sırada Osmanlı Devleti Yunanistan'a savaş ilan etti.1897 yılındaki bu savaşı Osmanlı Devleti 'nin kazanmasına rağmen savaş alanında elde edilen başarı masa başında elde edilemedi.5 Kasım 1898'de büyük devletler Osmanlı yönetimini ve askerlerini adadan zorla çıkarınca adanın kontrolü İngiltere, Fransa, Rusya ve İtalya'nın eline geçti. 1897 yılında Yunanistan'ın adayı işgaliyle birlikte göç olayları daha da

[4] Çokişler, N., (2007) ,s:20-24

[5] Adıyeke, A. N.; Adıyeke, N., (2006), *Fethinden Kaybına Girit,* , İstanbul, Babıali Kültür Yayıncılığı, s:163

Şiddetli bir şekilde yeniden başladı. Kırsal bölgedeki Müslümanlar geride tüm mal varlıklarını ve hayvanlarını bırakarak Şehirlere yığılmaya başladı. Ortodokslar ise onların boşalttığı yerlere geçtiler.

1898 geçici yönetim bu duruma bir çözüm getirmeyince 25 bini bulan sığınmacı Müslüman büyük devletlere başvurdu. İsyancı liderler Müslümanların köylerine dönmelerine ancak Osmanlı askerleri tümüyle adadan çekilince izin vereceklerini söylüyorlardı. 1898 yılı sonlarında Osmanlı tüm asker ve memurlarıyla geri çekilince Müslümanların güvenle köylerine dönmeleri sağlandı. Ancak zaten bu zaman içinde Müslümanların büyük çoğunluğu Anadolu'ya göç etmişti. 21 Aralık 1898'de Yunan Prensi Yorgi'nin genel valiliğe atanmasıyla büyük devletler donanma ve askerlerini adadan çektiler. Bu çekilmeyle birlikte Türkler için tehlike arttı. Kıyı Şehirlerinde perişan halde yaşayan Türkler adadan ayrıldıktan sonraki en önemli yerleşim yerleri, Ege denizi kıyıları olmuştu. Aydın vilayeti, Giritli göçmenlerin tercih ettikleri yerlerin başında geliyordu. Fakat buradaki artış bölgede yeni huzursuzlukların çıkmasına neden oldu. Bu gelişme, göçmelerin yeni yerlere yönlendirilmeleri gerektirdi. 1899'da Girit'ten göçmekte olanların sayısının 30.000'i geleceği ve gelecek bu nüfusun İzmir'de işsizliğe yol açması sonucu, aç ve işsiz olan bu göçmenlerin, Şehirdeki Hıristiyan bakkal ve fırınlara saldırarak büyük bir kargaşa yaratmaları riski ortaya çıktı. Bundan dolayı İstanbul'dan para istenerek göçmenlerin ihtiyaçları karşılanarak bunların Marmaris sahili, Adana ve Beyrut gibi yerlere sevk edilmeleri istendi.

1899'da Aydın'dan gelen Şifreli bir telgrafta, İngiliz ve Yunan vapurlarıyla şimdilik gelen 458 kişi ile Girit göçmenlerinin sayısının 10.158'e yükseldiği bildirilmişti

Aydın ve çevresi göçmenler için oldukça uygun bir yerleşim alanıydı.

Göçmenler Girit'teki zeytinciliği ve bağcılığı bu topraklarda daha iyi yapabileceklerini düşünüyorlardı. Bundan dolayı Aydın ve çevresini ikinci vatan olarak gördüler.6[6]

1899'da giderek artan göçmenlerin yerleştirilmesi sorunu başladı. Bu dönem göçenleri yerleştirmek amacıyla çeşitli yerlerde evler yapıldı.

1923 Mübadelesi ve Göçler

Türkiye ve Yunanistan arasındaki nüfus mübadelesi fikrini Lozan Barış Konferansı sırasında İngiltere Dış İşleri Bakanı Lord Curzon ortaya attı. Yunanistan tarafından hemen kabul edilen nüfus mübadelesi fikrini Türk tarafı da kabul etmek zorunda kaldı. Kurtuluş Savaşı'nın kazanılması sonucunda özellikle Batı Anadolu'daki Rumlar, Yunanistan'a göç ettiler. Yunanistan bu göçmenlere yerleşebilecekleri yer ve işleyebilecekleri toprak sağlamakta sorunlarla karşılaştı. Nüfus mübadelesini bu sorunları çözebilmek amacıyla hemen kabul etti. Türk nüfus Türkiye'ye gönderilirse bunlara ait ev, iş yeri ve topraklar Türkiye 'den gelen Rumlara verilecekti. Lozan Barış Konferansı'nda imzalanan protokol ile Türkiye ile Yunanistan arasında mübadeleye tabi tutulacak kişilere ait koşullar belirlendi. Lozan Antlaşması'nda ise İstanbul'daki Rumlar ile Batı Trakya 'daki Türkler dışında, Türkiye 'deki Rumlarla Yunanistan 'daki Türklerin karşılıklı olarak değiştirilmeleri kararlaştırılmıştı. Bunun sonucu olarak tarafsız devletler temsilcilerinin de katıldığı mübadele komisyonu kuruldu. Ancak Yunanistan'ın sürekli anlaşmazlıklar çıkarması yüzünden bir sonuç alınamadı.

[6] Adıyeke, A. N.; Adıyeke, N., (2006), s:165-170

Yunanistan'ın amacı İstanbul'da daha fazla Rum kalmasını sağlamaktı. Bu nedenle 30 Ekim 1918 tarihinden önce İstanbul'da bulunan Rumların, değişim dışında tutulmasını istedi. Türkiye ise İstanbul'da yerleşmenin Türk yasalarına göre belirleneceğini söyledi. Anlaşmazlık Milletler Cemiyet'ine götürüldü. Cemiyet, konunun Lahey Adalet Divanı'nda görüşülmesine karar verdi. Ancak anlaşmazlık yine çözümlenemedi. Bunu üzerine Yunanistan'ın Batı Trakya 'daki Türklerin mallarına el koymasına karşılık, Türkiye de İstanbul'daki Rumların mallarına el koydu. Mübadele ise ancak 10 Haziran 1930'da Ankara'da imzalanan anlaşma sonrasında gerçekleşebildi.7[7]

Türk Hükümeti mübadillerin zor durumda kalmaması ve mübadelenin düzenli bir şekilde yapılabilmesi için "Mübadele İmar ve İskân Vekâleti"ni kurmuştu. Vekâletin çalışmaları sonucunda Türkiye on iskân mıntıkasına ayrılarak bu mıntıkaların sınırları belirlendi. Buna göre;

Birinci bölge: Sinop, Samsun, Ordu, Trabzon, Gümüşhane, Amasya, Tokat, Çorum

İkinci bölge: Edirne, Tekfur dağı, Gelibolu, Kırk kilise, Çanakkale

Üçüncü bölge: Balıkesir vilayeti

Dördüncü bölge: İzmir, Manisa, Aydın, Menteşe, Afyon

Beşinci bölge: Bursa

Altıncı bölge: İstanbul, Çatalca, Zonguldak

Yedinci bölge: İzmit, Bolu, Bilecik, Eskişehir, Kütahya

Sekizinci bölge: Antalya, Isparta, Burdur

Dokuzuncu bölge: Konya, Niğde, Kayseri, Aksaray, Kırşehir

Onuncu bölge: Adana, Mersin, Silifke, Kozan, Ayıntab, Maraş8[8]

Nüfus Mübadelesi Protokolü'ne göre, mübadiller taşıyabilecekleri bütün malları yanlarında götürme hakkına sahipti ve iki devlette buna bir engel koyamazdı. Bu mallardan her iki ülkede vergi alamayacaktı. Asıl önemli konu, mübadillerin terk ettikleri ülkede bırakacakları malların değerinin tespitiydi. Protokole göre, malların değeri, altın para ile olan değeri esas alınarak" belirlenecek ve tutanaklar hazırlandıktan sonra mübadile, belirlenen değere göre, göç ettiği ülkede "aynı nitelikte mal" verilecekti. Fakat değer belirleme ve mal bildirim işleri hakkında birçok sorun ortaya çıktı ve bu konular üzerinde tam bir netlik olmadan mübadeleye başlandı.

Muhtelit Mübadele Komisyonu, Selanik, Kavala, Drama, Hanya, Kandiye ve Resmo'da beşer kişiden oluşan ara komisyonlar kurarak, mübadillerin nerelere gideceğini belirliyor ve mallarının kayıtları yapıyordu. Hilal-i Ahmer Cemiyeti de bu irkab iskelelerinde görevlendirdiği "İmdad-ı Sıhhi Heyetleri" ile gemilere binecek olan mübadillerin sağlık kontrollerini ve onların çeşitli hastalıklara karşı korunması için çiçek aşısı yapıyor, tifo, sıtma gibi hastalıkların yayılmaması için de hasta kişilerin karantinaya alınmasıyla salgını engellemeye çalışıyordu.

Bu koşullar altında Aralık 1923'te başlayan mübadele Mayıs 1924'e kadar sürmüştür.

Verilerin Değerlendirilmesi

Bu bölümde incelememizin asıl konusunu oluşturan Girit göçmenlerinden derlenen göç anlatıları işlevleri bakımında değerlendirilecektir. Bu inceleme Malinovski'nin işlevsellik kuramı temel alınarak yapılmaya çalışılacak ve Girit'ten Anadolu'ya yapılan

[7] Karal, E. , Z., (1978), *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Ankara , Türk Tarih Kurumu Basımevi, S:42-43
[8] Adıyeke, A. N., (2000), s:172

göçün göçmenler üzerindeki etkisi incelenmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda, Malinovski'nin kültür tanımıyla başlamak faydalı olacaktır. Malinovski'ye göre kültür "açıkçası aletlerden ve tüketim mallarından, çeşitli toplumsal gruplaşmalar için yapılan anayasal belgelerden, insana özgü düşünce ve becerilerden, inanç ve törelerden oluşan bütünsel bir toplamdır." [9]

Malinovski'ye göre, insanın ve ırkın organik ya ada temel ihtiyaçlarının karşılanması her bir kültüre yüklenen koşullar dizisinin en azıdır. İnsanın beslenme, üreme ve sağlığı koruma ihtiyaçlarında doğan sorunlar çözülmelidir. Bunlar yeni, ikincil ya ada yapay bir çevre yaratılarak çözülür. Kültürün kendisinden ne daha çok, ne de daha az olan bu çevrenin sürekli bir biçimde yeniden üretilmesi, sürdürülmesi ve yönetilmesi gerekir. Bu durum terimin en geniş anlamıyla topluluğun kültürel düzeyine, çevreye ve grubun verimliliğine dayanan yeni bir yaşam standardı yaratır. Ama kültürel bir yaşam standardı yeni ihtiyaçların ortaya çıktığı ve yeni burukların ya da belirleyicilerin insan davranışını zorladığı anlamına gelir. 10[10]

Böylece insan, Malinovski'ye göre, her şey den önce, organizmasının ihtiyaçlarını karşılamak zorundadır. Onun beslenme, ısınma, barınma, giyinme, ya da soğuktan, rüzgârdan ve havadan korunmak için birtakım düzenlemeler yapıp etkinliklerde bulunması gerekir. Onun kendisini koruması ve dış düşmanlara fiziksel, hayvansal, ya da insandan gelen tehlikelere karşı örgütlenmesi zorunludur. İnsan varlıklarının bu temel sorunlarına, bireylerin yaptığı zanaat ürünleriyle, işbirliği yapan gruplar halinde örgütlenmesiyle ve ayrıca bilginin, bir değer ve ahlak duygusunun geliştirilmesiyle çözüm bulunur. 11[11]Malinovski 'nin bu kültür tanımı ve çözümlemesine göre kültür ve onu oluşturan öğeler doğanın insana getirdiği zorunluluklardan ve bu zorunluluklar karşısında insanın getirdiği çözümlerden oluşmaktadır. Bu da karşımıza "İşlevsel Çözümleme Yöntemi'ni" çıkarır.

Kültürü böyle tanımlayan Malinovski, temel gereksinimler ve kültürel kurumlarının ve işlevlerinin belirlenmesi için temel ihtiyaçlar ve bunlara verilen kültürel cevaplardan oluşan yedi maddelik bir analizin gerekliliğini ortaya koyar.

1- Besin Sağlanması: Göç olgusu insan topluluklarının hayatına ilişkin pek çok öğeyi etkilemektedir. Bunların başında da besin sağlanması gelir. Beslenme metabolizmanın devamlılığı için zorunlu olduğundan büyük önem taşır. İnsanlar tarihin erken devirlerinden beri besin sağlama olayını yaşadıkları coğrafyaya, zamana göre şekillendirmişler ve beslenme gibi zorunlu bir ihtiyaçtan farklı farklı yemek kültürleri yaratmışlardır. Dinlenen anlatıcıların anlatılarında da beslenme ve göçün beslenme üzerindeki etkilerine ilişkin pek çok veri bulunmaktadır.

- Girit'ten kaçma zamanı geldiğinde zenginler bile açmış.(K:3),
- Bizim akrabalarımız oranın zenginlerindenmiş hep ama Yunan yağmalayınca mallarını hep aç kalmışlar.(k:5)
- ,Girit'te ziraat işiyle uğraştıkları için devlet kendilerine abu hayat bölgesinde beş dönümlük incir bahçesi veriyor. Beş dönümlük incir bahçesi geçinmeleri için yeterli olmuyor tabi.(k:4)
- Girit'te Türk'le Yunan çatışırken sadece Yunanlılar değil Türkler de

[9] Malinovski, B., (1990), *İnsan ve Kültür*, Ankara, V Yayınları
[10] Çobanoğlu, Ö., (2010), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Ankara, Akçağ Yayınları, s:245
[11] Çobanoğlu, Ö., (2010), s:246-247

Yunanlıların mallarını yağmalamış, açlık hem Türklerde hem Yunanlılarda varmış.(k:1)

- Kadıncağız kaçarken çocuğuna bakamayacağı için, hem de açlıktan ölmesin diye bir ağacın altına bırakmış(k:1)
- Orada dedemlerin yağhaneleri varmış. Ne varsa hepsini Rumlar yağmalamış, mallarını yakmışlar, bizimkiler de aç kalınca buraya göçmeye karar vermişler.(k:7)
- Rumlar köylerdeki zeytin ağaçlarını bile kesmişler, Türkler şehirden köylerine dönünce uzun zaman zeytin alamamışlar.(k:7)

Derlenen anlatılarda en çok vurgu yapılan şey Yunanlıların yaptığı yağmadır. Anlatıcılar bunu göç için bir sebep olarak görmüşlerdir. Yunan baskısının halk üzerinde yoğun olarak etkisinin görüldüğü durumların başlarında gelir beslenme. Yunanlılar Türklerin gitmesini sağlayabilmek için besin bulmalarını engellemeye çalışmışlardır. Beslenme vurgusunun yoğun olarak yapıldığı bir diğer durum da Anadolu'ya geldikten sonra yaşadıklarıdır. Devletin verdikleri göçmenlerin yiyeceklerini sağlamasına yetmemiştir.

2-Akrabalık: Mübadele öncesinde ve mübadele sırasında yapılan göçlerle Anadolu'ya gelen göçmenler Anadolu'da farklı yerlere yerleştirilmişler ve akrabalar birbirinden ayrılmıştır. Daha erken zamanda yapılan göçlerde ise Girit'te kalan aile bireyleri Rum kızlarla evlenmiş ya da Türk kızları Rum erkeklerle evlenmiş, Girit' başından beri iki toplumun bir arada yaşamasının oluşturduğu akrabalık göçler ve mübadeleden etkilenmiş mübadillerin hayatında akrabalık bakımından önemli değişiklikler yaratmıştır.

- Dedem Girit'ten göçtüğünde bekârmış, Söke'ye yerleşince yine Giritli olan anneannemle evlenmiş.(k:7)
- Giritliler çalışkan insanlardır. Kendilerinden olmayanla evlenmezler, çünkü buraya geldikten sonra yerliler onları sevmemiş, ondan işte Giritliler de hep Giritlilerle evlenirler.(k:2)
- Girit'te Yunanlılarla Türkler savaşırken bir Türk beyi bir Rum çocuk bulmuş, onu kendi kanındanmış gibi büyütmüş.(k:1)
- Dedemler bir çocuklarını orada bırakmışlar mallarının başında göçerken Anadolu'ya. Sonra o çocuk bir Rum kızıyla evlenip Hıristiyan olmuş.(k:9)
- Benim dedem Anadolu'ya geldiğinde gençmiş daha. Evlenmesi için illa kendisi gibi bir Giritli Bektaşi kızı istemiş, başkasıyla evlenmemiş.(k:2)
- Benim dedemin erkek kardeşi çok zor gelmiş Anadolu'ya, kaçmış Yunanlıların elinden. Küçücük bir kayıkla gelmişler Bodrum sahiline. Türk hükümeti bunları Bodrum'a yerleştirecekmiş ama akrabaları var diye Manisa'ya gönderilmek istemişler onlar.(k:2)
- Babaannem ikiz çocuk doğurmuş Girit'teyken ama çocuklar savaş zamanı, şartlar da iyi değil diye ölü doğmuş. Tam o sıralarda mübadele yapılmaya başlanmış. Babaannem de evli diye kocasının ailesiyle gidecekmiş. Ama kendi anne babası daha önce ilk gemilerden biriyle gideceklermiş. Çok ağlamış. Bunun üzerine kaynanası oğluna karısını alıp karısının ailesiyle gitmelerini, Türkiye'de nasıl olsa buluşacaklarını söylemiş; fakat babaannem ve dedem Mudanya'ya getirilmiş gemiyle, dedemin ailesi Mersin'e götürülüyor. Uzun yıllar birbirlerini hiç görmüyorlar. Amcam Mersin'e askere gidince tesadüfen buluşuyorlar.(k:3)
- Şehriban Ablalar Çirkince'ye götürülüyorlar. Çirkince bugün bildiğimiz Şirince. Ama pek çirkin, yaşanacak gibi bir yer olmadığından adı o zaman öyleymiş. Akrabaları

ise Tarsus, Mersin gibi başka başka yerlere gönderildikleri için bir daha birbirlerini hiç görmüyorlar.(k:1)

Anlatıcılardan derlenen anlatılarda Girit'ten Türkiye'ye gelmenin göçmenlerin akrabalarından ayrılmaları, Girit'te kalanların Rum kızlarıyla evlenmeleri gibi aile hayatını sarsan sonuçlar yarattığı görülüyor. Göçmenler ellerinden geldiği kadarıyla akrabalarının bulunduğu yerlere yerleştirilmek isteniyorlar. Mübadele esnasında ise bu olanaksız olduğundan çok yakın akrabalar bile birbirlerinden ayrılıyorlar. Girit göçmenleri her ne kadar birbirlerinden farklı yerlere yerleştirilseler bile evlenme söz konusu olduğunda kendileri gibi Giritlilerle evlenmeyi tercih ediyor.

3-Barınma: Girit'ten Anadolu'ya yapılan göç her türlü göç olgusunda olduğu gibi insanların davranışlarını, bedensel rahatlıklarını etkilemiştir. Yunanlıların yaptığı baskı, zorlaşan yaşam koşulları insanların giyimini, yaşayışını özellikle de Yunanlıların yaptığı yağmalamalar nedeniyle barınma koşullarını çok fazla etkilemiştir.

- Girit'te yunan baskısı başladığı zamanlar hep Türkler orada yokluk içindeymiş, sefalet içindeymiş. Babaannemin tek bir elbisesi varmış o da yazlık. Geceleri yıkar gündüzleri giyermiş, Türkiye'ye gelince çok zorlanmış, çünkü Türkiye'de hava daha soğukmuş Girit' göre. Kıyafetleri çok yazlık gelmiş, çok üşümüşler buraya gelince.(k:3)
- Bizimkiler Girit'ten buraya gelince buradaki yerliler çok kapalıymış Giritlilere göre. Bizim gibi Girit'ten gelen aileler daha modernmiş, bana anlattıklarına göre. Giritli kadınlar daha açık giyiniyormuş yerli kadınlara göre. tabi Anadolu'ya gelince mecbur kalmışlar bizimkiler de kapalı giyinmeye. (k:5)
- Ailem Girit'ten mübadele olmadan göçmüş. Yaşam şartları zorlaşmış, evlerinden çıkarmışlar onları Yunanlılar yerleşecek diye.(k.9)
- Önce dedemlere Mudanya'da çok güzel bir tarla vermişler, içinde de güzel bir ev varmış ama bizimkiler orada yapamamışlar, oradan Manisa'ya oradan da verimli torakları var hem de Girit'e benziyor diye duydukları Söke'ye gelmişler.(k:3)
- Girit'teyken soruyorlarmış şehirdekilere evde kaç kişisiniz diye. bütün ev halkını bir odaya yerleştirip geri kalan odalara da Anadolu'dan gelen muhacir Rumları yerleştiriyorlarmış.(k:1)
- Anadolu'dan kaçan Rumlar hep Girit'e gelmiş, oradaki Türkleri yerlerinden etmiş, onlar geldi diye hep Müslümanları evlerinden çıkarmışlar.(k:7)
- Anadolu'dan kaçan Rumlar Girit'e gelmişler ve Girit'in köylerindeki Türkleri köylerden çıkarıp yerine Rumları yerleştirmişler. Şehirlerde de her eve bir göçmen Rum ailesi yerleştiriyorlarmış. Dedemler de köydeki evleri alındığından şehre akrabalarının yanına göçmek zorunda kalmışlar.(k:9)
- Mübadeleden önce gelmiş benim ailem. O zamanlar mübadeledeki gibi değilmiş, isteyeni istediği yere gönderiyorlarmış, bizimkiler de hem akrabaları var hem de üzüm yetiştiriliyor diye Manisa'ya yerleştirilmek istenmiş.(k:2)
- Şehriban Ablaları getirmişler İzmir limanına. Sormuşlar nereye gönderilmek istersiniz diye, pek çok güzel yer söylemişler Bodrum, Mudanya gibi ama onlar Yunanlılar onları bulur da keser korkusuyla Çirkince'ye yerleştirilmek istemişler.(k:1)

Anlatıcılardan derlenen anlatılarda üzerine en çok vurgu yapılan şeylerden biridir barınma. Anlatılarda barınma koşullarının kötüleşmesi Müslümanların evlerinden çıkarılması göçün sebeplerinden birini oluşturur ve bu açıdan önemlidir. Ayrıca anlatılarda çok fazla yer tutmasa da Girit ile Türkiye arasındaki iklim farkından, giysilerinin buraya uygun olmamasından ve Anadolu'daki halkın onların giysilerini

fazla açık bulmasından bahsedilmiştir. Girit Türkleri göç sonrasında geldikleri coğrafyada farklı bir kültürle karşılaşmışlar ve bu kültüre uyum sağlamakta zorlanmışlardır. Mübadele öncesinde göç eden Giritlilerde ise Yunan baskısı ve evlerinden edilmeleri onlar için göçü zorunlu hale getirmiştir.

4-Koruma: Göç, zorunlu hallerde yapılan bir yer değiştirmedir. Girit göçmenlerini de göçe zorlayan sebepler olmuştur. Bunların başında mübadele gibi siyasal bir sebep gelmekle birlikte özellikle mübadeleden önce göçen muhacirler için yaşadıkları yerde yaşam koşullarının zorlaşması, kendilerini güvende hissetmeme, korunma sorunu gibi durumlar da göç için bir neden olmuştur.

- Girit'te hayat zorlaştığı için savaş yıllarında dedemler yeni hayat umutlarıyla Anadolu'ya göçmek istemişler.(k:6)
- Girit'te Yunanlılar Türkleri kesiyorlarmış, özellikle Atatürk Anadolu'dan Yunanlıları atınca adı Kemal ve Mustafa olanları öldürüyorlarmış. Dedemin kız kardeşinin kocasını da adı Kemal miş. Keçileri varmış, çobanmış. Bir gece keçileri otlatmak için çıkmış dışarı. Ağaca çıkıp ıslık çalarak keçileri otlatıyormuş. Yanına gelen Yunan askeri adının Kemal olduğunu öğrenince onu vurmuş. Cesedini sabah derede bulmuşlar.(k:6)
- Girit'teyken Yunanlılar Türkleri zorla askere almaya çalışmışlar. Parası olanlar para vererek kurtuluyorlarmış ama olmayanlar gitmek zorundaymış. Dedemler göçünce dedemin erkek kardeşi malları beklemek için orada kalmışmış. Onu da askere almak isteyince birkaç kişi toplanıp satın aldıkları bir kayıkla Girit'ten kaçmışlar.(k:9)
- Orada insanlar korunabilmek için Yunan zulmünden Hıristiyan olup Yunan tabasına giriyorlarmış.(k:9)
- Girit'te savaş yılları Türkler için çok zor olmuş. Rumlar Türklere çok zarar veriyorlarmış, Türk köylerindeki kızların namusuna göz dikiyorlarmış.(k:2)
- Mübadele olmadan önce, Cihan Harbi'nin sonlarına doğru Yunan zulmünden korktukları için dedemle anneannem mallarını mülklerini yok parasına satıp Anadolu'ya göçmüşler.(k:2)
- Savaş yıllarında Anadolu'dan Girit'e göçmen Rumlar getiriliyormuş. Bu göçmenler kiliselere, camilere, tekkelere; hiç yer bulunmadığında da başkalarının evlerine yerleştiriliyorlarmış. Böyle olunca Girit'teki Müslümanların düşmanı ikiye çıkmış. Çünkü gelen Rumlar da Müslümanlara düşman gözüyle bakıyorlarmış.(k:1)
- Girit'te bir İbrahim Baba varmış. Olayların kızıştığı sırada Yunanlılar tekkeleri, camileri, yakıp yıkıyorlarmış. Bir gece İbrahim Baba müritlerine o akşam tekkeye gelmemelerini, o gece orada düğün olacağını söylemiş. O gece İbrahim Baba'yı öldürmüş Yunanlılar, derisini yüzmüşler.(k:2)
- Babaannem ikiz çocuk doğurmuş Girit'teyken ama çocuklar savaş zamanı, şartlar da iyi değil diye ölü doğmuş. Ama Yunan baskısı o kadar fazlaymış ki bebekleri gömmek bile imkânsızmış Yunanlılar Türklerin kendi mezarlıklarına gidip ölülerine gömmelerine bile izin vermiyormuş. Gece yarısını geçtikten sonra dedemle babaannemin kız kardeşi gizlice gidip gömmüşler bebekleri kimsenin haberi olmadan.(k:3)

Anlatılarda vurgu yapılan bir diğer önemli noktadır güvenlik. Anlatıcılar atalarının göçünün en önemli sebeplerinden biri olarak Yunanlılar tarafından hayatlarının tehlikeye sokulmasını, can ve mal güvenliklerinin kalmamasını anlattılar. Can güvenliklerinin kalmaması onlar için göçü bir zaruret haline getirmişti.

5-Etkinlikler: Göçün insan toplulukları üzerinde bıraktığı etkiler arasında önemli bir alan da etkinliklerdir. Bu etkinlikler; spor, oyun dans gibi şeylerdir ve göç gibi toplumun yapısını değiştiren, göç eden topluluğu yeni bir kültürle tanıştırıp kültürünü etkileyen bir olgunun kültürün bu kadar önemli bir öğesi olan etkinliklerden etkilenmemesi düşünülemez.

Girit göçmenlerinden derlenen göç anlatılarında göç ve mübadeleden etkilenen etkinliklerle ilgili bir veri yoktur. Bunu göç zamanında zor hayat koşullarının bu türden faaliyetler göstermeye pek de uygun olmamasına, bu dönemde genel anlamda temel ihtiyaçların; göç ve göçü gerektiren sebeplerin bu temel ihtiyaçları etkilemesi ve göçün nedenleri ve sonuçlarının bu temel ihtiyaçlar üzerinde yoğunlaşması bakımından değerlendirebiliriz.

6-Büyüme: Derlenen anlatılarda büyümeyle ilgili unsurlara az da olsa rastlanmaktadır. Anlatılar Girit'ten Anadolu'ya kadar gelen kimi birkaç yıllık kimi ise ondan da fazla bir süreyi kapsamaktadır. Böyle olunca da anlatılarda bahsi geçen kişilerin zaman içinde değişik hallerinden bahsedilmektedir.

- Dedemler buraya geldiklerinde gençmişler, Türkçe'yi zor konuşuyorlarmış; ama babam Türkçe'yi Türkiye'de öğrendiğinden İstanbul şivesiyle konuşurdu.(k:3)
- Babaannem Girit'te ölen bebeklerini doğurduğunda daha 17 yaşındaymış.(k:3)
- Şehriban abla köylerini Yunanlılar yağmaladığı zaman henüz 14 yaşındaymış ve bir Yunan eşkıyası onu kaçırmak istiyormuş.
- Dedemle anneannem Anadolu'ya göçtükleri zaman daha gençmişler, yeni evlilermiş, çocukları bile yokmuş.(k:2)

Büyümeyle ilgili veriler ise ikinci üçüncü kuşak mübadillerden derlendiği için genelde göçen kişilerin gençlik zamanları üzerinde yoğunlaşan anlatılardır. Göçmenlerin hayatın zorluklarıyla karşılaştıklarında yaşlarının ne denli küçük olduğu, yaşananların kötülüğünü pekiştirmiştir.

7-Sağlık: Göç gibi insanların evini, yaşadığı yeri değiştiren bir durumun sağlık üzerinde etkisinin olmaması düşünülemez. Özellikle mübadele döneminde yapılan göçler her ne kadar düzenli yapıldıysa da pek çok salgın hastalık görülmüştür. Yapılan göçlerin Birinci Dünya Savaşı yıllarında yapıldığı dikkate alınırsa göç sırasında yaşanan tüm sağlık sorunlarını oldukça doğal karşılayabiliriz.

- Giritliler gemilerle Anadolu'ya getirilirken pek çoğu yollarda açlık, sefalet içinde hastalık kapmış. Tabi gemilerin içinde o kadar gün yolculuk ediyorlarmış.(k:1)
- Onları gemilere bindirmişler balık istifi eve getirmek için ama yollarda hastalanıp ölen çok olmuş, çünkü salgınlar başlamışmış.(k:1)

Genel olarak sağlıkla ilgili yapılan anlatımlar ise getirilirlerken gemilerde yaşanan sorunlarla ilgilidir. Zaten sağlıksız olan yaşam koşulları bir de göçle birleşince pek çok kişi için ölümle sonuçlanmıştır.

Sonuç

Göç insanlık var olduğundan beri var olan ve hayatımızı etkileyen en önemli olgulardan biridir. Savaşlar, depremler, doğal afetler kadar hatta daha da fazla insan yaşamını etkileyen, toplumların kültürel yapısını değiştiren insanlık için trajik olaylardır. Göçlerle insanlar evlerini, vatanlarını bırakmak zorunda kalırken gittikleri yerlerde kültürel sorunlar, yeni topluma uyum sorunları yaşarlar. Bu göçlerin insanların temel ihtiyaçları üzerinde etkisi çoktur. Öncelikle toplumları göçe sürükleyen nedenlerdendir temel ihtiyaçlar. Büyük Türk göçünde olduğu gibi iklimin

uygunsuzluğu, besin sorunu, diğer toplumların baskıları ve siyasal baskılar dünya tarihinde pek çok göçün sebebini oluşturmuştur. 1923 Mübadelesi de bu türden sebeplerin pek çoğuna sahiptir. Ama onun önemli özelliklerinden biri bir öncesi olmasıdır. Mübadele öncesinde pak çok kişinin dağınık olarak göç etmesiyle birlikte göç olayları 1923'te imzalanan Lozan Antlaşması'yla iki ülkenin dini esas gözeterek nüfuslarını yer değiştirmesi şeklinde nihayete ermiştir. Göçü yaşayanlar Giritliler açısındansa bu kadar kısa değildir mübadele. Onlar acı çekmişler, evlerinden, vatanlarından ayrılmak zorunda bırakılmışlardır. Zor koşullar altında kültürünü, dilini bilmedikleri bir ülkeye gelmişler, göç etmelerinin sebebi nasıl vatanlarında hor görülmek olmuşsa yeni vatanlarında da bu yazgıdan kurtulamamışlar, kültürlerini, dillerini bilmedikleri bir yerde hayata yeniden başlamışlardır. Bu durumu yani göç etmenin ve yeni bir vatanın onlar üzerinde bıraktığı etkiyi İzmirli araştırmacı Ali Ekrem Erkal'ın "Geleneksel Kültürüyle Türk Girit" adlı kitabından aktardığımız Girit folklorunda "madinadha" şeklinde isimlendirilen bir manide şu şekilde görebiliriz:

Kriti mu omorfo nisi, korona tu Levandi,
To homa su ine malama, i petrasu dhyamandi
Ts' Anatolis ta homata hrisafi na yenune,
Tsi Kritis tin evgenia dhe tin ksana thorune
Türkçesi: Girit'im güzel adam, Doğu'nun tacı
Toprağın altındandır, taşların elmas
Anadolu'nun taşı toprağı altın da olsa

Girit'teki mutluluğa erişmek mümkün değil. Her ne kadar sorunlarla da karşılaşsalar, yaşam Girit'te zorlaşmış ve göç bir emr-i vâki olsa da yeni vatanlarına alışmak Girit Türkleri için zor olmuştur. Bugün birinci kuşak Girit mübadilleri hayatta değildir. Girit'ten göç ve Girit'teki Türk kültürü hakkındaki bilgiler onların çocuklarından ve daha çok da torunlarından elde edilmektedir. Buna rağmen yani kuşaklar sonra bile göç Giritlilerin muhayyilesinde canlılığını korumaktadır. Onlardan derlenen anılarla birlikte Mübadele siyasi antlaşmalarda geçen maddelerden ibaret olmaktan çıkıp insan hayatına, acıya, korkuya, kültüre temas etmiş ve hafızalara hiç silinmemecesine yerleşmiştir.

Kaynakça

Adıyeke, Ayşe Nüzhet, (2000), *Osmanlı İmparatorluğu ve Girit Bunalımı (1896-1908)*, Doktora Tezi, Türk Tarih Kurumu

Adıyeke, Ayşe Nükhet; Adıyeke, Nuri, (2006), *Fethinden Kaybına Girit*, Babıâli Kültür Yayıncılığı, İstanbul

Çobanoğlu, Özkul, (2010), *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara

Çokişler, Nazım, (2007), *Girit Türkmenleri Türk Halk Kültürü Üzerine Bir Araştırma*, Ege Üniversitesi, Türk Halk Bilimi Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, İzmir

Erkal, Ali Ekrem, (Temmuz 2008), *Geleneksel Kültürüyle Türk Girit*, Üçüncü Kitap: Toplum, İzmir

Karal, Enver Ziya,(1978), *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara

Malinovski, B., (1995), *İnsan ve Kültür*, Ankara V Yayınları.

Kaynak Kişiler
Katılımcı 1: Müzeyyen Erkal
Katılımcı 2: Zehra Eryılmaz
Katılımcı 3: Devlet Mataracı
Katılımcı 4: Hüseyin Canemek
Katılımcı 5: Zehra Canemek
Katılımcı 6: Mürüvvet Öztekin
Katılımcı 7: Zehra Cevre
Katılımcı 8: Leman Mocan
Katılımcı 9: Remziye Çevik

FACEBOOK ÂŞIKLAR KAHVESİ'NDEN "ÂŞIK ÖMER KUL"

Abdulkadir ÖNKOL

Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Bölümü

ÖZET

21. yüzyılın getirdiği teknolojik, sosyal ve kültürel dönüşümle beraber halkbiliminin konusunu oluşturan birçok konuda bu yeniliklere uyum sağlar. Klasik anlamda 16. yüzyılda başladığı kabul edilen âşıklık geleneğinde de bir takım dönüşümler yaşanır. Bu çalışmada yeni medya ortamının âşıklık geleneğine olan etkisi Facebook sosyal ağında yer alan "Âşıklar Kahvesi Grubu 'ndaki Âşık Ömer Kul" üzerinden ele alınıp incelenecektir.

Anahtar kelimeler: *Âşık, âşıklık geleneği, facebook, halkbilimi.*

ABSTRACT

With the technological, social and cultural transformation brought by 21. century, it accommodate itself to those innovations at lots of points composing the subject of folklore. Several transformations occur in minstrel tradition which is classically accepted to have begun in 16. century . In this study, the effect of the new media environment on minstrel tradition will be analyzed by discussing in terms of "Minstrel Omer Kul of Asiklar Kahvesi Group" included in the social network Facebook.

***Key Words**: Minstrel, tradition of being minstrel, facebook, folklore.*

Âşıklık Geleneği ve Kültür Ortamları

Ozanlık geleneği, 13. Yüzyıldan itibaren Türkiye sahasında kendini hissettirmeye başlar. Fakat kültürel değişim vb. sebeplerden dolayı temelde ozanlık geleneğinin devamı olarak kabul edilen Âşıklık geleneği ise 15. yüzyıldan itibaren Türkiye sahasında varlığını hissettirir ve 16. yüzyılda bağımsızlaşarak klasik bir yapı kazanır.[1]

XV. yüzyıldan itibaren "Ozan" terimi değişik manalarda (geveze, boş boğaz, saçma sapan konuşan) kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemden itibaren "Âşık" terimi ozan teriminin yerini almıştır. Daha önce tekkede yetişen şairler kendilerini saz şairlerinden ayırmak için "Âşık" terimini kullanırken daha sonra bu terim saz şairleri içinde kullanılmıştır.[2] Günümüzde ise Türkiye'de "ozan" ve "âşık" terimleri kullanılmaktadır.[3]Facebook'ta yer alan *Âşıklar Kahvesi* grubuna baktığımızda da "Âşık Nevruz Ali Çiçek, Aşık Cemal Divani… Ozan İsa Oğuz, Ozan Sadık Gül…" gibi isimler kullanarak yine sosyal ağlarda da "âşık" ve "ozan" terimlerinin kullandığını görmekteyiz.

---

[1] Yakıcı, A., (2007), "Dede Korkut Kitabı'nda Görülen Ozan Tiplerinin Türkiye Sahası Âşıklık Geleneğinin Oluşumuna Etkisi" *Milli Folklor,10,* s.41-46.

[2] Halıcı, F., (1992), *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şairleri*, Ankara, A.K.M. Yay. s.672.

[3] Halıcı, F., (1992).

19. yüzyılda, İkinci Mahmut döneminde, gerçekleştirilen ıslahatları halka doğru ve etkili bir şekilde ulaştırabilmek amacıyla iletişimin önemli sağlayıcıları olan gezici âşıklar teşkilatlandırılarak onlara maaş bağlanmış ve böylece âşıkların sarayda temsil edilmeleri sağlanmıştır.[4] Yine bu yüzyılda Sultan Abdülâziz ve Abdülmecid halkla iletişim kurmada âşıklardan faydalanmışlardır.[5] 20. yüzyılda ise Atatürk, Cumhuriyetin ilk yıllarında cumhuriyeti ve ilkelerini halka daha iyi anlatabilmek için âşıkların halkla olan iletişim gücünden faydalanmıştır.[6]

Âşıklar tarafından sözlü kültür ortamında üretilen ürünler XIX. yüzyılda matbaalarda yazılı metin haline getirilerek geniş halk kitlelerine ulaştırılmıştır.[7] Bundan dolayı âşık edebiyatı ürünlerine özellikle XIX. yüzyılda yazılan cönk ve mecmualarda rastlamaktayız. Ayrıca bu yüzyılda âşıkların şiirlerini içeren divanlar tertip edilmiş ve halk hikâyeleri yazıya aktarılarak kalıcı hale getirilmiştir.[8]

Âşıklar sözlü kültür ortamındaki az sayıdaki dinleyici yerine yazı sayesinde destanlarını bastırıp satmışlar, böylelikle yazılı kültür ortamına daha geniş bir kitleye ulaşma imkânına kavuşmuşlardır.[9]

Âşıklık geleneği elektronik ortamla XX. yüzyılda tanışmıştır. Radyo yayınları başta olmak üzere, plaklar, kasetler, televizyon âşıklık geleneğinin yayılmasında ve tanınmasında etkili olmuştur.[10] Yerel âşığın, ilk kez kitle iletişim aracılığıyla ulusa hitap ettiği uygulama "Yurttan Sesler" isimli radyo programıdır.[11] Hızla değişen kültürel, sosyal ve teknolojik yapıyla beraber âşıklar yeni iletişim araçlarıyla kendilerini ifade edecek yeni icra ortamlarına kavuşmuştur.

Nebi Özdemir " Medya, Kültür ve Edebiyat" isimli eserinde âşıklık geleneği ile medya arasındaki ilişkiyi ele alırken, bu konuyla alakalı iki görüş olduğunu ileri sürmektedir. İlk görüşe göre medyanın geleneği kullanarak, geleneği zayıflatıp etkisizleştirdiği; ikincisi ise medyanın ve âşıklık geleneğinin birbirini dönüştüren iki dinamik olarak kabul görmesi olduğunu söylemiştir. Özdemir, birincisinin savunucusunun daha fazla olduğunu ancak ikincisinin daha tutarlı olduğunu belirtmiştir.[12] Facebook'taki Aşıklar Kahvesi değişen kültürel, teknolojik ve sosyal yapıyla birlikte yeni medya düzeninde kendisine yer bulması gelenek açısından önemlidir. Değişen koşullara ayak uydurularak geleneğin sürdürebilirliği sağlanmakta ve sosyal medya aracılığıyla yeni kitlelere ulaşılmaktadır. Fakat bu kahvede yer alan kişilerin tam anlamıyla âşık olup olmadığı konusu tartışmalıdır. Bir kısmı âşık olduklarını elektronik ortamda yazdıkları şiirlerle, paylaştıkları video vb. ürünlerle veya katıldıkları şenlik vb. organizasyonları duyurarak ortaya koymaya çalışmaktadır.

Elektronik ortamda geleneğin bütün ürünlerine (halk hikâyeleri, askı ve muamma asma geleneği) rastlamak mümkündür. İletişim araçlarının gelişip yaygınlaşmasıyla birlikte yerel âşıklar genele hitap etmeye başlamış ve dinleyici ile icracı sayısında artış olmuştur. Âşıklık geleneğine ilgi duyan ve yeteneği olan gençler, usta-çırak ilişkisine

[4] Yakıcı, A., (2007), s.45-46.
[5] Kabaklı, A., (2006), *Âşık Edebiyatı*, İstanbul, T.Edb.Vakfı Yay.s. 109-110.
[6] Yakıcı, A., (2007), s.45-46.
[7] Sever, M., (2003), *Türk Halk Şiiri*, Ankara, Kurmay Yay. s.23.
[8] Artun, E., (2009), *Âşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı*, İstanbul, Kitabevi Yay.s.73.
[9] Çobanoğlu, Ö., (2000), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Ankara, Akçağ Yay. s.142-143.
[10] Artun, E., (2009), s.74.
[11] Özdemir, N., (2008), *Medya Kültür ve Edebiyat*, Ankara, Geleneksel Yay.s.248.
[12] Özdemir, N., (2008), s.243-244.

gerek duymadan, kendilerini yetiştirmişlerdir.[13] Artun, medyanın yaygınlaşmasını gelenek açısından olumlu değerlendirirken, Kabaklı ise yeni âşıkların ortaya çıkmasını sağlayacak mekânların ve geleneklerin yavaş yavaş kaybolduğunu ve medya araçlarının yaygınlık kazanmaya başladığını, böyle bir ortamda âşığın yetişmesinin zorlaştığı üzerinde durmuştur.[14]

Âşıklık geleneğinin temelleri: "Usta-çırak ilişkisi içinde yetişme, mahlas alma, rüya sonrası âşık olma/bade içme, atışma ve karşılaşmaya katılma, dedim-dedi ve dudak değmez tarzında söyleyiş yapabilme, askı (muamma) çözebilme, tarih düşürebilme, nazire söyleyebilme ve saz çalabilme" özelliklerine dayanmaktadır. Medyanın ortaya çıkışıyla beraber âşıklık geleneğinin bu temelleri değişmiş ve dönüşme uğramıştır.[15] Medyayı gelişim olarak görenler olduğu gibi geleneği zora soktuğunu savunanlar da olmuştur. Medya ve yeni medya düzeni günümüzde birçok şeye hükmetmekte ve kendi içinde gelenekseli değiştirip dönüştürmektedir. Günümüzde böyle bir değişim ve dönüşüm kaçınılmazdır. Önemli olan bu değişim ve dönüşüm yaşanırken gelenekselin özünün korunup korunmadığıdır. Yeni medya düzeninde âşık ve dinleyici yüz yüze temas kurmamaktadır. İnternette ortamında paylaşımlarıyla ve yazdıklarıyla ön plana çıkmaktadır. Burada paylaşım yaparken içerik olarak ne kadar özü koruduğuna bakmamız gerekmektedir. Facebook'taki Aşıklar Kahvesi'ne baktığımızda âşıkların yazdıkları şiirler geleneksel olana konu ve içerik olarak benzemektedir. Âşıklar sözlü kültür ortamlarındaki veya televizyon vb. medya araçlarındaki kayıt altına alınan video görüntülerini yeni medya ortamı olan internette paylaşmakta ve böylelikle daha çok kişiye ulaşmaktadır.

Âşık Kahvehaneleri ve Kültürel Dönüşüm

Kahvehaneler, ilk kez 1554 yılında Kanuni Sultan Süleyman döneminde İstanbul-Tahtakale'de açılmıştır.[16] İlk başlarda entelektüel kişilerin mekânı olan kahvehaneler zamanla çeşitli kesimlere yayılmış ve sanatsal faaliyetlerde kahvenin bir parçası olmaya başlamıştır. Âşıklarda zamanla bu mekânlarda şiirlerini icra etmeye başlamışlardır. Daha önceleri herhangi bir kahvede fasıllarını yapan âşıklar zamanla bu iş için özel olarak seçilmiş mekânları tercih etmeye başlamışlardır. Böylece sadece geleneğin icra mekânları olan *âşık kahvehaneleri* ortaya çıkmıştır.[17]

Klasik dönemde kahvehaneler dinsel yaşantının bir parçası olarak görülmektedir. Bundan dolayı kahvehaneler camilerin yanında yer almıştır. Namaz vakti girene kadar mahalle halkı vaktini burada geçirmektedir. Geleneğin icra edildiği bu mekânlarda din duygusunu güçlendiren menkıbeler ya da Danişmendnâme, Battalnâme gibi kahramanlık destanları okunmakta ve halk şairleri dinlenilmektedir.[18] Ayrıca, bazı büyük kahvehanelerde saz şairleri yılın belli mevsimlerinde bir araya gelip, sazlarıyla

[13] Artun, E., (2009), s.74.
[14] Kabaklı, A., (2006), s.157.
[15] Özdemir, N., (2008), s.259.
[16] Gürsoy, D., (2007), *Sohbetin Bahanesi Kahve*, 2.b., İstanbul, Oğlak Yay. s.27.
[17] Düzgün, D., "Âşık Edebiyatı", Ed. Oğuz M.Öcal, (2011), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. 8.b., Ankara, Grafiker Yay. s.318
[18] Işın, E., 1985 "Günlük Hayat: 19. yy'da modernleşme ve Gündelik Hayat",*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt.2 İletişim Yayınları İstanbul. s.550.

şiirler söylemektedirler. Hükümetin kontrolünde teşkilatlanan âşıklar, panayırlar gibi geçici toplantı yerlerinde kurulan kahvehanelerdeki eğlencelere katılmaktadırlar.[19]

19. yüzyılın başlarında âşıkların sohbet ettikleri, birbirleriyle atıştıkları, muamma astıkları kahveler Beşiktaş ve Tavukpazarı gibi işlek ve büyük semtlerde bulunmaktadır.[20] 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen kültürel dönüşümle birlikte yüzyılın sonlarına doğru İstanbul Tavukpazarı'nda âşık kahvehaneleri yok olmaya yüz tutmakla beraber varlığını devam ettirmiştir.[21] Yeniçerilik kurumunun kaldırılmasıyla, müdavimlerini yitiren geleneksel kahvehaneler, çalgıcı kahvehanelerine dönüşmüştür. Tanzimat sonrası geleneksel kültürdeki değişim ve dönüşümle beraber âşık atışmalarının ve âşığın yerini de batı tarzı eğlence kültürü almaya başlamıştır.[22] Çalgılı kahvehaneler ilk Tavukpazarın'da ortaya çıkmış daha sonra İstanbul'un birçok semtine (Beşiktaş,Tophane, Boğazkesen, Eyüp vb.) yayılmıştır. Çalgılı kahvehanelerde bir flütçü, bir darbukacı ve bir klarnetçiden oluşan bir ekip yer almaktadır.[23] Bu kahvehanelerin en yoğun olduğu dönemler ramazan geceleri, kış ayları ve cuma geceleridir.[24]

18. ve 19. yüzyıllarda âşıklar arasında "Muamma Asmak" ve "Muamma İndirmek" adet olmuştur.[25] Metin Soysal 1966 yılında Hürriyet Gazetesi'ndeki "Konya'ya Düşen İşti Bu, Konya En İyisini Yaptı" isimli yazısında köy kahvehanelerinde yaşanan âşıklık geleneğinden şu şekilde bahsetmektedir:

"Bir âşık konuk geldiği köyün kahvesine indi mi, sazını kapıya asar. Bu eğer varsa oradaki saz âşıklarını er meydanına davet etmektir. Davete gelen olursa köyün tüm erkekleri kahvede toplanır. Konuk âşıkla o köyün âşıkları yarış yapmaktadır. Birbirlerine meydan okumaktadır.[26]

XIX. yüzyılda taşralardaki kahvehaneler İstanbul'da yer alan kahvehaneler gibi köklü değişimler geçirmemişlerdir. Bu yüzyılın sonlarında bile destansı kültür devam etmekte Danişmendnâme'ler, Battalnâme'ler okunmaktadır.[27] Cumhuriyetin ilk yıllarındaki kültürel değişimle beraber semai kahvehaneleri de önemini yitirmeye başlamıştır.[28] Semaî Kahvelerinin, günümüzde yerini bazı illerde "Âşıklar Kahvesi" adı altında yaşatılan kahvehanelere bırakmıştır. Kars, Erzurum, Sivas ve Kayseri gibi illerde bu özelliklere sahip kahvelerin var olduğunu bilinmektedir. Bazı illerde kurulan âşık dernekleri de bu geleneği yaşatmaya çalışmaktadır.[29]

Sözlü kültür ortamında sosyalleşme sürecinde etkili olan kahvehane geleneği, elektronik kültür ortamına geçildiğinde yeni medya düzeninin de etkisiyle âşıklar Facebook sosyal paylaşım ağı üzerinden kendilerine "Âşıklar Kahvesi" adı altında bir grup kurarak bir araya gelmişlerdir. Bu grubun incelenmesi konumuzun özünü teşkil

---

[19] Köprülü, M.F.,(1999), *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara, T.T.K. Basımevi, s.176.
[20] Halıcı, F., (1992), s.15.
[21] Çev.: Atik, M.-Özdoğan, E., Ed.: Gregoire François Georgeon, Helene Desmet. (1999), *Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler*, İstanbul YKY. s.63. Artun E., (2009), s.38.
[22] Özdemir, N., (2007), "Osmanlı Tüketim Kültürü, Eğlence ve Yazılı Medya İlişkisi" *Milli Folklor,10,* s.18
[23] Çev.: Atik, M.-Özdoğan, E., Ed.: Gregoire François Georgeon, Helene Desmet. (1999), s.63.
[24] Birsel, S., (1983), *Kahveler Kitabı*, Ankara, Yonca matbaası, s.179.
[25] Halıcı, F., (1992), s.14-15.
[26] Halıcı, F., (1992), s.661.
[27] Işın, E., (1985), s. 561-562.
[28] Çev.: Atik, M.-Özdoğan, E., Ed.: Gregoire François Georgeon, Helene Desmet. (1999), s.80.
[29] Kaya, D., (y.y.), "Aşıklığa Başlama" http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/dogan_kaya_asiklik_baslama.htm s.09.

etmektedir. Bu grubu Âşık Ömer Kul üzerinden anlatacağız. Bu grubu anlatırken Âşık Ömer Kul'u seçmemizde Ömer Kul'un Facebook'u kendisini ifade ettiği tek mekan olarak görmesi ve şiirlerinin hem güncel hem de geleneksel olup ve şiirlerinde Facebook'a da yer vermesi etkili olmuştur.

1472 üyesi bulunan ve bir yıldan uzun bir süredir Facebook'ta aktif olarak varlığını sürdüren "Âşıklar Kahvesi" içerik olarak şu şekilde tanımlamaktadır:

"Beş bin yıldan bu yana kuşaktan kuşağa taşınan bu geleneğin teknolojinin yaygın olduğu günümüzde bu kervana Aşıklar Kahvesi olarak bizde katılalım dedik. Gerek yazılım gerek daha önceden hazırlanmış aşık türküleri, atışmalar, hikayeler ve geleneğin tüm dallarını içeren tüm paylaşımları paylaşmak üzere buradayız. Bu gurubun içerisinde çok değerli hocalarımız aşıklarımız ozanlarımız ve şairlerimiz bulunmaktadır. Kimi ara sıra yorum ve paylaşımları ile katılımda bulunurken kimi sadece izlemekle yetiniyor. Ayrıca gurubumuz üniversite öğrencileri tarafından da izlenmektedir. Değerli Aşıklarımız, ozanlarımız ve şairlerimiz bu geleneğin dallarını içeren her tür paylaşımlarınızı bekliyoruz. Saygılarımızla..."[30]

Âşıklar Kahvesi'nde; ayak verme, dernek açılışı ve program duyurusu, kitap tanıtımı, video paylaşımı, günün anlam ve önemine göre şiirler yazma, sohbet ve eleştiri şeklinde paylaşımlar yapılmaktadır.

Âşık Ömer Kul, 1967 yılında Erzurum'da doğmuştur. Ortaokul mezunu olan aşığımız, Bursa'da motor ustalığı yapmakta ve orada ikamet etmektedir.[31]

Âşık Ömer Kul'un ustası Âşık Gürsel Süküti'dir. Âşıklığa onun önerisi ve isteği üzerine başlar. Bazen bire bir görüşme imkânı bulmaktayken sanal ortamda sürekli görüşmektedirler. Ömer Kul saz çalmayı kendi kendine öğrenmeye çalışmaktadır. Gürsel Süküti'de sazını ona vererek bu konuda onu desteklemektedir. Aşığımız daha önce âşık toplantılarına katılmamıştır. Aşığımız yaklaşık bir yıldan beri şiirlerini Facebook'ta yazmaktadır. *Aşıklar Kahvesi* dışında Kendi kişisel sayfasında ve *Kul Ömer'in Şiir Dünyası* adlı sayfada yazmaktadır. Ayrıca *İzlesene* adlı video paylaşım sitesinde videoları yer almaktadır. Aşığımız Âşıklar Kahvesi'nde video, resim, şiir vb. paylaşımlarda bulunmaktadır.

Âşık Ömer Kul'un Şiirleri[32]

Âşığımız kendisiyle yapılan görüşmede daha çok günü birlik şiirler yazdığını, köyüne, sevdasına, insanlara ve facebook'a şiirler yazdığını belirtmiştir. Bu çalışmada konu ile alakalı olan Facebook şiirleri üzerinde durulacaktır.

Âşık Ömer Kul'a aşığın tanımını sorduğumuzda "Âşık"ı şu şekilde tanımlamıştır.

Sorma aşıklara kimin nesidir.
Aşıklık mevlanın hediyesidir.
Ruhun aynasıdır, kalbin sesidir.
Ne ölçen hisseder ne tartan anlar.

Âşık Ömer Kul, ustası Âşık Gürsel Süküti'ye ithafen "Bilenlerdeniz" adlı şiiri yazmıştır. Şiirin ilk ve son dörtlüğü aşağıda yer almaktadır:

[30] https://www.facebook.com/groups/asiklarkahvesi/

[31] Âşık Ömer Kul'un hakkındaki bilgilere 14 Mayıs 2012'de Facebook'ta kendisiyle yapılan görüşme sonucu ulaşılmıştır.

[32] 14 Mayıs 2012 tarihinde Facebook üzerinde Âşık Ömer Kul ile yapılan görüşme sonucunda bu çalışmada Âşık Ömer'den şiirlerini kaynak gösterme koşuluyla kullanma izni alınmıştır.

BİLENLERDENİZ

Muhannetlik etme ey köylüm Gürsel
Mevlamın sözüne uyanlardanız.
İçimizde yanar gizli közümüz
Kaderine razı olanlardanız.
(...)
Aşık Ömer vurdu sazın teline
Gözyaşları döndü bahar seline
Canım feda olsun dostun yoluna
Başı dostlar için verenlerdeniz.

Âşık Ömer Kul'un Mayıs ayında yaptığımız görüşmemizde de belirttiği gibi daha çok güncel olaylar üzerine şiirler yazmaktadır. Bunlardan bazıları ise şöyledir: Ermeni yasa tasarısı üzerine Sarkozi'ye ithafen yazdığı *Be Uşak* adlı şiiri, Berat kandili, Ramazan ayının başlangıcı vb. dini gün ve gecelerde, bayramlarda, terör olaylarında şehitler için, anneler gününde vb. günlerde şiirler yazmaktadır.

Âşık Ömer Kul Facebook'u bazı şiirlerinde konu etmiş bazılarında ise Facebook'a sadece yer vermiştir. Şiirler şu şekildedir:

Facebook sosyal paylaşım ağıyla ilgili yazdığı **"REZİL BU FACE"** adlı şiirinin ilk iki dörtlüğü:

Duyan duysun duymayana duyursun.
İyiyi kötüden seçsin ayırsın.
İtirazı olan gelsin buyursun.
Ne hallere koydu bizi bu face.

Herkes yazı yazar burda duvara.
Kimi iş yapiyor kimi avara.
Hiç kimsede almaz bir kuruş para.
Ne hallere koydu bizi bu face

Ömer Kul'un **"REZİL BU FACE"** isimli şiiri üzerine Gürsel Sükûti **"ALDI SUKUTİ**" adlı şiirinde şunları dile getirmektedir. Şiirin son iki dörtlüğü:

Gürsel Sükûti
Fikir başka oldu yazı değişti
Kendini bilmezin özü değişti
Kadını erkeği kızı değişti
Ne hallere koydu bizi bu face

Kul Ömer'den ilham aldık face'den
Okumaya geçtik şükür heceden
Hesap açık kalmış yorgun geceden
Ne hallere koydu bizi bu face

"BU KIŞ BİTSİN" isimli şiirinde sevdiğine özlemini dile getirirken yine sosyal ağlara göndermelerde bulunmuştur. Şiirin ilk dörtlüğü şöyledir:

Çok üzülme artık biraz gül gayri.
Bu kış bitsin bahar gelsin ordayım.
Şu faceden yaziyorsun gel gayri.
Bu kış bitsin bahar gelsin ordayım.

"GERÇEK DOST" isimli şiirinde ise Facebook'tan yakınmaktadır. Bu şiirin ilk dörtlüğü ise şöyledir:

Nerden geldim girdim ben bu faceye.
Sonra her diyardan dostlar aradım.
Boş yere harcadım güzel günümü.
Gün geçdikçe gerçek dostu aradım.

Facebook'tan yakındığı diğer şiir olan **"VAY ZALİM FACE"** isimli şiirin ilk dörtlüğü ise şu şekildedir:

Girdiğime pişman ettin sen beni
Senden davacıyam yalancı face.
Bazen gam yükledin bazen de neşe
Senden davacıyam hey zalim face.

Sosyal ağ üzerinden haksızlığa uğradığını ifade ettiği **"BEN NE YAPTIM SANA"** isimli şiirin ilk dörtlüğü ise şu şekildedir:

Geldin sayfamıza adamsın dedik.
Malın mülkün senin neyini yedik.
Yalanların gördük senden ayrıldık
Ben ne yaptım sana soysuzun kızı

Sosyal ağ üzerinden sayfasının çalınması üzerine yapan ve yaptıranlara karşı yazdığı **"BİLEMEM"** isimli şiirin ilk dörtlüğü ise şu şekildedir:

Beni karalayan şerefsiz zalim.
Hiçimi düşünmedin ne olur halim.
Birgün o dünyaya düşerse yolun.
Orda halin nolur onu bilemem.

Sosyal ağ üzerinden başına gelen talihsizliklerden sonra yazdığı **"NE DİYİM"** isimli şiirin ilk dörtlüğü ise şu şekildedir:

Bir şerefsiz çıktı iftira attı
Dost dediğim canlar hep beni sattı
Bazı dostlar beni sayfadan attı
Sizde Haklısınız ne diyimki ben.

Yukarıda yer alan şiirlerde gördüğümüz gibi yeni medya düzeni geleneği sadece ortam açısından değil şiirlerin içeriği açısından da etkilemiştir. Bu etkilenmeyi Âşık Ömer Kul da açıkça görmekteyiz.

Âşıklar Kahvesinde paylaştığı diğer şiirleri ise; *Ben Ne Yapim, Bilesin Oğul, Sevdan Bitmedi, Bıçak Kemiğe Dayandı, Usandırdın Beni, Sorulur Birgün, Sen Koru Yarab, Var Kara Yazım, Yıkar Kurtulur, Gitti Gençliğim, Bir Yare Açtı, Halim Kalmadı, Cefakar Başım, Bundan Sonra, vb. gibi.*

Sonuç olarak sırasıyla sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarına geçişle birlikte âşıklık geleneği de kendi içinde bir takım değişim ve dönüşümler yaşamıştır. Âşıkların eserlerini icra ettikleri mekânlardan birisi olan Âşık Kahvehaneleri de zamanla bu değişim ve dönüşümden etkilenmiştir. Yeni medya düzeniyle birlikte âşıklar eserlerini burada da icra etmeye başlayarak geleneğin yeni medya aracılığıyla devamlılığını sağlamışlardır. Günümüzde Facebook gibi vb. konular artık şiirlerin içeriklerine de yansımış ve şiirlere yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu şekilde âşık hem duygularını farklı sözcüklerle ifade etmekte hem de yeni nesil ile bu şekilde daha yakından iletişim kurmaktadır. Bu geleneğin devam etmesini sağlayan Âşık Ömer Kul da hem gelenekçi

yönü hem de yenilikçi yönüyle çalışmamıza konu olmuştur. Âşıklık geleneğinin bir takım değişim ve dönüşümler yaşaması kaçınılmazdır. Önemli olan geleneğin özünün yitirilmeden devam ettirilmesinin sağlanmasıdır.

Kaynakça

Artun, Erman, (2009), *Âşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı*, İstanbul, Kitabevi Yay.

Birsel, Salah, (1983), *Kahveler Kitabı*, Ankara, Yonca matbaası.

Gregoire François Georgeon, Helene Desmet, (1999), *Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler*, Çev.: Atik, Meltem-Özdoğan, Esra, İstanbul YKY.

Çobanoğlu, Özkul, (2000), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Ankara, Akçağ Yay.

Düzgün, Dilaver, "Âşık Edebiyatı", Ed. Oğuz M.Öcal, (2011), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. 8.b., Ankara, Grafiker Yay.

Gürsoy, Deniz, (2007), *Sohbetin Bahanesi Kahve*, 2.b., İstanbul, Oğlak Yay.

Halıcı, Feyzi, (1992), *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şairleri*, Ankara, A.K.M. Yay.

https://www.facebook.com/groups/asiklarkahvesi/ (Erişim Tarihi: Mayıs-Haziran-Temmuz- Ağustos 2012)

Işın, Ekrem, 1985 "Günlük Hayat: 19. yy'da modernleşme ve Gündelik Hayat".Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, Cilt.2 İletişim Yayınları İstanbul.

Kabaklı, Ahmet, (2006), *Âşık Edebiyatı*, İstanbul, T. Edb. Vakfı Yay.

Kaya, Doğan, (y.y.), "Aşıklığa Başlama" http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/dogan_kaya_asiklik_baslama.htm

Köprülü, Mehmet Fuat,(1999), *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara, T.T.K. Basımevi.

Özdemir, Nebi, (2007), "Osmanlı Tüketim Kültürü, Eğlence ve Yazılı Medya İlişkisi" *Milli Folklor,10*, s.12-22.

Özdemir, Nebi, (2008), *Medya Kültür ve Edebiyat*, Ankara, Geleneksel Yay.

Sever, Mustafa, (2003), *Türk Halk Şiiri*, Ankara, Kurmay Yay.

Yakıcı, Ali, (2007), "Dede Korkut Kitabı'nda Görülen Ozan Tiplerinin Türkiye Sahası Âşıklık Geleneğinin Oluşumuna Etkisi" *Milli Folklor,10,* s.40-47.

GARANTİ BANKASI'NIN HAYVANLI REKLAM SERİSİNDE HALK KÜLTÜRÜ VE DİLİNE AİT UNSURLAR

Reyhan ÖZMEN

Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği

ÖZET

Reklam, toplumun ürüne olan beklentilerini görsel ve işitsel medya aracılığıyla karşılamak için yapılan tanıtımdır. Reklam, yazılı olarak ortaya çıkmıştır. Reklam, gazete ve dergilerde ilan olarak halka tanıtılırdı. Daha sonra teknolojinin hızla gelişmesiyle yazılıdan çok görsel olarak reklamın etkili olması sağlanmıştır.

Bu araştırmanın amacı, Garanti Bankası hayvanlı reklam serisinde kullanılan halk kültürü ve diline ait unsurları saptamaktır. Araştırmanın yöntemi nitel araştırmadır. Araştırmada nitel araştırma desenlerinden durum saptama deseni kullanılmıştır. Veriler televizyon reklamlarından elde edilmiş ve bu reklamların incelenmesinde gözlem tekniği kullanılmıştır. Garanti Bankası hayvanlı reklam serisinden elde edilen bulgular ilişki analiziyle değerlendirilmiştir.

Çalışmada, Garanti Bankası hayvanlı reklam serisinden altı reklam örnekleme dâhil edilmiştir. Hayvanların Türkiye'deki farklı ağızlarla konuşturulmasıyla halkın ilgisinin artırılması amaçlanmıştır. Reklamlarda farklı ağız kullanımlarının yanı sıra, toplumdaki sınıf farklılıkları ve onların günlük yaşamlarındaki giyim, davranış, ekonomik düzey vb. özellikleri de yansıtılmıştır.

Reklamlarda halkın özellikleri doğal bir şekilde sunulmuştur. Araştırma sonucunda, tüketici, yani halk, amaç olduğundan onların ilgi, beğeni ve isteklerine yönelik tavırlarda reklam çekimi yaygın olup bu tarz reklamların etkisinin yüksek olduğu kanısına varılmıştır. Halk kültür öğelerinden parçaların reklamlarda ilgi çekici unsur olarak bolca kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Reklam, Garanti Bankası, halk kültürü.

ABSTRACT

Advertisement is a presentation which meets the expectation of production of society with using visual and auditory media. Advertisement has emerged as inscribed. Advertisement was introducing as advert on newspaper and magazines. Afterwards, it has been effectively provided as visual more than inscribed with the swiftly development of technology.

The target of this research is to determine the elements of popular culture and language used in adverts of Garanti Bank. The method of research is qualitative. One of the qualitative research desings that determine the case was used in this research. The data obtained from TV advertising observation techniques were used in this study of advertising. Obtained evidences from the animal advert series of Garanti Bank were evaluated with transactional analysis.

On the article, 6 advertisement sampling is added from Garanti Bank's advertisement series. Aim of animals talks which has diffrent dialects in Turkey, attempt to increase public interest. In addtion to uses dialect at adverts, class distinction in society and clothing in daily life, behaviors, socioeconomic status etc. specialities are externalized.

Public specialities in adverts are approached heartfeltly. The result of the research, the consumer as purpose, commercial shooting of intended consumer behaviors of their interests, tastes and wishes are prevalent and determines that kind of adverts reflection is so high. It has been observed that some parts of public culture factors used bountifully as attractive element.

Key Words: Advertisement, Garanti Bank, public culture

1.Giriş

Dil,"İnsanlar arasında karşılıklı haberleşme aracı olarak kullanılan; duygu, düşünce ve isteklerin ses, şekil ve anlam bakımından her toplumun kendi değer yargılarına göre biçimlenmiş ortak kurallarının yardımı ile başkalarına aktarılmasını sağlayan, seslerden örülü çok yönlü ve gelişmiş bir sistem"dir.[1] İnsanların duygu,düşünce ve isteklerini başkalarına anlatarak başkalarıyla iletişime geçmelerinde ve toplumların kültürlerini yaşatmalarında dilin çok önemli bir yeri vardır. Dilin önemi, Şükrü Ünalan'ın Dil ve Kültür adlı kitabından şöyle özetlenebilir:[2] İnsanı diğer varlıklardan ayıran ve onlardan üstün kılan en önemli vasfı, dilidir. Dil yeteneğimizle kâinatı okuyabilir, kendimizi görebilir ve kainatın önemli bir parçası olduğumuzu anlayabiliriz. Eğer insan kendine özgü bir dile sahip olmasaydı, diğer canlılar gibi gelişemezdi. Dil, insana ait kültür, medeniyet ve teknolojinin de kaynağı ve taşıyıcısıdır. Bu nedenle yeryüzünde medeniyet sahibi tek varlık insanoğludur. Bunu da dile borçludur. Dil, onu konuşan milletin yaşayış biçiminin, en geniş anlamda kültürünün, dünya görüşünün, tarih boyunca geçirdiği çeşitli evrelerin ve başka toplumlarla kurduğu ilişkilerin yansıtıcısıdır. Ama bütün bunların yanı sıra her dilin kendine özgü bir dünyayı anlayış ve anlatış biçimi vardır. Bu biçim, dilin söz varlığının, anlam açısından incelenmesiyle ortaya konabilir. Dildeki benzetmeler, aktarmalar, deyim ve atasözleri incelendiğinde o milletin çeşitli nitelikleri kendiliğinden belirir.

Dil, diğer insanlarla bütün ilişkilerimizde bize aracılık eden, sosyal bağlarımızı düzenleyen bir araç olarak hayatımızın her evresinde mevcuttur. Kısaca dilin kullanım alanlarına değinilirse edebiyat dili,beden dili,renk dili,bilim dili,spor dili,müzik dili,tıp dili,doğanın dili,ticari dil vb. şekillerde devam ettirilebilir.

Dilin işlevlerini Roman Jakobson adında bir Rus dil bilimci ortaya koymuştur. Jakobson'a göre dilin 6 tane işlevi bulunmaktadır:[3]

1.Göndergesel İşlevi: Dilin bilgi verme işlevidir. Nesnel anlatımlarda, bilimsel bilgilerde, kısa not ve özetlerde kullanılır. Bu işlev daha çok kullanma kılavuzlarında, nesnel anlatılarda, bilimsel bildirilerde, kısa not ve özetlerde karşımıza çıkar.

2.Heyecana Bağlı İşlevi: Göndericinin kendi iletisine karşı tutum ve davranışını belirtir. Bu işlevde çoğunlukla duygular, heyecanlar, korkular, sevinç ve üzüntüler dile getirilir. Öznel betimlemelerde, özel mektuplarda, lirik şiirlerde görülür.

3.Alıcıyı Harekete Geçirme İşlevi: İletinin bir çeşit çağrı işlevi gördüğü bu işlevde amaç, alıcıda bir tepki ve davranış değişikliği yaratmaktır. Propaganda amaçlı siyasi söylevler, reklâm metinleri, genelgeler, el ilanları genellikle dilin bu işleviyle oluşturulur.

4.Kanalı Kontrol İşlevi: Kanalın iletiyi iletmeye uygun olup olmadığını öğrenmek amacıyla düzenlenmesidir. Törenlerde, uzun söylevlerde, aile yakınları ya da sevgililer arasındaki konuşmalarda; dilin kanalı kontrol işlevini yansıtan iletiler sıkça kullanılır.

5.Dil Ötesi İşlevi: İletilerin dili açıklamak dil ile ilgili bilgi vermek için kullanılmasıdır. Daha çok bilimsel metinlerde ve öğretme amaçlı konuşmalarda karşımıza çıkan ve "yani, demek istiyorum ki, bir başka deyişle" gibi sözcüklerde kendini gösteren dil ötesi işleve, günlük yaşamda da sıkça başvurulur.

---

[1] Korkmaz, Z., (2003), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.296

[2] Ünalan, Ş., (2010), *Dil ve Kültür*, Ankara, Nobel Yayıncılık, s.4

[3] Sarıkaya, F., "İnsan İletişim ve Dil", http://www.edebiyatogretmeni.net/insan_ietisim_ve_dil.htm

6.Şiirsel (Poetik) İşlevi: Dilin alıcıda hissettirmek istediği etkileri uyandırmak için kullanılmasıdır. Şiirler buna örnektir.

İlk olarak Garanti Bankası reklamları sebebiyle reklam, reklamın dünyada ve ülkemizde gelişimi, reklamlarda kullanılan dil özelliklerinin ardından halk ve kültür öğeleri ile reklamlarda kullanımı ve kullanım sebeplerine değinilmiştir. Bu doğrultuda makale Garanti Bankası'nın hayvanlı reklam serisi üzerine hazırlanmıştır.

1.1.Reklam Nedir?

Reklam "insanları gönüllü olarak belli bir davranışta bulunmaya ikna etmek, belirli bir düşünceye yöneltmek, dikkatlerini bir ürüne hizmete, fikir ve kuruluşa çekmeye çalışmak, onunla ilgili bilgi vermek, ona ilişkin görüş ve tutumlarını değiştirmelerini veya belirli bir görüşü ya da tutumu benimsemelerini sağlamak amacıyla oluşturulan; iletişim araçlarından yer ya da süre satın almak yoluyla sergilenen ya da başka biçimlerde çoğaltılıp dağıtılan ve bir ücret karşılığı oluşturulduğu belirli olan (diğer bir deyimle parasal destek sağlayan kişi ya da kuruluşların kimliği açık olan) duyuru"dur.[4]

Tam zamanında ve yerinde ikna edici ve bilgilendirici mesajların firmalar, kâr amacı gütmeyen kuruluşlar ve kamu kurumlarının ürünleri, hizmetleri, organizasyonları ve fikirleri hakkında izleyicileri ya da hedef kitle üyelerini ikna etmek ve/veya bilgilendirmek için kitle iletişim araçlarının herhangi birinde yerleştirmelerin ve düzenlemelerin satın alınmasıdır.[5]

Az sözle çok şey anlatan görselliğin ön planda olduğu reklam türleri tüketiciler tarafından daha çok ilgi görmektedir. Halkın ilgi ve eğilimleri dikkate alınarak hazırlanmış reklamlar aradan yıllar geçse de hatırda kalır. Örneğin, 2001 yılında Cem Yılmaz'ın oynadığı Telsim reklamlarında para yerine "tamamen duygusal" denilmesi toplum tarafından ilgiyle karşılanmış ve günümüzde hala espri öğesi olarak kullanılmaktadır.

Başlangıcı çok eskilere dayanan reklam faaliyetleri, günümüzdeki modern reklamcılığın ortaya çıkışı ile bir hareket kazanmış esasen günlük gazete dergilerin ucuz olarak üretilmesiyle hızlanmıştır. Ayrıca radyonun 1920'lerde kullanılmaya başlanmasıyla ve ardından 1950'lerde televizyonun icadıyla reklam faaliyetleri daha da hızlanmış ve önemini farklı boyutlara taşımıştır.[6]

1.2.Reklamın Dünyada Gelişimi

Reklam tarihine kısaca değinilecek olursa bu tarihin çok eski dönemlerden itibaren başlamış olduğu görülür. İnsanlar arasında alışverişin başlamasıyla birlikte reklam anlayışı da doğmuştur. M.Ö 3000'li yıllar, Sondape ve Frybyarper gibi yazarlarca reklamcılığın başlangıç tarihi olarak kabul edilir.[7]

Günümüze kadar gelen Eski Mısır, Babil, Yunan ve Roma kalıntılarında bazı reklam araçlarına rastlanmaktadır. İlk ve Orta çağlarda reklamcılık çok ilkel şekilde ve genellikle sesli reklamlarla yapılıyordu. Bunda kişisel kabiliyet büyük rol oynamakta, espri ve hitap gücü olan satıcı, diğerlerinden daha fazla başarı elde etmekteydi. O devirlerde çığırtkanlar, tellallar aracılığıyla yapılan reklamlar, bugünkü radyo reklamcılığının ilkel örnekleri sayılabilir. Kafiyeli maniler günümüzün cıngıllarını hatırlatır. Sesli spotlarla başlayan reklamcılık, marka ve amblemlerin gelişmesiyle

[4] Gürsoy, T., (1999), *Reklam Terimleri ve Kavramları Sözlüğü*, İstanbul, Adam Yayınları, s.9
[5] Özkundakçı, M., (2010), *Üçü Bir Arada*, İstanbul, Hayat Yayınları, s.13
[6] Korkmaz, D.F., *Türkiye'de Ramazan Ayı Bağlamında Reklam Kültür İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, s.7
[7] Kırbaş, İ., "Reklam ve Pazarlama", http://www.kirbas.com/?id=97

değişik medialara yöneldi. Bilhassa Ortaçağ esnaf loncaları kalite kontrolü esasını koyunca, markalaşma farz oldu. İmalatın merkezileşmesi ve nakliyecilikte gelişme sayesinde, malların çok uzaklardan girebilmesi farklılaştırmayı iyice önemli kıldı. Böylece tellal ve çığırtkanlardan sonra reklamcılıkta markalar ve işaretler devri başladı.[8]

1450'de Gutenberg'in matbaa makinesini icadı, reklamcılıkta yeni bir çığır açtı. Bu sayede el ilanları ile daha geniş halk kitlelerine hitap imkanı doğuyordu. [9] Gazete, dergi, radyo reklamcılığın hızlı bir şekilde gelişmesinde ve farklı boyutlara taşınmasında etkili olmuştur. İnsanlara ürünlerini tanıtmak için şirketler birbirleriyle yarışır hale gelmişlerdir.

Reklamcılık, 1940-1950'lerde çok gelişti. Bilhassa Televizyonun yepyeni ve çok kuvvetli bir media olarak yayın sahasına girmesi, reklamcılığın dev adımlarla ilerleyerek bugünkü seviyesine erişmesinde en büyük etken oldu. [10] Reklamcılığın zaman içinde gelişip yaygınlaşmasının önemli bir nedeni de teknolojinin hızla gelişmiş olmasıdır. İnsanların tüketim ihtiyaçları, şirketlerin para kazanma istekleri reklamcılığın önemli hale gelmesini sağlamıştır.

1.3.Türkiye'de Reklam ve Reklamcılık

Türkiye'de reklam ve reklamcılığın tarihi Hazar Volga Ekiz'in yazısından şöyle özetlenebilir:[11] Türkiye'de reklamcılığın gelişimi, Dünyanın diğer taraflarındakinden pek farklı olmamış, ekonomik ve ticari hareketlerin paralelinde reklamcılık da kendi yolunda ilerleyerek bugün ki seviyeye gelmiştir.

Osmanlı döneminde Abdülhamit'in saltanatı sırasında 1880'de başlamıştır. O yıl gerçekleştirilen Osmanlı Ticaret ve Sanayi Rehberi, hem Avrupa'dan hem de ülke içinden ilanlar toplayarak yepyeni bir girişim başlattı. Abdülhamit dönemi, reklamcılığın meslekleşmesi yönünde ileri adımlar atılırken, ilan-reklam farkının da anlaşılmaya başlandığı yıllar olmuştur. İlk kez el ve duvar ilanlarıyla belirmeye başlar. Reklamlarda yazılar kısalır, başlıklar ve resim kullanımı artar. Bu gelişme 1908'de ikinci Meşrutiyet'in ilanıyla bir patlama haline gelir.

1909-1911 arasında üç tane "Reklam Gazetesi" çıktığına dair belgeler bulunmaktadır. Bu gazeteler çok uzun ömürlü olamasalar dahi bir ihtiyaç ürünü olarak doğdukları kesin bir sonuçtur. 1908 Meşrutiyetiyle gelen basın özgürlüğü, hakiki anlamıyla ilancılığın başlangıcını sağladı. Bu arada, bu alanın gelecek vaat ettiğini gören bir kaç girişimci faaliyete girişti. Fakat sık sık batıp çıkan gazeteler ve birkaç yıl sonra patlayan Balkan ve l. Dünya Savaşlarının ekonomik hayatı felce uğratması basın özgürlüğünü ve reklamcılığı duraklatmış, hatta eskisinden de geriye götürmüştür. Bu durum Cumhuriyetin ilânına kadar devam etmiştir.

Gazetecilik ve İlancılık 1924'den itibaren tekrar gelişme yoluna girdi. Ford ve Bayar'ın programlı ve sürekli reklamları hamlelere yol açmış, bunlardan örnek alan yerli firmaların da reklama önem vermesi basın mensuplarının yüzünü güldürmüştür. 1928'deki harf devrimi kısa bir duraklamaya sebebiyet vermişse de alışma devresinden sonraki ileri hareketlenmeler büyük artış göstermiştir. Cumhuriyetten günümüze değin

[8] Ünsal ,Y., (1994), *Bilimsel REKLAM ve Pazarlamadaki Yeri*, İstanbul, Tivi Reklam Yayınları, s.21
[9] Ünsal ,Y., (1971), *Bilimsel REKLAM ve Pazarlamadaki Yeri*, İstanbul, Bilim Yayınları, s.21
[10] Ünsal ,Y., (1994), s.40
[11] Ekiz, H.V., "Dünden Bugüne Türkiye'de Reklam'ın Tarihi", http://www.hazarvolga.com/blogs/d%C3%BCnden-bug%C3%BCne-t%C3%BCrkiye%E2%80%99de-reklam%E2%80%99%C4%B1n-tarihi

ise firmaların politikaları teknolojinin gelişim evreleri doğrultusunda reklamlarımız büyük ölçüde dünya düzeyinde olup başarılı ürünler ile medyada olduğu bilinmekte ve farklı kategorilerde değerlendirmeler ile izlenmektedir.

1.4.Reklamlarda Kullanılan Dil Özellikleri

Teknolojinin hızla gelişmesi ile birlikte her geçen gün yeni ürünler vücuda gelmektedir. Bu ürün çeşitliliği reklama olan ihtiyacı arttırmakta ve reklamcılık sektöründe yeni arayışların meydana gelmesine neden olmaktadırr. Bu arayışlardan biri de reklamlarda kullanılan dil üzerine olmuştur.

Ünsal Özünlü, Reklam Dilinin Dilbilimsel Boyutları adlı çalışmasında, "Reklam dilindeki yeni kullanımlar tüketicinin ilgisini çekerek yeni üretilen bir malın daha çabuk satılmasını sağlamaktadır. Daha başka bir deyimle, reklam ne kadar ilginç olursa satış o kadar kolay ve çabuk olmaktadır." demiştir. Ülkemizde reklamlarda kullanılan robotlar, hayvanlar, değişik şekil ve semboller yahut bilgisayar ortamında oluşturulmuş karakterlerle reklamlar ilginç hale getirilmektedir. Vestel'in reklamlarında küçük robotların kullanılması, Yapı Kredi reklamlarında 'Vadaa' sembolünün kullanılması, Milka adlı markanın reklamlarında mor ineğin kullanılması verilebilecek örneklerden yalnızca birkaçıdır.

Yrd. Doç. Işıl İnce, "reklam metni önemli bir iletişim aracı olarak incelendiğinde bazı önemli özelliklere sahip olduğu görülmektedir." demiştir. Bu bağlamda Reklam Diline Dilbilimsel Bir Bakış adlı çalışmasında reklam metnin özelliklerini şöyle sıralamıştır:

1.Reklam metnindeki mesaj tek yönlüdür; yani üreticiden tüketiciye dönüktür.

2.Kişilerden ziyade gruplara yöneliktir, fakat her reklam herkese yönelik değildir.

3.Reklam mesajının iletilmesinde hem dinsel hem de görsel semboller kullanılır.

4. Reklamlar dinleyici ve okuyucunun dinleme ya da okuma şansına sahip olduğu bir rekabet ortamında yer alır.

5.Her reklam dinleyici için gerekli olan bilgileri içerir.

6.İnsanları ikna etmek amacıyla hazırlanır.

7.Reklam aynı zamanda ticari bir iletişimdir ve bu nedenle metin yazarının bir işadamı gibi düşünmesini gerektirir.

Bilindiği gibi reklam dili diğer dil kesitlerinden, çok kesin bir parasal amaca yönelik olmasıyla ayrılmaktadır. Diğer bir deyişle, reklamdaki tek amaç belli bir ürünün satılmasıdır. Bu amaca ulaşmak için de reklam metinlerinde pek çok dikkat çekme ve ikna etme yöntemleri kullanılır. Dilbilimsel açıdan düşünüldüğünde ise bu yöntemler Leech'inde belirttiği gibi yaratıcı yazın teknikleri diyebileceğimiz şiirsel dil, dilsel sapmalar, ses sözcük ya da tümce düzeyinde yinelemeler, müzik ve dilin bir arada kullanıldığı nakaratlar, tiyatro öğelerinin dille birlikte kullanımı, veya eğretileme, benzetme, kişileştirme gibi söz sanatları aracılığıyla gerçekleştirilmektedir.[12]

1.5.Halk ve Kültür Öğelerinin Reklamlarda Kullanımı ve Kullanım Sebepleri

Şüphesiz ki bir ürünü, hizmeti pazarlayarak halkın beğenisine sunmak için iyi bir reklam gerekir. İyi bir reklam aşağıdaki amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilebilir:

1.Tüketicinin dikkatini öncelikle işletmenin varlığına çekmek.

2.Tüketicilerin ve işletmelerin ürettiği mal ya da hizmetleri bir kez denemesini sağlamak.

[12] İnce, I., (1993), "Reklam Diline Dilbilimsel Bir Bakış", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fak. Dergisi,* cilt 10/sayı 1, s.232,233

3.Ürünün satışını, tüketici daha işletmeye ayak basmadan sağlamak.

4.Tüketici üzerinde güven duygusu yaratmak.

5.Gelişmeye ve artan rekabete ayak uydurulduğunu tüketiciye duyurmak.

6.İşletmenin içinde bulunduğu endüstri dalı kapsamında üretilen mal ve hizmetlere olan istemi çoğaltmak.

7.Tüketiciyi işletmeye çekmek.[13]

Tüm bu amaçları gerçekleştirebilmek için halkın yani tüketicinin ilgi ve beğenilerini sağlayarak reklama dolayısıyla tanıtılacak ürüne dikkat çekilerek sağlanılacaktır. Bu durumun sağlanması için de halkın özelliklerinin ve onlardan kesitlerin bulunduğu parçalar kullanmak tekniği de çoğu zaman ilgi gördüğünden reklamlarımızda sıkça kullanılmaktadır. Belli bir yöreye ait konuşma, ağız özellikleri , müzik ve dans gibi kültürel öğeleri ele alınarak bu gerçekleştirilmektedir.Ayrıca ortak duygu ve temler de kullanılarak (özlem ,yemek kültürü, aile, çocukların herkes tarafından ilgi görmesinden dolayı çocuk oyuncu vb. yöntemlerle) bu durum daha da görünürlük kazanarak reklamların kalıcılığı sağlanır.

2.Konunun Amacı: Konunun amacı, problem durumuna yönelik Garanti Bankası reklamları & Garanti Bankası hayvanlı reklam serisinde bulunan kültürel öğelerin yansıması, dil ve dile bağlı olarak kültürel öğelerin nasıl kullanıldığını saptamaktır.

Bu çalışmanın problem cümlesini,"Hayvanların kullanıldığı Garanti Bankası reklamlarında halk kültürü ve diline ait unsurların kullanımı nasıldır?" sorusu oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak çalışmanın alt problem cümleleri şu şekildedir:

1.Garanti Bankası hayvanlı reklam serisinde bulunan topluma ait kültürel ve gelenekselleşmiş öğelerin kullanımıyla toplumsal öğeler açısından ilişki var mıdır?

2. Garanti Bankası hayvanlı reklam serisinde bulunan topluma ait dil yapısının kullanımıyla reklamlar açısından ilişki var mıdır?

3. Garanti Bankası hayvanlı reklam serisinde konuyla müzik açısından ilişki var mıdır?

4. Garanti Bankası hayvanlı reklam serisinde halkın giyim-kuşam yapısı açısından ilişki var mıdır?

5. Garanti Bankası hayvanlı reklam serisinde konu yönünden reklamların birbiri ile ilişkisi var mıdır?

6. Garanti Bankası hayvanlı reklam serisinde insanlarla kullanılan hayvanlar açısından ilişki var mıdır?

3.Çalışmanın Sınırlılıkları: Garanti Bankası reklamlarında hayvanları kullanarak çok sayıda reklam yayınlamıştır. Bu reklamlar içerisinden altı reklam incelenmiştir. İlk önce bütün hayvanların olduğu genel reklam, ikinci olarak belediye tamircisi Rıza & Eşek, üçüncü olarak ev hanımı Necmiye & Kumru, dördüncü olarak devlet memuru Cenk Bey & Kumru, beşinci olarak emekli Ali Amca & Tavuk, altıncı olarak esnaf Mustafa & Köpek.

4.Varsayımlar: Reklam kaynaktan aynı özelliğe sahip olarak çıkmasına rağmen, insanların dikkat, beceri, ihtiyaç, kültür düzeyi, beklentileri, bilgi seviyeleri farklı olduğundan farklı şekillerde algılanacaktır. Reklamın başarıya ulaşması ne kadar fazla kişiyi etkilemiş olmasıyla ölçülmektedir. Halk öğelerinin kullanımı ve reklamın etkin bir başarıya ulaşması ise yapılan araştırmalar sonucu kanıtlanmıştır.[14]

[13]Bayuk,Ş.,(2010),"Reklam ve Reklamın Amacı", http://www.belgeler.com/blg/bcj/reklam-ve-reklamin-amaci

[14] Yasak, S., (1990), *Televizyon Reklamlarının Halkın Tüketim Eğilimine Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi

Bu araştırma sonucunda reklamlarda halk kültür öğelerinden dil, gelenek, görenek vb. açıların reklamlara nasıl yansıdığına, reklamlar evreninin Garanti Bankası reklamları içerisinden hayvanlı reklamlar serisinden hareketle incelenecek ve kullanım örnekleri sunulacaktır. Ayrıca bu reklamlarda yer alan kültürel öğelerin dışında kullanılan hayvanların niçin kullanıldığı, toplumsal tabakalaşmayı ele alıp almadığı da incelenecektir.

5.Yöntem: Araştırmanın yöntemi nitel araştırmadır. Araştırmada nitel araştırma desenlerinden durum saptama deseni kullanılmıştır. Veri toplamada; dokümanlar incelenerek sonuçlara varılmıştır. Garanti Bankası hayvanlı reklam serisinden elde edilen bulgular ilişki analiziyle değerlendirilmiştir.

Çalışmanın evrenini reklamlar, Garanti Bankası reklamları; örneklemi ise Garanti Bankası Hayvanlı reklamlar serisi oluşturmaktadır.

6.Bulgular

6.1. Bütün Hayvanların Kullanıldığı Genel Reklam

Bu serinin ilk reklamı eşek, köpek, tavuk ve kumrunun Garanti Bankası önünde bir araya gelip müzik eşliğinde dans ederek şarkı söylemeleriyle başlar. İlk olarak ekranda beliren tavuk şefliğinde müzik başlar ve reklamın diğer ana karakterleri olan eşek, köpek ve kumru da tavukla birlikte şarkı söylemeye başlar. Ön planda hayvanlar yer alırken arka planda Garanti Bankası yer alır. Bu profilde sloganları "Garantisiz kimse kalmasın bizce"dir. Slogan, reklamın amacı ve devamı hakkında fikir sahibi olmamızı sağlar. Reklamın devamında kumru; devlet memuru Cenk Bey ve ev hanımı Necmiye'yi bizlere tanıtır. Bütün hayvanlar "Garantisiz kimse kalmasın bizce! " sloganını tekrarlar. Köpek bu sloganı " Bence de! "diyerek tasdikler. Tavuk, emekli Ali Amca'yı, köpek esnaf Mustafa'yı, eşek ise belediyeci Rıza'yı bizlere tanıtır. Reklamın son kısmında tavuk "Haydi eller" dedikten sonra eşek, köpek, tavuk ve kumrunun üst üste çıkıp sloganlarını tekrar etmelerinin ardından tavuğun "Ay bravo bana. Ne kadar güzel söyledim. Valla solo albüm düşünüyorum."demesiyle biter.

Garantinin sözlük anlamı "güvence"dir. Bankanın ismi ve reklamın vermek istediği mesaj bu açıdan birbiriyle uyuşur. Reklamda toplumun değişik kesimlerinden insanlar kullanılarak onların bir güvenceye ihtiyaç duydukları yansıtılır. Hayvanların Garanti Bankası önünde müzik eşliğinde oynamaları ve sloganlarını(Garantisiz kimse kalmasın bizce!) dile getirmeleri, bu güvencenin Garanti Bankası'nda olduğunun sinyallerini izleyiciye verir. Hayvanların sevecenlikleri kullanılarak farklı ağızlarla topluma hitap ettirilmiştir. Farklı ağızlarda konuşturulmaları, müzik eşliğinde dans edişleri, müziğin dikkat çekici olması ve aynı zamanda toplumun farklı kesiminden insanların yer alması halkın reklam üzerinde ilgisinin artmasında etkin rol oynamıştır.

Reklamda insanlar ve hayvanlar müzik eşliğinde bir araya getirilmiştir. Reklamcı hayvanları konuşturarak mevcut düzende ve toplumda var olan öğeleri hatırlatma yoluna gitmiştir. Memurun ceplerinin boş olması, ev hanımlarının pencere önlerinde para biriktirme çabaları gibi birçok unsura değinilmiştir. Bunlar insanımızın genel sorunları olmakla birlikte bu ve bu gibi sorunların çözümünün Garanti Bankası'nda olduğunun mesajı verilmeye çalışılmıştır.

Reklamda kültürel ve dilsel açıdan da çeşitli öğeler göze çarpar. Reklamda memur kesimini temsil eden Cenk Bey'in klasik memur tipinde (kumaş pantolon, gömlek,

kravat), Necmiye'nin ev hanımı tipinde (cam ağzında durması, camın önünde ki çiçekler ve başında ki yazması), Ali Amca'nın klasik emekli tipinde (kumaş pantolon, gömlek ve hırka), Mustafa'nın esnaf tipinde (mavi önlük), işçileri temsilen belediyeden Rıza'nın oto tamircisi tipinde yer alması toplumumuzda ki çeşitli kesimleri ve bu kesimlerin kültürlerini yansıtır.

Reklamda bütün hayvanların kendine has bir konuşması vardır. Bunlar da toplumumuza ait farklı ağızları yansıtmaktadır. Hayvanların konuşturulması fabl türünü yansıtmaktadır.

Reklamın en sonunda hayvanların üst üste çıktıkları sahne Grimm Kardeşlerin "Bremen Mızıkacıları" masalını izleyiciye hatırlatır. Masalın aslında köpek,eşek,tavuk ve kedi vardır, fakat reklamda kedi yerine kumru kullanılmıştır. Türk toplumunda kedi nankör olarak bilinir. Reklamcı, güven ortamının empoze edilmek istendiği reklamda toplumsal inanışı dikkate alarak kediyi kullanmak istememiş olabilir. Masallar halk edebiyatında önemli birer unsurdur. Halkın ilgisini çekebilmek için reklamda masaldan da yararlanılmıştır.

6.2.Belediye Tamircisi Rıza & Eşek

Reklam belediye tamirhanesinde geçer. Rıza belediye otobüs tamircisidir.Düşünceli bir şekilde otururken eşek gelir. Eşeğin söylediklerine aldırmayan Rıza canının sıkkın olduğunu belirtir. Bu sıkıntısı üç beş kuruş biriktirip biriktirdiği parayı ne yapacağını bilmemesindendir. Eşek parayı bankaya yatırmasını önerir, fakat Rıza az olduğu için parayı bankaya yatırmaktan çekinir. Eşek Rıza'ya parasını Garanti'ye yatırmasını söyler. Rıza hala tedirgindir. Eşek tekrardan "Garanti diyorum" diyerek onu ikna çabasına girer. Garanti bankasına güvenerek Rıza ve Eşek Garanti Bankası'na giderler. Rıza az paraya çok faiz vermelerine şaşırır. Görevlinin "Birikimin küçüğü büyüğü olmaz" demesiyle sorunu çözülen Rıza'nın yüzü güler. Eşeğin esprisi ile başlayan reklam, yine eşeğin esprisi ile son bulur.

Genel reklamda bütün sorunlara değinilmişken bu reklamda işçi Rıza ile konu özele indirgenmiştir. İşçi kesimini ele alan bu reklamda işçilerin az para kazanıp birikim yapamamalarına çözüm sunulmaya çalışılmıştır.

Garanti daha önce belirtildiği gibi güvence anlamına gelmektedir. Burada eşek garanti kelimesini ilkinde banka anlamını kastederek, ikincisinde kesinlik anlamıyla tevriyeli bir biçimde kullanmıştır. Reklamda geçen işçi sorunu vb. durumlarda garantinin güvence verdiği aynı zaman da bu sorunlara kesin çözümler getirdiği mesajı verilmek istenmiştir.

Eşeği seslendiren Ozan Güven Türk toplumunun benimsediği bir sanatçıdır. Ozan Güven komedi unsurları olan yapımlarda yer alır. Bu bağlamda eşeği seslendiren sanatçı ve ekranda ki eşek arasında bir bağ vardır. Onun sesinin kullanılması da reklamın toplum tarafından benimsenmesini sağlamıştır.

Toplumumuzda eşek; karakaçan, uzun kulaklı, merkep gibi isimlerle bilinir. Reklamda eşeğin kullanılması ile Garanti Bankası'na karşı bir güven duygusu oluşturmak istenmiştir.

Reklam da müzik hareketli ve ilgi çekicidir. Reklamda güldürü öğeleri ve mizahi unsurlar çokça yer alır. Müzik ve konu arasında bütünlük sağlanmıştır.

Genel reklamda olduğu gibi dil ve kültür öğeleri dikkat çeker. İşçi Rıza Ege ağzı ile konuşturulur. Reklamın ve sloganın benimsenmesini sağlayan diğer bir nokta ise burasıdır. Ege şivesi ile konuşan Rıza, reklamın amacına ulaşmasına, benimsenen bir tip

olarak ön ayak olmuştur. Onun Ege şivesi ile konuşturulması yine toplumun her kesimine hitap edildiğinin bir göstergesidir. Ege ağzı şu kelime-cümlelerle kendini gösterir:

- karakaçan yerine garagaçan
- kırk yılın başı yerine gırk yılın başı
- Ne yapacağım ben düşünüyorum kara kara yerine napçam ben düşünüyom gara gara
- Adama gülerler yerine adama güleğler
- Bakacaklar mı? yerine bakcekler mi?
- Bu kadar yerine bu kadağcık
- Veriyorsunuz yerine veriyonuz

Toplumumuzda eşek yük taşıma aracı olarak kullanılır. Eşeğin bu özelliğine reklamda yer verilmiştir. Eşeğin ağzından yansıması aynı zamanda reklamda gülünç öğelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunlar:

- Otobüs bozulduysa eşeklerle devam edelim
- O zaman ben bir yoncanızdan yerim artık. (Garanti Bankasının sembolü dört yapraklı yoncadır. Eşekler de ot yer. Bu sözü ile Garanti Bankasını öne çıkarır.)

Rıza ve eşeğin birlikte kullanılması konusunda Cemal Taşkıran Garanti Bankası'nın verdiği mesaj adlı yazısında bu konuyu şöyle dile getirir: "Eşek; aslında yoksul tabakayı simgelemektedir. Eşek hayvanatının karakteristik özelliklerini yakından inceleyelim bakalım. Eşek ne yapar abisi; yük taşır, araba çeker, üstüne binilir. Bir nevi amele yani. Günümüzdeki yoksul tayfasını düşünecek olursak eşek ile aynı karakterleri taşıdıklarını görebiliriz. Yoksullar alt sınıf bütün meslekleri yaparlar bunu siz de iyi biliyorsunuz zaten."

6.3. Ev Hanımı Necmiye & Kumru

Reklam ev hanımı Necmiye ile kumrunun cam önünde konuşması ile başlar. Necmiye hanım para biriktirememekten yakınır. Kumru, para biriktirememesinin nedeni olarak kuruşları etrafa saçmasına bağlar ve "Paşa dedenden miras mı kaldı sana?" der. Bunun üzerine Garanti Bankası'na giderler. Banka görevlisi Necmiye'ye Paracard'ı tanıtır ve alışverişi bu kartla yaparsa kuruş ödemeyeceğini söyler. Bu görüşünü desteklemek için de ev hanımlarının ilgisini çekecek bir noktaya değinir. Baldo pirincin fiyatı 4.99 TL ise bunun yerine 4 TL ödeyeceğini ve kuruşlarının cebine kalacağını söyler. Necmiye sorununa Garanti Bankası sayesinde çözüm bulur. Necmiye hanım banka görevlisine "Nasıl teşekkür etsek biz size?" der ve bu sırada kumru "Kafasına pisleyip şans getireyim" dedikten sonra araya müzik girer ve reklam sona erer.

Necmiye geleneksel ev hanımını temsil eder. Toplumda yer alan kesimlerden ev hanımlarına hitap etmektedir. Reklam mekan olarak da bir camın önünde geçer. Camın önünde çiçeklerin olması, Necmiye'nin cam önünde durması, giyiminin buna uygun olması reklamın ev hanımlarına yönelik yapıldığının göstergesidir.

Genel reklamla arasında konu bütünlüğü sağlanmıştır. Reklam, Necmiye ve kumru arasında geçerek özele indirgenmiştir. İncelenen diğer iki reklamda müzik reklamın bütününde hakimken bu reklamda müzik reklamın sonunda ortaya çıkar.

Necmiye ve kumrunun konuşmalarında şive özelliklerine rastlanmazken bu reklamda ki diyaloglarda günlük halk konuşmalarına ve söylemlerine rastlanır.

Diğer bir ilgi çekici nokta ise reklamda halk inanışlarına yer verilmesidir. Kumru kendisini halkın inanışı olan "talih kuşu" ile özdeştirir. "Kafasına pisleyip şans getireyim" diyerek bunu tasdikler.

Necmiye ile kumrunun birlikte kullanılması tesadüf değildir. Bu konuda Cemal Taşkıran Garanti Bankası'nın verdiği mesaj adlı yazısında bu konuyu şöyle dile getirir: "Kumru, üst sınıfın simgesi. Bu dört hayvan arasında uçma kabiliyeti olabilen, gökyüzünde gezebilen ve şans simgesi olarak anılan tek hayvandır. Nedeni üst sınıfı simgelemektedir. Çünkü üst sınıf insanlarının aşırı üretken veya çalışkan olmalarına gerek yoktur. Doğuştan gelen ya da sonradan farklı yollarla elde ettikleri imkanlar sayesinde üst tabakaya yerleşmişlerdir. Uçma kabiliyetinin güvercine doğuştan verilmesi gibi. Yine aynı şekilde güvercinin halk arasındaki simgesel karşılığı paradır."

6.4. Devlet Memuru Cenk Bey & Kumru

Reklam devlet memuru Cenk Bey ve kumru arasında geçer. Cenk Bey evlenmeye karar vermiş fakat parasızlıktan nasıl evleneceğini düşünmektedir. Masrafların arasında sıkışıp kalan memur " Aşk var para yok" diyerek çaresizliğini dile getirmektedir. Güvercin çözüm yolu olarak Garanti Bankası'nı gösterir ve bankaya giderler. Görevli, evlenmesi için ona destek kredisi verildiğini söyler ve Cenk Bey'in yüzü güler. Cenk Bey, sevinç ile görevliye sarılır. Bu arada kumru artık ekmek kırıntısını yemeyeceğini zayıflaması gerektiğini söyler. Cenk Bey'in kumrudan nikah şahidi olmasını istemesinden sonra kumrunun "Giyecek hiçbir şeyim yok" demesi ve müziğin girmesiyle reklam sona erer.

Memurların yaşadığı sıkıntılardan birini yaşayan Cenk Bey üzerinden reklam yapma yoluna gidilmiştir. Bu sıkıntılar yaşansa bile bu vb. sorunların çözümü Garanti Bankası'nda mesajı verilmek istenilmiştir. Reklamın başında oflayan Cenk Bey, reklamın sonunda sorununa Garanti Bankası'nın çözüm bulması ile mutlu bir şekilde görülür. Reklamda Garanti Bankası'na gelen müşterilerin mutlu ayrılacağı sinyalleri verilmek istenmiştir. Cenk Bey aracılığı ile toplumda yer alan memur kesimine hitap edilmiştir.

Cenk Bey'in giyim kuşamı klasik memur kesimi insanını yansıtır. Reklam mekan açısından ele alındığında devlet dairesi olduğunu görülür. Çay ve simit ile hitap edilen memur kesiminin para sıkıntısı çektiği mesajı verilmek istenilmiş ve günlük yaşamlarından bir kesit gözler önüne serilmiştir. Aynı zamanda evlilik için günümüzde gerekli olan koşullara da değinilmiştir. Önce gün alıyosun sonra kan testi falan… şeklinde yansımıştır. Cenk Bey vasıtasıyla bu konuya gelmeden önce sorunun parasızlık olduğu dile getirilmiş ve günümüzün toplumsal sorununa değinilmiştir. Kumrunun ekmek kırıntısı yemeyi kesiyorum demesi, giyecek hiçbir şeyim yok demesi de günümüz kadınlarının genel bir sorunudur. Reklamda bu sorun hem toplumsal açıdan hem de ilgi çekme amacıyla ele alınmıştır.

Reklamda rol verilen kişi ve kumruyu seslendiren kişide popüler kişilerdir. Cenk Bey, "Fatmagül'ün Suçu Ne?" adlı dizide yer alarak halkın sevgisini kazanmış birdir ona keza kumruyu seslendiren Hasibe Eren ise Sıdıka,Yalan Dünya, Avrupa Yakası gibi dizilerde oynayarak sevilmiş bir oyuncudur. Bu kişilerin reklamda kullanılması halkın reklama olan ilgisini arttırmıştır.

Kumru bu reklamda bir öncekinden farklı olarak adeta bir aşk sembolüdür. Toplumumuzda kumru aşkın ve birlikteliğin sembolü olarak bilinir. Hatta toplumumuzda kumruyla ilgili deyimler yer alır.(kumru gibi, arpacı kumrusu gibi

düşünmek …) Kumrunun göğsünde yer alan kalpte ana temaya uygun olarak düşünülmüştür. Evliliğin konu alındığı bu reklamda kumru sembolünün kullanılması tesadüf değildir. Ayrıca reklamda kumruya bağlı olarak "kuş gibi hafiflemek" deyimi kullanılmıştır.

6.5. Emekli Ali Amca & Tavuk

Bu reklam tavuk ve emekli Ali Amca arasında geçer. Tavuğun "Çay koydum Ali Amca neden oturmuyon?" demesiyle ve Ali Amca'nın maaş kuyruğunda bekleye bekleye kemikleştiğini söylemesiyle ana konuya giriş yapılır. Tavuk emekli Ali Amca'ya maaşını Garanti Bankası'na yatırmasını önerir. Ali Amca buna kurumun karar verdiğini, tavuk da buna karşılık o günlerin mazide kaldığını söyler ve Garanti Bankası'na giderler. Ali Amca artık maaş sırasında beklemeyeceğini ve maaşını Garanti Bankası'ndan alacağına şaşırır. Ali Amca'nın sorunu çözülmüştür. Reklam tavuk ve Ali Amca arasındaki esprili bir konuşmanın(Ali Amca: Beyaz et faydalı diyorlarda doğruymuş valla. Tavuk: Ay mahcup ediyon Ali Amca) ardından müzik ile sona erer.

Reklamla emekli insanların sorunları yansıtılmıştır. Toplumumuzda emekli insanların yaşadığı sıkıntılar Ali Amca üzerinden gösterilmiştir. Güncel yaşamda emekliler maaşlarını alabilmek için uzun süre sıra beklerler, günlerinin büyük bir bölümünü bu sıralarda geçirirler ve yardım istedikleri insanlar tarafından maaşları çalınır… Reklamda emekli insanların yaşam ve giyim özellikleri de konuyla uygun bir şekilde ele alınmıştır.

Reklamda tavuğu Yalan Dünya dizisinde yer alan popüler isimlerden Nihal Yalçın seslendirmiştir. Genel reklamda da bu reklamda da tavuk İç Anadolu ağzı ile konuşur ve reklama yansıyan dil unsurları şunlardır:

-Ali Amca çay goydum niye oturmuyon?

-Ah be amcam emekli maaşını Garanti'ye yatırt sende.

-…hadi galk yürü Garanti'ye.

-Etme mi?

-Ne bilem ben?

Emekli Ali Amca ve tavuğun birlikte kullanılması konusunda Cemal Taşkıran yazısında şunları söylemiştir: "Tavuk; orta sınıfı simgelemektedir. Çünkü tavuk üretkendir. Standart değişmeyen bir hayatı ve standart istekleri vardır. Bütün hayatı boyunca programlanmış şekilde sadece yem yer, yumurta yapar ve neslinin devamını sağlar. Orta sınıfı yani çoğumuzun bulunduğu sınıfı incelersek tavuk ile paralel özelliklere sahibiz. Bütün hayatımız boyunca tek amacımız hayatımızı standart şekilde devam ettirmek. Çünkü orta sınıftakiler kolay kolay çok zengin ya da çok fakir olamazlar. Tavuk da hayatı boyunca uçamaz."

6.6.Esnaf Mustafa & Köpek

Mahalle esnafı Mustafa ve köpeğin çay içip tavla oynamalarıyla reklam başlar. Arka planda nalbur dükkanı görülür. Köpek hadi yavrum kemik dedikten sonra Mustafa'nın başından aşağı su dökülür ve su basan ev gerçeğiyle karşılaşırlar. Mustafa'nın eşi evi su bastığını söylediğinde bu durumu "Yine mi?" diyerek karşılar. Bunun üzerine Karabaş: "Kaç kere söyledim şu evi sigortalattır." der ve Mustafa evin kendisinin olmadığını, kısmet olduğunu söyler. Karabaş, Mustafa'ya "Kısmet diye diye senin oğlan yürümeden yüzmeyi öğrendi" diyerek onunla alay eder. Bu sorunun çözümü için diğer reklamlarda olduğu gibi Garanti Bankası'na gidilir. Sorunu çözülen Mustafa

rahatlamıştır. Reklam, Karabaş'ın banka görevlisine: "Ablacım benim kulübe kendimin onu kaça sigortalarız?" demesinin ardından müziğin girmesiyle biter.

Nalbur olan Mustafa aracılığıyla toplumdaki esnaf kesimine seslenilir. Orta halli insanların yaşamının yansıtıldığı reklamda halkın bir başka bölümüne hitap edilmiştir. Bu kez yaşanan sorunlar; yangın, su baskını ve hırsızlıktır. Toplumda esnaf Mustafa gibi sorunlar yaşayan insanlara onların içinden kişiler aracılığıyla seslenilmiştir. Halkın gözlemlendiği ve sorunların gerçekçi bir şekilde tespit edildiği görülür.

Nalbur Mustafa günümüzde çokça karşılaştığımız mahalle esnaflarının yaşamını yansıtır. Bu insanlar dükkanlarının önünde otururlar, çay-kahve içerler, tavla oynarlar, muhabbet ederler… Mekanın reklama yansıyışı da yaşamın içindendir. Mustafa'nın giyim-kuşamı, evin su basmasına verdiği tepki toplumda yer alan esnaf kesiminin özelliklerini gösterir. Evi su basmasını kader diye kabullenmesi toplumumuza hakim olan din anlayışının izleridir.

Söz komiği bu reklamda karşımıza çıkar. Reklamın bu şekilde halk tarafından benimsenmesi sağlanmak istenilmiştir. Köpeğin söylediği "Senin oğlan yürümeden yüzmeyi öğrendi." ve "Ablacım benim kulübe kendimin onu kaça sigortalarız?" cümleleri reklamda söz komiği olarak karşımıza çıkarılmıştır. Ayrıca reklamda Karabaş'ı seslendiren kişi usta oyuncu Haluk Bilginer'dir.

Cemal Taşkıran, Karabaş ve esnaf Mustafa'nın birlikte kullanılması konusunda şunları söylemiştir: "Köpek; işçi tabakasını simgelemektedir. Neden mi? Çünkü köpek sadıktır. Karşılığını verdiğiniz her şeyin hakkını vermek için çabalar. Görev hayvanıdır. (süs köpekleri hariç zaten reklamdaki köpek de süs köpeği değildir) Devamlı yanınızdadır ve diğer hayvanlara göre verilen görevleri daha yerine getirme konusunda daha başarılıdır. İşçi sınıfının karakteristik özelliklerine bakarsak parasını ödediğiniz, sigortasını yapıp karnını doyurduğunuz her kişiyi işçi olarak kullanabilirsiniz. Maaşlarını aldıkları sürece bütün kurallara uyar ve verilen görevleri yerine getirmeye çalışırlar."

7.Sonuç:

İncelenilen altı reklamdan hareketle ve tarama yapılan kaynaklar aracılığıyla elde edinilen bilgi ile doğru orantılı yargılara ulaşılmıştır. Halk kültür öğelerinden parçaların reklamlar için ilgiyi çekici unsur olarak görülüp bolca kullanıldığı kanısına varılmıştır. Halk dili kullanımının yaygın oluşu en belirgin etkidir. Halktan ve onlar gibi davranışlar ve haller içerisinde olanın gösterimi ile ilgi ve beğeni artacağından kullanımı yaygındır. Ayrıca günlük hayatın doğallığının reklamlara yansıtılması da ilginin ve beğeninin kuvvetlenmesinde etkin rol oynamıştır. Ev hanımı, esnaf, emekli, işçi, memur insanlarının yaşamı tüm doğallığıyla reklamlarda işlenmiştir (giyim-kuşam, dil özellikleri, evlilik, çalışma ortamı...). Bulgular kısmında da değinilen reklamlarda atasözlerine, deyimlere ve gülmece öğelerine yer verilmiştir. İnsanların sorunlarına karşı hayvanların konuşma özellikleri ve hareketleriyle gülmece öğeleri sağlanmıştır. Reklamlarda göze çarpan bir diğer unsur ise oyuncu seçimleridir. Bazı oyuncular halk tarafından tanınmış olmasına rağmen bazıları hiç tanınmamıştır, hayvanlar ise tanınmış kişiler tarafından seslendirilmiştir. Reklamlarda tüketici yani halk amaç olduğundan onların ilgi, beğeni ve isteklerine yönelik tavırlarda reklam çekimi yaygın olup bu tarz reklamların etkisinin yüksek olduğu kanısına varılmıştır. Halk kültür öğelerinden parçaların reklamlarda ilgi çekici unsur olarak bolca kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Garanti Bankası rakipleri arasında tercih edilebilmek için farklılık yaratma yoluna gitmiştir. Bu farklılığı, reklamlarında halk kültürü ve diline ait unsurları kullanarak sağlamıştır.

Kaynakça

Bayuk, Şükrü, (yazıyı siteye ekleyen kişi), "Reklam ve Reklamın Amacı", http://www.belgeler.com/blg/bcj/reklam-ve-reklamin-amaci

Bir, Ali Atıf ; Maviş, Fermani, *Dünyada ve Türkiye'de Reklamcılık*, syf.285

Ekiz, Hazar Volga, "Dünden Bugüne Türkiye'de Reklam'ın Tarihi", http://www.hazarvolga.com/blogs/d%C3%BCnden-bug%C3%BCne-t%C3%BCrkiye%E2%80%99de-reklam%E2%80%99%C4%B1n-tarihi

Gürsoy, Tanses, (1999), *Reklam Terimleri ve Kavramları Sözlüğü*, İstanbul, Adam Yayınları, s.9

İnce, Işıl, (1993), "Reklam Diline Dilbilimsel Bir Bakış", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fak. Dergisi,* cilt 10/sayı 1, s.232,233

Kırbaş, İsmail, Reklam ve Pazarlama, http://www.kirbas.com/?id=97

Korkmaz, Derya Filiz, *Türkiye'de Ramazan Ayı Bağlamında Reklam Kültür İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, s.7

Korkmaz, Z, (2003), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.296

Özkundakçı, Mehmet, (2010), *Üçü Bir Arada*, İstanbul, Hayat Yayınları, s.13

Sarıkaya, Firdevs, "İNSAN İLETİŞİM VE DİL", http://www.edebiyatogretmeni.net/insan_ietisim_ve_dil.htm

Taşkıran Cemal, http://cemaltaskiran.blogspot.com

Ünalan, Şükrü, (2010), *Dil ve Kültür*, Ankara, Nobel Yayıncılık, s.4

Ünsal ,Yüksel, (1994), *Bilimsel REKLAM ve Pazarlamadaki Yeri*, İstanbul, Tivi Reklam Yayınları, s.21

Ünsal ,Yüksel, (1971), *Bilimsel REKLAM ve Pazarlamadaki Yeri*, İstanbul, Bilim Yayınları, s.21

Yasak Selahaddin, 1990), *Televizyon Reklamlarının Halkın Tüketim Eğilimine Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi

http://www.dailymotion.com/video/xm5891_emekli-ali-amca-yle-tavuk_tv Emekli Ali Amca & Tavuk Reklamı

http://www.kreatifdirektor.com/reklam/kopekli-garanti-bankasi-tv-reklami.html ,Esnaf Mustafa&Köpek Reklamı

http://www.youtube.com/watch?v=zCqpUjgG5P4 ,Cenk Bey&Kumru Reklamı

http://www.youtube.com/watch?v=F9nrJJ3fGc0 , Belediye Tamircisi Rıza&Eşek Reklamı

http://www.youtube.com/watch?v=zVQn-xjGvHE .Bütün Hayvanların Kullanıldığı Genel Reklam

http://www.youtube.com/watch?v=BYIFhZ7u8Mw ,Ev Hanımı Necmiye&Kumru Reklamı

POSTER BİLDİRİLER

RAUF DENKTAŞ'IN ŞİİR DÜNYASI

İbrahim ARSLAN

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi

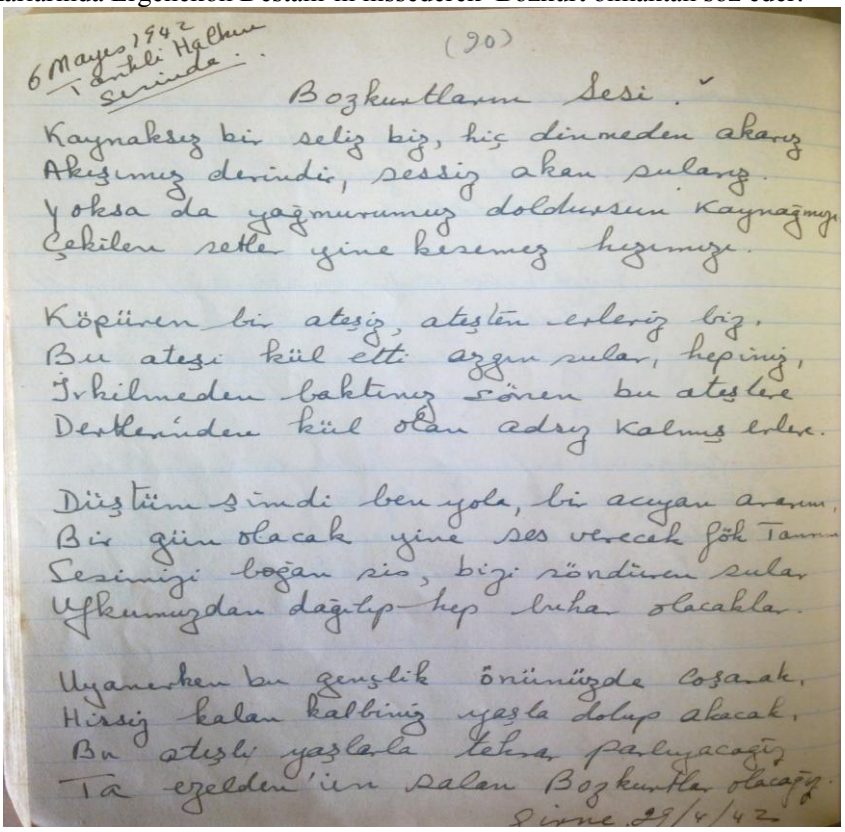
KKTC Kurucu Cumhurbaşkanı Rauf Denktaş siyasi kimliği ile tanınmış bir devlet adamıdır. Bununla birlikte Rauf Denktaş'ın özel meraklarından biri de şiirdir. 1924 doğumlu olan Rauf Denktaş annesini 18 aylıkken, babasını ise 18 yaşındayken kaybetmiş, bu iki hadise ve ondan sonra yaşadığı acılar onun iç dünyasını hisli ve zengin kılarak bunları kaleme dökmesini sağlamıştır. Rauf Denktaş kendisiyle görüşülerek hazırlanan bir seri yazı dizisinde ilk şiirini 14-15 yaşlarında yazdığını ve bu şiirin Kıbrıs Türk gazetelerinde *Söz* gazetesinde yayımlandığını belirtir[1]. Rauf Denktaş ilk şiirlerinde "Akın Yılmaz" takma adını bazen de ''R.D.R'' kısaltmalarını kullanmıştır ki aslında bu kendi isminin yani Rauf Raif Denktaş kısaltmasıdır. Ancak bu kısaltmada da ''R.R.D'' yerine ''R.D.R'' şeklinde bir kısaltmayı tercih etmiştir.

Rauf Denktaş'ın şahsiyetinin şekillenmesinde milliyetçi bir insan olan babası hâkim Raif Bey ile öğretmenlerinin, özellikle de hocası Turgut Sarıca'nın rolü büyüktür. Rauf Denktaş, hem Türkçülük fikriyle beslenir, hem de dinî bilgiler öğrenir. Yazdığı şiirlerde de milliyet ve maneviyat kavramlarının, duygularının izleri karşımıza çıkar.Kendisinin devamlı okuduğu şair ve yazarlar olarak ise Namık Kemal, Mehmet Emin Yurdakul, Ziya Gökalp, Tevfik Fikret, Mehmet Akif Ersoy, Faruk Nafiz Çamlıbel gibi isimleri zikreder.[2] Arif Nihat Asya'nın "Fetih Marşı" adlı şiirini gençlere sık sık okuyan Denktaş[3], uzun dönem Avrasya Radyo

[1] Gökdel, M.A, 22 Mayıs, 1986, "Cumhurbaşkanı Denktaş'ın Şiir Dünyası", *Halkın Sesi*, s.4.
[2] Gökdel, M.A, 1986 s.4
[3] Kıbrıs Türk mücadele tarihi içindeki önemli isimlerden biri olan Fuat Veziroğlu 1957-1958'li yıllarda düzenlenen halka açık şiir gecelerinde şiir okuduğunu, o geceye gelen ve şiirini beğenen isimlerden birinin de Rauf Denktaş olduğunu belirtir: "Yanılmıyorsam Denktaş o sıralarda savcılık görevinden istifa etmiş yeniden avukatlığa dönmüştü. Ben 22-23 yaşlarında bir gençtim". Sayın Denktaş "Okuduğun şiiri beğendim; senin gibi gençlere ihtiyacımız olabilir. Böyle bir ihtiyaç halinde görev verilirse bir Türk genci olarak hazır mısın?" diye sordu, *Zor Yıllar-Fuat Veziroğlu'nun Anıları*, (Haz: Ece Günser Borucu) KKTC Sivil Savunma Teşkilat Başkanlığı Yayını:4, 2009, s.20.

Televizyonun (ART)'daki "Denktaş'ın Gündemi" programını da daima bir şiirle kapatmıştır.

Türkçülük temalı şiirlerine örnek olması açısından "Bozkurtların Sesi" adlı şiirini buraya alabiliriz. Rauf Denktaş bu şiiri 29 Nisan 1942'de yazmış ve şiir defterine kendi el yazısıyla "6 Mayıs 1942 tarihli Halkın Sesinde" diye bir not düşerek, bu şiirin tanınmış Kıbrıs Türk gazetesi *Halkın Sesi*'nde çıktığını belirtmiştir.[*] "Bozkurtların Sesi" adlı bu şiir de biz coşkun ve lirik bir dille Rauf Denktaş'ın milliyetçi ruhunu buluruz. Birçok Türkçü şair gibi Rauf Denktaş'da damarlarında Ergenekon Destanı'nı hissederek Bozkurt olmaktan söz eder:



6 Mayıs 1942 tarihli Halkın sesinde.

(90)

Bozkurtların Sesi.

Kaynaksız bir seliz biz, hiç dinmeden akarız
Akışımız derindir, sessiz akan sularız.
Yoksa da yağmurumuz doldursun kaynağımız,
Çekilen setler yine kesemez hızımızı.

Köpüren bir ateşiz, ateşten erleriz biz,
Bu ateşi kül etti azgın sular, hepiniz,
Yrkilmeden baktınız sönen bu ateşlere
Destesinden kül olan adsız kalmış erler.

Düştüm şimdi ben yola, bir acuyan aranır,
Bir gün olacak yine ses verecek gök Tanrı
Sesimizi boğan siz, bizi söndüren sular
Uykumuzdan dağılıp hep buhar olacaklar.

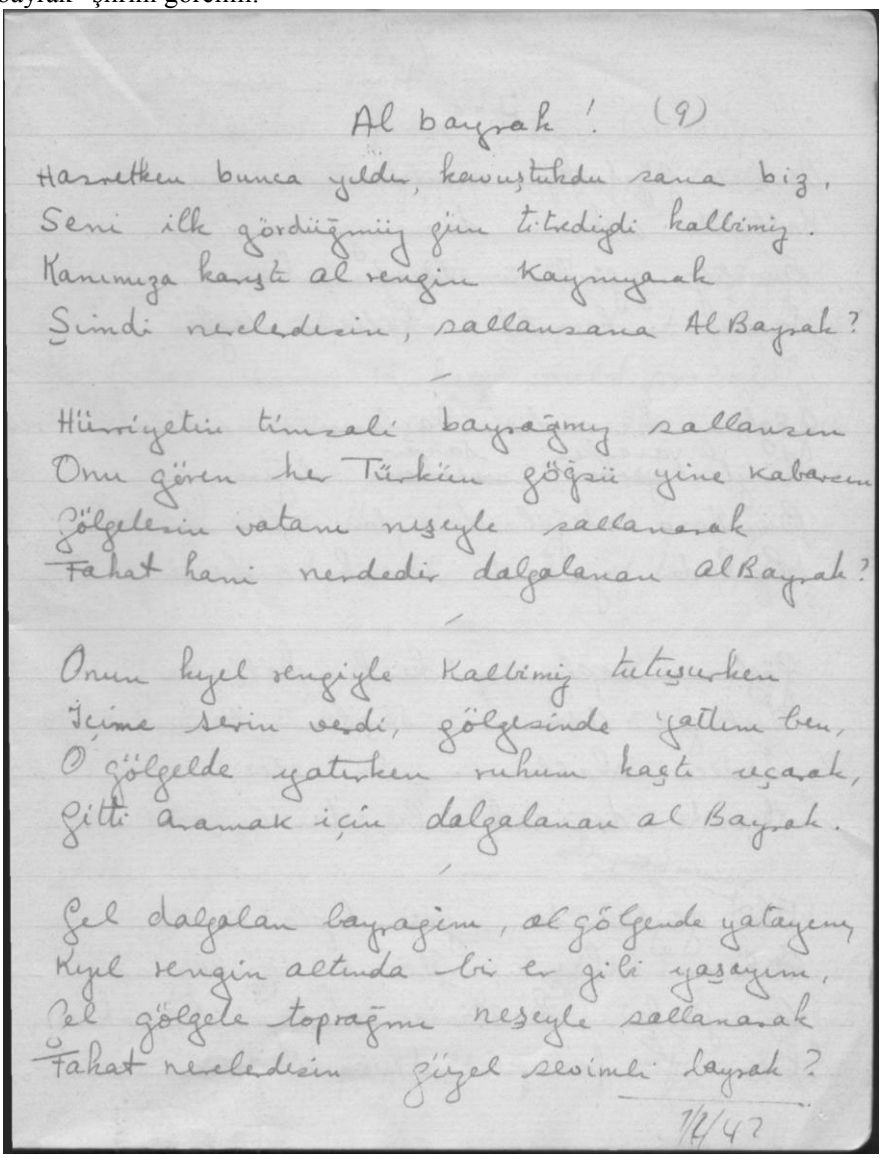
Uyanırken bu gençlik önünüzde coşarak,
Hissiz kalan kalbiniz yaşla dolup akacak,
Bu ateşli yaşlarla tekrar parlıyacağız
Ta ezelden'iin salan Bozkurtlar olacağız.

Şiirne 29/4/42

Rauf Denktaş'ın şiirlerindeki temlerden motiflerden biri de "bayrak ve bayrak sevgisi"dir. Kendisinin hayattayken televizyonlardan okuduğu ve ölümünden sonra KKTC ve Türkiye'deki kimi kanallarda verilen "Benim İki Bayrağım Var" adlı şiiri çok sevilmişti. Ancak bu şiirden önce bayrak temasının başlangıçtan beri

[*] Merhum KKTC Kurucu Cumhurbaşkanı Rauf Denktaş bir şiir defteri tutmuş ve gazetelerde çıkanların yanında pek çok şiirini bu deftere kaydetmiştir. Çalışmamız sırasında merhum Denktaş'ın bu şiir defterinden de yararlandık. Şiir defterinden Rauf Denktaş'ın kendi el yazısıyla resimli örnek almamıza izin veren oğlu sayın Serdar Denktaş Bey'e teşekkür ederim. Ayrıca Rauf Denktaş'ın Lefkoşa'daki çalışma ve kabul bürosuna da bazı şiirleri bize sağladıkları ve gösterdikleri yakın ilgi için teşekkürü bir borç bilirim.

Denktaş'ta bulunduğuna kanıt olması bakımından 1942 tarihinde yazdığı "Albayrak" şiirini görelim:



Al bayrak! (9)

Hasretken bunca yıldır, kavuştukdu sana biz,
Seni ilk gördüğümüz gün titrediği kalbimiz.
Kanımıza karıştı al rengin kaynayarak
Şimdi nerelerdesin, sallansana Al Bayrak?

Hürriyetin timsali bayrağımı sallarsın
Onu gören her Türkün göğsü yine kabarsın
Gölgelesin vatanı neşeyle sallanarak
Fakat hani nerdedir dalgalanan al Bayrak?

Onun kıyal rengiyle kalbimiz tutuşurken
İçime sevinç verdi, gölgesinde yatarken,
O gölgede yatarken ruhum kaçtı uçarak,
Çıktı aramak için dalgalanan al Bayrak.

Çal dalgalan bayrağım, al gölgende yatayım
Kıyal rengin altında bir er gibi yaşayım,
Çal gölgele toprağımı neşeyle sallanarak
Fakat nerelerdesin çizgisiz sevimli bayrak?

1/4/42

Rauf Denktaş'ın bir özelliği de mücahit olması ve her cephede yer alarak İngiliz ve Rumlara karşı verilen varoluş mücadelesini sürdürmesi ve bu savaşımı bağımsız KKTC ile taçlandıran mücadele insanlarının başında bulunmasıdır. Rauf Denktaş için Türk kültüründeki alperen tipinin bir noktada Kıbrıs Türkleri arasında ki devamıdır demek hiç te yanlış olmaz sanırım.

Şiire genç yaşta başlayan ve her zaman şair olmak iddiası taşımadığını bilhassa ifade eden Rauf Denktaş, aslında Türk siyaset tarihinde, İslamiyet öncesi dönemlerden günümüze pekçok örneğini gördüğümüz-Yusuf Has Hacib, Fatih Sultan Mehmet, Kanuni Sultan Süleyman, Bülent Ecevit v.s .- devlet büyüklerinin şiirler uğraşması geleneğinin yani "şair devlet adamı" tipinin bir devamıdır. Onun şiirlerini şahsi hayatı, iç duygulanmaları, Türklük duygusu, Kıbrıs Türklerinin varoluş mücadelesi şekillendirmiştir diyebiliriz. Anı, tarih ve siyaset alanlarında pek çok kitaba imza atan ve sanatın özellikle fotoğrafçılık dalında uzmanlaşan Rauf Denktaş'ı şiir vadisinde de toplumcu, hamasi, milliyetçi şiirin XX. yüzyılda Kıbrıs Türk edebiyatındaki ve genel anlamda da Türk şiirindeki takipçilerinden biri olarak kabul edebiliriz. Mehmet Emin Yurdakul, Ziya Gökalp ve Arif Nihat Asya gibi Türkçü şairlerden özellikle beslenen Rauf Denktaş kendine özgü bir söyleyiş tarzına da ulaşmış akıcı ve yalın bir şiir dili yakalamıştır.

KAYNAKÇA

Borucu ,Günser Ece, *Zor Yıllar-Fuat Veziroğlu'nun Anıları*, KKTC Sivil Savunma Teşkilat Başkanlığı Yayını:4, 2009, s.20.

Denktaş, Serdar, Rauf Denktaş'ın Şiir Defteri (Özel Koleksiyon).

Gökdel, Mehmet Ali, "Cumhurbaşkanı Denktaş'ın Şiir Dünyası", *Halkın Sesi*, 22 Mayıs 1986, s.4; *Halkın Sesi*, 23 Mayıs 1986, s.4; *Halkın Sesi*, 24 Mayıs 1986, s.4; *Halkın Sesi*, 25 Mayıs 1986, s.4; *Halkın Sesi*, 26 Mayıs 1986, s.4; *Halkın Sesi*, 27 Mayıs 1986, s.4; *Halkın Sesi* 28 Mayıs 1986, s.4; *Halkın Ses,i* 29 Mayıs 1986, s.4; *Halkın Sesi*, 30 Mayıs 1986, s.4; *Halkın Sesi,* 31 Mayıs 1986, s.4.

Rauf Denktaş, Lefkoşa Özel Bürosu'ndan alınan Rauf Denktaş'ın Bazı Şiirleri.

KONYA'DA YAYIMLANAN 'BABALIK' GAZETESİNİN TÜRK FOLKLORU AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Merve BACAK

Erciyes Üniversitesi

GİRİŞ:

"Gazete, modern insanın sabah duasıdır." G.W. Friedrich HEGEL

Babalık, 23 Aralık 1910 tarihinde Yusuf Mazhar Bey tarafından Konya'da yayınlanmaya başlayan 1952 yılında 7952. sayısıyla son baskısını yapan günlük siyasi gazetedir. Gazetenin adını, dönemin Konya Valisi Arifi Paşa vermiştir. "Baba" ismini ise öksüz Türk milleti için kullanmıştır. Önceleri haftada bir-iki defa çıkan gazetenin, yayın hayatı boyunca, mali imkânlarla ilişkili olarak yayın periyotları sürekli değişiklik göstermiştir. İlk çıktığında başlığın altında *Çiftçi, işçi, esnaf kardaşların ilerlemesine çalışır, her şeyden yazar, köylü gazetesidir* ibaresi yer almıştır. Bu kısa ifadeler zamanla değişirken, çoğunlukla da hiçbir ifade konulmamıştır.[1]



Resim 1: "Babalık, her gün neşr olunur Türk gazetesidir." (1927), *Babalık*, Konya, 1 Kânunisani, S. 2584, Y. 17, s.1

Babalık, yazı heyetindeki Konya basınında eserleri yer alan önemli imzalarla birlikte mütareke dönemlerinde Millî Mücadele'ye destek verirken kamuoyu oluşturmak ve halkı millî şuura çağırmak için edebiyat ve folklor kaynaklarını kullanmışlardır.[2]

---

[1] Demirsoy, A, (2008), *Konya Basınında Afif Evren(1922-1977)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi,Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, s.24.

[2] Öztoprak, İ, (1981), *Kurtuluş Savaşında Türk Basını*, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, s.9.

MATERYAL-METOD:

Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'nde mevcut olan 1933-1935 ve 1946-1951 yılları arasında neşredilen Latin harfli *Babalık* gazetesi çalışmanın materyalidir. Folklorun belirtilen tarihlerdeki sayılara yansıması iki başlık altında değerlendirilecektir.

AMAÇ:

Yerel basının Millî Mücadele dönemi ve sonrası Konya ayağı olan *Babalık* gazetesinin folklor, edebiyat, kültür çevresindeki şu sorunun yanıtlanmasına çalışılmıştır: "*Babalık*' ın dönemi içinde politik bir çizgide meşrutiyet döneminin bir ürünü olarak mütareke ve Millî Mücadele karşısında gösterdiği tutum, sayfalara ve imzalara folklorik açıdan nasıl yansımıştır?"

BULGULAR:

"Babalık'ı Garp Cephesi'nin vefakâr bir arkadaşı addediyoruz." İsmet İNÖNÜ[3]



Resim 2: "Babalık, Günlük Siyasi Memleket Gazetesi" (1951), *Babalık,* Konya, 23 Kasım, S. 7801, Y. 41 s.1

II. Dünya Savaşı'nın bitmesiyle dünyanın iki farklı fraksiyona doğru yöneldiği, Türkiye'nin çok partili hayata geçtiği zamanlarda, *Babalık* gazetesi 1946-1951 yıllarında bu konjonktürden etkilenerek sayfalarında reel politiği işleyerek siyasi ve sosyal devrimler hakkında destekleyici yazılara sütunlarında yer vermiştir. Folklor kapsamına giren seçilmiş makalelerse iki başlıkta değerlendirilecektir:

1. Halk Edebiyatı Etrafında Oluşturulan Yazı Dizileri

Âşık edebiyatın yoğunlukta olduğu bu grupta M. Zeki'nin "Aşık Şem'i(5 bölüm)", Afif Evren'in "Karacaoğlana Dair (9 bölüm)" makaleleri bu kapsamdadır.

"Konyalı bir halk şairi" olarak basılmış divanındaki destan, gazel koşma ve ilahilerine değinilen Âşık Şem'i'nin saz çalan usta bir âşık olmasından bahsedilmiştir. Afif Evren'in "Karacaoğlan'a Dair" dokuz bölümlük yazı dizisi Ali Rıza Bey'in (Yalgın) Karacaoğlan üzerine yaptığı çalışmalara dikkat çekmek için kaleme alınmıştır.[4] Karacaoğlan hakkındaki ilk eseri Sadettin Nüzhet Ergun'un verdiği belirtilmişse de; Evren, Ali Rıza Bey'in Karacaoğlan üzerine inceleme yazılarının 1922 yılında *Babalık*'ta neşredildiğini eklemiştir.

2. Halk Edebiyatı ve Halk Bilgisi Etrafında Oluşturulan Yazılar

Şerefli Koçhisar Muallimi Memduh Yavuz'un "Tarihî bir Hikâye: Türkmen Beylerinden Boz Beyin İdamı", İstanbul Türk ve İslâm Müzesi Müdür Muavini Abdülkadir'in "Tetkikler: Bozbey Destanı", A. Bedri'nin "Âşık Mustafa", S. Sami

[3]Şapolyo, E.B., (1969), *Türk Gazetecilik Tarihi ve Her Yönüyle Basın*, Ankara, Güven Matbaası, s.210.
[4] Evren, A., (1951), Karacaoğlan'a Dair (Dizi Yazı- 9 Bölüm), Konya, *Babalık*, 14- 23 Kasım 1951, Y:41, S:7793- 7801.

Bektaş'ın "Koyunculuk: Koç Katımı", Aka Gündüz'ün "Satıcılar" yazıları da halk edebiyatı ve halk bilgisi dairesine dahil edilmiştir. Şerefli Koçhisar Muallimi Memduh Yavuz'un "Tarihî bir Hikâye: Türkmen Beylerinden Boz Beyin İdamı" adlı yazısı, 1158 yıllarında Konya valisi olan Çelik Mehmet'in, bir aşiret beyi olan Boz Bey'i katletmesi ve ardından Türkmenlerin yaktığı türküyü kaleme almıştır.[5] Yavuz, türkünün daha önce hiçbir yerde neşredilmediğini belirtmiştir. Lakin Abdülkadir Bey'in "Tetkikler: Bozbey Destanı" adlı yazısında Konya'da *Babalık*'ın yerine bir ara çıkan *Türk Sözü*'nde Çelik Mehmet Paşa'dan ve Boz Bey destanından daha önce bahsettiğini ifade etmiş, destanın baş kısımlarını da ilave etmiştir.[6]

A.Bedri "Âşık Mustafa" yı biyografik niteliklerle tanıtma amacıyla bu yazıyı yazmış, bir koşmasına yer vermiştir.[7] S. Sami Bektaş'ın "Koyunculuk: Koç Katımı", mevsimlik törenlerden koç katımını iki parça halinde nasıl yapılması gerektiğini Konyalı halka açıklayarak bilgilendirme amacı taşıyan yazısıdır.[8] "Satıcılar" yazısı Aka Gündüz'ün *Babalık*'ta *Tasarruf Haftası Başladı* manşetiyle yayımlanan sayısında, yerli mala teşvik amacıyla yazılmıştır. [9]"Halkevleri" başlığında Konya Halkevi'nin yapacağı faaliyetleri kısaca bildiren *Babalık*, ayrıca yapılan etkinliklerden alınan neticeleri değerlendirmiştir. "Halkevi Haberleri", "Halkevleri ve Tiyatro" ve "Halkevinde Çalışmalar" gibi başlıklarla duyurularını gerçekleştirmiştir.[10]

SONUÇ VE ÖNERİLER:

Babalık gazetesi Kuva-yi Millîye'nin Konya'da büyük destekçisi olmuş, Konya halkını bilinçlendirme yolunda adımlar atmıştır. Bunu siyasi yazılarla yaparken edebiyat, tarih, folkloru ihmal etmemiş, yazı dizileri yayımlamıştır. Bağımsızlık mücadelesinde Anadolu'da söz sahibi olan *Babalık* gazetesinin tam koleksiyonu Türkiye'de bulunmamaktadır. Koleksiyon Alman Millî Kütüphanesi tarafından satın alınarak Almanya'ya götürülmüştür.[11] Yetkililerin harekete geçip yıllardır ihmal edilen tam koleksiyonu Türkiye'ye getirip çalışmalara başlamalıdırlar. Bu hassasiyet Türk tarih ve kültüründe muhakkak ki önemli bir adım olacaktır.

KAYNAKÇA:

Demirsoy, Adem, (2008), *Konya Basınında Afif Evren(1922-1977*), Konya, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı.

Öztoprak, İzzet, (1981), *Kurtuluş Savaşında Türk Basını*, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları.

[5] Yavuz, M., (1933), Tarihî bir Hikâye: Türkmen Beylerinden Boz Beyin İdamı, Konya, *Babalık*, 10 Eylül 1933, S.4234, Y:23.
[6] Abdülkadir,(1933), Tetkikler: Bozbey Destanı, Konya, *Babalık*, 26 Teşrinievvel 1933, S.4268, Y:23.
[7] Bedri,A., (1935), "Âşık Mustafa", Konya, *Babalık*, 13 İkinci Kanun 1935, S.4562, Y.25, s.5.
[8] Bektaş, S.S., (1951) "Koyunculuk: Koç Katımı", Konya, *Babalık*, 5-9 Ocak 1951, S.7259, 7530, Y. 41, s.3,3.
[9] Gündüz, A.,(1933), Satıcılar, *Babalık*, Konya, 12 Kanunuevvel 1933, S.4299, Y. 23, s. 1.
[10] "Halkevi Haberleri" (1946), *Babalık*, Konya, 3 Ocak 1946, S. 6596, Y. 45, s.1; "Halkevinde Çalışmalar"(1946), *Babalık*, Konya, 10 Ocak 1946, S.6599, Y. 36, s.1; CAVİT, T., (1934), "Halkevleri ve Tiyatro" *Babalık*, Konya, 28 Mayıs 1934, S.4407, Y.24.
[11] "Babalık", (1990), *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, C.1, s.273-274.

Şapolyo, Enver Behnan, (1969), *Türk Gazetecilik Tarihi ve Her Yönüyle Basın*, Ankara, Güven Matbaası.
Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, (1990), "Babalık", İstanbul, Dergâh Yayınları, C.1, s.273-274.
İncelemeye alınan yazılar:
Abdülkadir,(1933), Tetkikler: Bozbey Destanı, Konya, *Babalık*, 26 Teşrinievvel 1933, S.4268, Y.23, s.2.
Bedri,A.,(1935), Âşık Mustafa, Konya, *Babalık*, 13 İkinci Kanun 1935, S.4562, Y.25, s.5.
Bektaş, S.Sami,(1951), Koyunculuk: Koç Katımı,Konya, *Babalık*, 5-9 Ocak 1951, S.7259, 7530, Y. 41, s.3,3.
Cavit, Tacettin, (1934), *Babalık*, Konya, "Halkevleri ve Tiyatro", 28 Mayıs, S.4407, Y.24, s.2.
Dolbay Karaboğa, M. Zeki (1933), Âşık Şem'i, (Dizi Yazı-5 Bölüm), *Babalık*, Konya, 24 Eylül-15 Teşrinievvel, Y.23, S.4245-4256.
Evren, Afif, (1951), Karacaoğlan'a Dair (Dizi Yazı- 9 Bölüm), Konya, *Babalık*, 14- 23 Kasım, Y:41, S.7793- 7801.
Gündüz, Aka, Satıcılar, *Babalık*, Konya, 12 Kanunuevvel, S.4299, Y. 23, s. 1.
Yavuz, M, (1933), Tarihî bir Hikâye: Türkmen Beylerinden Boz Beyin İdamı, Konya, *Babalık*, 10 Eylül, S.4234, Y:23.
"Halkevi Haberleri",(1946), *Babalık*, Konya, 3 Ocak, S. 6596, Y. 36, s.1.
"Halkevinde Çalışmalar"(1946), *Babalık*, Konya, 10 Ocak, S.6599, Y. 36, s.1.

BİR DUVARIN ARKASINDA YAŞAMAK: TANPINAR'DA BEKÂRLIK MESELESİ

Hazal BOZYER

Marmara Üniversitesi

Bekâr; evlenmemiş kimse ya da evli olduğu halde ailesinden ayrı, yalnız yaşayan kimsedir.[1] Bu metinde daha çok Ahmet Hamdi Tanpınar'ın evlenmemiş ya da -evlenememiş-olması üzerinde durulacaktır.

Peter Stein'in yaşı yirmi beş ile kırk beş arasında değişen altmış bekârla yaptığı araştırmanın sonuçları bekâr kalma algısını ortaya koyması açısından önemlidir. Bu araştırmaya göre görüşülen kişiler;

• Bekârlığın kariyer için faydalı ve önemli bir fırsat olduğunu,

• Bekâr olmanın çeşitli cinsel deneyimlere fırsat verdiğini,

•Bekâr olmanın özgürlük ve özerklik olduğunu düşünmektedirler. Görüşülen kişiler bekâr kalmanın yukarıda sıralanan (onlara göre) olumlu sonuçlarından memnun olmakla birlikte, evliliğin yaygın olduğu bir toplumda yalnızlık ve yalıtılmışlıktan rahatsızdırlar. [2]

Bu sınıflamayı göz önüne alacak olursak, Tanpınar'ın bekârlığı tercih etmesinde her üç unsurun da etkili olduğunu söylemek mümkündür. O, hem mektuplarında hem de günlüklerinde bekârlığı zaman zaman yüceltmiş ve yalnızlığına sarılmış; zaman zaman da bu yalnızlıktan sıkılmış,adeta boğulmuştur.Günlükleri ve mektuplarında Tanpınar'ın evliliğe bakışı üç şekilde karşımıza çıkmaktadır:

1)Evliliği isteyen ve evlilik fikrini olumlayan Tanpınar

2)Yalnızlığı isteyen ve yalnızlık fikrini olumlayan Tanpınar

3)Yalnızlıktan sıkılan ve yalnızlığı istemeyen Tanpınar

---

[1] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 233.

[2] Güneş, F, (2011), "Bekâr Kalma", *Aile Sosyolojisi*, Anadolu Üniversitesi Yayını No:2306, Açıköğretim Fakültesi Yayını No:1303, s. 39.

EVLİLİK FİKRİNE BAKIŞI

Tanpınar, 1937'de Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı mektubunda ona evliliği şu sözlerle tavsiye edecektir: " Evlenmek meselesi ne oldu? Evlen, Kutsi evlen… Ebedî bir şifadır evlenmek. Ben doğrusu ümit etmekten bıktığım için evlenmeğe derhal hazırım. Ve sade sen değil, Nurettin'i de evlendir."[3] 6 Ocak 1938 tarihli mektubunda ise arkadaşının evliliğinin ardından kendisinin de evliliği düşündüğünü şu cümlelerle dile getirmiştir: "Senin evlenmen beni de bu meseleyi ciddiyetle derpişe sevk etti. Şimdi artık etrafıma alıcı gözle bakmaya başladım. Ve kadınları evlenilebilir ve evlenilemez diye ikiye ayırmaya başladım."[4] Fakat tüm bu düşüncelerine rağmen yine de bekârlık ona daha cazip görünür. 2 Temmuz 1953'te günlüklerine şu ifadeyi kaydetmesi onun ruhsal çatışmasını vermesi bakımından önemlidir: "Keşke evlenmiş olsaydım ve ferdî saadet düşüncesi kafamda bu kadar zalim bir hedef olmasaydı. Bir duvarın arkasında yaşıyorum. Şurası da var ki, bu duvarın freskleri, kabartmaları bazen çok güzelleşiyor."[5] 1959'da günlüklerine yazdığı birkaç satırda ıstıraplarının sebebini evlenmeyişine bağlar: "Yunus[Kâzım Köni] haristi, evli adam sıfatıyla hayatı benden iyiydi. Benim ıstıraplarımı çekmedi."[6] Evlenmeyi zaman zaman bir ihtiyaç olarak gördüğünü yine günlüklerinden öğreniyoruz: "Saint Germain'de Necdet'le biraz oturma. Evlenme ihtiyacı."[7]

YALNIZLIK FİKRİ

Ahmet Hamdi Tanpınar yalnızlığı olumladığı ifadelerinde onu daha çok sanatını ve sanatçı ruhunu besleyen emsalsiz bir kaynak olarak görmüştür. Hasan Âli Yücel'e yazdığı bir mektubunda yalnızlıktan şöyle söz eder: "Fakat daüssıla ve yalnızlık en büyük sanatkârlardır."[8] Günlüklerinde "Kendime Nasihatlar" başlığıyla kaleme aldığı maddeler arasında şu madde de dikkat çekicidir:" Yalnızlığını iyice yokla ve beyhude ile doldurma. Yalnızlığın seni asla götürür. Allah'a ve muadiline."[9] Benzer ifadelere yine 1961'de yazdığı defterlerinde rastlarız: "Muhit her yerde budaladır. İnsan her yerde adidir. Yalnız kalmadıktan, yalnızlığı tenimde hissetmedikten sonra da ne diye ben varım! demeli."[10]

Evliliği tercih eden arkadaşlarından birinin evini ise şöyle değerlendirir: "Ayşe'nin evi zevkle döşenmiş. Ölüm veya intihar için hazırlanmış bir nevi sedef kabuk gibi. Fikir rüzgârı hiç esmediği belli."[11] Kardeşi Kenan'a yazdığı mektuplardan birinde adeta kendisine de seslenmektedir: "Evlenseydin çok iyi

[3] Kerman, Z, (2007), *Tanpınar'ın Mektupları,* İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 48.

[4] Kerman, Z, (2007), s.50-51.

[5] Enginün, İ, Kerman, Z, (2010), *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa,* İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 62.

[6] Enginün, İ, Kerman, Z, (2010), s. 171.

[7] Enginün, İ, Kerman, Z, (2010), s. 174.

[8] Yücel Eronat, C, (1997), *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 34.

[9] Enginün, İ, Kerman, Z, (2010), s. 241.

[10] Enginün, İ, Kerman, Z, (2010), s. 261.

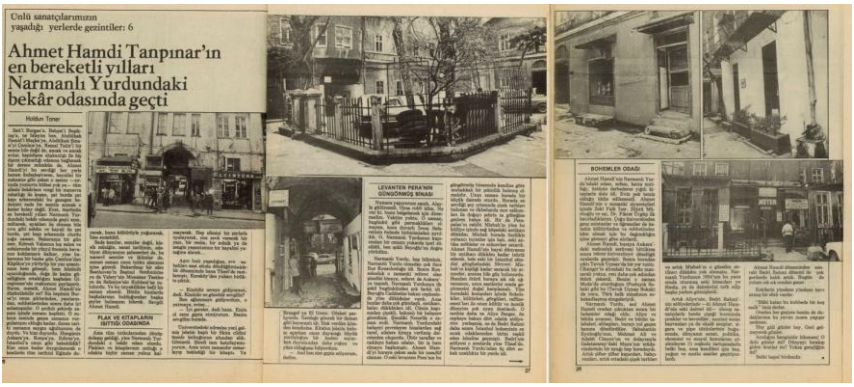
[11] Enginün, İ, Kerman, Z, (2010), s. 245.

olurdu. Evlenmedin, o hâlde kadın ve çocuk dırıltısı yok. Buna da sevin. Bil ki insan kendi içindedir."[12]

Ölürken bile en güç olanın duygularla yaşamak olduğunu ifade eden ve Tanpınar'ın şiir anlayışında oldukça etkili olan Paul Valery'nin "Mösyö Teste" adlı kitabında yer alan portrede bize Tanpınar'ı hatırlatan cümleler karşımıza çıkar: "Düşünüyorum, bunun bir şeye, kimseye zararı yok. Yalnızım! Yalnızlık ne kadar da rahat!..."[13] Ahmet Hamdi Tanpınar günlüklerinde de bu eserin tercümesiyle uğraştığını dile getirmiştir: "Bu satırları M.Teste'in tercümesini karıştırırken yazdım." Ya da: "Dört kitap neşredebilirim: Mösyö Taste, Paris Tesadüfleri, Yahya Kemal ve neşrini istemediğim şiirler."[14] Mösyö Teste'in Tanpınar'dan tek farkı bütün tek başınalığına, hastalıklara, parasızlığa ve yalnızlık tutkusuna rağmen evlenmiş olmasıdır.

YALNIZLIKTAN BUNALDIĞI ZAMANLAR

Bir sanatkâr duyarlılığıyla yalnızlığın besleyici tarafından yararlanan Tanpınar, bazen de kendisini büsbütün bir boşlukta hissetmiştir.3 Aralık 1958'de defterine şunları yazacaktır: "Saat 10. Evde yalnızım. Yalnızım, bütün dünyam benden uzakta ve içimde."[15] Paris'e gittiğinde de daima yalnızlıktan korkan ve sıkılan bir Tanpınar vardır. Tarık Temel'e yazdığı bir mektubunda: " Bittabi beni sıkan yalnızlıktı." demiştir.[16] Londra'dan Kenan'a yazdığı satırlar ise şöyledir: "Mesela şu Londra hikâyesi. Dünyada bir eşi olmayan bir şehir, güzel, masal gibi. Ne yazık ki yalnızım."[17]


Ünlü sanatçılarımızın yaşadığı yerlerde gezintiler: 6

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın en bereketli yılları Narmanlı Yurdundaki bekâr odasında geçti

Halûk Timur

LEVANTEN PERA'NIN GÜNDÖNMÜŞ BİNASI

PLAK VE KİTAPLARIN İSTİFÇİ ODASINDA

BOHEMLER ODASI

SONUÇ

Tanpınar'ın, en popüler metaforlarından biri "ev"dir.[18]Fakat bu metafor onun hayatında pansiyon ve otel odaları ile bekâr dairesinden ileri gidip gerçek bir şekle dönüşememiştir. Yalnızlığı hem sevmesi hem de ondan sıklıkla şikayet etmesi bir

[12] Kerman, Z, (2007), s. 314.

[13] Valery, P, (2000), *Mösyö Taste,* Ankara, Rastlantı Yayınları, s. 28.

[14] Enginün, İ, Kerman, Z, (2010), s. 147.

[15] Enginün, İ, Kerman, Z, (2010), s. 134.

[16] Kerman, Z, (2007), s. 219.

[17] Kerman, Z, (2007), s. 296.

[18] Şahin, İ, (2012), *Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu,* İstanbul, Kapı Yayınları, s. 356

çelişki gibi görünse de yaşamı göz önüne alındığında bu çelişkiler birbirini tamamlayan anlamlı parçalar olarak karşımıza çıkar. Tanpınar kendi deyimiyle "inzivayı" sevmektedir, "yalnızlığı" değil.[19] Hiç evlenmemiş veya evliliği bir teşebbüs safhasına kadar da gelmemiş olan Tanpınar[20] yalnızlığıyla sanatını yoğurmuş, bundan yepyeni bir iç âlem yaratmayı başarmıştır. Onun karısı ve çocukları pikapları ve kitapları olmuş; "aile kabristanı" dediği üzeri notlarla dolu masası da[21] bekâr odasının bir köşesinde yalnızlığının ve yaratıcılığının tanığı olmuştur.

KAYNAKÇA

Alptekin, Turan, (2001), Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür Bir İnsan, İstanbul, İletişim Yayınları

Enginün, İnci – Kerman, Zeynep, (2010), Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa, İstanbul, Dergâh Yay.

Eronat Yücel, Canan, (1997), Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Güneş, Fatime, (2011), Aile Sosyolojisi, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını No:1303

İnci, Handan, (2012), Tanpınar Zamanı Son Bakışlar, İstanbul, Kapı Yayınları

Kerman, Zeynep, (2007), Tanpınar'ın Mektupları, İstanbul, Dergâh Yayınları

Okay, Orhan, (2010), Bir Hülya Adamının Romanı Ahmet Hamdi Tanpınar, İstanbul, Dergâh Yayınları

Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları

Şahin, İbrahim, (2012), Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu, İstanbul, Kapı Yayınları

Valery, Paul (çev:Sevgi Türker Terlemez), (2000), Mösyö Teste, Ankara, Rastlantı Yayınları

[19] Kerman, Z, (2007), s. 220.

[20] Okay, O, (2010), *Bir Hülya Adamının Romanı Ahmet Hamdi Tanpınar,* İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 41.

[21] İnci, H, (2012), *Tanpınar Zamanı Son Bakışlar,* İstanbul, Kapı Yayınları, s. 24.

NECÂTÎ BEG'İN GAZELLERİNDE "ŞEYTAN"A DAİR HALK İNANIŞLARI

Ebubekir ÇALIOVA

Hitit Üniversitesi

Bütün uygarlıklarda sözlü edebiyat ve folklor yazılı edebiyata kaynaklık eder ya da yazılı edebiyatı etkiler. Yazılı edebiyatta da sözlü edebiyat geleneğinden ve folklor ürünlerinden yararlanılır. Bu nedenle bir toplumun edebiyat ve sanat eserlerinde o toplumu meydana getiren halkın kültüründen aktarılan kimi öğelerin bulunması kaçınılmazdır. Çünkü edebiyat ve sanat eserlerini meydana getirenler, içinde yaşadıkları, temsilcisi oldukları toplumun kültürüyle şekillenmişlerdir. Divan şiiri uzun süre yüksek zümreye yönelik olduğu, halka hitap etmediği ve halk kültüründen, halk düşüncesinden uzak olduğu söylenerek eleştirilmiştir. Ancak divan şiiri her ne kadar toplum hayatını yansıtmadığı söylenerek eleştirilse de toplum yaşamından bütünüyle uzak değildir. Divan şairleri de diğer sanatçılar gibi eserlerinde halk kültürü öğelerinden, halka ait kimi adet, inanç ve geleneklerden, halk arasında yaygın olarak kullanılan atasözü ve deyimlerden yararlanmışlardır.[1] Klâsik Türk Edebiyatı, doğduğu ve geliştiği coğrafyanın çok dinli, çok dilli, çok kültürlü yaşam anlayışından millî bir sentez oluşturmayı başarmış, zengin bir edebî geleneğe sahiptir. Kaynağını Türk-İslâm medeniyetinin beslediği dinî, tasavvufî, kültürel, estetik ve felsefî değerlerden alan bu edebî gelenek, yüzyıllar boyunca canlılığını korumuştur. Bugün bile hâlâ kendisinden bahsettiren bu edebiyatın kimliğini oluşturan, felsefesini ve dünya görüşünü şekillendiren en önemli kaynaklardan biri de hiç şüphesiz halk kültürüdür. Halkın günlük yaşamının birer tezahürü olan gelenekler, inanışlar, atasözleri, deyimler, merasimler... doğal olarak klasik şiirimizin de en önemli kaynaklarından biri olmuştur.[2]

---

[1] Batislam, H.D., (2007), "15.yüzyıl Divan Şiirinde Halk Kültürü", http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/batislam_5.pdf s. 723

[2] Yekbaş, H., (2010), "Klasik Türk Şiirinde Bazı Halk İnanışları", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20/155-184, s. 156

15. yüzyılda divan şiiri büyük ölçüde kuruluşunu tamamlayarak genel çizgileriyle klasik bir edebiyat görünümü kazanmaya başlamıştır. Bu yüzyılda özellikle de yüzyılın ikinci yarısından itibaren divan şiirinde Arapça ve Farsça kelime kullanımının arttığı, Türkçe kelime kullanımının azaldığı görülür. Divan şiiri sadece kelime kadrosu bakımından değil içerik bakımından da değişmeye başlar. Bir anlamda divan şiiri için bir geçiş dönemi olarak kabul edilebilecek 15. yüzyılda İslâm kültürü etkisiyle zaman içinde millî kaynaklardan uzaklaşma başlar. Bu nedenle 15. yüzyıl divan şiiri halk kültürü öğeleri ile İslâmî kültür öğelerinin bir arada kullanıldığı, geçiş dönemi olma özelliğini taşıması bakımından önemli bir yüzyıldır.[3] Bu dönemde yetişmiş "her şeyden önce iyi bir gözlemci olan divan şairi de, içinde yasadığı toplumun sahip olduğu her türlü inanışı kendi estetik anlayışı içinde şiirine aktarmıştır. Bu şekilde halk kültürü ve günlük yasamın içindeki her unsur, divan şiirinde kendisine yer bulmuştur."[4]

Halk inanışlarını şiirine başarılı bir şekilde aksettiren şairlerden biri de Necati'dir. Bu çalışmamızda XV. yy.a ve ondan sonraki yüzyıllara şiirleriyle ışık tutan Necati Beg'in gazellerinde "şeytan" a dair halk inanışlarını inceleyeceğiz. Şeytan bilindiği gibi Hz. Âdem'den itibaren insanlara olan düşmanlığı ile nam salmış ve insanları her zaman bir tuzağa düşürme endişesinde olmuştur. Beyitlerde ise şeytan "div" ve "ejderha" gibi adlarla da geçmektedir.[5]

1)Şeytan'ın Ateşle oynaması

Ġamuñla āhumı görüb raḳīb raḳṣ eyler
Ḳarañu gicede Şeyṭān şihāb ile oynar G:163 /6

"Gamınla ettiğim ahı görüp rakib raks eder; nasıl ki karanlık gecede şeytan şihab ile oynar." Şeytanın şihabla oynayışı iki ayrı inançla ilgilidir. Bunlardan birisine göre, şeytan melekler âlemine bir şeyler öğrenmek için yanaştıkça ona şihab(kayan yıldızlar) atılır. Diğerine göre, bilhassa evlerde ateş söndürülmeden veya açıkta bırakılmaz, çünkü şeytan kıvılcımla(şihab) oynamayı sever ve böylece yangın çıkmasına vesile olur. Bu yüzden ateşi lüle örterler.[6]

2)Şeytan'ın hastaya su vermesi: [7]

Aldı ṣōfīnüñ ḳarārın gösterüb yüzüñ raḳīb
Ṣan ki şeyṭān ḫastaya ṣu gösterüb īmān alur G: 202 /3

"Rakîb, hastaya su gösterip imanını alan şeytan gibi yüzünü gösterip sofunun rahat ve huzurunu aldı." Bilindiği gibi fazla ateşli bir hastalıktan yatan hastalar çok susuzluk duyarlar. Bir inanışa göre de, şeytan son nefesini vermek üzere bulunan hastaya su teklif ederek karşılığında imanını istermiş.[8]

3)Şeytan'ın Kur'an-ı Kerim'i okuması:

Bī-niḳāb olma ḥabībüm görmesün yüzüñ raḳīb
Muṣḥaf açuḳ olıcaḳ dirler anı şeyṭān oḳur G:196 /5

"Ey sevgili! Sakın peçeni açma da rakiplerim yüzünü görmesin. Zira denilir ki, Mushaf açık olunca onu şeytanlar okurmuş." Kuran-ı Kerim açık bırakılırsa şeytanın

[3] Batislam, H.D., (2007), s.124
[4] Yekbaş, H., (2009), "Zati Divanında Halk İnanışları", *Turkish Studies*,4/2, s.1121
[5] Beyitler (TARLAN, Ali Nihad, Necâtî Beg Divanı, MEB, İstanbul 1997) eserinden alınmıştır.
[6] Çavuşoğlu, M., (2009), "*Necati Bey Divanı*", Tercüman 1001 Temel Eser 13, İstanbul, s.139.
[7] G:167 /6, G:119 /4
[8] Çavuşoğlu, M., (2009), s. 253

okuyacağı itikadı bugün de vardır. Budan maksat Kuran'ın meydanda bırakılmasına mahal vermemek olduğu şüphesizdir."[9] Sevgilinin yüzü, rakibin örtüsüz görmesi istenmediğinden; âşık rakibi şeytana sevgilinin yüzünü Mushaf'a (Kur'an'a) benzetir.[10] Yakın zamanlara kadar anne babalar çocuklarına Kur'an-ı Kerim'in açık bırakılması halinde şeytan (rakip) tarafından okunacağını, dolayısıyla açık bırakılmaması gerektiğini telkin ederlerdi. [11]

4)Hz. Âdem'in Cennetten çıkartılması:[12]

Gerek dinî ve gerekse din dışı Türk edebiyatında Âdem peygamberin kıssalarında geniş çapta faydalanılmıştır. Şairler ilk insanın hayatını, Kur'an'da anlatıldığı şekilden, tefsirlerdeki efsanevi teferruata kadar gerekli gördükleri her yerde ve her vesile ile anmışlardır. Âdem çamurdan yaratılması, ruhu verilmeden önce âb u gil içinde beklemesi, meleklerin kendisine secde etmeleri, Ezâzîl'in secdeye yanaşmaması ve şeytan oluşu, yasak meyveye el sunması, Cennet'ten kovulması ve oradaki hayatın özlemiyle uzun yıllar ağlaması vs. ile başta telmih olmak üzere birçok sanat dolayısıyla anılmıştır. Bu kıssalar edebiyatımızda hayli önemli yer tutar. Yılan, şeytan, cennet, Havvâ, Yasak meyve vs. ile tenâsüpler kuran Âdem kelimesi, 'Mutlak insan' anlamıyla da sıkça karşımıza çıkar. Bu yüzden başta Hz. Muhammed olmak üzere eşref-i mahlûkât olan insanın ortaya çıkışında başlıca vasıta olarak gösterilir. Acz ve kudreti birlikte taşıyan âdem (insan), adem (yokluk) ve dem ile de cinaslar kurar. Yine âdem, devriyelerin önemli bir malzemesini oluşturur. Bazen sevgilinin Âdem'e, rakibin de şeytana benzetildiği olur."[13]

Sürdi çıḳardı cennet-i kūyından ol mehüñ
Ādem raḳīb-i dīve nice lāʿnet itmesün G:427 /5

''O ay yüzlünün cennet köyünden onu sürdü, çıkardı. Âdem peygamber onu cennetten kovan şeytan rakibine çok lanet etmiştir.''

Hz. Âdem ilk insan olarak yaratıldıktan sonra Allah o zamanlar meleklerin en büyüğü olan şeytana Âdem'e secde etmesi ister ve o kendisini ondan üstün gördüğü için secde etmek istemez isyankâr olur. Allah(c.c.) onu lanet eder. Âdem cennete girdiği zaman rivayete göre yılanın esmesinden faydalanarak içine girmiş ve o sayede cennete girmiştir. Yukarıda da anlattığımız üzere Âdem'i kandırarak cennetten kovulmasına sebep olmuştur. Beyitte ise Hz. Âdem, o güzlü sevgilinin cennetinden şeytan tarafından kandırılarak kovulması nedeniyle Şeytana lanet okumuştur. Burada Âdem'in cennetten kovulması olayına gönderme yapılmıştır.

5)Hz. Süleyman ve Şeytan: [14]

İki zülfüñ iki ejder gibi göründügi içün
Orta yirinde lebüñ möhr-i Süleymān görinür G: 80 /3

"İki siyah saçların iki ejderha gibi göründüğü için, yüzünün ortasındaki dudağın Süleyman'ın yüzüğü gibi görünür." Şeytan Hz. Süleyman'ın yüzüğünü ele geçirmek ister. Bu sebeple Süleyman a.s; yüzüğü hiçbir zaman yanından ayırmaz, zaruri durumlarda da sadece Asaf adlı vezirine veya hanımına emanet eder. Fırsat kollayan

[9] Onay, A. T., (2004), "*Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*", Ankara, Akçağ, s.250.
[10] Acar, S., (2009), "*Necati Bey Divanı Sözlüğü*", Selçuk Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Konya, s.573
[11] Pala, İ., (2005), http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=183544
[12] G:518 /3, G: 545 /1, G: 220 /2, G: 157 /5
[13] Pala, İ., (2004), "*Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*", İstanbul, Kapı Yayınları, s.6-7
[14] G: 91 /4, G:206 /5, G: 488 /6, G: 584 /3, G: 311 /2

şeytan bir gün Süleyman kılığına girerek bir hileyle yüzüğü almayı başarır. Bu sayede tahta geçer. Süleyman a.s, yüzüğü geri alabilmek için pek çok sıkıntılara duçar olur. Bu konuda telmih yapılmış bu beyitte şeytan; ejderha olarak karşımıza çıkar. Yine bu tür beyitlerin çoğunda, sevgilinin dudakları Süleyman Peygamber'in mührüne, iki yandan sarkan zülfü de ejderhaya benzetilir.[15]

6) Şeytan'ın Allah katından kovulması:

Kendüyi gördi cennet-i kūyuñda ol raḳīb
Şeyṭān gibi sürülmedi der-gāhdan meded G:52 /6

"O rakip senin cennet gibi olan köyünde kendisini gördü. Rakip senin dergâhından şeytan gibi sürülmedi, yardım et."

Şair burada şeytanı dolaylı olarak rakibe benzetmiştir. Çünkü Divan şiirinde âşık ve sevgili arasına giren ve onları huzurunu kaçıran bir rakip modeli mevcuttur. Şeytan da Hz. Âdem'den itibaren günümüze kadar insanların arasında fitne salmıştır. Sevgilinin köyü ise genellikle cennete benzetilir. Beyitte şair şeytanın Hz. Âdem'in yaratılışında asilik yapıp ona secde etmemesini hatırlatırken adeta sözcük seçimleriyle de o anın manzarasını gözler önüne sermiştir. Şeytan asilik yapmış ve Allah'ın dergâhından yani katından kovulmuştur. Bu durumu bilen şair ise şeytanı rakibe benzetip onun da şeytan gibi dergâhtan kovulmasını ister ve yardım bekler. Çünkü sevgili ile hep aralarına girmektedir. Bu beyitte ise şeytanın Allah katından kovulması hadisesi hatırlatılmıştır.

7)Şeytan'ın Cennete girmesi:

Yüzüñi göstermesün aġyāra zülfüñ key ṣaḳın
Mār olan şeyṭāna cennet ḳapusın derḥāl açar G:162 /3

"Saçların sakın ola da o gül yüzünü düşmana(rakib) göstermesin. Çünkü yılan olan cennetin kapısını şeytana hemen açar." Beyitte sevgili saçlarını elleriyle kenara çekip o ay yüzünü meydana çıkarmasından korkan şair o zülüfleri bir alt beyitte şekil itibariyle şeytana benzetmiştir. Yılana benzetilen zülüfler ile de şeytan arasında bağlantı kurulmuş ve şeytanın yılının esnemesiyle birlikte ağzına girmiş ve böylece cennete adım atmıştır. Bu arada bu hadiseye telmih yapılmıştır.

[15] I.Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu, (2009), "*Ölümünün 500.Yılında Şair Necati Anısına*" Kültür Yay., s.619.

KARS VE CİVARINDA ALIÇ

Çiğdem ÇAPKURT

Ardahan Üniversitesi

İnsanoğlu var olduğundan beri bitkilerle iç içe yaşamaktadır. Kimi doğanın vermiş olduğu bu güzelliklerin farkındadır kimisi de bitkilerden ve bitkilerin mucizelerinden bir haberdir. Doğanın bize verdiği bitkiler yeri geldiğinde şifacımız olarak tek dayanağımız olur. Bu noktada çocukluğumun en güzel hatıralarından biri olan alıç meyvesini tekrardan hatırlamış olmaktayım.

Kars ve civarı illerde kurulan pazarlarda alıç tüm görkemliliği ve farklı renkleriyle halen çocukların en sevdiği meyve. Yaz aylarında Kars evlerinin balkonlarını kurutulmaya bırakılan alıç alır. Yazın toplanan alıç kışın soğuk günlerinde her derde deva olma özelliği kazanmaktadır.

Bütün bitkilerin geleneksel bir yapısı vardır. Bu yapı bitkilerin hepsinde farklı şekildedir. Bitkilerin kendine has yapıları onlara ayrı bir güzellik katmaktadır. İşte Kars ve civarında yetişen gün geçtikçe daha çok rağbet edilen alıcın geleneksel yapısı. Bitki, uzun yıllık(500-600) ,8-10 m kadar boylanıp dallanan, dikenli bir ağaçtır. Yaprakları parçalı, uzunca saplıdır. Genç sürgünler dikenlidir. Çiçek beyaz ve ya pembe renklidir. Mayıs- Haziran aylarında çiçek açar. Çiçek hasatı çiçek açmadan evvel yapılır. Meyve tazeyken yeşil olgunlaştığı zaman sarı ve ya açık kırmızı renklidir. Meyvenin tadı mayhoştur ve küçük boy muşmulaya benzer. Meyveler sonbahar da (eylül- ekim) aylarında olgunlaşır ve hasat edilip ipe dizilerek pazarlanır.[1]

Batıl inanışa göre alıcın dallarını kesmek eve cinleri ve beraberinde kötü şans getirir. Eski Yunanlı ve Romalılar alıcı neşe ve mutluluğun sembolü olarak kabul etmiş gelinlerin ellerinde tuttuğu bu çiçek demetlerinde bitkiyi kullanmıştır. Yine Romalılar yeni doğan çocukların ruhunu şeytandan korumak için eve alıç yaprakları koyarlardı.[2]

Alıcın içindeki kimyasallar:

---

[1] Koç, H, (2005) *Derman Bitkileri*, Ankara, Akçağ Basım Yayım Pazarlama Yayınları, s. 141.

[2]http://www.yemex.com/bitki/alic/alic.html

Tanen, cvitamini, flovan türevleri, trimethylomin, procyanidin, oligomerler, sterol, acı maddeler, cadetchin, glikozit, aminler, crataegut asitleri[3].

Bütün meyveler kendilerine ait olan topraklarda ve yerlerde gelişim göstererek büyürler. Kimi yol kenarında kimi toprağın en altında kimi karanlık yerlerde kimi ıssız yerlerde kimi de sıcak ve kalabalık yerlerde yetişip yayılır. Ülkemizde batı, kuzey ve güney Anadolu bölgelerimizde yaygın olarak bulunur. Kuşburnunun yetiştiği her yerde yetişir ve 20 kadar alt türü vardır.[4] Bu nedenle alıç toprak seçmeyen uygun olan tüm toprak yapılarında yetişebilen bitkilerdendir. Alıç hakkında detaylı bilgi sahibi olmayanlar alıcın nasıl kullanıldığına dair ne yazık ki yeterli bilgiye sahip değillerdir. Bu nedenle yazımın bu kısmında alıcın nasıl kullanıldığından bahsetmek istiyorum.

Tomurcuk durumundaki çiçeklerinden, taze ve kuru meyvelerinden yapraklarından, çiçek yaprak karışımından ve genç dalların ağaç kabuğundan yararlanılır. Meyve olarak kullanıldığı için genelde çiğ olarak yenilir.[5] olgunlaşmadan kullanılır.

Kullanışı: çiçekler tamamen açılmadan ağacın kabukları ve meyveleri sonbaharda toplanıp kurutulmak suretiyle kullanılır. Kurutulmuş çiçekler, meyveler ve kabuklardan toz halinde veya kaynatılarak yararlanılır. Alıç meyveleri semt ve kasaba pazarlarında özellikle çocuk müşterilere hitaben ip halkalara dizilmiş olarak satılmaktadır. Mayhoş bir tadı vardır.[6]

Kars ve civarında yetişen, sıkça görmeye alışkın olduğumuz alıç bitkisinin faydalarından bahsetmek istiyorum.

1.Kalp Rahatsızlıkları: alıç meyvesi marmelat yapılıp yenmeye devam edilir. Ya da alıç çiçeği yaprağı oğul otuyla beraber demletilip balla tatlandırılarak soğuk olarak içilmeye devam edilir.

2.Zayıflama Kürü: Alıç çiçekleri demlenip balla tatlandırılarak içilir.

3.Boğaz İltihabı: Alıç çiçekleri demlenip gargara yapılır ve içilmeye devam edilir.

4.Sinir Yatıştırıcı: Alıç çiçekten kedi otuyla beraber demlenip balla tatlandırılarak içilir.

5.Kabızlık Giderici: Alıç çiçekten kedi otuyla beraber demlenip balla tatlandırılarak içilir.

6.Kaşıntı: Alıç yemek kaşıntıları giderir.

7.Damar Tıkanıklığı: Alıç meyvesi yemek damarları genişletir.

8.Böbrek Kumları: Alıç meyvesi yemek böbrek kumlarını döker.

9.Uykusuzluk: Alıç meyvesini yatmadan bir saat önce yemek uyku getirir.[7]

[3]Maranki, A-E, (2008) *Kozmik Bilim Işığında Şifalı Bitkiler*, İstanbul, Mozaik Yayınları s.88
[4] Koç, H,(2005) Syf:140
[5]http://davetci.com/bitki_alic.htm
[6] http: // dosyalar.hurriyet.com.tr/bitkilerlegelensaglık/alıç.asp
[7] http://www.yemex.com/bitki/alic/alic.htm

Alıcın gıda sanayisinde değerlendirilmesi yaygın olmamakla birlikte bazı bölgelerde yöresel olarak kullanılmaktadır. Alıç bazı yörelerde ve genelde şurup olarak kullanılmaktadır.

KAYNAKÇA

Maranki, Ahmet-Elmas (2008), Kozmik Bilim Işığında Şifalı Bitkiler, İstanbul, Mozaik Yayınları

Koç, Hüseyin, (2005), Derman Bitkileri, Akçağ Basım Yayım Pazarlama Yayınları

www.yemex.com

www.beslenmedestegi.com

http://dosyalar.hurriyet.com.tr/bitkilerlegelensaglık/alic,asp

http://davetci.com/bitki_alic.html

VAN ERCİŞ'TE AĞALIK SİSTEMİNE BAĞLI OLARAK OLUŞAN AŞK HİKÂYELERİ

Ferhat ERGÜL–Mehmet Emin ALAK

Mersin Üniversitesi

Destan, masal, efsane ve fıkra gibi anlatmaya dayalı, Türk halk edebiyatı içinde önemli bir yeri olan türlere halk hikâyesi adı verilir. Nazım ve nesir olarak karışık bir yapı gösteren ve hacim bakımından uzun olmasıyla da diğer halk anlatılarından kolaylıkla ayrılabilen halk hikâyeleri, Türk halkının kültür değerini bünyesinde toplayan önemli türlerden birisidir. 15. yüzyıldan günümüze gelene kadar toplumun çeşitli kesimlerinin ilgisini çeken bu metinlerin konusu sevgi ve kahramanlıktır.

Halk hikâyesi anlatma geleneği Doğu Anadolu'ya özgü olup başka bölgelerimizde daha az görülür. Halk hikâyelerindeki tasvirlerle duygusal olarak düşük yoğunluktaki kısımlar mensur olarak anlatılır. Duygu yoğunluğunun arttığı yerler ile konuşmalar ise genellikle şiirlerle dile getirilir. Manzum parçalar büyük ölçüde hece vezniyle söylenir.(1)

AĞALIK SİSTEMİ VE ÇERÇEVESİNDE ORTAYA ÇIKAN HİKÂYELER

Ağalık sistemi, Güneydoğu ve Doğu Anadolu bölgelerinde ekonomik güce bağlı olarak ortaya çıkmış, kendi içinde de babadan oğula devamlılığı olan bir sistemdir. Bu sistem içerisinde ağa sadece bölgede bulunan toprak parçasına değil orada yaşayan insanlara da sahiptir. İnsanlar ve yaşadıkları bölge ağanın boyunduruğu altındadır ve her türlü hak, hukuk işinden de ağa sorumludur. Ağa hüküm sürdüğü yerde bir nevi devlettir.

Ağalık sisteminin yaygın olarak görüldüğü bölgelerde sisteme bağlı ya da bu sistem merkezli çeşitli aşk hikâyeleri yaşanmıştır. Gerçekleştiği dönemlerde insanlar tarafından dilden dile yayılan bu hikâyelerin birçoğu günümüze kadar gelebilmiş ve Doğu Anadolu bölgesi başta olmak üzere hala anlatılmaktadır.

---

[1] Sakaoğlu, S, (2011), *Halk Hikâyeleri*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 3-8

GÜLÜM İLE FEYAT

Eleşkirt'te Gülüm diye bir kız vardı. Bir de Feyat adında bir amcaoğlu vardı. Gülüm Feyat'ın nişanlısıymış. İşgal sırasında bunlar göç ediyor. Her biri bir tarafa gidiyor. Gülüm'ün babasının evi Bismil'e gidiyor. Orada Remo Ağa varmış. Üç tane de karısı ve birden çok köyü varmış. Buğdayı çokmuş. Zenginmiş. Ruslardan kaçan insanlar onun köyüne gidiyor. Gidenler her şeyini bırakıp gittiği için Remo Ağa bunlara bir ev ve buğday veriyor. Karşılığında ise Gülüm'ü kendine alıyor. Remo Ağa yetmiş yaşındadır. Babası da Gülüm'ü mecburen veriyor. Gülüm kabul etmiyor. Fakat bir şey değişmiyor çünkü isteyen bir ağa. Bir tek Gülüm'ün babasının evi orada kalıyor. Ruslar geri çekiliyor. Devlet oraya tekrar milleti çağırınca bunlar geri Eleşkirt'e geliyor. Feyat amcasına 'Gülüm ne oldu?' diye soruyor. Amcası Gülüm'ün vefat ettiğini söylüyor. Bu sıralarda Gülüm her gün ağlıyor. Oralarda herkes ona yabancı. Gülüm bir gün bir kervanın geçtiğini görüyor ve kervanın önüne geçiyor. Kervanbaşına 'Sen buralı değilsin' diyor. Kervanbaşı 'Gülüm sen beni tanımıyor musun? Ben senin babanın komşusuyum' diyerek kendini tanıtıyor. Öyle ki Gülüm kimseyi tanımıyor. Gülüm kervanbaşına name(mektup) veriyor. Diyor 'bu nameyi nişanlım Feyat'a ver.' Feyat'a çok âşıkmış. Kervanbaşı gelip o mektubu Feyat'a veriyor. Feyat kalkıp Bismil'e Gülüm'ü getirmeye gidiyor. Fakat Feyat gidene kadar Gülüm ağanın zulmünden dolayı vefat ediyor.[(2)]

NAZAN İLE HÜSEYİN

Hüseyin Hasan Ağa'nın oğludur. Gulikan Ağa'nın ise kardeşidir. Hüseyin bir gün Erciş'e geliyor. Erciş'ten dönerken Nazan'ın köyünde çeşmenin üzerindeyken Nazan'ı görüyor. İkisinin de güzelliği fevkaladeymiş. Birbirlerini gördükleri zaman ikisi de birbirine âşık olmuş. Nazan da bir ağanın kızıdır. Yalnız onların aşiretleri arasında husumet varmış. Birbirlerine küslermiş. Hüseyin Nazan'ı gördükten sonra kendi evine gidiyor. Hüseyin'in köyünde Gulikan Ağa'nın değirmenine bakan adam Nazan'ın köylüsüymüş. Hüseyin hemen o adamın yanına gidiyor ve diyor ki 'Sizin köyde bir kız gördüm bu kimin kızıdır.' Adam 'Hasan ağanın kızıdır' diyor. Nazan'ın babasının adı da Hasan'dır. Hüseyin diyor 'Gidersin hanımına söylersin. Benimle o kızın arasını yapsın, ben o kızı alacam.' Bunlar aracı oluyorlar. Fakat Gulikan Ağa 'Valla benim düşmanımın kızıdır ben gidip istemem' diyor. Zaten Nazan'ın babası da vermiyor. Bir sene aradan geçtikten sonra Hüseyin Nazan'ı kaçırıyor. Nazan'ı kaçırınca aşiretlerin arası daha da bozuluyor. Araya başka aşiretlerin büyükleri giriyor. İki aşiret yine de bir araya gelmiyor fakat barışmak amacıyla bir silah ve yüz tane küçükbaş hayvan Gulikan Ağa'dan istiyorlar. Gulikan Ağa da seve seve veriyor. Veriyor ama yine de barışmıyorlar. Durum bu şekilde devam ediyor. Altı ay sonra Hüseyin hastalanıyor. O zaman okumuş doktorlar yokmuş sadece hekimler varmış. Hasan Ağa her tarafı geziyor. Çevre illere Ağrı'ya, Van'a, Bitlis'e gidip hekimler getiriyor. Hekimler Hasan Ağa'ya diyorlar ki 'Bunun hastalığı kötürümdür(bulaşıcı, tedavisi olmayan).' Bunun ilacı

[2] Hezer, Muhsin, Serbest Meslek, '*Gülüm ile Feyat',* Erciş-Doğancık Köyü, 2012

yoktur. Hüseyin yedi sene hasta kalıyor. Yatalak oluyor. Nazan Hüseyin'e bakıyor. Ailesi bazen Nazan'ı almak istiyorlar. Fakat Nazan gitmiyor. Yedi sene sonra Hüseyin vefat ediyor. Hüseyin vefat edince Gulikan Ağa diyor ki 'Ben Nazan'ı göndermem.' Öbür aşiret adamlarını gönderiyor ve diyorlar 'Gidin Nazan'ı getirin.' Fakat onlar vermiyorlar. Gulikan Ağa'nın bir tane oğlu varmış. Adı da Hasan'mış. Gulikan Ağa 'Ben Nazan'ı Hasan'a verecem' diyor. Hasan karşı çıkıyor. 'Benim amcamın karısıdır. Ben almıyorum' diyor. Nazan da karşı çıkıyor. Nazan 'Ben bir sefer kaçtım, ailem beni vermedi diye. Ben bir daha ailemin başını öne eğmek istemiyorum.' diyor. Nazan bakıyor ortalık karışık. Bir saban erkenden kalkıyor ve kimse kalkmadan bir çayırın kenarından gizlice babasının evine geliyor.[(3)]

GÜLÜM İLE HASAN

Eskiden Van-Erciş'te bir tane ağa varmış. Kırk tane çobanı varmış. Kırk tane çobanın içinden bir tanesinin adı Hasan'mış. Ağa Hasan'ı çok severmiş. Evin alışveriş gibi her türlü işi Hasan'ın elindeymiş. Ağanın Gülüm adında bir kızı varmış. Birgün Gülüm Hasan'a diyor ki 'Hasan beni kaçır.' Bunu üzerine Hasan Gülüm'e 'Ben yirmi senedir sizin evinizdeyim. Ben sizin ekmeğinizi yemişim. Sana bacım demişim. Ben seni istemiyorum' diyor. Gülüm 'Hasan sen beni kaçırmazsan ben seni babama söyliycem' diyor. O zaman Hasan 'Bak Gülüm yapma, kimseye deme ben seni kaçırmam' diyor. Ağanın ev içindeki hizmetini gören bir de Sülo vardı. Gülüm Sülo'ya 'Bu akşam benim babamın divanına git. Ben bu gece Hasan'ı Gülüm'ün evinde gördüm de' diyor. Sülo gidiyor ve kırk tane çobana bunu söylüyor. Akşam ağanın divanında ağa Hasan'a 'Hasan kalk bana bir tane kahve getir' diyor. Hasan kahveyi getiriyor fakat kimse Hasan'ın elinden kahveyi alıp içmiyor. Bunun üzerine ağa Hasan'a 'Hasan bu ne meseledir' diyor. Bu sırada Sülo ayağa kalkıyor ve diyor ki 'Ağa biz kırk kişiydik. Sen aramızda en çok Hasan'ı severdin. Sen 'Hasan evin çocuğudur' diyordun. Bu kırk çoban Hasan'ı Gülüm'ün evinde görmüşler. Ağa bunun üzerine 'Hasan öyle mi?' diye soruyor. Hasan 'Yok öyle değil' diyor. Ağa 'Bak Hasan doğruyu söyle. Eğer öyleyse ben senin başını keserim' diyor. Hasan 'Valla ağam ne diyeyim, hepsi birlik olmuş ben artık bir şey diyemem' diyor. Bunun üzerine ağa Hasan'ın başını kesiyor. O sırada Gülüm koşup geliyor. 'Baba sen ne yaptın?' diye bağırıyor. Ağa 'Kızım millet Hasan'ı senin evinde görmüş' diyor. Gülüm 'Ben Hasan'a beni kaçırmasını söyledim. O da 'Sen benim bacımsın, ben seni kaçırmam' dedi. Bende Sülo'ya git babama 'Hasan'ı Gülüm'ün odasında gördüm de' dedim. Bunun üzerine ağa Sülo'ya 'Öyle mi Sülo' diyor. Sülo da 'Evet. Sen içimizde en çok Hasan'ı severdin. Bende gelip sana yalan söyledim' diyor. O zaman ağa Sülo'nun da başını kesiyor.[(4)]

[3]Hezer, Muhsin, Serbest Meslek, *'Nazan ile Hüseyin'*, Erciş-Doğancık Köyü, 2012
[4]Alak, Burhan, Çiftçi, '*Gülüm ile Hasan'*, Erciş-Çetintaş Köyü, 2012

SONUÇ

Sözlü kültürümüzdeki birçok anlatı türü ortaya çıktıkları coğrafyada yaşayan insanların hayatından beslenir. Van-Erciş'te de ağalık sistemi çerçevesinde yaşanan olaylar zamanla insanlar arasında anlatılarak hikâyeleştirilmiştir.

KAYNAKÇA

Sözlü Kaynaklar:
Alak, Burhan, Çiftçi, 'Gülüm ile Hasan', Erciş-Çetintaş Köyü, 2012
Hezer, Muhsin, Serbest Meslek, 'Nazan ile Hüseyin', Erciş-Doğancık Köyü, 2012
Hezer, Muhsin, Serbest Meslek, 'Gülüm ile Feyat', Erciş-Doğancık Köyü, 2012

Yazılı Kaynaklar:
Sakaoğlu, Prof. Dr. Saim, (2011), *Halk Hikâyeleri*, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Yayınları.

FERİT EDGÜ'NÜN 'ANNEM VE BEN' ADLI KÜÇÜREK ÖYKÜSÜNÜN TEMATİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Sevda GEÇEN

Bitlis Eren Üniversitesi

Annem ve Ben

"Köy göçmüş. Çocuklar bile ölmüş. Aileden hayatta bir o kalmış, bir de annesi. Böyle diyor. "Peki siz ne yapacaksınız?" diye soruyorum, yalnızca bir şey söylemiş olmak için. Duralamadan, ilkin soruyor, sonra yanıtlıyor: "Biz mi? Biz de yakında öleceğiz. Annem de ben de.", "Peki niçin gitmiyorsunuz buradan?" diyorum. "Gitmek mi? diyor (şaşkın). Biz her yere gittik. Annem ve ben. Buradan başka neresi kaldı ki?"[1]

Küçürek Öyküler

Zamansal ve mekansal açıdan minyatürleştirmenin söz konusu olduğu küçürek öykü[2]ler, küçük yapısında yoğun anlamlar taşıyan kısa/kıpkısa anlatı metinleridir. İçerdiği yoğun anlamlarla insanı düşündürmeye yönelten bu öyküler genel olarak, kendi'lik değerlerini yitirme, yabancılaşma sorunsallarına karşın içerdiği gizil anlamlar bileşkesinde insanlara çeşitli mesajlar iletir; bireyin varoluş problemlerini irdeleyerek öz'e/ kendilik değerlerine dönüş çağrısı yapar. Çalışmada Türk edebiyatında yeni bir tür sayılabilecek olan küçürek öykülerin küçük yapısındaki yoğun anlamsal içeriğin vurgulanması amacı güdülmüş, bu amaçla Ferit Edgü'nün Annem ve Ben adlı küçürek öyküsü örnek metin olarak incelenmiştir. İncelenen örnek metin Kora Şemasından[3] hareketle tematik olarak ele alınmıştır.

---

[1] Edgü, F, (1995), *Doğu Öyküleri*, İstanbul, YK Yay. s. 54

[2] Korkmaz, R; Deveci, M,(2011), *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*, . Ankara , Grafiker Yay s.13

[3] Korkmaz, R, (2002) *Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler*, s. 273

	ÜLKÜ DEĞER	KARŞI DEĞER
KİŞİ	Çocuk, Anne	Köyün dışındakiler
KAVRAM	Korunma	Umutsuzluk, Ölüm, Bırakılmışlık, An/Sonra, Terkedilmişlik, Hiçbiryerdelik, Her yer
SİMGE	Çocuk	Köy

Bulgular

"Umutsuzluk, ölüm/yok oluş/ tükeniş, bırakılmışlık" izlekleri üzerine temellendirilen küçürek hikayede, olanaksızlıklarla kuşatılmış labirent bir mekanda, yaşam- ölüm arasında kalan bireyin, varoluş mücadelesi çaresizliğin hakim olduğu bir tarzda verilir. Öyküde mekan Doğu'da yer alan, sosyal ve fiziki şartların etkisiyle olanaksızlıklarla kuşatılmış bir köydür. Fiziki ve sosyal şartların etkisiyle kozmik bir olumsuzlama ile beliren köy, "bir felaket durağı gibidir; unutulmanın, ihmalin ve ölümün mekanıdır."[4] Hikayede yalıtık mekan olan köy varolan kırımın ya da salgının etkisiyle tükeniş içerisindedir. "Çocuklar bile ölmüş" ifadesi bu tükenişin en anlamlı ifadesidir. Umudu, geleceği, sürekliliği sembolize eden çocukların ölmüş olması, yaşanılan dramın trajik boyutunu belirtmekle birlikte dünyayı büsbütün yaşanılmaz kılar ve sadece şimdi'nin değil geleceğin de yok oluşa sürüklendiğini ifade eder. "Bile" ifadesi, ölüm gerçeğinin kabullenilişi karşısındaki zorluğu içeren gizil bir anlam, hâlâ var olan 'ümitlerin tükenişi'ni gösteren bir kesinlik olarak belirir. Birey, ölümlerin yaşandığı, olanaksızlık ve zorluklarla kuşatılmış bu mekanda bırakılmışlığını ve terk edilmişliğini hisseder. Varoluşçu felsefede, dünyaya atılmış olan bireyin daha iyiye ulaşmak için gösterdiği varolma mücadelesini görürüz. Hikayede ise bulunduğu mekanda çaresizliğini ruhunda duyumsayan birey ontolojik yok oluşunu kabullenmiştir. İlk günah sebebiyle dünyaya atılmışlığın yalnızlığını ve terk edilmişliğini yaşayan insan, dünya üzerinde yaşamak zorunda olduğu mekanla da ikinci bir terk edilmişlik ve bırakılmışlık yaşar. Öyküde görülen köy, bu bırakılmışlığın mekanıdır. Zor yaşam koşullarının varoluşlarının önündeki en büyük engel olduğu bu yerde, insanlar kendi 'iç'lerinde yazgılarıyla baş başa bırakılmışlardır. Kendi'liğin varoluşunu oluşturmak isteyen köy fertlerinin, bu oluş'u gerçekleştirmesi ise yine kendi içerisinde gösterecekleri 'bireysel aşma' durumlarına bağlanmıştır. Mekandaki olumsuz durumu anlatıcı birey, çocuktan öğrenir. Öyküdeki "göçmüş, ölmüş" eylemlerinin –mış,-miş (duyulan geçmiş zaman eki) ile çekimlenmesi, 'bırakılmışlığın' örtük bir ifadesi gibidir. Köydeki tüm insanların ölüme/yok oluşa gitmesi köyün dışındakiler için 'sonradan öğrenilen'dir. Bir şeyler yapılması için zamanın çok geç olduğu bir durumun/ihmalin ve terk edilmişliğin göstergesidir.

[4] Deveci, M, (2012), *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*, Ankara, Akçağ Yay. s. 47

Daimi bir sonsuzluk arzusunu içinde taşıyan birey, bu sonsuzluk çatışmasını kendine uzanacak bir yardım eliyle aşacağına dair bir umut taşısa da bu umut, yardım elinin uzanmamasıyla yerini terk edilmişliğe bırakır ve ötekinin ortaya çıkışına zemin hazırlar. İhmal ve bırakılmışlık ile varoluşları yok oluşa bırakılan fertlerin isyanı ise öyküde masumiyetin simgesi 'çocuk' ile insanlığın vicdanına sunulur. Genel olarak anlatı türlerinde varoluşu sembolize eden çocuk 'burada' tam aksine, umutsuzluğun ve geleceksizliğin tam ortasında ölümü kabullenmiş olarak belirir. Tüm sevdiklerini bilinmezliğe gönderen çocuk, kurtarılma karşısındaki beklentisizliği ile söz konusu tükenişin yakın bir gelecekte kendisini ve annesini de bulacağını bilir. Bu durum ise onun an'a ve sonra'ya dair tüm ümitlerini yitirmesine yol açar. Çocuğun olanları anlatırken 'ben' ifadesini daimi olarak 'annem' sözcüğüyle kullanması ise yaşananlar karşısında bir sığınak arama/korunma içgüdüsünün dışavurumudur. Çocuğun biyolojik varlığının ön koşulu olan anne, sahip olduğu koruyucu içgüdülerle çocuk için dünyadaki en bilindik, en içten ve en güvenilir sığınak/korunaktır. Bu korunak onun için hep var, hep 'sonsuz'dur. Bu durumun aksine bir oluş ise çocuk için-daha geniş anlamda insanlık için- bir yıkım olacaktır ki anlatıda geleceğin durdurumu olan bu yıkımın çocuk tarafından kabullenişini görmekteyiz. Bu kabulleniş çocuğun ağzından "öleceğiz" ibaresiyle ifade edilir. Anlatıcının "Siz ne yapacaksınız?" sorusuna karşılık çocuk: *"Biz de yakında öleceğiz. Annem de ben de."* yanıtını verir. Her şeye rağmen yaşanabilir ve yaşamaya değer olan hayattan, ancak umudunu yitirmiş kimseler vazgeçebilir. Şartların değişimine dair hiçbir beklentisi kalmayan çocuk, bu beklentisizlik ile tüm umutlarını yitirmiş kendisini ve annesini yazgının sürükleyiciliğine bırakmış, ölümü kabullenmiştir. Bu kabulleniş aynı zamanda ihmal ve ölüm mekanı olan köyün kendi içerisinde bırakıldığı yazgısallığa ve bu yazgısallığın yanında yer alan tüm insanlığa karşı varoluşun simgesi çocuğun şahsında yapılmış bir protestodur. Öte yandan ölüm varolan olanaksızlıklar içerisinde kaçılması mümkün olmayandır. Çocuğa neden başka yere gitmedikleri sorusu üzerine çocuğun cevabı umutsuzluğun öyküdeki başka bir yansımasıdır: *"Biz her yere gittik. Annem ve ben. Buradan başka neresi kaldı ki?"* Kurtuluş için her yolun/yerin denendiği ancak "hiçbir yol/yer"in çözüm olarak bulanamadığı köyde, çocuk, mutlak gerçeklik olan ölümün "her yerde" geleceğine dair bir teslimiyet haline bürünmüş, böylelikle hiçbiryerdeliğin korkunçluğu içerisinde ölümün gerçekliğine ve heryerdeliğine teslim olmuştur.

Sonuç

'Ölüm, bırakılmışlık, umutsuzluk' izlekleri üzerine kurulu küçürek öyküde olanaksızlıklar ile kuşatılmış, ölümlerin yaşandığı bir köyde, terk edilmişliklerini derinden duyumsayan bireylerin yaşamdan ümidini kesip ölümü kabullenişleri 'atmış altı' sözcükle, ancak yoğun bir anlamsal içerikle anlatılır.

KAYNAKÇA

Deveci, Mutlu, (2012), *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*, Akçağ Yay. Ankara

Edgü, Ferit, (1995), *Doğu Öyküleri*, YK Yay. İstanbul

Korkmaz, Ramazan, (2002) *Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler*

Korkmaz, Ramazan; Deveci, Mutlu,(2011), *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü*, Grafiker Yay. Ankara

TRAKYA BÖLGESİ BAHAR EĞLENCE KÜLTÜRÜNÜN HALKBİLİMSEL BAĞLAMDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Gizem Ece GÖNÜL

Dokuz Eylül Üniversitesi

Giriş

Tarihin ilk topluluklarından beri ay, mevsim yıl vb. değişiklikler törenlerle kutlanmaktadır. Bir yıl içerisinde doğadaki değişiklikler toplumların hayatını her zaman etkilemiş ve bu değişiklikler tarih boyunca bütün halklar tarafından çeşitli tören, ayin ve bayramlarla kutlanmıştır. Hayvancılıkla, tarımla uğraşan topluluklar için kışın bitip baharın gelmesi yapısal, işlevsel ve yeniden dirilişin sembolleşen başlangıcıdır. Geleneksel ve toprağa bağlı her sosyal grubun toprakla ilgili baharı, hasadı ve kışa girişi törenlerle kutladığı şenlikler vardır. [1] Bu çalışmada da Türk halkının eski bir geleneği olan bahar kutlamalarındaki eğlence anlayışına değinilmiş Trakya Bölgesi bahar eğlence geleneklerini oluşturan'Hıdrellez, Mart Dokuzu, Toprak Günü, Kakava Şenliği' ile ilgili veriler derlenmiştir.

1. Hıdrellez

Bahar bayramı niteliğinde kutlanan mevsimlik bayramlarımızdandır. 5 Mayıs'ı 6 Mayıs'a bağlayan gece olarak kabul edilir. 6 Mayıs'ta kış aylarının son bulduğu bu gece Hızır ve İlyas'ın bir gül dalının altında buluştuklarına inanılır. Bu gelenek genel olarak hemen her yerde aynı olmakla birlikte dini, sosyal ve ya başka sebeplerle bazı mahalli değişimler gösterir.[2]

2. Mart Dokuzu

Gece ve gündüzün eşit olduğu Miladi 22 Mart, Hicri 9 Mart gününe rastlamaktadır. Anadolu'da "Sultan-ı Nevruz", "Mart Dokuzu" gibi adlarla anılmaktadır.[3] Trakya Bölgesi'nde "Eski Mart" ismiyle geçmektedir. Oldukça geniş

---

[1] Artun, E, (2007), "Türk Halk Kültüründe Hıdrellez", http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_turk_halk_kulturunde_hidrellez.pdf

[2] Güngör, K, (1956), "Anadolu'da Hızır Geleneği ve Hıdrellez Törenlerine Dair Bir İnceleme", *Türk Etnografya Dergisi*, sayı 1, s. 56 – 72.

[3] Çay, A, (1988), *Türk Ergenekon Bayramı Nevruz*, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, s.120

bir coğrafyaya yayılan Nevruz kutlamaları, yayılmış olduğu coğrafyaya göre dinî bir mahiyet kazanarak varlığını günümüze kadar devam ettirmiştir. Dinî açıdan Nevruz halk arasında, dünyanın yaratıldığı gün; Hz. Âdem'in yaratıldığı, çamurdan yoğrulduğu gün olarak kabul edilmiş ve bugüne büyük bir önem verilmiştir.[4]

3. Toprak Günü

Toprak günü, Kırklareli ve çevresinde Hıdrellezden dokuz gün sonra kutlanan bir bahar bayramıdır. Temizlik inancı ve toprakla ilgili uğraşılar üzerine kurulu olması sebebiyle bu isimle anılır. İnanışlar ve ritüeller açısından Hıdrellezle birçok benzerlik bulunmaktadır.

4. Kakava Şenliği

Edirne ve Kırklareli çevresinde kutlanan Kakava Şenliği, 6 Mayıs'a karşılık gelmektedir ve Hıdrellez kutlamaları dâhilinde gerçekleşir. Kakava, Mısır ve Ön Asya kökenli bir inanç olarak kabul edilir. Çingene mitolojisine göre Kakava, Eski Mısır'da Tanrı-Kral-Firavun'un Kopt halkı ile birlikte yaşayan ve kökeni başka bir topluma zulmetmeye dayanan mucizevî olayların zamanla bir inanca dönüşmesidir. Olaylar Mısır'da zulüm görenlerin mucizevî kaçışıyla başlar. Onları izleyen Firavun'un askerleri sularda boğulup ölürler. Kalanlar ise yine bir kurtarıcının gelip kendilerini kurtaracağına inanırlar. Kurtarma günü ise 6 Mayıs olarak kabul edilir. O sabah Çingeneler akarsu boylarına iner, eğlenceler düzenlerler.[5]

Yöntem – Analiz

Bu çalışmaya esas olacak malzemeyi oluşturabilmek için Tekirdağ, Edirne ve Kırklareli illerinden 60-80 yaş arası 22 katılımcıyla görüşülmüş, bahar eğlence kültürü ritüelleri, inanmaları saptanarak geçmişten günümüze bağ kurulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın yöntemini nitel araştırmaya bağlı olarak içerik analizi oluşturmaktadır. Araştırmanın deseninde "durum çalışması" yer alır. Verilerin toplanmasında yüz yüze görüşme yöntemi kullanılmıştır. Görüşme sırasında ses kayıt cihazıyla toplanan veriler, anlatılanlar doğrultusunda kategorize edilmiştir. Çalışmanın bulguları arasında sözlü edebiyata bağlı olarak anonim şiir ürünleri dışında çeşitli halk anlatılarına ve memoratlara da rastlanmıştır.

- Mani Söyleme Geleneği

Hıdrellez sabahı genç kızların kendilerine ait bir eşyayı koydukları kaptan (çömlek) geceden hazırlanan manileri çekip söyleme geleneğidir.

Martufalım martufal
Martufalın bahtı var
Bu niyet kime çıkarsa
Devlet gibi bahtı var

denilerek ilk niyet manisi çekilir.

- Türkü Söyleme Geleneği

Bahar eğlencelerinde halkın toplandığı yerde çalgılı veya çalgısız birçok türkü söylenir:

Sabahın seher vaktinde

[4] Yaver, Ş, (2011), "Halk Takvimi, Mevsimlere Bağlı Kültürel Unsurlar ve Halk Hukuku", http://www.istanbulkulturenvanteri.gov.tr/halk-kulturu/detay/envanter_id/92

[5] Karaçam, N, (1992), *Hıdrellez ve Kakava*, İstanbul, Ayraç Yayınları

Aman görebilsem yârimi
Gül dalına bülbül konmuş
Aman şeker ağız
Ko bu eyyam böyle de geçsin
Aman o şimdi yar
O şimdi yar

- Yeme İçme Kültürü

Eğlence gününden bir gün önce kapı kapı gezilir ve herkes yarınki yeme-içme töreni için tuz, pirinç, bulgur, yağ vs. vererek çorbada tuzu olması düşüncesiyle katkıda bulunur. Yemekte daha çok "s" harfiyle başlayan yiyecekler tüketilir.

- Temizlik Kültürü

Hıdrellez'den bir hafta önce ev temizliğine başlanılır. Eğlence kültürünü oluşturan diğer kutlama günlerinde ise evin hanımı veya genç kızı kapı önlerini ve bahçeyi en uzak yere kadar süpürür. Hıdrellez gününden bir gün önce 41 çeşit çiçek toplanır ve hıdrellez sabahı o çiçekler kaynatılarak saç yıkanır. Toprak Günü'nde evdeki eşyalar havalandırılır, genel temizlik yapılır.

- Giyim Kuşam Kültürü

Baharı müjdelemek amacıyla genç kızlar tarafından el bileğine kırmızı ve beyaz ip burulup bileklik gibi takılır.

- Sağlık Kültürü

Eğlence akşamı toplanılan alanda ateş yakılır ve ateşin üstünden üç kez atlayıp tüm yılın sağlıklı geçeceğine inanılır.Bu işleme *"hastalık uçurma"* denir.Aynı şekilde salıncakta sallandıkça hastalıkların gideceğine inanılır.Sağlıklı olmak için çimenlerin üzerinde yuvarlanma, ısırgan otu toplayıp vücudun ağrıyan yerine iliştirme, dereden alınan suda yıkanma diğer inanışlar arasındadır.Ev halkının sağlıklı olması için sabah erkenden evin kapısına yeşil dal asılır.Evin hanımı tarafından uyuyanlar yeşil dal dokundurularak uyandırılır.Aynı şekilde hayvan sahipleri de ahır kapısına yeşil dal asar.

- İnanış Kültürü

Bolluk ve bereketle ilgili inanışlar; mal, mülk, servet talebine yönelik inanışlar; şans, kısmet açmayla ilgili inanışlar; kaçınılan uygulamalar inanış kültürünün temelini oluşturur.

Sonuç

Bir milletin yaşam tarzını gösteren kültürel ögeler, aynı zamanda toplumların varlık nedenidir. Bu çalışmada yaşayan ve yok olan kültürel değerlerin tesbitinde varılacak sonuç Trakya özelinde halk kültürüne ait gelenek ve göreneklerin değişmekle birlikte var olduğudur.Ancak katılımcılar, halk kültürüne ait bu geleneklerin giderek yok olduğunu vurgulamaktadır.Yok oluşun sebebini katılımcılar gelişen ve değişen dünyanın sunduğu nimetlere (televizyon, internet, bilgisayar)bağlamakla birlikte insanların birbirine olan güveninin azalmasına, herkesin bireysel ve maddeci düşünceye yönelmesine bağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Artun, Erman, (1990), "Tekirdağ'da Hıdırellez Geleneği", *Türk Halk Kültüründen Derlemeler Hıdırellez Özel Sayısı*, Ankara

Artun,Erman, (2007), "Türk Halk Kültüründe Hıdrellez", http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_turk_halk_kulturunde_hidrellez.pdf

Çay, Abdulhaluk, (1988), *Türk Ergenekon Bayramı Nevruz*, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları

Güngör, Kemal, (1956), "Anadolu'da Hızır Geleneği ve Hıdrellez Törenlerine Dair Bir İnceleme", *Türk Etnografya Dergisi*, sayı 1

Karaçam, Nazif, (1992), *Hıdrellez ve Kakava*, İstanbul, Ayraç Yayınları

Kuru, Murat, (2006), *Edirne İli Keşan İlçesi Folkloründe Gelenekler ve Maniler*, Edirne, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

Meydan, Filiz, (1990), "Tekirdağ'da Hıdrellez Geleneği", *Türk Halk Kültüründen Derlemeler Hıdırellez Özel Sayısı*

Yaver, Şule (2011), "Halk Takvimi, Mevsimlere Bağlı Kültürel Unsurlar ve Halk Hukuku", http://www.istanbulkulturenvanteri.gov.tr/halk-kulturu/detay/envanter_id/92

FENNİ MEHMED DEDE VE DİVANI

Kadriye HOCAOĞLU

Balıkesir Üniversitesi

Bu çalışmada 17.yüzyılda yaşamış olan İstanbullu Fenni'nin hayatı, sanatı ve bilinen tek eseri olan divanı hakkında bilgi verilecek, şiirlerinden örnekler yer alacaktır.

Fenni ile ilgili bilgilere Safayi, Salim, Esrar Dede ve İsmail Beliğ tezkirelerinde rastlanmaktadır.[1] Tezkirelerde yer alan bilgiler arasında önemli farklılıklar görülmemektedir. Asıl adı Mehmet olan şair, İstanbul'da doğmuştur. Sadrazam Avlonyalı Ayas Paşa torunlarından olan Fenni Mehmed, IV. Mehmet dönemi şairlerindendir. Çeşitli fen ilimlerine vakıf olduğu için bu mahlası tercih etmiştir. *" ... şöhret-şi'âr ve encümen-i zurafâda hezâr-fen bir şâ'ir-i nâzik-dehen olmagla mahlas-ı merkûm ile pür-iştihâr olmuş idi."*[2] *"Envâ-ı fünûndan behre-yâb olmagla mahlas-ı mezburi ihtiyar itmişdür."*[3]

Cihangiri Hasan Efendi'nin etkisiyle Halveti tarikatına girmiş, daha sonra Bursa Mevlevihanesi şeyhi Salih Dede'ye intisap ederek Mevlevi olmuştur. Beyt:

---

1 Abdülkadiroğlu, A,(1999), *İsmail Beliğ, Nuhbetü'l-âsâr Li Zeyli Zübdetü'l-Eşâr*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
Genç, İ,(2000), *Esrar Dede, Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye,* Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
İnce, A, *Tezkiretü'ş-şu'arâ Sâlim Efendi,* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Kültür Eserleri.
İpekten, H, İsen M, Toparlı R, Karabey T,(1988). *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.*
Uzer Altuner, N(1989). *Safâî ve Tezkiresi*, Doktora Tezi, İstanbul: İ. Ü. Edb. Fak.T.D.E. Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı.
Bursalı Mehmed Tahir, (1972), *Osmanlı Muellifleri*, Haz. A. Fikri Yavuz – İsmail Özen, Meral Yayınevi, C. 2, İstanbul, s.114-115.
Mehmed Siraceddin, (1994), *Mecma' -i Şuara ve Tezkire-i Udeba*, Haz. Dr. Mehmet Arslan, Sivas, s. 101-105.
Hafız Huseyin Ayvansarayi, *Hadikatu'l-Cevami*, C. 2, İstanbul 1281, s. 250-255.
Muallim Naci, (1995), *Osmanlı Şairleri,* MEB Yayınları, İstanbul, s. 308.
2 İnce, A, age, s.147.
3 UzerAltuner, N,(1989), s.657.

Hamdullah ki bulup mertebe-yi a'lâyı
Beklerüz hâk-ı der-i Hazret-i Mevlânâyı

Şairin ölüm tarihi hakkında tezkirelerde farklı bilgiler bulunmaktadır. Ölüm tarihi Safâyî ve Beliğ'de H.1120/ M. 1708, Sâlim'de H. 1127/ M. 1715 ve Esrar Dede'de H. 1128/ M. 1716 olarak kayıtlıdır. Rumelihisarı'ndaki Kayalar Mezarlığı'na defnedilmiştir.

Köprülü Fazıl Ahmet Paşa'ya yazdığı bir kasidenin beğenilmesi üzerine kendisine caize olarak Cizye katipliği verilmiştir. Dönemin padişahı IV. Mehmet'in sohbetlerinde bulunmuştur. İstanbul Rumelihisarı'nda projesini kendisinin çizdiği ve yapımına da bizzat nezaret ettiği yalısında hayatını sürdürmüştür. Bu yalı döneminde çok şöhret bulmuş ve yalının bulunduğu mekana "Fenni Burnu" denmiştir. *"Ve dahi daima bina ile meşgul bi't-tabi yıkup yapmaga mâ'il olmagla hâline münâsib bu beyti nazm itmişdür. Beyt:*

Hâne-i zühdi yıkup itdüm esâsından harâb
Nakzi ile hâne-i hammârı ta'mir eyledim"[4]

Fenni Mehmet Dede tarih manzumeleri ile de meşhurdur. Safayi tezkiresinde Beşiktaş Mevlevihanesi şeyhi Dede Yusuf'un ölümüne düştüğü tarih, Beşiktaş Mevlevihanesinin tamir edilmesine düştüğü tarih ve hac yolunda ölen Pervane-zade için düşürdüğü tarihlere yer verilmiştir. Beşiktaş Mevlevihanesi şeyhi Dede Yusuf'un ölümüne düştüğü tarih şöyledir:

Vâsıl-ı sırr-ı Hudâ Hazret-i Derviş Yûsuf
Rûy-ı pîrâhen-i vasl ile olup şevk-engîz
İrdi Yakûb-sıfat asl-ı merâm-ı kurba
Gûş-ı cânına o dem irdi sadâ-yı ber-hîz
Fenniyâ gûş idicek fevtini didüm tarih
Oldı Yûsuf dedemüz Mısr-ı na'îm içre 'azîz

Beşiktaş Mevlevihanesinin tamirine dair düşürdüğü tarih şöyledir:

Yazdı bu mısra'-i pâkîzeyi levh-i câna
Gelelim tekyesine hazret-i Mevlânâ'nın

Fenni mahlaslı diğer şairler; Yusuf Fenni, Mustafa Fenni, Mehmet Timur Fenni, Arif Fenni, Mehmet Sait Fenni ve İsmail Fenni Ertuğrul'dur. Bazı kaynaklarda Mehmed Fenni ile Mustafa Fenni birbirine karıştırılmıştır. Mustafa Fenni XVIII. yy. da yaşamış bir başka İstanbullu şairdir. Mustafa Fenni ve Mehmed Fenni'nin hayatına ilişkin verilen bilgiler de karışıklıklar ve eksiklikler görülmektedir. Mevlevi şairlerinden bahseden bir tezkire olan Esrar Dede'nin tezkiresinde yer alan "Câm-ı visâli hasret-i cânân çeken çeker/ Renc-i humârı sâgar-ı hicrân çeken çeker" beytiyle başlayan yedi beyitlik gazel Mustafa Fenni'ye ait olmasına karşın Mehmed Fenni'ye ait gösterilmiştir. Daha sonra yazılan tezkirelerde de aynı yanlış devam ettirilmiştir.

Mehmed Fenni'nin musikiye de ilgisinin olduğu kaynaklarda yer alan bir başka bilgidir.

Şiiri ve inşası ile tanınan Fenni Mehmed Dede'nin bir de divanı vardır:

[4] Uzer Altuner, N, (1989), s.659.

"...müretteb sāhib-i divān olan udebādandır."[5] *"Müretteb divānı ve 'aṣrında ĥayli nām u sānı var idi."*[6] *"Mürettep divanı varsa da basılmamıştır."*[7] *"Ālim, şā'ir olup divān-ı şi'ri vardır."*[8]

Tek nüshası olan divan, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığında bulunan Osman Ergin Türkçe yazmaları bölümünde 56/4 de kayıtlıdır. Rika yazıyla yazılmış olan divan müretteptir. *"Müretteb Dîvân'ı ve 'asrında hayli nâm u şânı var idi. Gerçi vâdî-i lâ'übâlîsinde öyle pek hurde-gîr degildir fe-ammâ yine eş'ârı mezeden hâlî degildir."*[9]

Fenni Mehmet Dede'ye ait olan beyitlerden örnekler şöyledir:

'Aşık ki vuzû eylemiye eşk-i teriyle
Sâcid olımaz kıble-i maksuda yeriyle
Reşk eylerüm ol 'aşıka kim bezm-i belâya
Zinet vire fevvare-i hûn-ı cigeriyle
Âya bulınurmı bize bir 'ârif-i âgâh
Hâk-i teni iksir ide feyz-i nazariyle

Velehu:

İtdün gıda hümâ-yı gama üstü hânımuz
Olsa aceb mi evc-i felekde mekânımuz
Dil hastesine bûs-ı lebin itmedi dirig
Hakkâ ki geldi yerine bir pare canımuz
Kaddüm hemişe eyler idüm hâle-veş kemer
Âgûşa gelse ol meh-i nâ-mihribânımuz

KAYNAKÇA

Abdülkadiroğlu, A,(1999), *İsmail Beliğ, Nuhbetü'l-âsâr Li Zeyli Zübdetü'l-Eşâr*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s.325-327.

Bursalı Mehmed Tahir, (1972), *Osmanlı Müellifleri*, Haz. A. Fikri Yavuz – İsmail Özen, Meral Yayınevi, C. 2, İstanbul, s.114-115.

Genç, İ,(2000), *Esrar Dede, Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye,* Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, s.416-417.

Hafız Huseyin Ayvansarayi, *Hadikatu'l-Cevami*, C. 2, İstanbul 1281, s. 250-255.

Muallim Naci, (1995), *Osmanlı Şairleri,* MEB Yayınları, İstanbul, s. 308.

İnce, A, *Tezkiretü'ş-şu'arâ Sâlim Efendi,* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Kültür Eserleri, s.551-553.

İpekten, H, İsen M, Toparlı R, Karabey T,(1988). *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.*

Mehmed Siraceddin, (1994), *Mecma' -i Şuara ve Tezkire-i Udeba*, Haz. Dr. Mehmet Arslan, Sivas, s. 101- 105.

Üzer Altuner, N(1989). *Safâî ve Tezkiresi*, Doktora Tezi, İstanbul: İ. Ü. Edb. Fak.T.D.E. Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, s.657-666.

[5] *Mehmed Siraceddin, (1994), s. 102.*
[6] *İnce, A, age., s. 547.*
[7] *Bursalı Mehmed Tahir, (1972), s. 115.*
[8] *Mehmed Süreyya, C. 4, s. 26.*
[9] İnce, A, age, s.147.

MUALLİM NACİ'NİN FARS EDEBİYATINA BAKIŞI

Serhan İŞSEVER

İstanbul Kültür Üniversitesi

19. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Muallim Naci batı ve doğu dillerinden birçok tercüme çalışmasına imza atmıştır.[1] Bildirimizin çerçevesi gereği batı dillerinden yaptığı tercümeleri ayırırsak, doğu dillerinden yaptığı tercümeleri Arapça'dan ve Farsça'dan yaptığı tercümeler olarak iki grupta sınıflandırabiliriz. Bunlardan Naci'nin Farsça'dan yaptığı tercümeleri arasında Sânihatü'l-Acem, Numune-i Sühan, Nevâdirü'l-Ekâbir, Mütercem[2] ve şahsımızca bitirme çalışması olarak Latin harflerine aktarılarak incelemesi yapılan Hurde-fürûş ve Sâib'de Söz adlı eserleri sayabiliriz.[3] Fevziye Abdullah Tansel[4]'in de tasnifine uygun olarak bu tercümelerin bir kısmı Şark büyüklerinden birinin meşhur bir yazısının veya eserlerinden seçilmiş muhtelif parçaların tercümesine aittir; pek azı da, muhtelif şahsiyetlerin eserlerinden seçilmiş parçaların bir araya toplanması ile meydana getirilmiştir.

Naci'nin doğu dillerinden yaptığı tercümelerin çoğuna 1885 yılından ölümüne kadar olan süre zarfında rastlıyoruz. Bu da Naci'nin sanat yaşamının olgunluk çağını çeşitli nedenlerle tercüme çalışmalarına ayırdığını bize göstermektedir.

Yazımızın genel hatlarını tarafımızca incelenen, mütercimin Sâib'de Söz ve Hurde-fürûş adlı eserleri üzerinden yürüteceğiz.

Bu iki eserden ilki, Acem edebiyatının ünlü şâirlerinden Tebrizli Sâib'in eserlerinden yapılan tercümeleri ihtiva eder. Mukaddime yazısıyla başlayan metinde Naci, öncelikle beyiti orijinal diliyle okuyucuya sunar. Daha sonra *elfâz*, *meal* ve *teemmül* alt başlıklarıyla beyit açıklanır. *Elfâz* bâbında beyitteki kelimeler incelenir,

---

[1] Tarakçı, C., (1994), *Muallim Naci Efendi Hayatı ve Eserlerinin Tedkîki,* Samsun, Sönmez Ofset Matbaası, s. 123.

[2] Uçman, A., (2005), *İslam Ansiklopedisi DİA,* "Muallim Naci", Cilt No. 30, İstanbul.

[3] İşsever, S., (2012), *Klasik Şerh Geleneği ve Muallim Naci Hurde-fürûş-Sâib'de Söz (metin-inceleme),* yayınlanmamış lisans bitirme çalışması, İstanbul Kültür Üniversitesi-FEF-TDEB.

[4] Tansel, F. A., (03.1953), "Muallim Naci'nin Arapça ve Acemce'den Tercümeleri", *Tercüme,* Sayı No.56, s.56.

*meal*de tercüme yapılır ve son başlık olan *teemmül* ise beyit şerhinin yapıldığı kısımdır.

Hurde-fürûş ise çeşitli zatların eserlerinden seçilmiş parçaların bir araya toplanmasıyla oluşturulmuştur. İki bölümden oluşan eserin ilk bölümünde Farsça çeşitli birimlerdeki şiir parçalarından tercüme yapılırken, ikinci bölümde incelenen metinler Arapça'dır. Sanatkâr, metnin her iki kısmına da mukaddime yazısıyla başlar. Bu giriş bölümünde metinde incelediği parçaların daha önceden okuduğu tezkirelerden alıntılar olduğunu söyler. Birinci kısım *'hurde'* olarak adlandırılan 23 ana başlıktan oluşur. Bu 23 bâb içerisinde toplamda 31 adet çeşitli birimlerden oluşan (beyit, rubâî, dörtlük v.s.) şiir parçaları incelenmiştir. Naci, bu eserde zaman zaman anlam bütünlüğü oluşturacak birden fazla parçayı aynı hurde içerisinde toplamıştır. Mütercim öncelikle ana başlığın altına Farsça olarak parçayı nakşeder, daha sonra ise *ifsâh* ve *izah* alt başlıklarıyla bu metinleri inceler.

Şerh metni olarak kurgulanan bu iki eserde de Naci; bir yandan çeşitli bâblarla metinleri incelerken, bir yandan da Fars edebiyatıyla ve Farsça ile ilgili düşüncelerini okuyucuyla paylaşır. Sâib'de Söz adlı eserde mütercimin sebeb-i teşrihi; Sâib'in birçok beyiti olmasına rağmen nitelikli beyitlerinin azlığından dolayı, kendisinin bu nitelikli beyitleri biraraya getirerek oluşturduğu divançe ile çağın kalem erbâbına ahlâk dersi vermek istemesidir. Hedef kitlesini 'çağın kalem erbâbı' olarak belirleyen Naci, bu eserde Sâib'i diğer Fars edebiyatı büyükleriyle karşılaştırır. Aynı mânâya gelen bir sözü Sâib'in söyleyişinden başka, Hâfız'ın ve Mevlânâ'nın beyitleriyle örneklendirerek arada kıyaslama yapar:

"Bu isti'mâlin isbâtı için ez-cümle Hâfız'ın

"همه کارم زخود کامی ببد نامی کشید آخر"

mısrâ'ıyla Âsafî'nin:

"قصهٔ راز نهان مابر سوایی کشید"

mısra'ı gösterilebilir."[5]

Zaman zaman Farsça kelimelerin gramatikal tahlillerine de yer vererek anlatımda hangisinin öne çıktığını, hangisinin söylediği sözün daha hoş olduğunu açıklar. Kelimelerin uygun seçilip seçilmediğini kanıtlamak için yer yer atasözü, deyim veya ayetlerden yararlanır. Birçok ünlü Acem şairinden örnekler vererek anlatımı kuvvetlendirmeye çalışır. Herhangi bir kelimenin Farsça'da hangi mânâlarda kullanıldığını ispat için üstadların şiirlerinden faydalanır. Şerh ettiği metinlerin Türkçe'ye tercümelerinde de titiz davranan mütercim yer yer bu konuyla ilgili görüşlerini de bizimler paylaşır: "Vâkı'â uykudan mecâzen rüyâ ma'nâsı irâde olunabilirse de "uykuda görmek" ta'bîrinin isti'mâline lisanımızın şivesi müsâ'id olmadığından mütercim burada "خواب"ın rüyâ demek olduğunu bildiği hâlde bunu mecazen uyku ile tercüme etmiş olsa bile şive-i lisana itbâ' etmemiş olduğu için yine tahtıe olunur. Hiç olmazsa uykuya bedel Türkçede rüyâ ma'nâsına olan "düş" kelimesini irâd etmesi lâzım gelir."[6]

[5] Muallim Naci, (1303), *Sâib'de Söz,* İstanbul.
[6] Muallim Naci, (1303).

Naci'nin metni incelerken verdiği örnekleri Farsça olarak kullanması, bu kısımları tercüme etme gereği duymaması, sanatçının Farsça'ya olan hakimiyetini kanıtlarken aynı zamanda da okuyucudan da aynı yetkinliği beklediğini göstermektedir:

"Eserleri müsteşhedât bulunan bülegânın Hızır'ı bu vech ile dahi isti'mâl edegeldiklerini isbât için Hâfız'ın:

آبی که خضر حیات ازو یافت

در میکده جو که جام دارد

beyti kabîlinden pek çok âsâr bulunabilir."[7]

Hurde-fürûş adlı eserinde ise klâsik şerh geleneği çerçevesinden biraz dışarıya taşan mütercim, eserine kendi damgasını vurmayı başarır. Geleneğin çizgisinden ayrılmamakla birlikte her iki metinde de daha sistematik bir yol belirleyen Naci, Hurde-fürûş'daki amacını daha çok insana ulaşma gayesiyle oluşturmuştur. Bu amaç doğrultusunda Sâib'de Söz adlı eserden farklı olarak gramatikal tahliller üzerinde yoğunlaşmak yerine, şerh ettiği şiir parçasının hikâyesini okuyucuyla paylaşır. Naci'nin bu hikâyeleri anlatmasındaki sebebin metne akıcılık kazandırmak, metni daha çok insan için ilgi çekici kılmak olduğunu hissederiz. Ayrıca bu eserde de Sâib'de Söz'de olduğu gibi bir metni incelerken Hâfız, Sa'dî, Firdevsî gibi Fars edebiyatının meşhur şâirlerinden alıntılar yaparak kelimenin yerinde kullanılıp kullanılmadığını örneklendirir.

İncelediğimiz metinler çerçevesinde Naci'nin Türk edebiyatında Fars edebiyatından tercüme çalışmaları yapan önemli sanatçılardan biri olduğunu görmek mümkündür. Bu incelemeler sırasında Fars edebiyatının önde gelen sanatkârları hakkında beyân ettiği fikirlerin yanında, Farsça ve Türkçe arasında karşılaştırmalar yapması, Farsça kelimeleri gramatikal tahlillerle ve örneklerle doğru yerlerde kullanılıp kullanılmadığını tespit etmeye çalışması kuşkusuz ki edebiyatımız açısından önemlidir. Şerh geleneğine kendi üslûbuyla damgasını vuran Naci, diğer şârihlere göre daha sistematik bir yolla tercüme ettiği metinleri incelemesi açısından Fars edebiyatını daha büyük kitlelere tanıtmaya çalışmıştır.

Kaynakça

İşsever, Serhan, (2012), *Klasik Şerh Geleneği ve Muallim Naci Hurde-fürûş-Sâib'de Söz (metin-inceleme),* yayınlanmamış lisans bitirme çalışması, İstanbul Kültür Üniversitesi-FEF-TDEB.

Muallim Naci, (1303), *Sâib'de Söz,* İstanbul.

Muallim Naci, (1885), *Hurde-fürûş,* İstanbul.

Tansel, Fevziye Abdullah, (03.1953), "Muallim Naci'nin Arapça Ve Acemce'den Tercümeleri". *Tercüme Dergisi*.

Tarakçı, Celâl, (1944), *Muallim Nâcî Efendi Hayatı ve Eserlerinin Tedkîki*, 1. Baskı, Sönmez Ofset Matbaası, Samsun.

Uçman, Abdullah, (2005), İslam Ansiklopedisi DİA, "Muallim Naci", Cilt No.30, İstanbul.

[7] Muallim Naci, (1303).

GELENEKSEL TÜRK DİNİ VE ŞAMANİZMİN ANADOLUDAKİ İZLERİ ÜZERİNE

Caner KAYA

Afyon Kocatepe Üniversitesi

Türkler, tarihleri boyunca birbirinden farklı birçok din ve inanç sisteminden etkilenmiş ve bunun sonucunda binlerce yıllık zengin bir kültür ve inanç sistemini nesilden nesile aktarabilmiştir. Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen Oğuz boyları IX. ve XI. yüzyıllar arasında İslamiyet'e geçiş sürecinde hem yeni dini benimsemiş hem de en eski inanç sistemlerini muhafaza edebilmiştir. İslamiyet öncesi atalar kültü, tabiat kültleri, gök tanrı kültü ve şamanlık gibi eski inançlar yeni inanç örgüsü altında devam etti.[1] Anadolu'da içtimai ve dini hayatta görülen birçok adet, gelenek ve görenek, söz ve pratiğin temelini bu eski inançlar oluşturmaktadır.

Doğum

Doğum yaşamın başlangıcıdır ve Türklerdeki yeri önemlidir. Soy doğumla devam eder, aile doğumla asıl yapısını oluşturur. Eski Türklerde Hanların verdiği şölenlerde çocuğu olmayan aileye verilen çadır karadır. Anadolu'da da çocuğu olmayan aile hoş karşılanmaz. Anadolu'da uygulanan doğum gelenekleri Orta Asya menşeilidir. Doğum yapan kadın ve bebeği "kırk basması" korkusuyla kırk gün dışarı çıkarılmaz, yalnız bırakılmaz. Kırk basması, bu kırk günlük süreçte lohusa ve bebeğin hastalanmasıdır. Lohusa kadınlara kötülük yaptığı inanılan al ruhunun gelebileceği, al basması olabileceği yaşayan bir inançtır ki, kırk gün lohusa kadının başına kırmızı tülbent veya kurdela takılır. Albıs'ın al renginden korktuğu ve bu nedenle bu kurdelanın anneyi ve bebeği, albıs (alkarısı) denen cadıya karşı koruduğuna inanılır. Alkarısı'nın metal bir eşya ile yakalanabileceği inancından kaynaklı anne ve bebeğin yastığının altına makas, bıçak, demir gibi metal bir eşya konur. Yeni doğan bebeğe ve anneye nazar boncuğu takılır. Alkarısı, Gökçe

[1] Ocak, A.Y, (2000), *Alevi Bektaşi İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 53.

Munçuk (Mavi Boncuk)'tan çok korkar, ki Nazar Boncuğu kavramının kökeninde bu anlayış yatar.[2]

Evlenme

Türklerin içtimai hayatlarındaki en önemli geçiş dönemlerinden biri de evlenmedir. Türklerin sağlam devletler kurmalarında sağlam bir evlilik, sağlam bir aile, dolayısıyla sağlam bir toplum hayatı etkilidir. Türkler her ne kadar ataerkil bir aile yapısına sahip gibi görünse de, anaerkil dönemden ataerkil döneme geçiş sürecinde bu iki yapıyı kendi geleneksel aile yapısında sentezleyebilmiştir. "Yuvayı dişi kuş yapar" atasözü anaerkil dönemin izlerini yansıtırken, "evin direği", "baba ocağı" gibi kalıplaşmış sözler ataerkil yapının sözlü bir ifadesidir. "Yuvayı dişi kuş yapar" atasözünde olduğu gibi, kadının sağlam bir aile yapısı oluşturmada çok önemli bir görevi üstlendiği belirtilmektedir.[3] Zaten, sadece Türk kültüründe anayurt, Anadolu, anavatan ve yavru vatan deyimleri yer almaktadır.[4] Eski Türklerde ocak kavramı önemlidir ve bugün olduğu gibi evi, haneyi temsil eder. Közün sahibi erkektir; fakat ocağa bakan, onu bekleyen ise kadındır. Bugün Türk aile yapısına baktığımızda genel olarak evi geçindiren erkek, çekip çeviren ise kadındır.

Evlenme törenlerinde gelinin beline erkek kardeşi tarafından üç defa çözüp bağlamak üzere kırmızı bir kuşak bağlanır ve bu kuşak saflığı temsil eder. Bu uygulamalarda, Kamların ve Alplerin kuşandığı kuşak ile kutsiyet ifade eden üç sayısının, kuşak çözmeye bağlı bir biçimde birleştiğini; kam aksesuarı olan kuşağın, İslâmiyet sonrasındaki tarikatlar ile ahilik teşkilatında da 'kuşak kuşanma pratikleri'nde yaşamaya devam ettiğini görüyoruz.[5]

Damat ve gelinin başına buğday, çerez, darı saçma pratiğinin menşei bugün "darısı başına" deyiminde saklıdır. Biri hakkında hayırlı haber söylenirken "darısı başımıza!" temennisi işte bu eski âdetten kalma bir hatırâdır.[6]

Ölüm

Anadolu'da bugün Atalar kültü menşeili en belirgin inanç, adet ve buna bağlı yapılan pratikler ölümle ilgilidir. Bu uygulamalar sırasıyla ölünün gömülmeye hazırlanmasıyla, gömülmesiyle, mezarıyla, geride bıraktığı eşyalarıyla, ölü yemeğiyle, ölünün ardından tutulan yasla ve onun belirli dönemlerde anılmasıyla ilgili olup genel olarak ölü evinde ve mezarlıklarda yerine getirilmektedir.[7] Anadolu'nun muhtelif yerlerinde, özellikle Tahtacı Türkmenlerinde ölü özel eşyalarıyla, elbisesi giydirilerek ve yorganla gömülür. Eski Türklerde de görülen bu

[2]Karakurt, D, (2011), *"Türk Söylence Sözlüğü"*, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/0/00/TurkSoylenceSozlugu.pdf, s.23.
[3] Kurt, İ, (1997), *Türk Atasözlerinde Psikolojik Bir Yaklaşım*, Konya: Mikro yayınları, s. 106.
[4] Turan, Ş, (1990), *Türk Kültürü Tarihi*, Bilgi Yayınevi, Ankara, s. 41.
[5] Esin, E, (1979), *Türk Kozmolojisi*, Edebiyat Fak. Matb., İstanbul, s. 55-71.
[6] İnan, A, (1986), *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 100.
[7] Çıblak, N, (2002), "Anadolu'da Ölüm Sonrası Mezarlıklar Çevresinde Oluşan İnanç ve Pratikler", *Türk Kültürü*, Y.XL, S.474, ss.605-614.

pratiğin temelinde İslamiyet'in ve eski Türk din ve inançlarının sentezi olan "ahiret", "yaşamın devam etmesi" inancı yatmaktadır. Ölünün mezarına şeker bırakma, mezarlık çevresindeki çocuklara, fakirlere yiyecek dağıtma geleneği Anadolu'da görülen eski Türk inançlı kökenli önemli pratiklerdendir ve "saçı" olarak adlandırılır. Göçebe kavimlerde süt, kımız, yağ; çiftçi kavimlerde buğday, darı, şarap; tüccar kavimlerde para vesaire saçı olarak kullanılır.[8]

Mezar ve türbe, İslam öncesi ve sonrasında her zaman kutsal sayılmıştır. Yapılan ziyaretler İslam temelli olsa da, çevredeki ağaçlara bez, çaput bağlama, mezarlığa yiyecek bırakma gelenekleri İslam öncesi temellidir. Eski Türk inancında insanı koruyan ve onların dileklerini gerçekleştiren ruhlar "iye" şeklinde adlandırılmıştır. Yayık, insanları kötülüklerden korumak, hayat vermek için görevlendirilmiştir. Tanrı ile insanlar arasında aracılık yapmaktadır.[9] Günümüzde türbe ziyaretleri, evliya/aziz/bab/baba/atalardan yardım isteme, himmet umma ve bunlar vasıtasıyla Tanrı'ya yakarma; bu adlarla adlandırılanların Yayık ile olan benzerliklerini ortaya koymaktadır.[10]

Çevresi boş olan, tek ağaç İslam öncesinde ve sonrasında kutsal sayılmıştır. Bu ağaca bez parçası bağlama geleneği ağaç kültüyle ilintilidir ve yapılan bu pratik "çalama" şeklinde adlandırılır. Çalamak, ağaçlara bez ve çaput bağlama uygulamasıdır. Yapılan eyleme Çalama/Calama denir. Uluğ Kayın inancıyla bağlantılıdır. Mayalamak sözcüğü Türkçede Çalmak fiili ile ifade edilir. Bu bağlamda bir düşüncenin, isteğin kutlu bir yere mayalanması gibi algılanabilir. İslam dini bu tür yaklaşımları kesin olarak yasaklamıştır.[11]

Yukarıda bahsedilen geçiş süreçleri dışında, bugün dilimizde deyimleşmiş ifadelerden biri olan "bir dikili ağacı olmak" sözü "Ağaç Kültü"yle ilgilidir. Ayrıca daha çok Aleviler'de, "şekilden şekile girmek, değişmek" manasında kullanılan "dondan dona girmek" deyimi ise Türk Şamanizmi ile ilintilidir. Yine daha çok Anadolu köylerinde kuraklık sonucu ya da bereket amaçlı edilen yağmur duaları Türklerin eski inançlarıyla ve Türk Şamanizmi ile paralellik göstermektedir.

Sonuç olarak Anadolu Müslümanlığı, İslam öncesi kültür varlığının İslam sonrası da devam etmesiyle heterodoks bir nitelik kazanmıştır. İslamiyet'i kabul eden Anadolu Türkleri, İslam öncesi inanç ve uygulamalarını İslam ile birlikte harmanlayarak sürdürmüş, kültürel olarak yaşatmaya devam etmiştir.

[8] İnan, A, (1986), s. 100.
[9] İnan, A, (1987), *Makaleler ve İncelemeler*, Ankara, s. 415.
[10] Çetin, İ, (2007), "Türk Kültüründe Bab (Baba)/Ata Geleneği", *Millî Folklor*, Yıl 19, Sayı 76, s. 72.
[11] Karakurt, D, (2011), s.69

KAYNAKÇA

Çetin, İ., (2007), "Türk Kültüründe Bab (Baba)/Ata Geleneği", *Millî Folklor*, Yıl 19, Sayı 76, s. 72.

Çıblak, N., (2002), "Anadolu'da Ölüm Sonrası Mezarlıklar Çevresinde Oluşan İnanç ve Pratikler", *Türk Kültürü*, Y.XL, S.474, ss.605-614.

Esin, E., (1979), *Türk Kozmolojisi*, Edebiyat Fak. Matb., İstanbul.

İnan, A., (1986), *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

İnan, A., (1987), *Makaleler ve İncelemeler*, Ankara.

Karakurt, D., (2011), *"Türk Söylence Sözlüğü"*, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/0/00/TurkSoylenceSozlugu.pdf

Kurt, İ., (1997), *Türk Atasözlerinde Psikolojik Bir Yaklaşım*, Mikro yayınları, Konya.

Ocak, A.Y., (2000), *Alevi Bektaşi İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Turan, Ş., (1990), *Türk Kültürü Tarihi*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

ADANA İLİ FEKE İLÇESİNE BAĞLI AKOLUK KÖYÜNDE HALK HEKİMLİĞİ

Şule KAYIŞ

Mersin Üniversitesi

Bu çalışmamız Adana ili Feke ilçesine bağlı Akoluk köyünde yapılmıştır. [1]

1.Ağrılar

1.1.Baş Ağrısı: Baş ağrısının sebebi kafada bir damarın eğri olmasıdır.(K.1) Bu damarın doğrultulması gerekir. Bu işlemi Akoluk köyünde yapan tek bir ebe vardır.

1.2. Göz Ağrısı: Reyhan tohumu gözün içerisinde bırakılır, göz kapatılarak hafifçe ovulur. Reyhan tohumu beyazlaşırsa ağrı geçer.(K.1)

1.3. Mide Ağrısı: Göbekteki eğri damar düzeltilir. Bunu Akoluk köyünde bunu yapan tek bir ebe vardır.(K.1) Ülser için keten tohumu kavrulur sütlü kahve yapılıp içilir.(K.1) Bal ve mezla sakızı karıştırılır ve sabahları aç karnına yenilir.(K.1,K.3,K.4)

1.4. Kulak Ağrısı: Üç diş sarımsak zeytinyağının içerisine atılır, temiz ve passız bir iğne ile karıştırılır ardından bir pamuk yağa bandırılır kulağın dış kısmına bırakılır.(K.1)

1.5.Diş ağrısı: Ağrıyan dişin dibi iltihaplıysa patlatılır. (K.1) Diş çürükse bir diş sarımsak hafifçe ezilir çürüğün üzerine hafifçe bırakılır.(K.2)

2.YARALAR

2.1 Açık Yaralar: Bir kaşık bala biraz tuz atılır, karıştırılıp yaranın üzerine sürülür.(K.1)Kantaron otu cam bir şişede zeytinyağı içerisinde bir yıl bekletilir oluşan krem yaranın üzerine sürülür.(K.1,K.2,K.3,K.4)

2.2 Uçuk: Zeytinyağı içerisine karabiber katılıp karıştırılır tırnağa değdirmeden parmağın iç kısmıyla uçuğa sürülür. (K.1) Tahta kaşık sapı ısıtılarak uçuğa değdirilir uçuk korkutulur.(K.1,K.3)

2.3. Dolama: Dolama otuyla setik pişirilip sarılır.(K.1,K.2,K.3,K.4)

---

[1] 1.Artun, Erman, (2004) , *Türk Halk Edebiyatına Giriş*, 2.B. ,Kitabevi, İstanbul.
2.Boratav, Pertev Naili, (2003), *100 Soruda Türk Folkloru*, 2.B. , Kitabevi, İstanbul.

3.YANIKLAR: Kesme ağacının kökü pekmez gibi olana kadar kaynatılır ve elde edilen ilaç yanıklara sürülür.(K.1)

4.KARACİĞER HASTALIĞI: Indız pekmezi yedirilir.(K.1,K.2,K.3,K.4)

5.AKCİĞER HASTALIĞI: Ağçam kökü kaynatılıp içilir.(K.1)

6.Arı Sokması: Soğan ikiye kesilir ve arının soktuğu yere basılır.(K.2,K.3,) Arının soktuğu yere bal sürülür.(K.2,K.4) Yoğurt sürülür.(K.1,K.2)

7.Akrep ve Yılan Sokması: Çamur sarılır.(K.2,K.4) İncir sütü sürülür.(K.2,K.3)

8.CİLT HASTALIKLARI

8.1.Çıban: Şekerli hamur sarılır.(K.1,K.4)Lokum sarılır.(K.2) Helva sarılır.(K.1,K.2)Yumurtanın akı ve rendelenmiş sabun köpük gibi olana kadar karıştırılıp sarılır.(K.4)

8.2.Mayasıl: Mayasıl otundan çay yapılıp içilir ve bu ot banyo suyuna karıştırılır.(K.1,K.2,K.4)

8.3.Pişik: Çamın kabuğu un gibi yapılır içine biraz tuz koyulup karıştırılır ve pişiğin üzerine sürülür.(K.1,K.3,K.4)Tuzlu suyla banyo yapılır.(K.2)

8.4. Sedef: Ürküntü otu kaynatılıp suyuyla banyo yapılır.(K.2,K.3)

8.5.Saç Kıran: Karabiber iyice dövülüp kantaron yağına karıştırılır saç kıran olan bölgeye sürülür.(K.1)

8.6.Sivilce: Tırnak değdirilmeden kese ile ovalanır.(K.1)

9.SARILIK: Bağ pekmezi içirilir.(K.2) Alına jiletle çizik atılır kan akması sağlanır.(K.1,K.3)

10.ASTIM: Diken Ardıcı göveleği kaynatılıp içilir.(K.1)

11.ŞEKER HASTALIĞI: Göğermiş çökelek çavdar ekmeği ile yenilir.(K.3,K.4) Zeytin yaprağı kaynatılıp içilir.(K.2) Biberiye otu kaynatılıp içilir.(K.1,K.4) Nar ekşisi içilir.(K.1,K.2,K.3,K.4)

12.İSHAL: Çay elekten geçirilir alta inen unu bal ile karıştırılıp top top yapılır bir bardak suyla yutulur.(K.2) Ayva yaprağı demlenip içilir.(K.2) Soğuk bal şerbeti yapılıp içilir.(K.2,K.3) Limon tuzu sulandırılıp içilir.(K.2,K.3,K.4) Kahve yalanır.(K.1,K.2,K.3)

13.KABIZLIK: Bir kaşık mısır unu az bir suya ıslanır un dibe çökünce suyu alınıp içilir.(K.1)Sıcak bal şerbeti içilir.(K.3,K.4) Zeytinyağı içilir.(K.3,K.4) Kuru kayısı yenilir.(K.1)

14.ÖKSÜRÜK: Diken Ardıcının kırmızı göveleği kaynatılıp içilir.(K.1)Siyah turpun ortası oyulur içine bal koyulur, bir gün bekletilir içilir.(K.4)Bir bardak zeytinyağına bir çay kaşığı zeytinyağı karıştırılıp içilir.(K.3)Zencefil ile bal karıştırılıp yenir.(K.3)Karabiber ve zeytinyağı karıştırılır sırta ve göğse sürülür üzerine ısıtılmış havlu koyulur.(K.1)

15.ZEHİRLENMELER: Çiğ süte tuz atılıp içilir.(K.1)Ayran içilir ya da yoğurt yenir.(K.3)

16.BASUR: Basur meme yaptıysa söğüt dalı ısıtılıp basılır.(K.1)İncir kökü kaynatılıp buharına durulur.(K.3)

17.KAS YIRTILMALARI: Zorlama otu setikle pişirilir sarılır.(K.1)

18.EZİKLER: Tetri ve setik pişirilir eziğe sarılır.(K.1,K.3,K.4)Kuru kara üzüm iyice ezilir eziğe sarılır.(K.2)

19.BAĞIRSAK HASTALIKLARI: Kepek tuzla biraz ısıtılır bez bir kesenin içine koyulur kasık bölgesine uygulanır.(K.3) Ebe gömeci kaynatılıp içilir.(K.3)

20.ROMATİZMAL AĞRILAR: Üç limon, bir kutu viks, badem yağı karıştırılır ağrıyan yerlere sürülür.(K.2)

21.EKLEM KİREÇLENMELERİ: Zeytinyağı ve bal karıştırılıp içilir.(K.1)

22.KISIRLIK: Soğan kabuğu süt ile kaynatılır buharına oturulur üzerine çarşaf örtülerek bekletilir.(K.1)

23.İDRAR YOLU İLTİHAPLANMALARI: Maydanoz kaynatılıp içilir.(K.1,K.4)Soğan kaynatılıp suyu içilir. (K.1,K.2)

NÂZIM HİKMET'İN ŞİİRLERİNDE ÇOCUK TEMASI

Yasemin KURUÇAY

İstanbul Kültür Üniversitesi

Nâzım Hikmet, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatının önde gelen sanatçıları arasında yer alır. Yaşadığı dönemde var olan toplumsal problemlere kayıtsız kalamayan sanatçı, tanıklık ettiği bu toplumsal problemleri şiirlerinde konu olarak işlemiştir. Bunun yanı sıra Nâzım Hikmet'in şiirlerinde çocuk temasının önemli bir yeri vardır. O, kişisel deneyimlerinin yanı sıra gözlemlerinden de yola çıkarak çocukları pek çok şiirinde tema olarak ele alır. Biz bu çalışmamızda Nâzım Hikmet'in kitaplarında yer alan şiirlerinden hareketle şairin çocuğa bakış açısını yedi alt başlıkta incelemeye çalışacağız.

1. Çocuğun Büyüme Hali (Kronolojik Olarak Çocuk): Nâzım Hikmet çocuğun büyüme hâlini konu aldığı şiirlerinde, çocuğu genel olarak bakılmaya muhtaç bir varlık olarak görür. Şaire göre çocuk, büyüyen, gelişen bir varlık olsa da hayalleriyle, istekleriyle hep çocuktur, anne ve babalarından ayrı düşünülemez: *"Sen bir küçük bebektin/Kimdi süt veren sana?/Hastaydın, ölecektin/Kim kanat gerdi sana?/ -Annen!"*[1]

2. Ana Rahminde Çocuk: Nâzım, kimi şiirlerinde doğrudan çocuk kelimesini kullanmasa da çocuğa gönderme yapar. Bu şiirlerinde çocuk, annesi için değerli, mukaddes bir yüktür: *"Hapisten çıkmışın/çıkar çıkmaz da/gebe koymuşun karını,/takmışın koluna gezdiriyorsun akşamüstü mahallede./Karnı burnunda hatunun./Nazlı nazlı taşıyor mukaddes yükünü."*[2]

3. Çocuğun Fiziksel Özellikleri: Nâzım Hikmet kimi şiirlerinde çocuğu fiziksel özellikleri ile anlatmıştır. Örneğin Ayşe'nin *Mektupları* adlı şiirden aldığımız aşağıdaki dizelerde Nâzım Hikmet'in Leylâ adlı çocuğun fizikî özelliklerini sıraladığı görülür: *"Leylâ bastı altısına./Yaşına göre zayıf/Uyutuyorum*

[1]Nâzım Hikmet, (2011), *Yatar Bursa Kalesinde(Şiirler 4)*-1937-1951, Bütün Şiirleri, YKY Yayınları, İstanbul, s. 952.
[2] Nâzım, (2011), s. 946.

gündüzleri./Ben şimdi uyandırdım:/Yanakları pembe pembe/Âdeta büyük insanlarınki gibi elâ gözleri"[3]

4. Çocuklara Öğüt: Nâzım Hikmet şiirlerinde yer yer çocuklara öğütler vermiştir. *Çocuklarımıza Nasihat* adlı şiirini doğrudan bu amaçla yazar. Nâzım, *Memleketimden İnsan Manzaraları* adlı şiirinin bir kısmında da çocuklara hayat ve ilim karşısında nasıl davranmaları gerektiğini başkalarının ağzından aktarmıştır: *"Hakkındır yaramazlık./Dik duvarlara tırman/yüksek ağaçlara çık."*[4] Dizeleriyle Nâzım, çocuğa mahsus hâlleri dile getirirken, aslında çocuk denilen varlığın nasıl olması gerektiğine dikkat çeker.

5. Atom Bombasının Çocuklar Üzerindeki Tesiri: Nâzım Hikmet, kimi şiirlerinde Japonya'ya atılan atom bombasının getirdiği psikolojik yıkımdan türlü şekillerde etkilenen çocukları konu alır. Şairin bu şiirlerini savaş içinde çocukları konu alarak şekillendirir. Ayrıca doğrudan savaş ve çocuk kavramlarını ele aldığı şiirleri de vardır. *Bir Kız Vardı Japonya'da*, *Umut* ve *Radyoaktiviteli Yağmurlar Üstüne* adlı şiirleri bu başlık altında anılabilir. *Bir Kız Vardı Japonya'da* adlı şiirindeki: *"Bir kız vardı Japonya'da/ufacık tefecik bir kız./Bir bulut vardı dünyada/İşi: öldürmekti yalnız"*[5] dizeleriyle Nâzım, Japonya'da bir kız çocuğunun atom bombasından nasıl etkilendiğini, yaşayacağı güzel günlerin atom bombası ile yok olduğunu anlatır. Var olan bulut, atom bombasının radyoaktif etkilerini içine hapsetmiş bir buluttur ve Japonya şehrinin Hiroşima kentinde her geçen gün birçok insanı öldürmektedir.

6.Çalışan Çocuklar: Nâzım Hikmet, bazı şiirlerinde çalışan çocukları anlatır. Örneğin *Ali'nin Selamı Var* adlı şiirinde: *"Ali'nin selamı var/Ali on dört yaşında/davar güder dağ başında."*[6] Bu dizeleriyle Nâzım, Ali adında bir çocuğun 14 yaşında çobanlık yaptığını söyler. Ali'nin çobanlık yapmasının nedeni köyde yaşayan ailesi tarafından bütün işlere dâhil edilmesi, zorlanması olabileceği gibi, Ali davar gütmeyi kendisi istemiş olabilir. Esas önemli nokta ise Nâzım'ın, çocukları hareket hâlinde olan birer varlık olarak görmesidir. Bu hareket çocuğu çalışma eylemine götürür. Çocuk, çalışırken bunu iş olarak değil oyun olarak algılayabilir.

7. Nâzım Hikmet'in Çocuğu: Memet: Nâzım Hikmet'in şiirleri incelendiğinde kendi oğlu Memet'i şiirlerine konu ettiği görülür. Nâzım'da çocuk temasına bu kadar yoğun bir şekilde rastlanmasının asıl nedeni kendi oğlu Memet'e duyduğu özlemdir. Hapishanedeyken geçirdiği senelerde oğluna cezaevinden yazdığı mektuplarda bu durum açıkça görülür. Şiirlerinde oğluna karşı duyduğu hisleri ve özlemi de yer bulur: *"Bir yandan cellâtlar girdi araya,/bir yandan oyun etti bana/bu mendebur yürek,/nasip olmayacak Memet'im, yavrum/seni bir daha görmek."*[7]

[3] Nâzım, (2011), s. 830.
[4] Nâzım, (2011), s. 233.
[5] Nâzım, (2011), s. 1836.
[6] Nâzım, (2011), s. 1502.
[7] Nâzım, (2011), s. 1548.

Sonuç: Nâzım Hikmet, çocukları kendi düşünce yapısı doğrultusunda şekillendirmeye gayret eder. Çocukları, anneleri ve babalarından ayrı düşünmeyen şair, onları hayalleri ve istekleriyle hep çocuk olarak görür. Ana rahminden dünyaya gelişine ve büyümesine kadar çocuk, şair için bir umuttur. Bu nedenle şiirlerinde çocuklara sık sık öğütler verir. Bunu yaparken onların sıkıntı ve üzüntüden uzak olması gerektiğini düşünür. Atom bombasının açtığı yıkıcı sonuçları ve çocuk ölümleri onu gerçek anlamda etkiler. Çalışan çocuklar da Nâzım Hikmet'in şiirinde önemli bir yer tutar. Hayat şartlarından dolayı çalışması gereken çocukları çeşitli yönleriyle ele alır. O, çocuklarla arasında mükemmel bir dostluk olduğunu düşünür. Irk, vatan, cinsiyet ayrımı yapmadan bütün çocukları sever. Nazım Hikmet'e göre birbirlerinin varlığından haberdar ama farklı dilleri konuşan çocuklar için, çocukluk olgusu ortak bir iletişim paydasıdır. Şair, şiirlerinde bir çocuk olarak babasına karşı hissettiklerini dile getirdiği gibi kendi oğlu Memet'e duyduğu hasreti de dile getirir. Tüm bu tespitlerimizden yola çıkarak, çocuk temasının Nâzım Hikmet şiirinde önemli bir yer edindiğini söylememiz mümkündür.

KAYNAKÇA

Aldı, M., (2007), "Çocuk Kültürü Bakımından Nâzım Hikmet", *Hece Dergisi Nâzım Hikmet Özel Sayısı,* İstanbul.

Ataöv, T., (2002), *Nâzım Hikmet'in Hasreti*, Literatür Yayınları, İstanbul.

Çalışlar, A., (1987), *Nâzım Hikmet - Sanat ve Edebiyat Üstüne,* Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Çetin, N., (2009), *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara.

Fuat, M., (1991), *Nâzım Hikmet, Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar, Mektuplar 2*, Adam Yayınları, İstanbul.

Işık, İ., (2006), *Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi,* C.6, Elvan Yayınları, Ankara, s. 2596-2605.

Kaplan, M., (2006), *Şiir Tahlilleri, Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Nâzım Hikmet, (2011), *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Sertel, Y. – Tecimer, L., (2010), *Nâzım Hikmet Çocuklarla*, Büyülü Fener Yayınları, Ocak, İstanbul.

Türkçe Sözlük, (1988), 1-2, Yeni Baskı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s. 1217.

MUSTAFA RUHİ ŞİRİN VE MASALLARININ GÜNCELLENMESİ

Selin LAFCI

İstanbul Kültür Üniversitesi

GİRİŞ

Mustafa Ruhi Şirin,2 Ocak 1955 yılında Trabzon Of'ta doğdu. Ülkemizde Çocuk Edebiyatı kültürünün oluşmasında emeği geçen en büyük yazarlardandır. Bu çalışmada Mustafa Ruhi Şirin'in, çocuk edebiyatımızın ilk sanat masalı kitabı olan "Guguklu Saatin Kumrusu" eserindeki sekiz masal incelenmiştir.

ÜÇ KARTAL

Yıllar önce ülkenin şehzadesini bir ormana bırakarak onun yerine tahta geçen bir padişah varmış. Bir gün padişah tahtına geldiği zaman tahtın arkasındaki üç kartal resmi canlanmış ve yıllar önce ormana bırakılan genç şehzadenin tahtına geleceğini söylemiş ve genç şehzade tahta çıkmıştır.

Mustafa Ruhi, masala "Irmaklarında balıklar türkü söyler kuğular göllerinde uyurdu" ifadesiyle başlar. Padişahın yalan söylemesi, masallarında insanların dünyasındaki hukuki, ahlaki kurallardan, farklı olmadığını gösterir.

KUŞ OYUNU

Geceleyin yatağına uzanmış kuş sayan çocuk, rüyasında kuşları büyüden kurtarmak için Sultan Kuş ve peri kızının sarayına gitmişler. Sultan Kuş'un çocuğa verdiği elması peri kızına vermesiyle büyü bozulmuş. Saraya asılı kalan kuşlarda özgürlüğüne kavuşup uçup gitmişler. O rüyadan sonra çocuk bir türlü Sultan Kuş'u ve peri kızını rüyasında görememiş…

Mustafa Ruhi, masala alışılmış "Bir varmış bir yokmuş" formeli yerine "Günlerden bir gün gecelerden bir gece" diye başlamıştır. Tezatlıklara yer verilmiştir (Peri kızı-Büyücü kadın). Çocuğun bir şiir okuması ve peri kızının buna karşılık bir şiirle cevap vermesiyle, masal ve şiir arasında edebi bir diyalog oluşturulmuştur. Çocuğun o günden sonra rüyasında bir daha peri kızı ve Sultan

Kuş'u görememesi hayal kırıklığına yol açmıştır. Bu hayal kırıklığı asla bir üzüntü değil uktedir.

KUŞ AĞACI

Bir gün beyaz bir kuş gelip beyaz yapraklı ağacın tepesine kondu. Beyaz kuş, ağaca kuşlarını uçurduktan sonra gagasıyla ona dokunur dokunmaz yanmaya başlayacağını ve küllerinden yeniden doğup bir fidan olabileceğini söyledi. Son bir defa kuşlar ağacın dallarına kondu ve ağaç alev alev tutuştu. Küllerin arasından yaprakları kuşa benzeyen yeşil bir fidan büyüdü ve yeniden can buldu.

Mustafa Ruhi bu masala formel bir ifadeyle başlamamıştır. Ağacın yanıp küllerinden yeniden doğması mitolojik bir kuş olan kaknüs kuşunu hatırlatmaktadır. Vatanı Hindistan olan Kaknüs'ün güzellikte eşi benzeri olmayan bu kuş, divan edebiyatında da kullanılan unsurlardan biridir. Kuş ağacında olduğu gibi kaknüs yeniden var olmayı göstermektedir.

GUGUKLU SAATİN KUMRUSU

Kumru, odanın içinde ahşap eve benzeyen, içinde kumru olan guguklu bir saat gördü. Guguklu saatin kumrusu özgür olup uçmak istiyordu. Kumru saatin içinde nöbet tutarsa büyü bozulacaktı. Guguklu saatin kumrusu uçup geldiğinde guguklu saat ikisini de özgür bıraktı ve iki kuş özgürlüğe kanat çırptılar.

Mustafa Ruhi, kitaba ismini veren bu masala kalıplaşmış sözlerle başlamamıştır. Kumrular ve ahşap saat konuşturulmuştur. Kumrunun ahşap saatin içinde tutulması büyüye bağlanmıştır. Mustafa Ruhi masalda insanlara gönderme yapmıştır. Bencilce davranıp kuşları doğasından koparmamamız gerektiğini şu sözüyle belirtmiştir; "Uçunca güzeldir her kuş"…

ASLANKUŞ

Mavi Orman'da bir gün bütün hayvanlar tilkiye uyup herkes sihirli sudan içip bir kuşa dönüşmüş. Ormanda kısa zamanda tilkilerin hâkim olduğu bir düzen kurulmuş. Hayvanlar ormanı çok özleyip geri dönmüşler. Orman yine eski neşesine kavuşmuş. Tilki, bir daha ormana uğramamış.

Mustafa Ruhi, masala formel bir ifadeyle başlar. Evvel zaman içinde kalbur saman içinde derken zamansız; kaf dağı derken mekânsızdır. Büyülü sudan içip uçmalarıyla tabiatüstü olaylar yaşanmıştır. Nitekim doğanın bir dengesi olduğunu, her şeyin yaradılışı itibariyle güzel olduğunu ormanlar kralı aslanın uçmasıyla doğanın dengesinin değiştiğini görmekteyiz. Ormanın neşesine kavuşmasıyla masal mutlu sonla bitmiştir.

MARTICIK

O sabah yuvadaki son yumurtada çatladı ve anne martı ona "Martıcık" ismini verdi. Bir gün Martıcık gölün kıyısına geçmeyi düşündü. Annesi onu daha önceden, su perisi ise gölde onu tilkiye karşı uyardı. Maalesef Martıcık tilkiye yakalandı. Annesinin sözünü dinlemediği için çok pişmandı. Martıcık son bir defa göle doğru baktı ve "Anne, tilkiyi gördüm!" dedi.

Masal formel bir ifadeyle başlamamaktadır. Masallardaki kötü kahraman tilki burada da vardır. Tilki kurnazlığın sembolüdür. Masalda da martıya kurnazca yaklaşarak onu yemiştir. Tabiatüstü varlık olan peri bu masal da su perisi olarak karşımıza çıkmıştır.

AKILLI TAVŞAN KURNAZ TİLKİ

Kaplumbağalar Adası'nda rüzgarın estiği günlerde uyumak yasaktı. Bu kurala uymayan Fusfus adındaki kaplumbağa adadan sürgün edildi. Adaya geri dönmek istediğinde bir sürü tilkinin ölümüne neden olan tavşanla birlikte adaya döndü. Ormanda krallığını ilan eden tavşanı gören tilki hemen tavşanı yakaladı. Tavşan, tilkinin dişleri arasında can verdi.

Masal, "Güneş doğmadan martılar uçardı" diye başlar. Masal da çok fazla doğa tasvirleri yapılmıştır. "Gölün uyuduğu saatlerde rüzgâr, ağaçların dal uçlarından ince bir ses çıkarırdı" da olduğu gibi. Diyaloglara yer verilmiştir. Tilkinin iyi olması masallarda çok da fazla rastlanan bir olay değildir. Bu masalda tilkiliğe özenen tavşanın hazin sonunu görmekteyiz.

MASAL SARAY

Altın kubbeli saraylar içinde bir şehzade yaşarmış. Şehzadenin atının Şehzade büyülü bir elma yedikten sonra bülbüle dönüşmüş. Bu büyüyü bozmak peri kızının şehzadeyle saraya gelmiş. Saraya varınca şehzade ve peri kızı, kırk gün kırk gece süren bir düğünle evlenmiş ve ömür boyu mutluluk içinde yaşamışlar.

Masal formel bir ifadeyle başlar. "Evvel zaman içinde kalbur saman içinde". Mustafa Ruhi'nin "kuş ve gökyüzü" imgelerini kullanması, gökselliğin kutsiyetine olan inancın ve özgürlüğün göstergesidir. Masalın sonunda ömür boyu mutlu yaşamalarıyla güzel bir tablo çizilmiştir.

SONUÇ

Çocuk edebiyatımızın ilk sanat masalı kitabı olan sekiz masaldan oluşan "Guguklu Saatin Kumrusu" eserinin kahramanları hayvanlardır. Sekiz masalın içinde de kuşa ait bir şeyler bulunmaktadır. Kuşlar, Mustafa Ruhi'nin masallarında özgürlüğün simgesidir. Masallarda çocuğun özgürlüğe duyduğu özlem söz konusudur. Çocuğa bir öğüt verme çabası bulunmaktadır. Bu bağlamda, masallar çocukları gerçek yaşama hazırlayıcı ve yaşamsal süreci tanıtıcı bir görev üstlenmektedir. Mustafa Ruhi'nin masalları sadece çocuğa yönelik değildir. Yetişkinlerinde okumasını istemektedir Çocuk, yaşlı, genç ayırmadan herkese hitap etmektedir.

KAYNAKÇA

Kabaklı, Ahmet, (2008), *Türk Edebiyatı IV*, İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları

Şirin, Mustafa Ruhi, (1989), *Çocuk Edebiyatı Yıllığı*, İstanbul, Gökyüzü Yayınları

Şirin, Mustafa Ruhi, (1990),*Guguklu Saatin Kumrusu*, İstanbul, Beyan Yayınları

FOLKLORE ADANMIŞ BİR ÖMÜR: MUHAN BALİ

Kamil ÖNAL

İstanbul Kültür Üniversitesi

Bilindiği üzere folklor çalışmaları 19. asırda başlamıştır. Bu asır, Batıda teknolojinin hızlı gelişmeye başladığı ve 20. asırdaki sanayi toplumlarına geçişe hazırlık çağıdır. Matbaanın icadından sonra başlayan yazılı kültür, sözlü kültür farklılığının 19. asırdan itibaren hızla artması, yaşama tarzının ve alışkanlıklarının değişmesi, terk edilen ancak belli ölçülerde belli gruplarca muhafaza edilen verilere duyulan ilgi yeni bir bilim dalının doğuşunu hazırlamıştır. Romantizm akımı, "halk" kavramına dikkatleri çekmiş ve halk edebiyatının oluşmasına yardımcı olmuştur. Halka yönelme, halk hayatının araştırılması ve bir milletin geçmişini öğrenme arzusu folkloru bir bilim dalı haline getirmiştir. Fuad Köprülü'nün halkbilimini tanıtan ilk yazısından sonra akademik anlamdaki halk edebiyatı araştırmacılarının sayısı giderek artmıştır. Türkiye'de halk edebiyatının ders olarak okutulduğu ilk üniversite olan Erzurum Atatürk Üniversitesi'nin ilk halk edebiyatı asistanı olan Muhan Bali halk edebiyatı araştırmacıları arasında müstesna bir yere sahiptir.

Prof. Dr. Muhan Bali, 1936 yılında Arapgir'de (Malatya) doğdu. İlk ve orta okulu Arapgir'de bitirdi. 1953'de İstanbul'a geldi. 1958 yılında, Behçet Necatigil'in edebiyat öğretmeni olduğu Kabataş Lisesi'ni, bitirdikten sonra aynı yıl İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne kaydolmuş ve bu bölümden Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın danışmanlığını yaptığı "Peyami Safa'nın Romanlarında Hasta, Sakat ve Dejenere Tipler" başlıklı tezini hazırlayarak 1962 yılında mezun oldu ve aynı yıl Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın kurucu olarak rol aldığı Erzurum Atatürk Üniversitesi'nde halk edebiyatı asistanı olarak göreve başladı. Atatürk Üniversitesi adına İstanbul Üniversitesi'nde yapmakta olduğu doktora çalışmasını 1967 yılında tamamladı. 1976 yılında Doçent, 1983 yılında Profesör oldu. Atatürk Üniversitesi adına 1971 yılında bir yıl ABD'de, 1981 yılında altı ay Fransa'da araştırmalar yaptı. Amerika Birleşik Devletleri'nde 1971 yılında yaptığı araştırmalarını Prof. Dr. İlhan Başgöz' ün, 1981 yılında Fransa'da yaptığı araştırmaları ise Prof. Dr. Pertev Naili Boratav'ın yanında yaptı. Anadolu

Üniversitesi'nde 7 yıl misafir öğretim üyeliği yaptı. Profesör olduktan bir yıl sonra bölüm başkanlığına atandı. 1984-85 arası Dekan Yardımcılığı, 1985-86 arası Erzincan Eğitim Yüksek Okulu Müdürlüğ ü yaptı. Bölüm Başkanlığı 10 yıl sürdü. 1988'de KKTC'de görevlendirildi. Lefke Avrupa Üniversitesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü kurdu, Dekanlık ve Rektör Vekilliği yaptı. Son bir yıl Girne Amerikan Üniversitesi'nde bölüm başkanı olarak görevlendirildi. 2003'te Atatürk Üniversitesi'nden emekli oldu. Aynı yıl Bölüm Başkanı Prof. Dr. İskender Pala'nın daveti ile İstanbul Kültür Üniversitesi'ne geldi. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tam zamanlı olarak yeniden çalışmaya başlladı.

Yayınlanmış Kitapları: Köroğlu Destanı (Mehmet Kaplan, Mehmet Akalın ile), Ankara,(1973), Ercişli Emrah ile Selvi Hikâyesi: Varyantların Tespiti ve Halk hikayeciliği, (1973), Latif Şah Hikâyesinin İki Varyantı ve Bilinmeyen Bir Halk Hikâyecisi, Ankara, 1976, Anadolu'da Halk Meslek ve Sanatları: Çobanlık, Ankara, (1979), Halk Edebiyatında Nesir, Erzurum, (1982), Gümüşhaneli Âşık Akif Timurhan, 1999, Atatürk Üniversitesinde Fırat Havzası Folkloru ile İlgili Derleme ve Çalışmalar, (1992), Türk Edebiyatında ve Türk Halk Hikâyelerinde Hoşgörü, 1995, Ağıtlar, Kültür Bakanlığı, Ankara ,(1997), Erzurum'un Manevi Mimarlarının Anadolu Evliyaları ile İlgisi, (1998), İki Bilim Adamı ve Hacı Bektaş Veli, 1998, Isparta/Sücüllü Köyü'nden Bir Alim: Prof. Dr. Mehmet Akalın (1998), Halk Edebiyatına Giriş: Derleme Metodları ,(2004) Peyami Safa'nın Romanları, İstanbul, (Basılıyor)

Yayımlanmış Makaleleri: "Sivas Âşıklar Bayramı ve Şah Turnu", Türk Folklor Araştırmaları (TFA) Dergisi, 1967. "Atışma Birincisi Âşık Yaşar Reyhanî", Türk Folklor Araştırmaları (TFA) Dergisi, 1968, I. "Atışma Birincisi Âşık Yaşar Reyhanî", Türk Folklor Araştırmaları (TFA) Dergisi, 1968, II. "Atışma Birincisi Âşık Yaşar Reyhanî", Türk Folklor Araştırmaları (TFA) Dergisi, 1968, II. I "Atatürk Üniversitesi'nde Halk Edebiyatı Çalışmaları", Türk Folklor Araştırmaları (TFA) Dergisi, 1969. "Atatürk Üniversitesi'nde Halk Edebiyatı Çalışmaları", Türk Folklor Araştırmaları (TFA) Dergisi, 1969. "Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü Bitirme Tezleri", İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi, 1969. "Kaybolan Köy Folkloru", Türk Folklor Araştırmaları (TFA) Dergisi, 1970.

Ulusal Bildiriler: Muhan Bali, "Folklor ve Halk Edebiyatı Araştırmalarında Yeni Yaklaşımlar", Şükrü Elçin Armağanı, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi: 1,1983, s.18-20./ "Gümüşhaneli Âşık Akif Timurhan (Zevrakî) (Hayatı, Sanatı, Eseri)", Gümüşhane, 1990. / "Atatürk Üniversitesi'nde Fırat Havzası Folkloru İle İlgili Derleme ve Çalışmalar", Elazığ,1992. / "Türk Edebiyatında ve Türk Halk Hikayelerinde Hoşgörü ", Ankara, 1995./ "Isparta/ Sücüllü Köyü'nden Bir Âlim: Prof. Dr. Mehmet Akalın", SDÜ, Isparta, 1998. / "İki Bilim Adamı ve Hacı Bektaş Veli", Gazi Üniversitesi, Ankara, 1998./"Erzurum'un Manevî Mimarlarının Anadolu Evliyaları İle İlgisi", Kültür Bakanlığı, Ankara, 1998. / "Osmanlı Dünyasında Klasik Şiir İçinde Halk Şiirinin Klasik Unsurları Var Mıdır?", Yapı Kredi Bankası, İstanbul, 2000 (Basılmadı) / ''Şiirle Seyahat, KKTC, Girne Amerikan Üniversitesi,2003, (Basılmadı)/ '' Halk

Hikayesi Dönüşümlü Roman, KKTC, Girne Amerikan Üniversitesi,2003,(Basılmadı) / "Halk Edebiyatı Çalışmalarının Dünü, Bugünü, Yarını", KKTC ,Girne Amerikan Üniversitesi, 2004 (Basılmadı)/ "1. Tasavvuf Musikîsinde Mahallî Renkler", Terzi Baba Sempozyumu, Erzincan, 1986 (Basılmadı).

Uluslararası Bildiriler: "Türk Folklor ve Halk Edebiyatı Örneklerinin Komşu Ülkelerdeki Paralelleri", Balkan Milletleri Folklor Semineri, Ohri, 1971. "Latif Şah Hikayesinin İki Varyantı ve Bilinmeyen Bir Halk Hikayecisi", Uluslararası Türk Folklor Kongresi, Ankara, 1976. "Roman ve Halk Hikayesi ", Uluslararası Türkoloji Kongresi, İstanbul, 1977. "Üç Hoca Halk Şairi İçinde Alvar İmamı Efe", Uluslararası Türkoloji Kongresi, İstanbul, 1985. "Sümmanî Üzerine Düşünceler", V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Ankara, 1994 "Atatürk Üniversitesi'nde Kıbrıs Türk Kültürü İle İlgili Olarak Yapılan Çalışmalar", KKTC, Lefkoşa, 1995. ''Aynı Yöreden Çağdaş Üç Âşıkta Temler Mukayesesi", Çanakkale, On Sekiz Mart Üniversitesi, 1998.(Basılmadı)

HAKKINDA YAZILANLAR: Bali Ece, "Prof. Dr. Muhan Bali", Erzurum Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Muhan Bali Özel Sayısı 43, Erzurum, 2010,s. 1-3. Bali Ece "Babam Muhan Bali", Erzurum Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Muhan Bali Özel Sayısı 43, Erzurum, 2010, 9-11 Kırbaşoğlu, Filiz " Babam ve Hocam Muhan Bali" , Erzurum Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Muhan Bali Özel Sayısı 43, Erzurum, 2010, 23. Gemalmaz Efrasiyab, "Dostum, İş Arkadaşım Muhan (Bali) Ağabeyim," Erzurum Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Muhan Bali Özel Sayısı, 43, Erzurum, 2010,11-17 Gülensoy Tuncer, Türkiye Türkologları ve Türk Diline Emek Verenler 1, Akçağ yayınları, Ankara, 2012, Sf.412-421. Işık İhsan, Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi, Elvan Yayınları, Ankara, 2004 Milli Folklor "Prof. Dr. Muhan Bali" 2004, Yıl 16, Sayı 64/ Milli Folklor "Muhan Bali ile Bir görüşme Millî Folklor, 2004, Yıl 16, Sayı 64 Milli Folklor, "Kaybettiklerimiz" / Sezen Lütfi, "Prof. Dr.Muhan Bali'nin Eserleri", Erzurum Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları enstitüsü Dergisi,43, Erzurum, 2010,5-7 / Sezen Lütfi, "Muhan Bali'nin Öğrencisi Olmak", Erzurum Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları enstitüsü Dergisi Muhan Bali Özel Sayısı, 43, Erzurum, 2010, 19-21

KIBRIS BARIŞ HAREKÂTI'NIN ELEKTRONİK KÜLTÜR ORTAMINA YANSIMALARI

Ahmet Eren ÖZEN

İstanbul Kültür Üniversitesi

Kıbrıs Barış Harekâtı, çoğunlukla politik ve ekonomik açıdan incelendi. Barış Harekâtı'nın ada halkı ve anavatan Türkiye halkı üzerinde kültürel ve sosyal etkileri de olmuştur. Çalışmamızda Kıbrıs Barış Harekâtı'na giden süreç genel hatlarıyla verilecek, harekâtın etkilerinin elektronik kültür ortamına yansımaları incelenecektir.

Adını bünyesinde barındırdığı bakır madeni yataklarından alan Kıbrıs, stratejik konumundan ötürü M.Ö. 15. yy'dan başlayarak çeşitli ülkelerin hâkimiyetine girmiştir. 1571 yılında Lala Mustafa Paşa komutasındaki Osmanlı ordusunun adayı fethinin ardından adaya ilk Türk toplulukları yerleşmeye başlamış ve Kıbrıs "beylerbeyliği" statüsünü almıştır. Osmanlı Devleti, 1878 yılında Rus tehdidi karşısında yardım sözü veren İngiltere'ye Kıbrıs adasını geçici olarak vermiştir. İngiltere, Osmanlı'nın I. Dünya Savaşı'na Almanlar'ın yanında girmesini bahane ederek adayı 1914 yılında ilhak ettiğini açıklamıştır. 1925'teki Lozan Antlaşması ile de Türkiye bu ilhakı kabul etmiştir.

Rumlar'ın Kıbrıs'ı Yunanistan'a katma ülküsü (Enosis) uğruna silahlı saldırıları ve EOKA örgütünün terör başlatması üzerine Türkler de teşkilatlanmış ve karşılık vermeye başlamıştır. Bölgede artan gerginlik üzerine İngiltere, Yunanistan, Türkiye ve Kıbrıs heyetlerinin Zürih ve Londra Antlaşmalarını imzalamaları sonucunda 16 Ağustos 1960'ta iki halkın kurucu egemenliğinde ve yönetiminde iki toplumlu bir Cumhuriyet kuruldu.

1963'te Cumhuriyet Meclisi dağıldı ve saldırılar arttı. 1964'ten itibaren gerek Kıbrıs'ta gerekse anavatan Türkiye'de çözüm olarak "taksim politikası" yüksek sesle dile getirmekteydi. 1967'de köylere düzenlenen saldırılar, işgaller, yağmalamalar ve onlarca Türk'ün katledilmesi olayları üzerine "adaya müdahale" konusu gündeme gelmeye başladı. Rumlar arasında ise Enosis'i uygulama problemleri baş göstermişti. Yunanistan cuntası adaya fiilen müdahale ederek Makarios'a karşı darbe gerçekleştirmiş ve beş gün süren darbe boyunca binlerce

Rum ölmüş veya öldürülmüştür. Darbe ile işbaşına gelen yönetimi kesinlikle tanımayacağını açıklayan Türkiye Başbakanı Bülent Ecevit, diğer garantör ülke olan İngiltere ile görüşmek ve ortak hareket etmek için 17 Temmuz 1974'te İngiltere'ye gider ancak İngiltere ortak harekete yanaşmaz.[1]

Türkiye, 20 Temmuz 1974 sabahı garanti anlaşmasının kendisine verdiği hakka dayanarak "Kıbrıs'ın bağımsızlığını ve toprak bütünlüğünü, güvenliğini sağlamak ve her iki topluma barış götürmek için" indirme ve çıkarma harekâtına başladı. Harekât 3 gün sürdü ve ateşkes sağlandı. Taraflar Cenevre Konferansı'nda toplanarak anlaşmaya vardılar. Rumlar'ın anlaşma koşullarına uymaması ve Türkiye'nin uzlaşma çağrılarına kayıtsız kalmaları üzerine 14 Ağustos'ta adanın doğu ve batısına doğru 2'nci harekât başlatılmış, Rumlar'ın elindeki Magosa ve Lefke'ye ulaşılması sonucu 16 Ağustos gecesi harekât sonlandırılmıştır. Harekât sonucunda coğrafi esasa dayanan iki farklı idare kuruldu, 13 Şubat 1975'te Kıbrıs Türk Federe Devleti ilan edildi. 15 Kasım 1983'te ise Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti (KKTC) ilan edildi.

Harekât, Türkiye'de müthiş bir heyecan duygusu uyandırmıştı. Harekâtın yarattığı duygu ve düşünceleri yansıtan birçok eser icra edildi. Kıbrıs Barış Harekâtı'yla ilgili olarak yurdun dört bir yanındaki âşıklar; türküler, destanlar söylemişlerdir. Adanalı âşıklardan Hacı Karakılçık, Âşık Derdiderya, Âşık Durdu Kozalak, Âşık Bilal Ceylan, Âşık Halil Karabulut, Âşık Haydar Aslan Kıbrıs Barış Harekâtı üzerine destanlar söylemişlerdir[2]. Bu şiirlerde Makarios, Sompson, gibi özel adlar ile Beşparmak dağları, Girne, Baf, Lefkoşe gibi coğrafya adlarının öne çıktığını görmekteyiz. Çukurova bölgesinden Âşık Deli Nazım, Âşık Osman Feymanî; Afyonkarahisar yöresinden Âşık Yoksul Derviş, Âşık Ali Taş, Âşık Aslı Bacı'nın eserleriyle karşılaşırız.

Harekât ile ilgili icralar plaklara kaydedilerek kalıcılığı sağlandı. Bu nedenle Kıbrıs Barış Harekâtı, âşık tarzı destanların elektronik kültür ortamında yaygın olarak üretilmeye başlamasında önemli bir rol aldı. Trabzon yöresi âşıklarından Erkan Ocaklı'nın "Ecevit Emir Verdi Türk Ordusu Kıbrıs'a" adlı türküsünün sözleri ise şöyledir:

"Vakit kaybedemeyiz keselim kısa kısa
Ecevit emir verdi Türk ordusu Kıbrıs'a
Tam elli sene oldu arkadaşlar kuruldu
Özgürlük, barış için şu Kıbrıs'a yüruldu
Elveda ey Emine'm bakarsın ben dönemem
Şu kahbe Yunanlı'ya katiyen güvenemem"

[1] Akmaral, K, (2004), *Kıbrıs Türkü'nü İmhayı Hedefleyen Akritas Planı ve Annan'a dek Uzanan Planlar Süreciyle KIBRIS,* İstanbul, Bilge Karınca Yayınları, *s.141-143*

[2] Artun, E, Adanalı Âşıkların Şiirlerinde Kıbrıs Barış Harekatı, http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/14.php (son erişim: 12.07.2012)

Sivaslı âşıkların Anadolu insanının duygularını paylaşan, onları millî konularda daha duyarlı hale getiren, yürek yaralayan ezgilerle lirik tarzda söylenmiş türküleri, ağıtları ihtiva eden plaklardaki eserler şöyledir[3]:

Abdullah Papur	• Vur Mehmetçik • Kahraman Ecevit	Can Plak
Ali Doğan	• Şanlı Türk Ordusu	Sel Plak
Ali Kızıltuğ	• Kıbrıs Destanı • Kahpe Yunan • Kanlı Kıbrıs	Şah Plak
Ali Metin	• Dalgalan Bayrağım Kıbrıs Bizimdir • Kaçma Zalim Geliyoruz	Coşkun Plak
Ali Sultan	• Korkak Yunan • Canım Kıbrıs • Kıbrıs Şehitleri • Ecevit'ten Emir Var	Sultan Plak
Sivaslı Âşık Fakir	• Kırk kurşunla şehit edilen 3 yaşındaki Türk Yavrusuna Ağıt	Murat Plak
Hasan Erdoğan	• Dönme Mehmetçik • Aslan Ecevit	Taç Plak
Muhlis Akarsu	• Kalleş Yunan • Türkün Sesi	Kral Plak
Müslüm Sümbül	• Barış İçin	Türkola Plak

Abdullah Papur'un "Kahraman Ecevit" türküsünün sözleri ise şöyledir:

"Dünyada siyasi günün adamı oğlan
Kahraman yürekli, şanlı Ecevit
Kurtardı Kıbrıs'ı vurdu silleyi
Şu kahbe Yunan'a yiğit Ecevit"

Mehmet Batur'un Kral Plakçılık'tan çıkan plağında ise "Aslan Mehmetçik" ve "Kıbrıs'a Gidiyorum" türküleri yer almıştır. Zehra Sabah'ın çıkan plağında "Bastır Mehmetçik" ve "Baba Ecevit" türküleri yer almaktadır. Barış Harekâtı'nın âşıkların destanları ve türküleri haricinde de elektronik kültür ortamına yansımaları olmuştur. Örneğin Türk pop ve caz müziğinin usta sesi Ayten Alpman'ın 1972 yılında yaptığı "Bir Başkadır Benim Memleketim" plağı o dönem ilgi görmezken,

[3] Kaya, D, Sivaslı Âşıkların Kıbrıs Konulu Şiirleri, http://strateji.cukurova.edu.tr/KIBRIS/11.htm (son erişim: 16.07.2012)

1974 yılında Kıbrıs Çıkartması ile TRT'de çok sık çalınmaya başlayınca 45'lik plak olarak yeniden piyasaya sürülmüş ve büyük satış rakamlarına ulaşmıştır.

KAYNAKÇA

Akmaral, Kemal, (2004), *Kıbrıs Türkü'nü İmhayı Hedefleyen Akritas Planı ve Annan'a dek Uzanan Planlar Süreciyle KIBRIS*, İstanbul, Bilge Karınca Yayınları, s.141-143

Artun, Erman, "Adanalı Âşıkların Şiirlerinde Kıbrıs Barış Harekâtı", http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/14.php (12.07.2012)

Kaya, Doğan, "Sivaslı Âşıkların Kıbrıs Konulu Şiirleri", http://strateji.cukurova.edu.tr/KIBRIS/11.htm (16.07.2012)

“DİL”DEN GELEN STATÜ FARKLILIĞI

Sakine ÖZER

Nevşehir Üniversitesi

Bildirimde, Bernard Shaw’ın *Pygmalion* adlı eserindeki başkarakter Eliza, Eliza’nın dış görünüşü ve dilin belirlemiş olduğu sınıflandırma üzerinde durulacaktır. Ayrıca Marksizm kuramı temel alınarak alt sınıf-üst sınıf ilişkisine değinilecektir.

Eserin başlangıcında İngilizceyi düzgün konuşamayan Çiçekçi Kız Eliza, Pickering ve fonetik bilimci Higgins yer alır. Higgins, dil araştırması yapmak için gittiği mahallede tesadüfen gördüğü Eliza’nın konuşmalarını kaydeder. Higgins’in polis olmasından şüphelenen Eliza, korkup ağlar. Higgins’in kendisini fonetik bilimci olarak tanıtması Eliza’nın ağlamasına engel olamaz. Eliza, sürekli “Bildiyiniz kızlardan değilim ben”[1] diyerek kendisini savunma ihtiyacı duyar. Bu diyalogdan anlaşıldığı üzere Eliza, Higgins’e cevap veremez. Bundan sonra gelen kısımda Higgins, Eliza’yı konuşmasından dolayı “Bana bak, kız. Ya bu kulak tırmalayıcı zırıltıyı kes ya da çek git buradan”[2] diyerek aşağılar. “Böyle berbat sesler çıkaran, bu kadar kötü konuşan bir kadının hiçbir yerde durmaya hakkı yoktur. Yaşamaya bile hakkı yoktur. Unutma, sen ruh sahibi, kendisine kutsal kelamın bağışlandığı bir insansın. Anadilin Shakespeare’in, Milton’un, İncil’in dili. Öyle karga gibi bet bet sesler çıkarıp durma”[3].

Bu kısımda Higgins’in dili düzgün kullanamayanların yaşam hakkının bile olmadığını belirttiği savunulabilir. Ayrıca Higgins, Eliza’nın konuştuğu dilin Hıristiyanlık’a ait kutsal bir dil olduğunu ve bu yüzden bu dili düzgün kullanması gerektiğini dile getirir. Burada, İngilizcenin üstün bir dil olduğu ve doğru kullanılması gerektiği fikri ortaya çıkabilir.

---

[1] Shaw, Bernard, (2004), *“Pygmalion” Dört Oyun*, Çev. Sevgi Sanlı. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.135

[2] Shaw, Bernard, (2004), *“Pygmalion” Dört Oyun*, Çev. Sevgi Sanlı. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.138

[3] Shaw, Bernard, (2004), *“Pygmalion” Dört Oyun*, Çev. Sevgi Sanlı. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.138

İlk karşılaşmalarında yaşadıkları tartışma sırasında Higgins, Eliza'yı üç ayda, bir büyükelçilik balosuna götürecek kadar değiştirebileceğini savunur. Ertesi gün Eliza, Higgins'in evine gider. Mrs. Pearce, Higgins'e kapıda kendisini görmek isteyen biri olduğunu söyler. Higgins'ten ders almak için evine gitmiş olan Eliza'yı tarif ederken şöyle der: "Peki adi görünüşlü bir şey. Onu kapı dışarı ederdim ama belki makinelerinize konuşturmak istersiniz, dedim. Kusura bakmayın ama bazen öyle acayip insanlarla konuşuyorsunuz ki…"[4]. Bunları söylerken Eliza'yı dış görünüşünden dolayı aşağılar. Aynı şekilde Higgins de kapıdaki kişinin şivesinin nasıl olduğunu sorar. Böyle devam eden diyalogta Eliza, hem dış görünüşünden dolayı hem de şivesinden dolayı aşağılanır.

Higgins ve Eliza arasındaki ilişki, Marksizm'deki çatışma modeline örnek gösterilebilir. Bu modeli göz önünde bulundurduğumuz zaman Higgins, mülkiyeti elinde bulunduran kapitalist sınıf; Eliza ise sermaye ve mülkiyete sahip olmayan, işçi sınıfı ya da emekçi sınıfı olarak değerlendirilebilir. "Orta sınıf ise bu iki sınıf arasında 'yastıklık eden' sınıftır…"[5] .Bu ifadeden yola çıkılarak orta sınıf, Eliza'nın değişen dış görünüşü itibariyle hem üst sınıfın uzantısı olarak düşünülmüş hem de sınırlı geliri dolayısıyla alt sınıfa bağımlı bir karakter olarak düşünülmüştür. "Marks'a göre, ne berrak/saf bir işçi sınıfı ideolojisi ve kültürü, ne de berrak/saf bir egemen sınıf kültürü veya ideolojisi vardır. Ne işçi sınıfı, köylü sınıfı, ne de egemen sınıf birbiriyle ilişkisi olmayan bir dünyada yaşar"[6] Yani Marksizm'in sınıf teorisine göre, bütün sınıflar birbirini etkiler, hiçbir sınıf diğerinden tam olarak kendini soyutlayamaz.

Bu gözlemlere göre, Mrs. Pearce, Higgins'i üst sınıf olarak görmekte ve bu yüzden İngilizceyi iyi konuşamayan, iyi giyinmeyen, alt sınıfa ait olarak gördüğü Eliza ile konuşmasını tuhaf karşılamaktadır. İçeri alınan Eliza, Higgins'e kendisinden ders almaya geldiğini söyler. İlk önce bunu kabul etmeyen Higgins, Pickering'le girdiği iddia üzerine Eliza'ya ders vermeyi kabul eder. Eliza, kendisine verilecek derslerle sınıf atlayacak ve bir çiçekçi dükkânında çiçek satarak daha iyi para kazanacak duruma gelecektir. Ders verme aşaması ilk olarak Eliza'nın kıyafetlerinin yakılması ve Eliza'nın banyoya gönderilmesiyle başlar. Burada da yine dış görünüş dolayısıyla küçük görmenin söz konusu olduğu söylenebilir.

Bütün dersleri geçtikten sonra büyükelçilik balosunda bir düşes gibi davranmayı başarabilen Eliza, balo bittikten sonra bir boşluğa düşer. Higgins ve Pickering, altı aylık sürecin sonrasını düşünemezler. Eliza, bu altı ayın sonunda kendisini hiçbir sınıfa tam olarak ait hissedemez.

Yapamıyorum. Eskiden olsa bayramlık ağzımı açardım. Ama o günler geride kaldı. Dün akşam sokaklarda dolaşırken bir kız benimle konuştu. Eskisi gibi çene çalmak istedim onunla, ama boşuna. Yabancı bir ülkede kendi dilini unutan bir

[4] Shaw, Bernard, (2004), *"Pygmalion" Dört Oyun*, Çev. Sevgi Sanlı. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.143

[5] Türkdoğan, Orhan, (1978), "Marxizm'in Sınıf Modeli", *İşletme Dergisi (Atatürk Üniversitesi, İşletme Fakültesi Araştırma Enstitüsü)*, C. 1, s.135

[6] Erdoğan, İrfan, (2007), "İnsan, toplum ve İletişim", İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 25 (Yaz-Güz), s.213

çocuk gibiyim. Totenham Court Sokağı ile bağımı koparan da bu. Artık Wimpole Sokağı'nda da işim kalmadı[7].

Bu durumda Eliza, önceden bir sınıfa aittir, kendisine ait bir işi, az da olsa bir kazancı vardır. Artık hangi sınıfa ait olduğu belli olmayan, orta sınıfa aitmiş gibi görünen ama aslında orayı da tam olarak benimseyemeyen, sadece orta sınıfa dâhil olmaya mecbur kalmış biridir. Eliza, bu yüzden kendisini tam olarak bir sınıfa ait hissetmekte zorlanır. Eliza orta sınıfa mecbur bırakıldığını düşünmektedir; bu sebepten dolayı da mutsuzdur. Böyle hissetmesinin en büyük nedenlerinde biri de orta sınıfın kendi arasında yaşamış olduğu yabancılaşmadır, denilebilir. Çünkü Eliza dış görünüş itibariyle değişmiş, belli dersleri aldıktan sonra bu sınıfa dâhil gibi hareket etmiştir ancak Eliza'nın konuşurken bazen kendini kaptırıp eski şivesine geri dönmesi bu fikri destekler niteliktedir. Balo bittikten sonra babasını takım elbise içinde gören Eliza'nın ilk tepkisi "Abooo… Vay anam bubam" şeklinde olmuştur. Oysa Eliza baloda başarılı olmuş ve tam bir düşes gibi davranmıştı. Buradan anlıyoruz ki Eliza aslında dış görünüş olarak değişmiş, ancak bilinçaltında zaman zaman ortaya çıkan bir geçmişi vardır.

Sonuç olarak bu raporda, eserden yola çıkılarak dil ve dış görünüş üzerinden yapılan ayrıma değinilmiş ve kitaptan verilen örneklerle de Eliza'nın, dış görünüşü ve dilinden dolayı aşağılandığı gösterilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Marksizm'in sınıf teorisi göz önünde bulundurularak okunduğu zaman da Higgins ve Eliza'nın belli sınıfları temsil ettiği gösterilmiştir.

KAYNAKÇA

Erdoğan, İrfan, (2007), "İnsan, toplum ve İletişim", İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 25 (Yaz-Güz), s.199-228.

Shaw, Bernard, (2004), *"Pygmalion" Dört Oyun*, Çev. Sevgi Sanlı. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.128-210.

Türkdoğan, Orhan, (1978), "Marxizm'in Sınıf Modeli", *İşletme Dergisi (Atatürk Üniversitesi, İşletme Fakültesi Araştırma Enstitüsü)*, C. 1, s. 133-40.

[7] Shaw, Bernard, (2004), *"Pygmalion" Dört Oyun*, Çev. Sevgi Sanlı. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.200

KAZAK ŞAİRİ MAĞCAN CUMABAYOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE "TABİAT" TEMASI

Sibel TUFANER

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi



20 yy. Kazak edebiyatı şair ve yazarları Kazak halkını cehaletten kurtulmaya, kültürlü ve bilgili olmaya, birlik ve beraberliğe, Rus baskısına karşı koymaya çağırmışlar ve genellikle verdikleri eserlerin temalarını bu konular doğrultusunda oluşturmuşlardır. Bunların yanında Kazak tarihinin en güzel hatıralarını, Kazak yaşayışını ve tabiat güzelliklerini de şiirlerinde işlemişlerdir.

20. yy'ın başlarında yetişen şairler arasında yer alan Mağcan Cumabayoğlu'nun (1983, Güney Kazakistan)[1] Kızılcar şehrindeki Çala Kazak[2] ve Ufa'daki Aliye medreselerinde aldığı eğitim onun fikir dünyasını da etkilemiştir.[3] Yazdığı şiirlerinde Abay'ı göz önünde tutarak Batı ve Doğu edebiyatlarını kendine örnek almıştır.[4] 1922- 1924 yılları arası edebi hayatının en verimli dönemidir.[5] Lirik ve epik şiirleri romantizm ve realizmin en güzel örnekleridir.[6] Şairin devrimci şairlerden farkı Kazak halkının sürdürmekte olduğu hayatın aksaklıklarına, sıkıntılarına dikkat çekmesi ve daha çok pişmanlık, aşk, tabiat sevgisi, keder gibi temaları işlemesidir. Şair tabiat ile insanın ruh halini bir bütünlük içerisinde, tabiat unsurlarından yararlanarak ele alır. Bu şiirlerinde Rus sembolistlerinden etkilendiği de görülmektedir.[7]

---

[1] Kolcu, A.l. , (2004), "Mağcan Cumabayulı" , *Çağdaş Türk Dünyası Edebiyatı,* Ankara, Salkım Söğüt Yayınları, s.159-168.

[2] Kolcu, A. İ. , (2004), s. 159-168.

[3] Özdemir, E. , (2009), "Kazak Kültürel Hayatında Tatarların Etkisi ve Kazak Ceditçiliğinin Gelişmesi", *Bilig,* Kış 2009, S.48, s.157-176.

[4] Koç, K. , İşina, A. , Korganbekov, B., (2007), *Kazak Edebiyatı II,* (*Sovyet Dönemi ve Bağımsızlıktan Sonraki Kazak Edebiyatı),* İstanbul, IQ Kültür Sanat Yayınları, s.477-486.

[5] Kolcu, A. İ. , (2004), s.159-168.

[6] Koç, K. , İşina, A. , Korganbekov, B. , (2007), s.477-486.

[7] Kıyrabayev, S. , (2007), "Kazakistan Edebiyatı", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, c. 9, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s. 529-622.

Şair sadece içerikte değil şiir başlıklarında da tabiat unsurlarını kullanmıştır. *Kökçe Tav, Kara Orman Sıklaştı, Kışın Yolda, Yazın Yolda, Kayın, Yazın Tan Vakti*[8] isimli şiirlerinin yanı sıra tabiat unsuru başlıklı başka şiirleri de vardır. İçerik ve tema açısından şairin tabiat içerikli şiirlerini beş başlıkta ele alabiliriz.

1- Herhangi bir nesneyi ya da varlığı anlatmak için tabiattan yardımcı unsur olarak yararlanılması.

Bu madde altındaki şiirlerde genellikle ömür, insanlar ve şairler çeşitli özelliklerinden dolayı tabiat unsurlarına benzetilmiştir. *Delikanlı, Şiir, Zühre, Can Sözi, Ben Gençlere Güveniyorum, Ömür, Sırrım, Ben Kimim, Sev Canımın Işığı, Genç Güzel'e, Dalgalanıp Oynayarak, C.'ya* isimli şiirlerinde tabiatın bu şekilde ele alındığını görmekteyiz. Şair bazen de insanlara ders vermek istediğinde insanlar yerine tabiat unsurlarını başrole koyarak insanların olaylardan ders çıkarmasını amaçlamıştır. Bu tarz şiirlerde şairin sembolizmden etkilendiğini görmekteyiz. *Kelebek, İskender'in İki Boynuzu* isimli şiirleri bunun en güzel örnekleridir. Şair, bir tabiat unsurunu anlatmak için başka bir tabiat unsurundan yararlanarak sembolizmin doruklarına ulaşır. Bu sayede şair, tasvirleri daha gizemli hale getirerek okuyucuyu başka bir boyuta çekmeyi başarır. *Sersenbay'ın Ağıtı, Dalga (Miyatlof)* adlı şiirler de bu şekildedir.

2- Allah'ı ya da ilahi bir varlığı anlatmak ya da tabiatı ona dayandırmak amacıyla tabiat unsurlarından yararlanılması.

En çok üzerinde durulan tabiat unsurlarından biri olan toprağı genellikle ölüm ve doğumla bağdaştıran şair birçok şiirinde topraktan yaratıldığımızı ve yine kara toprağa döneceğimizi vurgulamaktadır. Hatta şair ateşe tapınmayı akılsızlık olarak görmektedir. *Genç Gelin, Sevdiğime, Can Sözi, Ömür, Yıldızlara* isimli şiirleri bu konu üzerinde durduğu şiirleridir. *Ateş, Peygamber, Aksak Temür'ün Sözü, Yeryüzünü Tufan Bassa İmiş!* isimli şiirlerinde ise bunun tam aksine güneşten yaratıldığını, yerdeki tek Tanrı'nın Aksak Temür isimli ateş olduğunu *Aksak Temür'ün Sözü* isimli şiirinde ifade etmektedir. Hatta şair daha ileriye giderek *Peygamber* isimli şiirinde kendisini "güneşin oğlu" olarak ifade eder. *Mescit ve Hapishane*, *Serbestlik* isimli şiirlerinde "gökyüzü" kavramı sembolik olarak Allah'ı ve onun evini ya da cenneti temsil etmektedir. *Kökçe Tav, Dirildim* isimli şiirlerinde "Tur Dağı ve Musa" olayı üzerinden kendisine peygamber Kökçe Tav'a da Tur Dağı vasfını yüklemiştir. Türkistan, *Gülsüm'e, Kadın* isimli şiirlerinde şair vatanından cennet gibi bahsederken bir yandan da oranın Ademoğlu'nun kovulduğu bir cehennem olduğunun tasvirini yapar. *Üzüntü, Güz Günü* isimli şiirleri her şeyin, bu tabiat güzelliklerinin Yaradan sayesinde olduğunu belirten şiirleridir.

3- Sevgili ve tabiatın bir arada kullanılması.

Bugünkü Gün Hayattır, Benimki Ölümdür, Yıldızı Yüzük, Ayı Gerdanlık Yapıp Vereyim, Gönül, Gülsüm Hanım'a, Aleksandır Bilök (1), Güzel Kız, Senin İki Yanağın… (Gene–Fet), Aldanmış Güzel isimli şiirlerinde sevgili bazen güneş bazen ay bazen ise ışıktır. Bazen ise bülbül olan aşığı yaralayan bir güldür.

4- Vatan toprakları ve tabiatın bir arada kullanılması.

[8] Tamir, F. , (1993), *Mağcan Cumabayef Ölenderi*, Ankara, Türk Kültürünü Araştırmaları Enstitüsü Yayınları: 138.

Büyük bir vatan şairi olarak tanıdığımız şair *Çocuk İle Kuş, Uzaktaki Kardeşime, Kuş Yavrusu Kanat Çırptı, Geçmiş Gün, Sür Atını, Sersembay, Yaz Günü Şehirde, Doğum Yerim Sasık Köl, Doğduğum Yer, Özledim, Ok Cetpes'in Yamacında* isimli şiirlerinde eşsiz vatanını tabiat güzelliklerinden yararlanarak anlatmıştır. Bunu bazen vatanın eski haline duyduğu özlemle bir arada anlatan şair şehir hayatını kasaba hayatına değişmek istemeyişinin sebebini tabiat güzelliklerinin orada daha çok olmasına bağlamıştır. *Seviyorum, Yaralı Can* isimli şiirlerinde Rus işgalinden sonra artık eski güzelliği kalmayan vatanının tasvirini yapan şair duyduğu üzüntüyü bize yazdığı o mısralarla hissettirmektedir.

5- Sadece tabiat tasvirinin yapılması.

Şairin, sembolizmden en çok etkilendiği şiirleri tabiat tasviri şeklinde yazdığı şiirleridir diyebiliriz. *Yeryüzünü Tufan Bassa İmiş! , Ural, Din Öğretene, Güneşin Batışı (Henrik Heyne), Sararan Ekin Dalgalansa (Lermontof), İlkbaharım* isimli şiirlerde tabiatı kişileştirerek tasvir ettiğini görmekteyiz. *Bilmece, Ural Dağı, Tez Varıyorum, Yazın Yolda, Orman Padişahı (Goethe- Cuvkovski), Dalga, Rüzgâr, Dolunay, Gönülde Keder Bırakmaz (Arap'tan), Gümüş Işıklı Ay, "Gül"süz Olsa, "… 'ın Albümü'ne, Ay'a* isimli şiirlerde benzetme amacı gütmeden, sadece kişileştirmeler yaparak tabiatı anlatmıştır. Şairin soğuk kış manzaraları olarak tasvir ettiği şiirlerindeki "kış" ile şair Kazakların hayatına ölüm gibi çöken Ruslardan bahsetmektedir. Yaz ise anlaşılacağı üzere "Kazakları" temsil etmektedir.[9] *Kayın, Yazın Tan Vakti, Yaz Geliyor, Buz Yığını, İlkbahar, Sen Güzelsin, Biraz Fet'çe, G.'e. , F.ya, Gerçek Zavallı, Ölüm Bana da Ninni Söyle, Gece İdi, Güz, Kara Orman Sıklaştı, Kışın Yolda*[10] isimli şiirleri bunun en güzel örnekleridir.

Sonuç olarak şair, tabiatı başarılı bir şekilde kişileştirmiş ve sembolizmin etkisiyle tabiatı Allah, vatan, sevgili ile bir arada başarılı bir şekilde kullanabilmiştir. Bizlere bir yandan tabiat manzarası çizerken öte yandan da sembolizmin güçlü etkisiyle tabiat manzarasının içerisindeki gizemi buldurmaya çalışmıştır.

[9] Özdemir, E. , (2007), "20. Yüzyılın Başlarında Kazakistan'da Fikir Hareketleri" *Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ, Ankara, s.133-136.

[10] Tamir, F. ,(1993).

KAYNAKÇA

Kıyrabayev, Serik, (2007), "Kazakistan Edebiyatı", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, c. 9, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 529-622.

Koç, Kenan; İşina, Almagül; Korganbegov, Bolat, (2007), *Kazak Edebiyatı II*, (*Sovyet Dönemi ve Bağımsızlıktan Sonraki Kazak Edebiyatı),* İstanbul, IQ Kültür Sanat Yayınları, s.477-486.

Kolcu, Ali İhsan, (2004), "Mağcan Cumabayulı", *Çağdaş Türk Dünyası Edebiyatı,* Ankara, Salkım Söğüt Yayınları, s.159-168.

Özdemir, Emin, (2007), "20. Yüzyılın Başlarında Kazakistan'da Fikir Hareketleri" *Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ, Ankara.

Özdemir, Emin, (2009), "Kazak Kültürel Hayatında Tatarların Etkisi ve Kazak Ceditçiliğinin Gelişmesi", *Bilig,* Kış 2009, S.48, 157-176.

Tamir, Ferhat, (1993), *Mağcan Cumabayef Ölenderi*, Ankara, Türk Kültürünü Araştırmaları Enstitüsü Yayınları: 138.

KARS VE ARDAHAN YÖRESİNDE DULAVRAT OTU

Gamze UĞUR

Ardahan Üniversitesi

Dulavrat otunun insanlar için nasıl önemli bir bitki olduğu şu yaşadığımız zaman çerçevesi içinde bilinmemektedir. Lakin bu görüşü öne sürerken bu araştırmayı yapmadan önce kendimi de bu şekilde zanneden insanlar arasında sayabilirim. Fakat yaptığım araştırmalar sonucunda bunun böyle olmadığını anlamış bulunmaktayım. Bu bitki için genel geçer bir yorum yapmak istersek eğer bitkiler içinde pek değer görmediğini söyleyebiliriz. Bunun nedeni ise; insanların, her yerde bulunan bu bitkiden fazla olması ve kendiliğinden yetişmesidir. Dulavrat otu için kendilerince adlandırmalar yapmışlardır. Bu isimleri genellikle Dulavrat otunun yapısı gereği verdikleri adlardı. Bu isimler: Dul karı gömleği, Hanım yaması ve Pıtrak'tır. Bunun nedeni az önce de bahsettiğimiz gibi genel yapısından kaynaklanmaktadır. Çünkü yapısı gereği çiçek bürgülerinin üzerindeki çengeller kırda dolaşan hayvanların postuna, insanların kıyafetlerine takılır ve çok zor temizlenir. Dulavrat otu hakkında yaptığımız genel araştırmada bulduğumuz sonuçlar ise şöyledir:

Dulavrat otu: Bileşikgiller familyasından bir bitkidir. Kuzey Doğu Anadolu ve Doğu Anadolu Bölgesi'nde daha çok karşımıza çıkmaktadır. Yol kenarlarında yetişen çok yıllık otsu bir bitkidir. 30-60 cm'ye kadar boylanabilirler. Dallara ayrılan dik bir gövdesi, iri yaprakları, yaz aylarında açan parlak morumsu ve kırmızı çiçekleri vardır. Yaprakların altı beyaz tüylü, damarlı ve beyaz çiçeklidir. Çiçek yakınındaki yaprakları genellikle daha küçük olurlar. Çiçek bürgülerinin üzerindeki çengeller, kırda dolaşan hayvanların postuna takılır. Böylece bitkinin tohumu çevreye dağılır. Bitki, bu tohumuyla çoğalır. Bitkinin rizomu ve yaprakları inülin, uçucu yağ, tanen, acı glikozitler, mikrop kırıcı bazı maddeler ile alkaloitler içerir. Bitkinin yaprakları Doğu Anadolu Bölgesi'nde sebze olarak da tüketilmektedir. Halk arasında adı Dulkarı gömleği. Hanım yaması ve pıtrak'tır. Bilimsel olarak ise Arctium lappa-Lappa officinalis diye adlandırılmıştır.[1]

[1] http://www.yemex.com/bitki/dulavrat-otu.html

Dulavrat otu yapısı bakımından incelendiğinde ise birçok maddeyi bünyesinde barındırdığını görüyoruz. İlkbahar aylarında yeşeren Dulavrat otu bu zamanlarda yenmeye hazır hale geliyor. Çiğ olarak tükettiğimiz zamanlarda sapının tadı ekşimsidir. Soyulduktan sonra yeniliyor. İçindeki maddeler ise bu ekşimsiliği açıklar niteliktedir.

Dulavrat otunun yapısını üç bölümde inceleyebiliriz. Bu bölümler kökü, sapı ve yapraklarıdır. İnsanlar en çok sapı ve yapraklarını kullanırlar. Çünkü yaprakları kalın ve etlidir. Bu özelliğinden dolayı birçok maddeyi yapısında bulundurur. %50'den fazla inülin içerir. Poliasetilenler bakımından zengindir. Ayrıca asitler, müsiloj, pektin, seskiter penloktonlar(artiopileri), fitosteroller ve tanen içerir. Yapraklarının acı tadı taşıdığı germek ranolid grubu bir seskiterpen lakton olan artiopikrinden ileri gelmektedir.[2]

Dulavrat otunun tabiatta bulunduğu yerlere baktığımızda geniş alanlara yayıldığını görüyoruz. Birçok iklim tipine uyumlu özellikler sergiler. Karadeniz Bölgesi'nin nemli ikliminde yetiştiği gibi, Doğu Anadolu Bölgesi'nin sert iklim koşullarına da dayanır. Ayrıca Avrupa ve Asya'nın da içinde olduğu birçok kıtada da bulunur.

Dulavrat otunun tıbbi etkileri çok fazladır. Birçok hastalığa iyi gelebilecek şifayı bünyesinde bulundurur. Hastalıklarda kullanılan yöntemler farklı olsa da hepsinin ortak noktası Dulavrat otudur. Bazı hastalıklar için yapraklarından lapa yapılırken kimi hastalıklarda ise sapının kaynatılıp içilmesiyle şifa bulunur. Biz kimyasal ilaçlara tonla para dökerken burnumuzun ucundaki şifalı bitkileri görmezden geliyoruz. Oysa yan etkisi olan o kimyasallarla iyileştiğimizi sanırken bir başka organımıza zarar vermekteyiz. Bunu en iyi ilaçların prospektüsünü okuyunca anlıyoruz. Çünkü her prospektüste yazan bir yan etkileri köşesi bulunur. Biz buna aldırmasak da acısını mutlaka bir gün çekeriz. Oysa bitkisel tedavi yöntemleri karıştırılmadıkça çok az bir yan etki gösterir. Ama en azından daha ağrısız ve beklide masrafsız olur. Aslında tüm dünyada yaygın olan bitkisel tedavi son yıllarda da ülkemizde bir hayli meraklısı uyanan bir konudur. Bunun için çalışma yapan insanların sayısı git gide artmaktadır. Bu çalışmalarla yeni özelliklere sahip birçok bitki bulundu. Bunların en önemlisi son yıllarda sürekli önümüze çıkan altın çilek isimli bitkidir. Günümüzün en büyük hastalığı olan obezite ile savaşması ile bilinir. Bu meyveyi taze ya da kurutulmuş olarak tükettiğimizde zararı olmazken ticari insanların ellerine geçtiğinde nasıl kötü sonuçlar doğurabildiğini hepimiz gördük. O meyveden yapılan sözde zayıflama hapı sayesinde birçok insan zayıflamak uğruna canlarından oldular. Bu örneklerde de olduğu gibi saf olarak kullanılan bitkiler insan hayatını tehlikeye atmazlar. Bitkilerle tedavi geleneğinin tarihine bakarsak çok eskiye dayanır. En ünlü bitki uzmanları ise şamanlardır. Çünkü Şamanizm'in bir gereği olarak şamanlar aynı zamanda birer hekim görevi de görürler. Osmanlı Devleti zamanında da bitkiler önemli bir rol oynamıştır. Osmanlı Devleti zamanında her askerin içinde kılıç otu olan bir kesesi bulunurmuş. Savaşa gidileceği zaman yanında kılıç otu almayan askeri orduya almazlarmış. Bunun

[2] http://www.bitkiseliksir.com/dulavrat-otu.html

nedeni ise savaşta kılıçla yaralanan asker hemen kesesinden çıkardığı kılıç otunu yaraya sürer ve acısını dindirip devam edermiş ve kapanırmış o yara. Bu sebeptendir ki bitkilerin şifası hala günümüzde de devam etmektedir. İbn-i sina'da en ünlü eserini bitkilerin şifaları üzerine vermiştir. Doğanın bize sunduğu mucizeleri kullanmanın zamanı artık geldi ve geçiyor bile birçok bitki türü artık çarpık kentleşme, ormanlık alan tahribatı, çevre kirliliği, küresel ısınma vb. gibi nedenler sebebiyle yok olmaya mahkûm duruma bırakılmıştır. Bilinçlenme zamanı geldi ve geçiyor bile yarının garantisi yok bu yüzden elimizi çabuk tutmalıyız. Dulavrat otu bu yönden bir adım öndedir. Çünkü doğada kendiliğinden yetiştiği için şanslıyız.

Dulavrat otu bin bir derde deva bir bitkidir. Bitkinin bu özelliğe sahip olması ondan yararlanmak isteyenler için birçok farklı yöntemin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kimi insanlar Dulavrat otunun yapraklarını kaynatarak kullanmış, kimileri ise lapa olarak kullanmıştır. Bazıları yağını çıkarıp işledikten sonra kullanmışlardır. Günümüzde yaşayan insanlar bu otu mutfaklarına da almışlardır. Gerek çorba gerekse börek vb. hamur işlerinde mayhoş tadı sayesinde değişik bir tadı sofralara sunuyor. Değişik lezzetler arayan yaratıcı ev hanımları için de otantik bir lezzettir. Doğu Anadolu Bölgesi tarafında özellikle Kars ve Ardahan yöresinde çiğ olarak da tüketilmektedir. Bu yöre daha çok balı ve kaşarının ünü ile duyulmuştur. Aslında bu düşünce çok sınırlıdır. Ardahan ve Kars şehirleri gelişmiş bitki floralarına sahiptir. Arıcılığın çok gelişmiş olduğu Ardahan'da bitki çeşitliliği de fazladır. Özellikle Ardahan'ın Posof ilçesi bizlere yemyeşil bir görüntü sunmaktadır.

Elimden geldiği kadar size dulavrat otunu tanıtmaya çalıştım. Her yönüyle ele aldığımız bu bitki bize sırlı bir âlemin kapılarını aralıyor. Teknolojinin hızla geliştiği bir dünyada yaşadığımız doğru, ama bu güzelliklerimizi de unutmamamız gerektiğini bir kere daha vurgulamalıyım. Elimizdekileri de kaybetmeden artık yapaylıktan kurtulup kendimizi doğanın içine bırakmalıyız.

KAYNAKÇA

www.bitkiseliksir.com
www.yemex.com

TATAR TÜRKÇESİ İLE TÜRKİYE TÜRKÇESİNDEKİ BAZI EŞ SESLİ KELİMELER ÜZERİNE BİR DENEME

Nalan YILDIRIM

Doğu Akdeniz Üniversitesi

Eş seslilik en kolay tanımıyla iki ya da daha fazla kelimenin aynı şekilde yazılması ve bu kelimelerin anlam farlılığı göstermesidir. Her dilde aynı ses değerine sahip fakat anlamı ve görevi farklı olan es sesli kelimler bulunmaktadır. Çalışmamızda Tatar Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde bazı eş sesli kelimeleri aşağıda şu şekilde inceledik:

Al, Tat. 'ön, ileri'[1] anlamında olan kelime TT' de al 'kırmızı'[2] anlamındadır.

Bel- Tat. 'bilmek'[3] fiilini karşılayan bel kelimesi TT.' deki *bel* kelimesi ile eş seslilik özelliği gösterir. TT.' de *Bel* 'sırt, işaret'[4] anlamındadır.

Bey- Tat.' da 'bağlamak' [5] anlamını karşılayan kelime fiil görevinde kullanılır. TT.' deki *bey* kelimesi 'erkek adlarından önce kullanılan saygı sözcüğü'[6] anlamında kullanılır.

Bit, Tat. 'yüz'[7] anlamını karşılar. TT.' de *bit* kelimesi 'yarım kanatlılar takımına giren insan ve memeli hayvanların vücudunda asalak olarak yaşayan böcek'[8] anlamını karşılar. Bunun yanı sıra TT.' de bitmek fiiliyle de eş seslilik gösterir.

Cil, Tat. 'da 'yel, rüzgar, esinti'[9] anlamlarını karşılar, TT. 'de ise *cil* 'bir şeyi parlatmak için kullanılan kimyasal bileşik'[10] anlamındadır.

---

[1] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 25.
[2] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 15.
[3] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 47.
[4] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 235.
[5] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 50.
[6] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 653.
[7] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 52.
[8] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 685.
[9] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 483.
[10] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 369.

Bir- Tat. 'da 'vermek'[11] fiilini karşılar. TT. 'de ise bir "sayıların ilkidir' [12] ve ad soylu bir kelimedir.

Dürt, Tat. 'da 'dört'[13] anlamındadır. TT. 'de *dürt-* fiili ile eş seslilik gösterir, dürt 'ucu- sivri bir şeyle veya elle hafifçe itmek'[14] anlamına gelir.

Et, Tat. 'da 'köpek, it'[15] anlamalarını karşılar. TT.'de ise et 'İnsanlar da, hayvanlarda deri ile kemik arasındaki kas ve yağdan oluşan tabaka'[16] anlamındadır.

Göl, Tat. 'da 'gül, çiçek ismi'[17] olarak kullanılan kelime TT.'deki *göl* 'oluşması genellikle tektonik, volkanik vb. olaylara bağlı olan, toprakla çevrili, derin ve geniş, tuzlu veya tuzsuz durgun su örtüsü'[18] anlamındadır.

Koy, Tat. 'koyun' [19]anlamında olan bu kelime. TT. 'de *koy-* fiili 'bir şeyi bir yere bırakmak, yerleştirmek' [20] anlamında kullanılmakla birlikte ikinci olarak isim görevinde olan *koy* kelimesiyle de benzerlik gösterir. *Koy* 'denizin, gölün küçük girintiler biçiminde karaya doğru sokulduğu yer, küçük körfez' anlamında da kullanılır.

Kul, Tat.' da 'el'[21] anlamını karşılar. TT.' de *kul* 'Tanrı'ya göre insa'[22] anlamına gelir.

Kuş- Tat.' da 'emretmek, talep etmek'[23] anlamlarını taşıyan bu kelime, TT.' de *kuş* hayvanlardan kanatlı olanlara verilen bir cins isim'[24] anlamındadır.

Kül, Tat.' da 'göl' [25]anlamındadır. TT.' deki *kül* 'yanan şeylerden arta kalan toz madde'[26] anlamındadır.

Külmek, Tat. 'da 'gömlek'[27]. TT. 'deki *kül* kelimesi ile eş seslilik özelliği gösterir. Kül TT. 'de *kül*, 'yanan şeylerden arta kalan toz '.[28]

Kil, Tat. 'da 'gelmek' [29] TT. 'de *kil* 'ıslandığı zaman kolayca biçimlendirilebilen yumuşak ve yağlı toprak' [30] anlamındadır.

Küp, Tat. 'çok'[31] kelimesi anlamındadır. TT.' de ki *küp* 'birbirine eşit karelerden oluşan altı yüzlü dikdörtgen şekil'[32] anlamındadır.

[11] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 48.
[12] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 275.
[13] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 91.
[14] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 588.
[15] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 462.
[16] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 659.
[17] Tatarca -Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 80.
[18] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 773.
[19] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 157.
[20] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1224.
[21] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 173.
[22] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1247
[23] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s.176.
[24] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1268.
[25] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 199.
[26] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1280.
[27] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 200.
[28] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s.
[29] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 149.
[30] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 992.
[31] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 201.
[32] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1284.

Küre, Tat. 'da 'göre' [33]anlamındadır. TT. 'de *küre* 'bütün noktaları bir merkezden aynı uzaklıkta bulunan bir yüzeyle sınırlı cisim'[34] anlamındadır.

Un, Tat. 'on' [35]anlamında olan kelime, TT.' deki *un* 'öğütülerek toz durumuna getirilmiş tahıl veya başka besin maddeleri'[36] anlamına gelmektedir.

Ut, Tat. 'da 'ateş'[37] anlamındadır. TT.'de *ut* kelimesi 'klasik Türk müziği araçlarından, iri karınlı, kirişli, mızrapla çalınan bir çalgı'[38] anlamına gelir.

Üz, Tat. 'da 'öz, kendi'[39] anlamını karşılar. TT. 'de *üz-* fiiliyle şekil olarak benzerlik göstererek eş sesli kelimeler arasında gösterilir. TT.' de *üz-* 'üzüntü vermek'[40] anlamında kullanılır.

Tap- Tat.' da ET.' de ki gibi 'bul-'[41] fiiliyle aynı anlamda kullanılmıştır. TT. 'de *tap-* fiili ise 'tanrıya kulluk etmek'[42] anlamında kullanılır.

Turmak, Tat. 'da 'uyanmak'[43] anlamını karşılar. TT. 'de *tur* kelimesi ise 'dolaşma'[44] anlamındadır.

Tör, Tat.'da 'tür'[45] anlamını karşılar. TT.'de *tür,* 'baş köşe'[46] anlamına gelir ve bu açıdan bir eş seslilik gösterir.

Elek, Tat.'da 'iftira'[47] anlamını taşır. TT. 'de *elek* taneli veya un gibi toz durumunda olan şeyleri yabancı maddelerden ayıklamak veya incesini kabasından ayırmak için kullanılan, tahta bir kasnak ve tek tarafa gerilmiş, gözenekli tel, kıl, bez vb.nden oluşan araç'[48] anlamına gelir.

Toz, Tat.'da 'tuz' [49]anlamına gelen kelime TT.'de dar ünlülü yani tuz şeklinde kullanılır ancak çalışmamızda Tat.'daki şeklini esas alacağımız için TT. 'deki *toz* 'un 'çok ince duruma gelmiş toprak'[50] anlamını karşılar.

Torba, Tat.'da 'boru ,baca'[51] anlamını karşılayan kelime , TT. 'de genellikle 'pamuk ve kıldan dokunmuş, türlü boy ve biçimde, ağzı büzülüp bağlanabilen araç' [52] anlamına gelir.

Tat. 'da *almaş* 'zamir' [53] anlamında kullanılan bir dilbilim terimi olan bu kelime, *almaş* şekliyle TT.'de 'iki veya daha çok şeyin sıra ile değiştirerek kullanılması veya kendiliğinden değişerek çalışması, keşikleme' [54] anlamındadır.

[33] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 202.
[34] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1285.
[35] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 358.
[36] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 2035
[37] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 363.
[38] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 2039.
[39] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 471.
[40] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 2070.
[41] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 298.
[42] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1904
[43] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 331.
[44] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 2008.
[45] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 347.
[46] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 2000.
[47] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 460.
[48] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 622.
[49] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 318
[50] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1999
[51] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 320.
[52] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1996.

Tat. ‘da *süz* ‘söz’ [55] kelime anlamında kullanılır. TT. ’de *süz-* fiiliyle eş seslilik gösterir. *Süz-* ‘bir sıvıyı içinde katı maddelerden ayırmak için bez veya delikli kaptan geçirmek, mecaz anlamda bir nesneyi ya da canlıyı baştan aşağıya incelemek’[56] anlamında kullanılır.

Ortak dil tarihinden yola çıkarak Tatar Türkçesindeki bazı kelimelerin Türkiye Türkçesindeki eş seslilerini tespit ettik. Bu çalışmada eş sesliliğin, aynı dil ailesinin farklı gruplarına dahil olan iki ayrı lehçede ne gibi yollarla oluştuğunu sözlükler yardımıyla karşılaştırmalı olarak inceledik. Böylece Tatarca ve Türkiye Türkçesinde sınırlı sayıda eş sesli kelimelerin varlığını ortaya koyduk.

[53] Tatarca -Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 26.
[54] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 181
[55] Tatarca-Türkçe Sözlük, (1997), Kazan-Moskova, Insan Yayınevi s. 289.
[56] Türkçe Sözlük, (2005), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1834

AHMET HAMDİ TANPINARIN SANAT VE DÜŞÜNCE HAYATINDA AKDENİZLİLİK: TANPINAR NE KADAR AKDENİZLİ?

Nihal YILDIRIM

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi

Ahmet Hamdi Tanpınar, ana çizgileriyle "Türk milletinin milli ve evrensel değerlerini fark ederek eserlerinde işlemiştir."[1] Tanpınar'ın eserlerinde kara kökenli bir ulus olan Türklerin Anadolu'ya gelip su ve denizle tanıştıktan sonra nispeten Akdenizli bir millet oluşuna dair izleri bulmak da mümkündür.

Günlüklerinden öğrendiğimize göre hocası Yahya Kemal Beyatlı ile yaptığı bir sohbet sırasında hocasının sarf ettiği şu sözler Tanpınar'ın edebiyatta klasik disipline bağlanmasına, Akdeniz yerine Osmanlı-Türk medeniyetine bağlı kalmasına ve ayağını denize, Akdeniz'e birkaç kez daldırıp çıkardıktan sonra orada sürekli kalmamasına yol açmıştır:

"Yahya Kemal'e bir gün portakal ağacından bahsedecek oldum. O bana " Dünyada belki binlerce ağaç vardır fakat aslında ağaç üç dört tanedir; çınar, kestane, ceviz gibi. Yine binlerce çiçek vardır ama yine dört beş çiçek vardır. Portakal ağacının altında oturamazsın, gölgesi yoktur. Dibinde gezemezsin çamurdur. Zaten boyu da müsait değildir." cevabını verdi."[2]

Bu parçadan hareket eden İnci Enginün ve Zeynep Kerman, temelde benimsediği klasik zevkin kurallarının Tanpınar'ı sınırlandırdığını ve Yahya Kemal'in yukarıdaki cümleleri de eklendiğinde Tanpınar'ın geliştireceği ilgi ve zevklerin yasaklandığını belirterek, gençliğinin ilhamlarını sunan ağacının Tanpınar'da geliştiremediği zevklerin bir sembolü haline geldiğini söylerler.[3] Bir başka ifade ile Osmanlı-Türk medeniyetinin sembolü olan çınar ağacıyla kestane ve ceviz gibi heybetli ağaçlar Tanpınar'ı bir noktada karaya, klasik akıma bağlamış, çınar, klasik akımın ve karanın, portakal ağacı ise insan zevklerinin ve Akdeniz'in

[1] Enginün, İ., (2001), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 1. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 308

[2] Enginün, İ. , Kerman, Z., (2002), *Günlüklerin Işığında Tanpınarla Başbaşa*, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 32

[3] Enginün, İ. , Kerman, Z , (2002), s. 32-33

sembolü olmuş ve Tanpınar Yahya Kemal'in etkisi ile tamamen Akdeniz'in içine dalmamıştır. Bununla beraber Tanpınar'ın "Antalyalı Genç Kıza Mektup"undan ve Sabahattin Eyüboğlu ve Azra Erhat ile olan arkadaşlık ve sohbetlerinden bir de kendi çocukluğundan "Antalya günlerinden" hareketle, bu üç malzemesinin birleşiminden Tanpınar'ın kafasının bir yerine "Akdenizlilik düşüncesi, Akdenizli yaşam" yer etmiştir. Tekrar etmek gerekirse klasik akımı benimsemiş olması ve Yahya Kemal'in çınar telkinleri Akdeniz ve Akdenizlilik konusunda Tanpınar'ı aşırı coşkulu ve bu fikri tamamen benimsemiş bir halden uzak tutmuştur.

Peki Tanpınar'a göre Akdenizlilik nedir? Yahya Kemal kitabında o Akdeniz'i şöyle tanımlar: "Hakikatte bir Akdeniz medeniyeti yoktur. Akdeniz denen şartlar mecmuasının imkân verdiği az çok birbirine benzer unsurları bulunan birinden öbürüne daha taazzuv ederek değişen bir medeniyetler silsilesi vardır.[4] Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere Tanpınar doğrudan bir Akdeniz medeniyetini kabul etmemekte ve Akdeniz coğrafyasında farklı ulusların birbirlerinden alıp birbirlerine verdikleri, birbirlerine geçen bir değerler manzumesinden, silsilesinden söz etmektedir. Tanpınar'ın daha saf daha derli toplu klasik bir sanat anlayışına sahip oluşu ve sanatta hocası Yahya Kemal'den gelen disiplin fikri, daha romantik ve dağınık, iç içe çeşitli unsurların birlikteliğinden oluşan Akdenizlilik'den Tanpınar'ı uzak olmasa bile mesafeli tutmuştur. Braudel, Akdenizlilik'in çok renkli bir kültür ve melez bir kimlik olduğunu vurgular[5] ki Tanpınar daha rafine bir zevkten, örneğin Osmanlı-Türk medeniyetinin -mazi hırdavatçılığına düşmeden- güzel, faydalı ve gerekli unsurlarını geleceğe taşımaktan yanadır. Bununla birlikte özellikle çocukluk yıllarını geçirdiği Antalya buradaki deniz yani Akdeniz Tanpınar'da bir deniz sevgisi, bir deniz sempatisi doğurmuştur. Tanpınar'daki deniz lezzetinin kökeni çocuklar yıllarını geçirdiği Sinop ve Antalya'ya dayanır. Mehmet Kaplan'a Fransa'dan yazdığı bir mektubunda gürültüler çıkaran Akdeniz'i düşünürken şöyle yazar: "Mesela şu deniz, uysal bir deniz ama son derece edepsiz. Beş gündür etrafı gürültüye boğdu. Geceleri onun huzursuzluğunu, tabiatı Sinop'ta ya da Antalya'da imişim gibi hissetmenin lezzeti başka şey."[6]

Tanpınar Antalyalı Genç Kıza Mektup'unda da Antalya'nın ve denizin kendisini hülya adamı yaptığını söyleyerek şöyle diyordu: " Sizin sahillerinizde o denize bakarak, o lodos dalgalarını seyrederek, benim gençliğimde şimdikinden çok az verimli olan meyve bahçelerinde dolaşırken yavaş yavaş bir hülya adamı oldum."[7]

Mektuplarından öğrendiğimize göre Tanpınar'da Akdenizlilik daha çok "denize, onun sesine, rengine, güzelliğine düşkünlük" olarak karşımıza çıkar. Yoksa Tanpınar Akdeniz tarzı yaşama pek yakın değildir. O, Akdeniz'i güzel hava ve deniz için sevmektedir. Marsilya'dan yazdığı bir mektupta şöyle diyor: "Ah bu Akdeniz kelimesinin manası. Ah bu ışığın hakiki çocuğu olmak, güneşi kanında

[4] Tanpınar A. H., (1962). *Yahya Kemal - 1963*, İstanbul, Yahya Kemali Sevenler Cemiyeti Neşriyatı No-2, s. 99
[5] Kefeli, E., (2006), *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*, İstanbul, 3F Yayınevi, s. 23-24
[6] Kerman, Z. , (2007), *Tanpınarın Mektupları*, 4. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 250
[7] Kerman, Z., (2007), "Antalyalı Genç Kıza Mektup", s. 321

duymak saadeti."[8] Bütün bu cümlelerden anladığımıza göre Tanpınar denizi, sesini, güneşi ve ışığı bu yanlarıyla Akdeniz'i sevmektedir. Akdeniz onun için bir yanda neşedir bir yanda ise insanın yaşam tarzıyla ona pek hitap etmemektedir. Zira bir başka mektubunda şöyle ekliyor: " Napoli'den hoşlanmadım. Fazla dağınık fazla bahri-sefid ve fazla cavul cavul. [9]

Sonuç itibarıyla şunu söyleyebiliriz: Tanpınar'ın düşünce dünyasında denizin ve Akdeniz'inde şüphesiz bir yeri vardır. Çocukluğunun bir kısmı Sinop ve Antalya'da geçen burada deniz, güneş ve ışık sevgisi ile dolan ve Akdenizliliği ifade eden portakal ağacını beğenen Tanpınar'ın Yahya Kemal Beyatlı'nın klasik terbiye ve telkinleri portakal yerine çınar ağacını tercih etmesi gerektiğini söylemesi, farklı kültürlerin karışımı olan melez Akdenizlilik düşüncesinden uzak tutması onu Osmanlı Türk medeniyetini süzgeçten geçirmesini sağlamış, devam ederek değişmek, değişerek devam etmek formülüne bağlamıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar'daki deniz ve Akdeniz sempatisi Akdeniz tarzı bir yaşama onu götürmemiş, bu açıdan Akdeniz'i dağınık ve karmaşık bulmuş, İtalya'yı bile Rönesans rüyası taşıdığı için yani sanat eserleri ile sevmiş ama bir yandan da Akdeniz'in çocuğu olmanın deniz ve güneşin hazzını, lezzetini de içinde yaşatmıştır. Tanpınar için yorumlarda çokça kullanılan bir sözcüğü ile ifade edersek Akdenizlilik konusunda da Tanpınar "eşikte" bir isim olmuştur.

KAYNAKÇA

Enginün, İnci, (2001), Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, 1. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları

Enginün, İnci, Kerman Zeynep, (2002), Günlüklerin Işığında Tanpınarla Başbaşa, İstanbul, Dergâh Yayınları

Kefeli, Emel, (2006), Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz, İstanbul, 3F Yayınevi

Kerman, Zeynep, (2007)Tanpınarın Mektupları, 4. Baskı, İstanbul, Dergâh Yayınları

Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1962), Yahya Kemal-1963, İstanbul, Yahya Kemali Sevenler

[8] Kerman, Z., (2007), s. 152-153
[9] Kerman, Z., (2007), s. 124

TARIK BUĞRA'NIN *DÖNEMEÇTE* ROMANINDA AYDIN-HALK ÇATIŞMASI

Yasemen YUNUSOĞLU

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Cumhuriyet döneminin üç devrimini de gören Tarık Buğra, kendi deyimiyle memleketin yaşadığı "dönemeç"lere kayıtsız kalamayan bir yazardır. Yaşamı boyunca politikadan uzak duran yazar, yakın tarihte yaşanan sıkıntıları tarafsız bir gözle eleştirmiştir. Her zaman sanatın bağımsızlığını savunan Tarık Buğra, halkın içinde bulunduğu durumdan aydınları sorumlu tutmaktadır. Çünkü yazar, 'aydın' (entelektüel-intelligentsia)[1] kavramını 1940'larda ve 50'lerde yerleşen şekliyle benimsemekte; aydın kesimin halktan da sorumlu olduğunu düşünmektedir. *Dönemeçte*, yazarın bu düşüncesini ve tavrını, çok partili döneme geçiş aşaması arka planında sergilediği önemli bir eseridir.

Tarık Buğra, tüm ideolojilerden uzak olmasına karşın, yürütülen politikaların sosyolojik neden ve sonuçlarını irdeleyen bir yazardır. Ona göre, yaşanan değişimlerin en iyi gözlenebileceği yer 'kasaba'dır.[2] Çünkü kasaba hem köyü hem de şehri barındırmaktadır.

Yazar, bu bakış açısıyla romanında, Konya yakınlarındaki bir kasabada halk ve aydın kesimi arasında geçen olayları yansıtmıştır. Aynı zamanda, çok partili sisteme geçişi, yani bir başka "dönemeç"i ve bunun toplumdaki yansımasını aktardığı gözlemlemelerine de yer vermiştir.

Kapalı mekan olarak seçilen yer, Şehir Kulübü denilen bir lokaldir. Şehir Kulübü, kasabanın aydınlarının en çok vakit geçirdiği sosyal mekandır. Kulübün önündeki fıskiyeli havuz ve suyun üstündeki pinpon topu roman başkişisinin düşüncelere daldığı, dikkat çekici bir figür olarak sembolize edilmiştir.

Yazar, romanın temel çatışmasını 1950'lerin Anadolu insanı ile aydını arasında kurgulamıştır. Halkı temsilen, Fakir Halid, Şükrü, Karcı Yusuf gibi esnaflık yapan, ticaretle zenginleşmiş, cahil fakat politikayla yakından ilgili tipleri yaratmıştır.

---

[1] Hilav, S., (2008), *Entelektüeller ve Eylem*, İstanbul, YKY, s. 11.

[2] Bingöl, N., (1986), "Tarık Buğra ile Sanatı ve Sanat Dünyası Üzerine Sohbet", *Türk Edebiyatı,* S. 157, s. 42-45.

Aydın sınıfı ise doktor, öğretmen, savcı ve avukat gibi yüksek mevkilere ulaşmış kişilerden oluşmaktadırlar. Dr. Şerif, Operatör Cevdet Bey, Kör Muallim, Savcı Yardımcısı Orhan gibi aydın sınıfını temsil eden bu kişiler, halka ve devlet yönetimine, mesleki gelişmelere ilgisiz, vaktinin çoğunu çeşitli oyunlarla ve içki masalarında harcayan kişilerdir.

Anlatıcı olan Şerif karakteri, Tarık Buğra ile biyografik ve düşünsel olarak büyük benzerlik göstermektedir. Tarık Buğra'nın biyografisini yazan Beşir Ayvazoğlu'na göre de bu karakter yazarın sözcüsü konumundadır.[3] Yazar ve okur arasında bir köprü oluşturan Şerif, önemli bir noktada yer almaktadır.

Yazarı rahatsız eden toplumun değişmesi: Köylünün, cahilin zenginleşip kendini yönetimde söz sahibi sayması, okumuşun, devletin fakirleşerek itibarını kaybetmesi ve dahası yozlaşmalarına kılıf uydurmalarıdır. Ülkenin bir "dönemeçte" olduğunu Fakir Halid gibi kendi halinde bir esnafla konuşarak farkına varmak Şerif'in canını sıkmakta, onu siyasete girmek konusunda ikilemde bırakmaktadır.

Tarık Buğra, dönemin öztürkçe dayatmasına karşı çıkmış[4], eserlerinde zorlama sözcüklerden uzak durmuştur. *Dönemeçte'*de anlatıcının duygu ve düşüncelerini simgesel bir dille iletmiştir.

Şehir Kulübü'nün bulunduğu hanın avlusundaki "fıskiyeli havuz" ve suyun üstündeki "pinpon topu", Dr. Şerif'in yoğun duygu ve düşüncelerinin aktarılmasında sıkça kullanılmıştır. Şerif, bu fıskiyenin suyunu halka, suyun üstündeki topu aydınlara benzetmektedir. Ona göre, topun yukarıda kalmasını sağlayan su gibi, aydın sınıfını ayakta tutan da halktır. Ancak topun sudan kurtulmak ister gibi hareket edişi de, her fırsatta aydının halktan kopmayı arzulamasıyla özdeşleşmektedir. Bu döngüyü 'sonsuz bir oyun'[5] olarak niteleyen Şerif, sinirlendiği zamanlarda topu eline alarak ezmekte, suçlunun aydın olduğunu kastetmektedir.

Aydınların ilgisizliği, aşkta dahi ikiyüzlülüğünün yanında halkın kurnazlığı, Şerif'e su ile topun oyununu hatırlatmaktadır. Şehir Kulübü'ndekilere 'yaşayan ölüler' diyen doktora göre bu kulüp, toplu fıskiyenin ta kendisidir ve oyun sonsuza dek sürecektir.

Çok partili dönemle birlikte yeni bir "dönemeç"e giren ülkenin durumunu halkın ve aydının gözünden anlatan roman, Tarık Buğra'nın yakın tarihle tarafsız olarak ilgilenen eserlerinden biridir. Gerçekçi gözlemlerini simgesel bir anlatımla aktaran yazar, günümüze de seslenmeyi başarmıştır.

[3] Ayvazoğlu, B., (2011), *Büyük Ağa Tarık Buğra*, İstanbul, Kapı Yayınları, s. 101.
[4] Çınarlı, M., (1979), *Sanatçı Dostlarım*, İstanbul, Ötüken Neşriyat, s. 125.
[5] Buğra, T., (2001), *Dönemeçte*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 8.

KAYNAKÇA

Ayvazoğlu, Beşir, (2011), *Büyük Ağa Tarık Buğra*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Bingöl, Nuri, (1986), "Tarık Buğra ile Sanatı ve Sanat Dünyası Üzerine Sohbet", *Türk Edebiyatı,* S. 157.

Buğra, Tarık, (2001), *Dönemeçte*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Çınarlı, Mehmet, (1979), *Sanatçı Dostlarım*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Hilav, Selahattin, (2008), *Entelektüeller ve Eylem*, YKY, İstanbul.