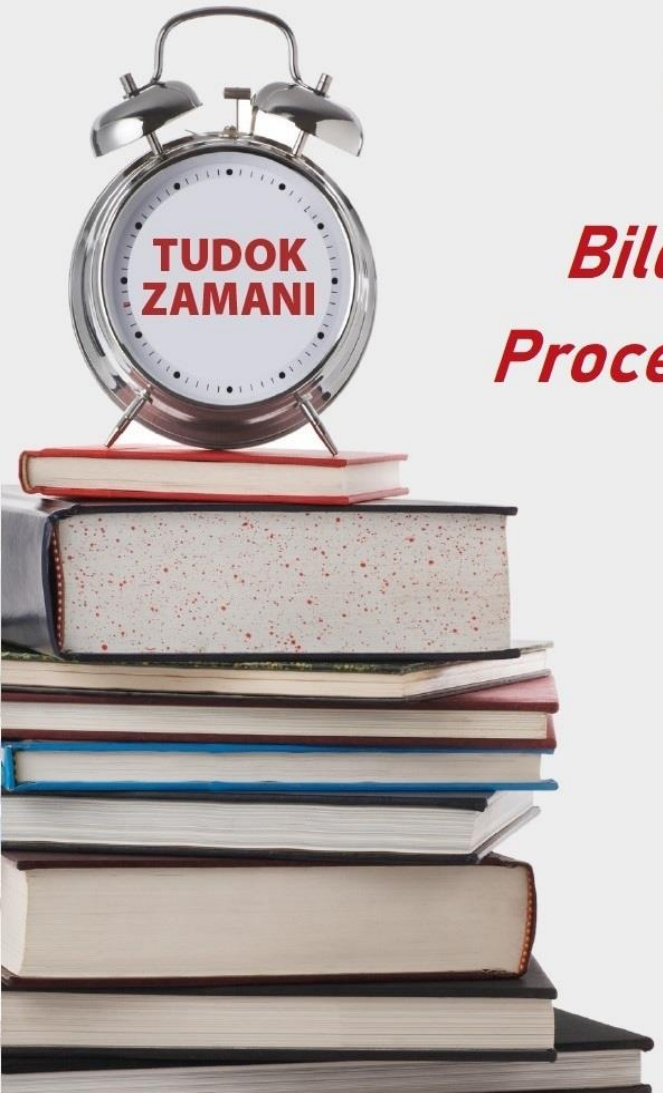
T.C.
İSTANBUL
KÜLTÜR
ÜNİVERSİTESİ

VI. ULUSLARARASI TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ÖĞRENCİ KONGRESİ

13-16 HAZİRAN 2021

Genç Türkologlar,
Kültür'de buluşuyor



Bildiriler Cilt 2
Proceedings Vol.

TUDOK
2021

İstanbul Kültür Üniversitesi

VI. Uluslararası
Türk Dili ve Edebiyatı
Öğrenci Kongresi

TUDOK 2021
13-16 Haziran 2021

BİLDİRİLER
Cilt 2

* * *

Istanbul Kültür University

6th International
Student Congress of
Turkish Language and Literature

TUDOK 2021
13-16 June 2021

PROCEEDINGS
Vol. 2

Yayına Hazırlayanlar

Harun COŞKUN – Güler UĞUR MELİKOĞLU – Berna CİVALIOĞLU SEVİNDİK
Çağla BARİKAN TOPCİ – Mehmet TÜRKMEN – Yağız YALÇINKAYA – Emre B. YENİ

VI. Uluslararası
Türk Dili ve Edebiyatı
Öğrenci Kongresi
TUDOK 2021

Editörler: Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL
Dr. Öğr. Üyesi Emre Berkan YENİ

© İstanbul Kültür Üniversitesi – 2022

6. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi Bildiriler:
13-16 Haziran 2021. İstanbul. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi. 2022.

İstanbul Kültür Üniversitesi Yayın No: 282

İstanbul Kültür Üniversitesi

Fen-Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Ataköy Yerleşkesi

34156 Bakırköy – İstanbul

Türkiye

+90 212 498 4141

http://www.iku.edu.tr

Kitaptaki bildirilerin tüm yasal sorumluluğu bildiri
yazarlarına aittir.

E-ISBN: 978-605-4763-97-9
(TK): 978-605-4763-99-3

KONGRE DÜZENLEME KURULU

Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Vahit TÜRK (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Hayati DEVELİ (İstanbul Üni., Türkiye)
Prof. Dr. İskender PALA (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ömür CEYLAN (Izmir Kâtip Çelebi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Muharrem KAYA (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni., Türkiye)
Doç. Dr. Nagihan GÜR (Ankara Sosyal Bilimler Üni., Türkiye)
Doç. Dr. Onur HASDEDEOĞLU (Kastamonu Üni., Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Kayhan ŞAHAN (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Emre Berkan YENİ (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim KOLUNSAĞ (İzmir Kâtip Çelebi Üni., Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet TÜRKMEN (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Dr. Öğr Üyesi Yağız YALÇINKAYA (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Öğr. Gör. İsa KOCAKAPLAN (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Arş. Gör. Harun COŞKUN (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Arş. Gör. Çağla BARİKAN TOPCİ (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Arş. Gör. Güler UĞUR (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)
Arş. Gör. Berna CİVALIOĞLU SEVİNDİK (İstanbul Kültür Üni., Türkiye)

KONGRE BİLİM KURULU

KLASİK TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Ahmet KARTAL (Osmangazi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ali İhsan ÖBEK (Trakya Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Elazığ Fırat Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Benedek PÉRİ (Eötvös Lorand Üni., Macaristan)
Prof. Dr. Beyhan KESİK (Giresun Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Edith G. AMBROS (University of Wien, Avusturya)
Prof. Dr. Fatma BÜYÜKKARCI Yılmaz (Boğaziçi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR (Hacettepe Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Günay KUT (Boğaziçi Üni. Em., Türkiye)
Prof. Dr. Hanife KONCU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Hasan ŞENER (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Layli ÜKÜBAYEVA (Manas Üni., Kırgızistan)
Prof. Dr. Muhsin MACİT (Anadolu Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa İSEN (Gazi Üni. Em., Türkiye)
Prof. Dr. Mücahit KAÇAR (İstanbul Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Müjgan ÇAKIR (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Nihat ÖZTOPRAK (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Orhan Kemal TAVUKÇU (Recep Tayyip Erdoğan Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Orhan KURTOĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)

Prof. Dr. Osman HORATA (Hacettepe Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Sakarya Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ (Çorum Hitit Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Rıfat KÜTÜK (Atatürk Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Sadık YAZAR (İstanbul Medeniyet Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Seadet ŞIHIYEVA (Azerbaycan Üni., Azerbaycan)
Prof. Dr. Sebahat DENİZ (Marmara Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Semra TUNÇ (Selçuk Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Yaşar AYDEMİR (Gazi Üni., Türkiye)

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Abide DOĞAN (Hacettepe Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üni. Türkiye)
Prof. Dr. Ahmet BOZDOĞAN (Sivas Cumhuriyet Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ali Şükrü ÇOLUK (İstanbul Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ayşe Emel KEFELİ (İstanbul 29 Mayıs Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Beyhan KANTER (Mardin Artuklu Üni., Türkiye)
Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN (Eskişehir Osmangazi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. İbrahim TÜZER (Ankara Yıldırım Beyazıt Üni., Türkiye)
Prof. Dr. İsmet EMRE (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. M. Fatih KANTER (Kilis 7 Aralık Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Nâzım H. POLAT (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Nurullah ÇETİN (Ankara Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ (Maltepe Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Süheyla YÜKSEL (Cumhuriyet Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Şahika KARACA (Eskişehir Osmangazi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Şuayip KARAKAŞ (İstanbul Aydın Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ (Karadeniz Teknik Üni., Türkiye)

TÜRK HALK EDEBİYATI / HALK BİLİMİ

Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ (İstanbul Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ali DUYMAZ (Balıkesir Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ali TORUN (Kütahya Dumlupınar Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ali YAKICI (Gazi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ (Erciyes Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK (Fırat Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Eyüp AKMAN (Kastamonu Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Halil Altay GÖDE (Süleyman Demirel Üni., Türkiye)
Prof. Dr. İsmail GÖRKEM (Erciyes Üni. Em., Türkiye)
Prof. Dr. İsmet ÇETİN (Gazi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Kürşat ÖNCÜL (Eskşehir Osmangazi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (Nevşehir Hacıbektaş Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet EROL (Gaziantep Üni., Türkiye)

Prof. Dr. Metin EKİCİ (Ege Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN (Hacettepe Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Nedim BAKIRCI (Niğde Ömer Halisdemir Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (Hacettepe Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Pervin ERGUN (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ruhi ERSOY (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ (Kırşehir Ahi Evran Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Şahin KÖKTÜRK (Samsun Ondokuz Mayıs Üni., Türkiye)

TÜRK DİLİ

Prof. Dr. Abdullah KÖK (Akdeniz Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ahmet BURAN (Fırat Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ali AKAR (Muğla Sıtkı Koçman Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Asiye Mevhibe COŞAR (Karadeniz Teknik Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ayşe İLKER (Celal Bayar Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Bilal YÜCEL (Sivas Cumhuriyet Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Bilgehan ATSIZ GÖKDAĞ (Kırıkkale Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Cengiz ALYILMAZ (Bursa Uludağ Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Ercan ALKAYA (Elazığ Fırat Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Erden HACIBEK (Al-Farabi Kazak Milli Üni., Kazakistan)
Prof. Dr. Fatih KİRİŞÇİOĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Feridun CELİLOV (Azerbaycan)
Prof. Dr. Funda TOPRAK (Ankara Yıldırım Beyazıt Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Galip GÜNER (Erciyes Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN (Ege Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Hatice ŞAHİN (Bursa Uludağ Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Hülya ARSLAN EROL (Gaziantep Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Julibay ELTAZAROV (Semerkand İpek Yolu U. Tur. Üni., Özbekistan)
Prof. Dr. Kemal YAVUZ (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Murat CERİTOĞLU (İzmir Katip Çelebi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Murodqosim ABDIYEV (Semerkand Devlet Üni., Özbekistan)
Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH (Erciyes Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa ÖNER (Ege Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Nevzat ÖZKAN (Erciyes Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Serkan ŞEN (Ondokuz Mayıs Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Şaban DOĞAN (İzmir Katip Çelebi Üni., Türkiye)
Prof. Dr. Yavuz KARTALLIOĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türkiye)

KONGRE AÇILIŞ KONUŞMALARI

Prof. Dr. Ömür Ceylan

Önceki TUDOK'ların Koordinatörü
İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Öğr. Üyesi

Kısa bir süre sonra çeyrek asırlık bir olgunluğa adım atacak olan, bir dönem mensubu olmaktan onur duyduğum İstanbul Kültür Üniversitesi, bu çeyrek asırlık süre zarfında Türk yükseköğretimine ve farklı pek çok bilim dalının gelişimine büyük katkılar sağladı. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünün ise Üniversiteden destek gören bilim dalları içerisinde her zaman özel bir yeri oldu.

TUDOK sıradan bir akademik etkinlik değildir. Türkiye'de nadir rastlanan özel bir yaklaşımın çok özel bir meyvesidir aslında. Çünkü TUDOK, hayatını bir mühendis ve eğitimci olarak planlayıp geçirirken aynı zamanda Fuzûlî'nin beyitlerini veznine uygun okumakla gurur duyan, Eskişehir Lisesi'ndeki edebiyat öğretmeni Vasfi Mahir Kocatürk'e 65 yıl sonra vefa borcunu ödemek için Büyük Türk Edebiyatı Tarihi'ni prestij baskı yapıp ücretsiz dağıtımını sağlayan bir Kurucu Mütevelli Heyet Başkanı'nın, Sayın Fahamettin Akıngüç'ün projesidir. TUDOK bir gün Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünün Başkanını çağırıp: "Hocam kimselerin vakti yok durup ince şeyler anlamaya ama biz yine de bir Gülten Akıngül'ü düzenlesek ne güzel olur." diyen o günü tüm günü salonda geçirip bütün bildirileri sonuna kadar dinleyen bir Mütevelli Heyet Başkanının Sayın Bahar Akıngüç Günver'in projesidir. TUDOK, Prof. Dr. Tamer Koçer gibi Yahya Kemal'in tüm şiirlerini ezberden okuyabilen iktisat duayenlerinin rektörlük yaptığı bir üniversitenin, İstanbul Kültür Üniversitesi'nin bir projesidir. Ve tabii nihayet TUDOK Türkiye'nin en önemli sanat ve bilim insanlarından biri olan sevgili hocam sayın Prof. Dr. İskender Pala'nın kurduğu bölümün, İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünün, marka etkinliği ve projesidir.

TUDOK'un alanımızda gördüğü büyük hüsn-i kabulü kurumsallaşma ve devamlılık yeteneğini öncelikle işte bu özel insanların himayesine ve desteğine borçluyuz. Bu nedenle meslektaşlarım ve öğrencilerimiz adına kendilerine yürekten teşekkür ediyorum. 15. yılında pandemi nedeniyle uzaktan gerçekleştirilmek zorunda kalınan TUDOK yine nitelikli ve dopdolu bir programla karşımızda. Bölüm Başkanımız Prof. Dr. Mehmet Fatih Köksal ve

Dekanımız Prof. Dr. Çimen Atak'ın şahsında emeği geçen tüm meslektaşlarıma başta bölümde görev yapan genç arkadaşlarım olmak üzere şükranlarımı sunuyor, verimli ve yararlı olmasını diliyorum. Saygılarımla efendim.

Prof. Dr. M. Fatih Köksal

Kongre Koordinatörü
İKÜ Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Başkanı

Sayın Mütevelli Heyeti Başkanım, Sayın Rektörüm, Sayın Dekanım, kıymetli hocalarım, meslektaşlarım ve sevgili öğrenciler, meslektaşım Ömür Ceylan bizi TUDOK'un mazisinde dolaştırdı. Ben de bu yıl düzenlenecek olan TUDOK'tan söz etmek istiyorum. Hakem hocalarımızın titiz değerlendirmeleri sonucu 7 ülkeden 52 üniversitenin 147 öğrencisinin 143 bildirisini sunacağı kongremizde 45'i doktora, 78'i yüksek lisans ve 24'ü de lisans öğrencisi olmak üzere 147 öğrenci, burada dört gün boyunca bizlerle beraber olacaklar. Bu yıl TUDOK'ta en fazla temsilci barındıran üniversite; 5 doktora, 10 yüksek lisans ve 2 lisans öğrencisi olmak üzere 17 öğrenci ile ev sahibi İstanbul Kültür Üniversitesi oldu. Bu, öğrencilerimizin akademik bilgilerinin yanı sıra aynı zamanda medeni cesaretleri ve kurumsal aidiyet bilincinin varlığı açısından da son derece önemlidir. İstanbul Kültür Üniversitesi'ni 9 öğrenciyle Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, 7 öğrenci ile Kastamonu Üniversitesi izliyor. Marmara, Erciyes, Kırşehir, Ahi Evran'dan 6, Ege ve Ordu Üniversitelerinden 4'er, Başkent, Siirt, Nevşehir Hacı Bektaş Veli ve Kocaeli Üniversiteleri ile İstanbul Üniversitesi'nden de 3'er öğrenci buraya katılarak TUDOK tarihine adlarını yazdırmış oldular.

Yurt dışından ise 6'sı Bakü Devlet Üniversitesi, 1'i Gence Devlet Üniversitesi'nden olmak üzere Azerbaycan, 7 öğrenci ile en çok katılımı sağladı. Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi'nden 4, Kosova Priştine Üniversitesi'nden 3 öğrenci kongremize katılıyor. TUDOK'a başvurularda benim ilgimi çeken bir diğer şey ise 147 katılımcının 109'unun kız öğrencilerden oluşuyor olmasıdır ki; bu %74'lük yüksek bir orana tekabül ediyor. Bunu görünce oturum başkanlığı yapan 36 profesör hocamızdaki dağılım nasıl diye merak ettim ve kadın profesör sayısının sadece 7 olduğunu fark ettim. Böyle olunca Türkoloji'nin geleceğinin kadınlara emanet edileceği gibi iyimser bir düşünceye kapıldım. Hakem sürecinden de bahsetmek istiyorum. Bu aşamada 3 ülkeden 63 profesör bize hakemlik ettiler. Yani öğrencilerimizin her birinin bildirinin iki ayrı profesör hocadan onay aldığını bilmelerini istiyorum. Dört gün boyunca sürecek olan bu heyecan fırtınası, ilk ve son gün içinde bulunduğumuz bu salonda, Tarlan-Tanpınar Salonu'nda olacak. İkinci ve üçüncü

gün toplantıları ise bilim dallarına ayrılmış olarak Eski Türk Edebiyatı ve Yeni Türk Edebiyatı bildirileri bu salonda, Türk Halk Edebiyatı ve Türk Dili ile ilgili bildiriler ise diğer salonumuzda sunulacaktır.

Sevgili gençler, pek çoğunuz henüz akademik hayatın eşiğindesiniz. Biliyorum, bu TUDOK birçoğunuzun bir sunumla katıldığı ilk toplantı olacak. Şunu bilmenizi istiyorum. İlk TUDOK'lara katılan pek çok sizin gibi genç arkadaşımız bugün üniversitelerimizde doçent veya profesör olarak görev yapıyor. Hatta bunların arasında bu programda oturum başkanlığı yapacak olan hocalarımız da var. Sizler de 10-15 yıl sonra umuyorum ki böyle anılacaksınız. Ben bu sempozyumları, kongreleri birer er meydanına benzetiyorum. Siz bu er meydanına çıkmakla zaten büyük bir şeyi başardınız. Şimdiden hepinizi can-ı gönülden kutlamak istiyorum. Bu dört gün boyunca bizimle olacak olan oturum başkanı hocalarımız, bizi kırmadığınız ve öğrencilerimizi birikimlerinizden mahrum bırakmadığınız için sizlere ayrıca teşekkür etmek istiyorum. Son olarak kurum içi teşekkürlerimi arz etmek istiyorum. Öncelikle TUDOK'un kurucusu ve bugüne kadar gelmesinde büyük emekleri olan Ömür Ceylan kardeşime teşekkür etmek istiyorum. Daha 24-25 Nisan 2021 tarihlerinde, aradan iki ay geçmeden yaptığımız Uluslararası Klasik Türk Edebiyatı'nda Yerlilik Bilim Şöleni'nin teri kurumadan TUDOK'un mutfağına geçen sevgili araştırma görevlilerimiz başta olmak üzere bütün bölüm hocalarımıza emek, destek ve katkılarından dolayı ne kadar teşekkür etsem azdır. Sevgili dekanımız sayın Prof. Dr. Çimen Atak'a ve görevlerine henüz on gün önce atanmış olmalarına rağmen randevu talebimizi daha ilk günden kabul ederek TUDOK'tan haberdar olduğunu ve memnuniyetle destek olacağının sözünü veren kıymetli rektörümüz sayın Prof. Dr. Hanife Öztürk Akkartal'a da çok teşekkür ederim.

Kıymetli dinleyiciler, bendenizin TUDOK'la özel bir ilgisinin olduğunu söylemek istiyorum. İlk TUDOK'un yapıldığı 2006 yılından beri düzenlenen bütün TUDOK kongrelerine çağırıldım ve katıldım. Son TUDOK'u düzenlemek de bize nasip oldu. İlk TUDOK toplantısında, hiç unutmuyorum, o zamanki Mütevelli Heyet Başkanı şimdiki Onursal Başkanımız Fahamettin Akıngüç Bey sözü aldığında, o zamanlar Türkiye'de henüz pek bilinmeyen bir konu olan vakıf üniversiteleri hakkında biz katılımcıları bilgilendirmişti. İlave olarak edebiyat tarihçisi merhum Vasfi Mahir Kocatürk'ün lisede edebiyat öğretmeni

olduğundan, edebiyat sevgisini kendisine onun aşıladığından söz etmiş ve kongrenin devam etmesi dileğini ifade etmişti. Geçen süreçte ve şimdiye kadarki beş kongrenin gerçekleşmesinde ve kongre bildirilerinin kitaplaşıp katılımcılara ulaşmasının sağlanmasında nasıl destek verdiğinin bizzat şahidi olmuşumdur. Bugün de aynı desteği halefleri Mütevelli Heyeti Başkanımız Sayın Dr. Bahar Akıngüç Günver'den gördüğümüzü bu vesileyle söyleyip ve sayın Günver'e de şükranlarımı ifade etmek istiyorum. Sevgili öğrenciler, dört gün sürecek olan bilgi şölenimizden sizler gibi bizler de nasipleneceğiz. Bilgi ve birikimlerini sizinle paylaşırken biz de yeni şeyler öğreneceğiz. TUDOK VI'nın hepinizin hayatına güzel bir iz bırakması dilekleriyle, sadece sunumlarınızda değil bütün akademik hayatınızda başarılar ve güzellikler diliyorum.

Prof. Dr. Çimen Atak

İKÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanı

Sayın Mütevelli Heyeti Başkanım, Sayın Rektörüm, Değerli Katılımcılar, Öğretim Üyeleri, Öğretim Elemanları ve Sevgili Öğrenciler; Türk Dili ve Edebiyatı Bölümümüz tarafından gerçekleştirilen VI. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi'ne hoş geldiniz.

Üniversiteler, bilimsel çalışmaların yanı sıra gençlerin eğitim ve öğretiminde de ilerlemeyi ve gelişmeyi amaç edinirler. Bununla beraber üniversitelerin kendilerine özgü geleneklere sahip olması istikrarlı bir gelişim için gereklidir. Geleceğe yön verecek gençler için bilimsel, sanatsal, kültürel faaliyetleri artırma fonksiyonuna sahip Fakültemizde bir gelenek haline gelen TUDOK 2006 yılından beri devam etmektedir. Bu yıl Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi'nin altıncısının gerçekleşmesiyle çeşitli ülkelerin farklı üniversitelerinde öğretim gören Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğrencilerini fakültemizde görmek bizler için çok sevindiricidir.

Sevgili Öğrenciler, içinde bulunduğumuz küresel salgın bittikten sonra yaşamımızda birçok değişikliklerin olması beklenilmektedir. Bunun yanında da bu salgından insanlık birçok şey öğrenmiştir. Bunların içinde doğayı korumak ve bilimin önemi belki de en dikkat çekicileridir. Evet, bizler yaşam için bilimin gerekliliğini ve önemini biliyoruz. Bununla beraber insanlığın salgın koşullarında sadece biyolojik olarak yaşam savaşını kazanması yeterli olmayacaktır. Covid-19 RNA virüsüne karşı sürdürülen hayatta kalma mücadelesinde edebiyat da yeni bir güç olacaktır. Kelimeleri etkili bir şekilde kullanarak insan ruhunu etkileyen geleceğin edebiyatçılarına toplumumuzun her zamankinden daha çok ihtiyacı vardır. Günümüzde küresel salgınla mücadelemiz devam ederken aynı zamanda siz gençlerin araştırıcı ve sorgulayıcı olmanızın yanında doğru bilgiye ulaşmanızla bu toplantının gerçekleşmesi alanınızda gelişmeniz için çok gereklidir. Bu nedenle TUDOK'un toplumun geneline yapacağı katkının çok büyük olacağını düşünüyorum.

Konuşmamı tamamlamadan evvel VI. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi'ne verdiği desteği için Rektörümüz Prof. Dr. Hanife Öztürk Akkartal'a çok teşekkür ederim. "Genç Türkologlar Kültür'de Buluşuyor" sloganıyla VI. TUDOK'u internet üzerinden düzenleyen Fakültemiz Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanımız Prof. Dr. Mehmet Fatih Köksal'a, Düzenleme ve Bilim Kuruluna ve TUDOK'un kurucusu Prof. Dr. Ömür Ceylan'a çok teşekkür eder, toplantının başarılı geçmesini dilerim. Saygılarımla…

Prof. Dr. Hanife Öztürk Akkartal

İstanbul Kültür Üniversitesi Rektörü

Öncelikle böyle güzel bir toplantıda gerçekten henüz atanmamın akabinde yer almaktan büyük onur duyduğumu belirterek davetiniz için çok teşekkür etmek istiyorum ve konuşmamı bu başlangıçla yapmak istiyorum.

Sayın Mütevelli Heyet Başkanım, Sayın Dekan, kongrenin düzenlenmesinde emeği geçen çok değerli meslektaşlarım, çalışma arkadaşlarım, değerli katılımcılar, sevgili öğrenciler; İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü bünyesinde ilki 2006 yılında yapılan ve kısa adıyla TUDOK olarak anılan ve aslında markalaşan Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi'ne hoş geldiniz. Pandeminin zorlu koşullarının aksine birçok başarılı çalışmanın yapılmasına imkân veren ve pandemiden sonra da kullanılmaya devam edilecek olan çevrimiçi yöntemle gerçekleştirilecek olan kongremizin yedi yıllık bir aranın ardından altıncısı düzenleniyor. Benden önce konuşan hocalarımızın da belirttiği üzere, üniversiteler gençlerin desteklendiği, bilginin paylaşıldığı bilim yuvalarıdır. Bu paylaşım, gençlerimizin ve ülkemizin daha da büyük başarılara imza atmasında birincil öneme haiz olup bu tip kongreler de bu amaca hizmet etmekte önemli birer araçtır.

Ne mutlu ki TUDOK 2021'e Türkiye'den ve yabancı ülkelerden çok sayıda başvuru olmuş, sayın hakemlerimizin özverili çalışmasının neticesinde, siz değerli öğrencilerimizin bildirileri sözlü sunuma kabul edilmiştir. Bu kongrelerin önemli bir fonksiyonu da değerli katılımcıların bilgi paylaşımında bulunmaları, karşılaştırmalı çalışmaların yapılması, karşılıklı bilgi alışverişiyle konuların müzakere edilmesi ve böylece geleceğe dönük yeni bilimsel projelerin oluşturulması sonucunda dostlukların gelişmesinin temin edilmesidir. Böylece güven ortamı oluşmakta ve bu sayede bilim gelişmekte, bilim geliştikçe de insanlığa sağlanan yarar artmaktadır.

Sevgili gençler, sizlere olan inancımız tamdır ve üniversite olarak temel hareket noktamız, bu inancın bir yansıması olarak gelişmenize olan desteğimizin her geçen gün daha da artarak devam edeceği bir çalışma programı ile yeni kongre ve projeler üretmektir.

Bu vesileyle değerli katılımcı öğrencilerimize başarılar diliyor, genç Türkologları Kültür'de buluşturan kongremizin gerçekleşmesinde emeği geçen herkese teşekkür ediyorum. Bu bağlamda TUDOK'un bu günlere gelmesinde büyük bir emeği bulunan 2003-2017 tarihleri arasında Fen-Edebiyat Fakültemiz öğretim üyesi, bölüm başkanı, dekan olarak görev yapan Prof. Dr. Sayın Ömür Ceylan hocamıza, Fen-Edebiyat Fakültesi dekanımız Prof. Dr. Sayın Çimen Atak hocamıza, Türk Dili ve Edebiyatı bölüm başkanı Prof. Dr. Sayın Fatih Köksal hocamıza, bu tatil gününde büyük bir özveriyle oturum başkanlığı görevini yerine getirecek olan sayın hocalarımıza, dekan yardımlarımız Dr. Öğr. Üyesi Sayın Derya Altınmakas ve Dr. Öğretim Üyesi Sayın Kayhan Şahan'a, bölümümüzün akademik kadrosuna ve idari personele minnet ve şükranlarımı sunuyorum. Kongreye çeşitli üniversitelerden katılan genç öğrenci arkadaşlarımı da en içten dileklerimle bir kez daha tebrik ediyor ve gönülden başarılar diliyorum. Verimli bir kongre olması dileğiyle saygı ve sevgilerimi sunuyorum. Çok teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER – CİLT 1

-TÜRK DİLİ BİLDİRİLERİ-

TABIŞMAKTAR (EL OOZUNAN) ADLI ESER HAKKINDA
Ali ÇELİK **1**

KIRGIZCANIN BAZI AĞIZLARINDAKİ YÖN-YER BİLDİREN EK ÜZERİNE
Argen SHABDANOV **9**

BİRİNCİ TÜRKOLOJİ QURULTAYI VƏ TÜRKOLOGİYA ÇƏRÇİVƏSİNDƏ HƏLLİNİ GÖZLƏYƏN MƏSƏLƏLƏR
Aynur SƏFƏRLİ **19**

DÜNDEN BUGÜNE ANADOLU'DA TÜRKÇENİN STATÜ SORUNU
Birkan UZUNOĞLU **39**

ŞAH İSMAİL HATAYÎ'NİN ŞİİRLERİNİ TÜRKÇE YAZMASININ SEBEPLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME
Bülent ÇETİNKAYA **49**

MEDHÎ'NİN ŞEH-NÂMESİ
Cansu ERÇIKTI **57**

KISSA-YI YÛSUF'TA DUYGU KAVRAM ALANINA GİREN SÖZLER
Çağla BARİKAN TOPCİ **65**

ÖZBEK TÜRKÇESİNDE SIFIR BİRİM VE SIFIR BİÇİMBİRİM
Çağrı TUNCA **85**

TÜRKMEN ATASÖZLERİNDE DOST VE DÜŞMAN KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME
Derya BARLIK **99**

KONYA/YUNAK/BEŞIŞIK KÖYÜ YÖRÜKLERİNİN AĞZINDA FONO-SEMANTİK BAŞKALAŞMAYA UĞRAYAN BİR KELİME: BÖLE
Döndü Nur TEMİZ **131**

YUSUF HAS HACİB'İN KUTADGU BİLİG ESERİNDEKİ FİİLLERİN ÖZELLİKLERİ
Sadıqova FİRUZƏ **143**

KOSOVA'NIN PRİŞTİNE VE GİLAN ŞEHİRLERİNDE MAHALLE İSİMLERİ
Gamze PACOLLİ, Lorik MUSTAFA, Muhamed RETKOCERİ **153**

ÖZBEK VE UYGUR TÜRKÇELERİNDE KÖK FİİLLERİN TASNİFİ
Harun COŞKUN **165**

HARF DEVRİMİNE HAZIRLIK SÜRECİNDE YAŞANAN TARTIŞMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ
Hilal YAHYAOĞLU **183**

GAGAUZ KÜLTÜRÜNDE DUALAR, BEDDUALAR VE AZARLAMALAR
Leyla DİLEK 199

DERLEME SÖZLÜĞÜ'NDE "MENDİL" ANLAMINDA KULLANILAN KELİMELER VE ANLAM BOYUTU
Merve DURKUT 221

SALARCA-UYGHURCA-CHİNCE LUGHET (SALARCA-YENİ UYGURCA-ÇİNCE LUGATI) SÖZLÜĞÜ HAKKINDA BİLGİLENDİRME
Muhammet Mustafa KAYA 229

UYGUR DÖNEMİ IRK BİTİG VE İYİ PRENS İLE KÖTÜ PRENS ESERLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI GRAMER ÖZELLİKLERİ
Mustafa ACAT 257

TÜRKÇEDE –DI BİÇİMBİRİMİNİN GÖRÜNÜŞ KATEGORİSİNDEKİ İŞLEVİ
Seda FEYZİOĞLU 269

YAKUT (SAHA) TÜRKÇESİNDE HAYVANLARLA İLGİLİ ATASÖZLERİNE GENEL BİR BAKIŞ
Serkan YÜKSEL 281

EKLERİN NEDEN-SONUÇ İLİŞKİSİNE KATKISI
Yusuf Kamil ÖZDAĞ 291

DOĞU TÜRKÇESİNE AİT BİR İLMİHÂL: HÂZÂ KİTÂBÜ'L-'İLM-İ ḤÂL MESÂ'İL ADLI ESER ÜZERİNE
Zeynep TOPRAK 305

-KLASİK TÜRK EDEBİYATI BİLDİRİLERİ-

SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ GALATA MEVLEVİHANESİ 171 NUMARALI MECMUADAN HAREKETLE YESÂRÎ'NİN GAZELLERİNE DAİR
Ahsen ADIBEŞ 331

KERKÜKLÜ MÜFTİ BEKİR EFENDİ DİVANININ BİLİNMEYEN BİR NÜSHASI VE BU NÜSHADA BULUNUP DİĞER NÜSHASINDA BULUNMAYAN ŞİİRLERİ
Aisha MUMTAZ HASAN 341

NURMƏHƏMMƏD ƏNDƏLİBİN ƏDƏBİ İRSİNİN TƏDQİQ OLUNMA AREALI
Aynur SƏFƏRLİ 349

"TÂVÛS" MOTİFİNİN REDİF BAĞLAMINDA KULLANIMI: İSHÂK ÇELEBİ'NİN TÂVÛS REDİFLİ KASİDESİ
Ayşe ARAS 359

ÇİÇEKLERİN SERDÂRI ZAMBAK VE KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE İŞLENİŞİ
Ayşe Nur KAVAZ 373

XII. YÜZYIL AZERBAYCAN ŞAİRLERİNİN DİVANLARINDA ŞEHRENGİZLER - TÜRK YURTSEVERLİĞİNİN SANATSAL YANSIMASI OLARAK
Ayten ŞAMİLOVA 395

16. YÜZYILDA YAZILMIŞ DÖRT MESNEVİ ÖZELİNDE DİVAN ŞİİRİNİN ÇÖPÇATANLARI
Burçak KIZILTAŞ 405

TEZKİRECİLİK GELENEĞİ İÇERİSİNDE SON ASIR TÜRK ŞAİRLERİ
Buse ÖZTÜRK 423

NÂBÎ'NİN KIRIM HÂNI DEVLETGİRÂY HÂN MEDHİYYESİNİ ŞERH DENEMESİ
Çiğdem ARITÜRK 435

YILDIRIM BÂYEZİD DÖNEMİNDE TÜRK EDEBİYATI
Damla PINAR 443

SUYOLCUZÂDE AHMED NEHRÎ'NİN TOPHÂNE KÂDİRÎ ÂSİTÂNESİ'NİN TECDİDİNE DÜŞTÜĞÜ TARİH
Edibali KARABIYIK 455

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE KÖTÜLÜK TİMSALİ TOPLULUKLAR
Ekrem Can YILMAZ 469

BÂKÎ DİVÂNI'NDA DEĞERLİ TAŞLAR VE MADENLER
Ela ASLAN 499

16. YÜZYIL ŞAİRLERİNİ İÇİNE ALAN BİR MECMÛ'A-İ EŞ'ÂR
Elif Beyza AYDEMİR 523

DİVAN ŞİİRİNDE ÂB VE HECRÎ DİVANI'NDA KAVRAMIN KULLANIMI
Elif Nur KAYAN 529

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE "KALEM OLMAK" TABİRİ
Emin ŞENGÜL 545

BELÂGAT İLMİNİN KONULARINDAN BİRİ OLARAK DİVAN ŞİİRİNDE DİLEK (İNŞÂ) İSNÂDI
Emine Sıdıka TOPTAŞ 555

KABÛLÎ DİVÂNI'NDA GEÇEN ÂYET VE HADİS İKTİBÂSLARI
Ezgi GEMİCİ 567

AHMED PAŞA VE NECÂTÎ'DE ORTAK GÜZELLİK UNSURLARINA KLASİK ŞİİR BAĞLAMINDA BAKIŞ
Fadime ÇETİN 585

'ABDÜLBÂKÎ BİN MUHAMMED ER-RODOSÎ'NİN MECMU'A-İ EŞ'ÂR VE FEVÂ'İD ADLI ESERİNDE MEDENİYETİMİZİN ÖNEMLİ BİR PARÇASI OLAN RÜYA TABİRLERİ
Fadime KOÇOĞLU 605

NEF'Î'NİN "BANA" REDİFLİ GAZELİNİN ONTOLOJİK BAKIMDAN İNCELENMESİ
Fatma DAĞILMIŞ 617

YENİPAZARLI VÂLÎ'NİN HÜSN Ü DİL MESNEVİSİ'NİN ROMAN İNCELEME TEKNİKLERİ İLE İNCELENMESİ
Fatma Nur HACIEFENDİOĞLU 633

MİLLİ KÜTÜPHANE 06 HK 3661 NUMARALI ŞİİR MECMUASI
Hüseyin ODABAŞI 659

HAMDULLAH HAMDÎ'NİN YÛSUF U ZÜLEYHÂ İLE LEYLÂ VÜ MECNÛN MESNEVÎLERİNDE KAN BAĞI
M. Yusuf ANAR 665

HAYATIN ESERLERE YANSIDIĞIR: NEF'Î VE İZZET MOLLA'DA ORTAK YAŞAM İZLERİNİN TESPİTİ
Merve KARAYEL 675

SİNAN PAŞA'NIN TAZARRU'NÂME'SİNDE SECİLER VE TÜRLERİ
Miraç Ecem HAZIR 711

NEDÎM DÎVÂNI'NDA HÂRÛT İLE MÂRÛT
Muzaffer KARATAŞ 721

18. YÜZYILDA HARFLERE DAYALI MENSUR BİR KUR'A FALI
Nagihan DİREK 731

HAMZAVÎ'YE ATFEDİLEN İSKENDERNÂME'YE DAİR BAZI TESPİTLER
Necmettin AKAY 755

MİLLİ KÜTÜPHANE ANKARA-ADNAN ÖTÜKEN İL HALK KÜTÜPHANESİ KOLEKSİYONU'NDA 06 HK 3232 ARŞİV NUMARASI İLE KAYITLI "MECMÛ'A-YI EŞ'ÂR" ÜZERİNE NOTLAR
Nesibe HAN 769

KATILIMCI SÖZLÜKLERDE DİVAN EDEBİYATI BEYANINDADIR
Nihat KOÇAK 775

NEDÎM'İN ŞİİRLERİNDE BİR KAVRAM OLARAK DEVLET
Nursabah YILMAZ 805

ESRAR DEDE'NİN MÜBAREKNAME-İ ESRAR ADLI MESNEVİSİNDE GÖK CİSİMLERİ
Orhan TOKAT 827

SULTAN ŞAİRLER VE MUHİBBÎ DİVANI'NDA NEFS KAVRAMININ İŞLENİŞİ
Özlem ŞAMLI, Esra AKA 837

XVIII. YÜZYIL OSMANLI MÛSİKÎSİ'NE GENEL BİR BAKIŞ VE MÜNİF ANTAKÎ DİVANI'NDA MÛSİKÎYE DAİR UNSURLARIN İNCELENMESİ
Saadet DEMİRCAN 863

GELENEĞE RAĞMEN DEĞİŞİM: BÂKÎ VE SÂBİT'İN BİRER GAZELİ ÜZERİNDEN DÖNÜŞEN SEVGİLİ, ÂŞIK VE RAKİP İMAJLARI
Sergen AVCI 879

DİVAN ŞİİRİNDE BİR ETKİLENME TABİRİ: "ÇERAĞI BİRİNDEN YAKMAK"
Serpil MUTLU KIRLI 893

İÇİNDEKİLER – CİLT 2

RÂSİH BEY'İN "ÜSTÜNE" REDİFLİ GAZELİ VE YAMAN DEDE'NİN BU GAZELE YAZDIĞI NAZİRE
Şerife GÜZ 905

MÜŞTÂK BABA'NIN ŞİİR VE ŞAİRE DAİR GÖRÜŞLERİ
Şule ÖZBEKTAŞ 921

BAĞDATLI RÛHÎ'NİN TARİHLERİNDE TAHKİYE
Vasfiye Ayça KUŞÇU 935

ELİFNÂMELER VE BİLİNMEYEN İKİ ELİFNÂME
Yasemin KARASAKAL 953

EDİRNE ŞEHRENGİZLERİNİN (MESÎHÎ, ZÂTÎ, TAŞLICALI YAHYÂ, KERÎMÎ, NEŞÂTÎ) ÇEŞİTLİ YÖNLERDEN KARŞILAŞTIRILMASI
Yasin ÇAMKÖMÜRÜ 963

17. YÜZYIL DÎVÂN ŞAİRLERİNDEN DÎVÂNE RÜŞDÎ EFENDİ
Yasin ŞEN 987

BÂLÎ ÇELEBİ DÎVÂNI'NDA AVCI KUŞLAR
Zeliha YERLİ 1017

EBUBEKİR NUSRET VE SÂİB-İ TEBRÎZÎ ŞERHİ
Züleyha Nurgül ERTUĞRUL 1031

-YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLDİRİLERİ-

REFİK ALGAN'IN "KUYU" ADLI KÜÇÜREK ÖYKÜSÜNDE YENİ BİR TANIMLAMA: KİMLİKSİZLER GAYYASI
Aybüke GÜÇLÜ DEMİR 1049

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN "KAYIP HAYALLER KİTABI" ADLI ROMANINDA ÜSTKURMACA VE POSTMODERN UNSURLAR
Berna SEVİNDİK 1055

KURULAMAYAN BİR EDEBİYAT AKADEMİSİNİN HİKÂYESİ
Beyza AYTEKİN 1065

ADALET AĞAOĞLU'NUN ÖLMEYE YATMAK ROMANININ "ÜÇGEN ARZU" KURAMINA GÖRE İNCELENMESİ

Beyza YILMAZ 1083

GÖNÜL HANIM ROMANININ FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ
Bilge SAKÇI 1107

DƏYİŞƏN DƏYƏRLƏR QARŞISINDA AHMET HAMDİ TANPINAR (SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ'NÜN TİMSALINDA)
Bilqeyis ƏLİYEVA 1115

LACAN'IN PENCERESİNDEN BEHÇET NECATİGİL'İN DIŞARDA ŞİİRİNE BİR BAKIŞ
Burak NARİN 1123

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN ROMANLARINDA EVREN TASARIMI
Büşra BOZA 1131

BEYAZ MANTOLU ADAM ÖYKÜSÜNDE ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI
Çağla AKAR 1141

TÜRK TİYATROSUNDA BİR GÜLDÜRÜ ÖĞESİ OLARAK "HÜLLE": HÜLLE YAHUT KABAKÇI FERHAT AĞA VE HÜLLECİ
Demet SUSTAM 1155

HÜRRİYET KASİDESİ'NDE SOSYOLOJİK İLETİLER ÜZERİNE BAZI BELİRLEMELER
Doğanay DAĞLAR 1169

NURDAN GÜRBİLEK'TE EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNİN SINIRLARI
Elif Büşra DEMİR 1177

YAHYA KEMAL BEYATLI'NIN ŞİİRLERİNDE ÜSKÜP
Ercan EREN 1191

İLK ÖĞRETMENİM VE KIZIN SIRRI HİKÂYELERİNİN ROLAND BARTHES KURAMINA GÖRE METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ
Gamze ALTAY 1201

HİKÂYEDEN MÜZEYE SOSYAL TARİHİN ANLATISI: BİR KÜLTÜR VİTRİNİ OLARAK GÜNDELİK HAYAT
Güler UĞUR MELİKOĞLU 1213

RIFAT ILGAZ'IN ÇALIŞ OSMAN ÇİFTLİK SENİN ÖYKÜSÜNDEKİ TİPLER ÜZERİNDEN BİR İNCELEME
Havva ÖZCAN 1227

TÜRK ROMANINDA İKİ PROTOTİP BİR TEKNİK: BATILI FELÂTUN VE KÖYLÜ KARABİBİK
Hiranur BAYLAN ASLAN 1245

ATTİLA İLHAN'IN ROMAN TÜRÜNE YÖNELİK GÖRÜŞLERİ
Hüseyin ALGÜL 1253

ERİLDEN DİŞİLE METİNLER: FEMİNİST EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ İLE ÖYKÜ İNCELEMESİ
Hüseyin ÖZTÜRK **1267**

İKİNCİ YENİ'NİN KALESİ: YENİ DERGİ
Jale Nur TURGUT **1277**

FAKİR BAYKURT'UN YILANLARIN ÖCÜ VE YAŞAR KEMAL'İN İNCE MEMED ROMANLARININ BAŞKİŞİLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME
Jale ZEYNALLI **1287**

YAŞAR KEMAL'İN YER DEMİR GÖK BAKIR ROMANINI EZİLEN MİSTİSİZMİNİN YENİDEN YAZIMI OLARAK OKUMAK
Mert TUTUCU **1299**

SELİM İLERİ' NİN ANNEMİN SARDUNYALARI ADLI HİKÂYESİNİN PSİKANALİTİK İNCELEMESİ
Merve TUNÇ **1313**

1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA FALLİK BİR İMGE OLARAK KUYU
Nevin KAYA **1321**

TÜRK ŞİİRİNDE ANARŞİST BİR AÇILIM: İKİNCİ HAYVAN
Orhan Aytuğ TOLU **1339**

MODERN DÜNYADAN ANTİK YUNAN MİTOLOJİSİNE: ARAMIZDA DOLAŞAN PROMETHEUS
Rana Senanur DOĞAN **1363**

CELAL SILAY'IN DOĞU VE BATI DERGİSİ MERKEZİNDE DERGİCİLİK VE SANAT ANLAYIŞI
Seda Nur UZEL **1381**

NEZİHE MERİÇ'İN ÖYKÜCÜLÜĞÜ VE MENEKŞELİ BİLİNÇ ÖYKÜSÜNDE KADIN MODERNLEŞMESİNE BAKIŞ
Semra YAMAN **1395**

KENAN HULUSİ'NİN KAVAKLIKOZ HANINDA BİR VAKA HİKÂYESİ İLE AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN CİNLİ HAN ROMANI VE FARUK NAFİZ ÇAMLIBEL'İN HAN DUVARLARI ŞİİRİ ÜZERİNDEN TÜRK EDEBİYATINDA "HAN TEMASI VE HANLARA BAKIŞ"
Songül AÇIKGÖZ **1413**

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TAŞINAN ACI: EDİP CANSEVER BAŞIM DÖNÜYOR İKİMİZDEN
Sümeyye YAZICI **1421**

KASIM TINISTANOV'UN ALAŞA ADLI ŞİİRİNİN İNCELENMESİ
Şeyma ERDOĞAN **1431**

PEYAMİ SAFA'NIN ROMANLARINDA KLASİK TÜRK EDEBİYATI TESİRİ ÜZERİNE BİR İNCELEME
Şeyma GÜL 1441

SAFFET NEZİHİ'NİN ZAVALLI NECDET VE HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN AŞK-I MEMNU ADLI ROMANLARI ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME
Tuğba DANA 1457

İSA MUĞANNANIN QURU BUDAQ POVESTİ AVTOBİOQRAFİK ÖRNƏKLƏR KONTEKSTİNDƏ
Ülvi Aydın MİKAYİLOV 1469

MAĞCAN CUMABAYEV'İN URAL VE URAL DAĞI ŞİİRLERİNİN ÇÖZÜMÜ VE DAĞ SEMBOLİZMİ
Ümmügülsüm KORKMAZ 1475

POSTMODERNİST BİR ROMAN ÇÖZÜMLEMESİ: MADAM ARTHUR BEY VE HAYATINDAKİ HER ŞEY
Yasemin ŞANLI 1491

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM ROMANINDA KÖYDEN KENTE GÖÇ VE YOKSULLUK: BİR EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ İNCELEMESİ
Yasemin ŞANLI 1503

ARİF NİHAT ASYA'NIN FETİH MARŞI ŞİİRİNDEN GENÇLİĞE BİR BAKIŞ
Zeynep BİNİCİ 1515

-TÜRK HALK EDEBİYATI BİLDİRİLERİ-

KUTADGU BİLİG'DE HALK HEKİMLİĞİ VE SAĞLIK-HASTALIK ALGISI
Arzu ACAR 1527

TÜRK NİNNİLERİNDE KUZU METAFORU
Ayşe BULUÇ 1541

YAŞAR KEMAL'İN HÜYÜKTEKİ NAR AĞACI ADLI ROMANINDAKİ HALK KÜLTÜRÜ UNSURLARINA DAİR BİR İNCELEME
Ayşe EMRE 1559

ANADOLU'DA GELENEĞİN DEĞİŞİMİ-DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA: KAPILIK ÖRNEĞİ
Berna ÖZPINAR 1571

ERZURUM MASALLARINDA MİTOLOJİK UNSURLAR
Burcu SESLİ 1583

TRABZON İLİ ÇARŞIBAŞI İLÇESİNDE GELENEKSEL YILBAŞI KUTLAMASI: KALANDAR GECESİ
Çağla YILMAZ 1601

AXEL OLRİK'İN EPİK YASALARI ÇERÇEVESİNDE YER ALTI DİYARININ KARTALI MASALI
Duygu ÇAKIR, Enis BEKAR 1609

CORONAVİRÜS (COVID-19) SALGIN DÖNEMİNİN ÖLÜM GELENEKLERİ ÜZERİNE ETKİSİ
Ela Kamuran AYDOĞDU 1623

ERZİNCAN İLİ KEMAH İLÇESİNE BAĞLI TAN KÖYÜNÜN HALK KÜLTÜRÜNDEKİ BAZI DEĞİŞİMLER ÜZERİNE BİR İNCELEME
Fatih KANDEMİR 1633

ARDAHAN MERKEZ KÖYLERİ ÖRNEKLEMİNDE BİR KORKU KÜLTÜ: HORTLAK
Leyla YILMAZ POLAT 1647

ÖZBEK MASALLARINDA KADIN TİPLER
Mine TUTAK 1657

COVİD-19 TEMASINA UYARLANMIŞ ATASÖZLERİ
Miyase GÜZEL 1669

GÖKÇE ÇİÇEK FİLMİNDE YER VERİLEN İNANÇ UNSURLARININ İNCELENMESİ
Nedim Mutlu KIZILBUGA, Şeyma SOYYILMAZ 1681

TÜRK DÜĞÜNLERİNDE GÜÇ GÖSTERİSİNE DAYANAN UYGULAMALAR: KIRŞEHİR ÖRNEĞİ
Özgenur ALTUNTAŞ GÜRBÜZ 1693

GÜNÜMÜZDE MEDDAHLIK GELENEĞİNİN ZAYIFLAMASININ NEDENLERİ VE YAŞATILMASI YOLUNDA ÖNERİLER
Rugeş DEMİR 1707

ÇOK MU KOMİK? KORONAVİRÜSÜN DİĞER YÜZÜ: GÜLDÜRÜ AMACI GÜDEN TELEVİZYON PROGRAMLARI
Rumeysa PEKİN 1719

ANKARA'NIN BALA İLÇESİ'NDE KURT AĞZI BAĞLAMA GELENEĞİ ÜZERİNE BAZI TESPİTLER
Semra ŞİMŞEK 1731

ÇELİKHAN İLÇESİ AKSU KÖYÜ ÖRNEĞİYLE YILBAŞI OYUNLARI
Yaren KARACA 1743

TÜRK İNANÇ SİSTEMİ VE ŞAMANİZM İLE SENKRETİZE OLMUŞ BAZI İNANIŞLAR: ORDU İLİ AKKUŞ İLÇESİ ÖRNEĞİ
Yasemin ALTUN 1751

TÜRK DÜNYASI MASALLARINDA "YENİDEN DİRİLME" MOTİFİ ÜZERİNE BİR İNCELEME
Yeliz BAHADUR 1767

FARKLI TOPLUMLARDA BENZER RİTÜELLER: HIDRELLEZ VE MAYIS DİREĞİNİN KARŞILAŞTIRILMASI
Zeynep ULUDAĞ 1781

RÂSİH BEY'İN "ÜSTÜNE" REDİFLİ GAZELİ VE YAMAN DEDE'NİN BU GAZELE YAZDIĞI NAZİRE

Şerife GÜZ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD

ÖZ

Klasik şiir geleneğimizde bazı gazeller çok beğenilmiş ve bunlara farklı dönemlerde farklı şairler tarafından nazireler yazılmıştır. Şairlerin bu gazellere nazire yazmalarının kendilerini geliştirmek, beceri ve kabiliyetlerini göstermek veya o gazelin şairini geçmek gibi değişik sebepleri olabilir. Söz konusu gazellerden birisi de Balıkesirli Râsih Bey'in, (ö. 1731) ünü kendini de aşan "üstüne" redifli gazelidir. Yapılan araştırmalara göre bu redifle yazılmış farklı dönemlere ait pek çok nazire tespit edilmiştir. Ancak "üstüne" redifi denildiğinde aklımıza gelen ilk isim Râsih Bey'in gazelidir. Çünkü onun gazeli, zemin şiir olmamasına rağmen pek çok şair tarafından tanzir edilmiş ve önemli şairler tarafından beğenilmiş meşhur bir gazeldir. Zira Râsih'in kendine özgü üslûbu onu diğer şairlerden farklı kılarak bir adım öne çıkarmıştır. Şiirinde yaptığı anlam yüklü ikilemeler onun gazelinin farklılığını gözler önüne sermiştir.

Söz konusu gazele nazire olduğu düşünülen şiirlerden biri de Kayserili şairlerden Mevlevî Yaman Dede'ye (1888-1962) aittir. Bu bildiride Yaman Dede'nin naziresi şerh edilerek Râsih Bey'in gazeliyle biçim ve içerik karşılaştırması yapılmıştır. Böylece Yaman Dede ve Râsih Bey'in klasik Türk şiiri nazire geleneğine yaptıkları katkılar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ayrıca araştırma esnasında Râsih Bey döneminde (18. Yy) veya sonraki dönemlerde yaşayan bazı divan şairlerinin divanları taranarak Râsih Bey'e yazıldığı düşünülen nazireler tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Râsih Bey, Yaman Dede, "üstüne" redifi, nazire.

ABSTRACT

In our traditional classical poetry, some gazels have been appreciated and nazires have been written in different periods by different poets. There can be some reasons about why poets have written nazires to those gazels such as improving themselves, showing their skills and talents or being better than those gazels poets. One of the gazels that have been talked about is Rasih Bey's, (dead in 1731), "üstüne" rhymed gazel which is more well-known than his poetry. According to some researches, there are many nazires which have been written in accordance to this rhymed within different periods. "Üstüne" rhymed, the first name comeing to our minds is Rasih Bey's gazel. His gazel is a very famous one which is appreciated and replicated by many poets, although it isn't the first type of poem. Like wise, Rasih's unique style makes him shine out within other poets.

One of the poems, which was thought as a nazire to the aforementioned gazel belongs to Yaman Dede from Kayseri (1888-1962). In this report, Yaman Dede's nazire is expounded and compared with Rasih Bey's gazel from the point of manner and content. By the way, contributions of Rasih Bey and Yaman Dede into classical Turkish Poetry are tried to be set forth. Additionally; in the research, some of the Divan poets' works which were written in Rasih Bey period (18th century) or the following periods have been scanned and the nazires which are thought to be written to Rasih Bey are tried to be detected.

Keywords: Rasih Bey, Yaman Dede, "Üstüne" Rhymed, nazire.

Giriş

Klasik Türk edebiyatı geleneği içinde şiire yeni başlayan (nev-heves) şairlerin yetişmesinde bir yöntem olan ve âdeta bir okul görevi üstlenen nazire, edebî terim olarak "Bir şairin şiirine başka bir şairce aynı ölçü, uyak ve redifte yazılan benzerine denir (Dilçin, 1983: 269). Nazire yazmaya tanzir, nazire yazılan şiire de zemin şiir adı verilir (Mermer-Koç, Keskin, 2005: 83). Nazire yazmada bazı gerekçeler vardır. Mehmet Fatih Köksal bu gerekçeleri şu şekilde sıralar: "Zemin şiiri geçme arzusu, meydan okumalara cevap verme ihtiyacı, üstad şairleri izlemek, bir dostluk nişanesi olarak nazireleşmek, genç şairleri teşvik için nazire yazmak, nazirenin sağladığı imkân: Hazır kalıplar (Köksal, 2018: 112-122)".

Yapılan nazire örneklerine bakıldığında genellikle üç özelliğin ortak olduğu görülmektedir. "a. Örnek alınan şiirle, yani zemin şiirle veya model şiirle vezin birliği, b. Zemin/model şiirle kafiye, varsa redif birliği, c. Zemin/model şiirle söyleniş(eda), anlam ve hayal benzerliği (Köksal, 2018:37)". Bildirinin konusu olan Yaman Dedeʾnin Râsihʾe yaptığı nazire, bu gruplandırmadaki "örnek alınan şiirle vezin birliği ve zemin şiirle kafiye varsa redif birliği" maddelerini kapsarken "zemin şiirle söyleyiş, anlam ve hayal benzerliği" maddesini tam olarak kapsamaz. Çünkü bu iki gazel biçim olarak benzeseler de içerik bakımından birbirine zıtlardır.

Divan Edebiyatı'nda, 18. yüzyılda özellikle Fuzûlî, Nailî, Bakî, Nabî gibi şairlerle, ardından da Nedim ve Şeyh Galip ile nazirecilik alanında parlak bir dönem yaşandığı görülmektedir. Bu yüzyılda mazmun kullanımında tıkanma yaşanması bu durumun da şiirlerde tekrara düşme yoluna gidilmesi üzerine nazireciliğin önem kazandığı söylenebilir (Çandır, 2013: 479). 18. yüzyılda bu geleneğin içinde yer alan önemli gazellerden birisi de Balıkesirli Râsih Beyʾin yazdığı "üstüne" redifli şiirdir. Balıkesirli Râsihʾin bu gazelinin "Râsih" mahlaslı başka şairlere ait olduğu hakkında görüş ayrılıkları olmuştur. Bu gazelin Balıkesirli Râsihʾten başka Sofyalı Râsih ile Kayserili Divan şairi olan Râsih Abdüllatif Efendi'ye ait olabileceği düşünülmüştür. Şeyhî Mehmed Efendi'nin Vakâyiʾüʾl-fuzalâsı'nda ve Safâyî tezkiresi ile İsmail Belîğ tezkiresinde bu gazelin Sofyalı Râsih'e ait olduğu; Sâlim, Müstâkîm-zâde Süleyman Saadeddîn ve Bursalı Mehmet Tahir Efendi tezkirelerinde ise Balıkesirli Râsih'e ait olduğu belirtilmiştir. Ayrıca Hamdi Üçok "Çağlayanlar Beldesi Bünyan" adlı eserinde Kayserili Divan şairi olan Râsih mahlaslı Abdüllatif Efendi'ye ait olduğu belirtilmiştir (Köksal, 1998:137-138). Bütün bu görüş ayrılıkları neticesinde bu

gazelin Balıkesirli Râsih'e ait olduğu yapılan araştırmalarla tespit edilmiştir. Şöyle ki: Sâlim Tezkiresinde "*Gazel-i merkum bunların zâde-i tabʿ-ı raʿnâlarından olduğu malûm-ı cümle-i şuʿarâdır* (İnce, 2008:203)". Cümlesini kurarak bu gazelin Balıkesirli Râsih'e ait olduğunun bütün şairler tarafından bilindiğini anlatır. Aynı zamanda Safâyî'nin tezkiresinde bu gazeli Sofyalı Râsih'e ait olduğunu söylemesini yanlış bulur ve onun hataya düştüğünü söyler. Ali Canip Yöntem ise "Meşhur Bir Gazelin Sahibi İki Râsih" isimli makalesinde Sâlim'in görüşünü destekleyerek bu gazelin Balıkesirli Râsih'e ait olduğunu savunur. Yöntem'in görüşü şu şekildedir: "*Sofyalı Râsih, Sâlim'in kaynatası meşhur vezir ve şair Râmî Paşa'ya divan kâtipliği ettiği için, eğer gazel onun olsaydı Salim bilirdi. Bahusus Sâlim'in işaret ettiğine göre o devirde bütün şairler, bu nâmdâr gazelin Balıkesirli Râsih'in olduğunu biliyorlarmış*" şeklinde bir değerlendirme yaparak böylece, gerek Sâlimʾin şairleri yakından tanıması ve o döneme tanıklık etmesi, gerekse öteki kaynakların Balıkesirli Râsih tarafından yer almaları ile şiirin kime ait olduğu konusundaki görüş ayrılığı sona ermiştir denebilir (Kahraman, 2003:71).

17. yüzyılın sonu ile 18. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Balıkesirli Râsih Ahmed Bey Zağanos Paşaʾnın torunu olan Sinan Paşa ve Vezir İlyas Paşaʾnın kızı Hatice Hatunʾun çocuğudur. Dolayısıyla köklü bir aileye mensuptur. Çeşitli devlet hizmetlerinde bulunan Rāsih 1706ʾda Balıkesirʾe geri döner ve 38 sene Zağnos Paşa vakıflarının mütevelliğini yürütür. 1731 yılında memleketinde vefat eden Râsihʾin kabri Zağnos Paşa Cami aile mezarlığındadır. Mezar taşının kitabesinden hacı, baş kısmındaki şekilden hem yönetici hem de ilmiye sınıfından olduğunu anlaşılmaktadır (Selçuk, 2014).

Râsih Bey başka eserler yazdığı halde "üstüne" redifli gazeliyle meşhur olmuştur. Sadık Yazar Balıkesirli Râsihʾin bir gazeli ile edebiyatımızda konumlandırıldığını, Râsihʾle ilgili yapılan araştırmalarda birincil kaynaklara ulaşılmadığını, yazma eser kütüphanelerinin yeterince taranmadığı söyleyerek Balıkesirli Râsihʾin sadece birkaç eseriyle mecmuasına ulaşılmış bir şair olarak görüldüğünü söyler: "18. Yüzyılda vefat eden Balıkesirli Râsihʾe dair yapılan araştırmaların çoğunda maalesef birincil kaynaklara başvurulmamasından dolayı mevcut literatürde onun hayatı ama daha ziyade eserlerine dair verilen bilgiler önemli oranda hata ve eksikliklerle maluldür (2020:671)".

Râsihʾin yazdığı gazel zemin şiir değildir. O döneme kadar üstüne redifiyle yazılan pek çok nazire bulunmaktadır. Edirneli Nazmîʾnin tespitine göre zemin şiirin Cem Sultanʾa, Pervane Beyʾin tespitine göre ise Sâfîʾye ait olduğu düşünülür. Bugüne kadar bu redifle yazılmış toplamda 48 adet gazel tespit edilmiştir. "Zemin gazel olmamasına rağmen, Râsih Bey'in gazeli, bu 48 gazeli gölgede bırakarak yaygın bir şöhrete ulaşmış, hatta Necâtî Bey gibi, Sultanu'ş-şuarâ Bâkî gibi zirve şairlerin gazelini bile geçerek üç yüz yıla yakın bir zamandan beri zevkle okunmuş, hala da okunmaktadır (Akkaya, 2007: 28)".

Hüseyin Akkayaʾnın ifadesine göre: "Edirneli Nazmî'nin tespitine göre bu vezin ve kafiyede zemin şiiri, yani ilk şiiri Sultan Cem (öl. 900/1495) yazmış, başta Necati Bey,

Mesîhî, Me'âlî, Muhibbî gibi meşhur şairler olmak üzere 25 şair 30 nazire kaleme almışlardır. Kanunî Sultan Süleyman'ın bendelerinden Pervane Bey'in 968/1560-61 yılında derlediği nazire mecmuasında ise Râsih Bey'in gazeline benzer vezin, kafiye ve redifte toplam 35 şaire ait 43 gazel bulunmaktadır. Her iki mecmuada ortak gazeller çıkarıldığında toplam 37 şaire ait 45 gazel yer almaktadır. Yukarıda zikrettiğimiz iki nazire mecmuasında geçen 45 gazele ek olarak tespit ettiğimiz üç gazelle birlikte toplam 48 gazel ile Râsih Bey'in gazeli vezin, kafiye ve redif açından ortaktır (2007:27)". Bu 48 adet gazele ek olarak da aynı vezin, kafiye ve redifle yazılmış Bursalı İffet, Cenâbî ve Yaman Dedeʾye ait 3 gazel tarafımızca tespit edilmiştir. Dolayısıyla toplamda "üstüne" redifiyle aynı kafiye ve vezin kullanılarak yazılmış 51 adet gazel bulunmaktadır. Bu 3 gazel arasında Bursalı İffet ve Yaman Dedeʾnin gazelleri Râsihʾin gazeline yazılmış birer nazire olduğu tarafımızca düşünülmektedir. Bu her iki gazel de aynı vezin, kafiye ve redifle yazılmıştır. Ayrıca Bursalı İffet 19, Yaman Dede ise 20. yüzyıl şairi oldukları için yani Râsihʾten sonraki dönemlerde yaşadıkları için ünü kendini de aşan bu gazelden etkilenme olasılıkları yüksektir.

Balıkesirli Râsihʾin bu çok meşhur olan gazeliyle alakalı yapılan çalışmalar incelendiğinde gazele yazılan nazireler arasında Yaman Dedeʾnin gazelinin nazire olup olmadığına dair sadece Mehmet Fatih Köksal'ın "Kayserili Divan Şairleri" adlı çalışmasında Yaman Dedeʾnin biyografisinin ve şiir örneklerinin yer aldığı bölümde bu gazelin Balıkesirli Râsihʾin gazeline nazire olarak yazıldığı tahmin edilmektedir. Bu kaynak dışında başka kaynaklarda bu veriye ulaşılmamıştır.

Bir Mevlevi şairi olan Yaman Dede 1888 yılında Kayseriʾnin Talas ilçesinde dünyaya gelmiştir. Asıl adı Diyamandi Keçeoğlu olan şair gayrimüslim bir ailenin çocuğudur. İslamiyeti benimsedikten sonra ise adı Mehmet Kadir Keçeoğlu olur. Ancak "Yanan Dede, Yaman Dede, Yamandi Molla ve Molla Bey olarak da anılır (Eren, 2018)".

İlk eğitimini Kastamonuʾda Rum Ortodoks mektebinden aldıktan sonra 1900ʾda Kastamonu İdâdîʾsine devam eder. Gerek İbnülʾemin Mahmud Kemâlʾe kendi gönderdiği otobiyografisinde, gerekse Mustafa Özdamarʾın şairin terekesinde çıkan notlarından aktardığı bilgilere göre Diyamandi, İdâdîʾnin üçüncü sınıfındayken Farsça hocasının öğrettiği Mevlanaʾyı duyunca, önceden tanıdığı ve âşık olduğu birini yeniden görmüş gibi olmuş ve Mevlana hayranlığı, dolayısıyla da İslamiyetʾe olan ilgi ve yakınlığı böylece başlamıştır (Satoğlu,1970:113). İdâdîʾyi birincilikle bitiren Yaman Dede 1909ʾda İstanbul Dârülfünûnu Hukuk Mektebine girer. Avukatlık yaptığı dönem Galata Mevlevihânesiʾnde Ahmed Celâleddin Dede ve Ahmed Remzi Dedeʾnin Mesnevi derslerine katılır. Mesneviyi Ankaravi şerhiyle birlikte sonuna kadar okur. Gayretinden dolayı Ahmed Remzi Dede ona Yaman Dede adını verir (Şahin, 2013: 311-312).

İslamiyeti benimsedikten sonra ibadetlerini ailesinden gizli yapmıştır. 1942 senesinde müslümanlığını resmen açıklamıştır ve ismini de o tarihte değiştirmiştir. Eşi ve kızının bu vaziyeti hazmedemeyerek patrikhâneye bildirmeleri ve patrikhânenin de "dinlerinin bir

müslümanla bir tavan altında yaşamaya müsait olmadığı" kararı üzerine Yaman Dede notlarında, bu ayrılıktan eşi ve kızının da çok elem duyduklarını ifade etmektedir (Özdamar, 1994: s.60-66). Bu durum neticesinde evinden, ailesinden ayrılan şair "3 Mayıs 1962'de vefat eder ve Karacaahmet Mezarlığı'nda defnedilir. (2013: 311-312)". Şiirlerinde genellikle mahlasını kullanmayan Yaman Dede'nin şiirleri bir mecmua, divan veya divançede toplanıldığına dair bir kayıt bulunamamıştır (1998:254). Onun hemen hemen her şiirinde Mevlana ve Mesnevî'nin izleri görülmektedir. 20. Yüzyılda Divan edebiyatı şiir geleneğini devam ettiren şair, Arapça ve Farsçayı iyi bilir ve şiirinde de güzel kullanır.

A.Gazellerin Metni ve Şerhi

Râsih Bey'in Gazeli (İz, 2019: 413)	Yaman Dede'nin Gazeli (1998: 257)
Süzme çeşmin gelmesün müjgân müjgân üstüne Urma zahm-ı sîneme peykân peykân üstüne	Hamdüli'llâh virdiler hicrân hicrân üstüne Bahş olundı rûhuma nîrân nîrân üstüne
Dilde gam var şimdilik sen gelme lutf it ey sürûr Olamaz bir hânede mihmân mihmân üstüne	Aks iden a'mâk-ı şebden rûhumun feryâdıdır Her telimden cûş ider efgân efgân üstüne
Yârdan mehcûr iken düşdük diyâr-ı gurbete Dehr gösterdi bize hicrân hicrân üstüne	Yâreli bir sâz-ı firkat âh ile ülfetdedir Şükr itmezsem olur küfrân küfrân üstüne
Rîze-i elmâs eker her açdığı zahma o şûḫ Lutfı var olsun ider ihsân ihsân üstüne	Öyle bir nûr-ı Hudâ mecnûn-ı aşk itmiş ki dil Sahva gelmez gelse de Lokmân Lokmân üstüne
Hem mey içmez hem güzel sevmez demişler hakkına Eylemişler Râsih'e bühtân bühtân üstüne	Kalbimin her zerresinde nâr-ı Aşkullâh var Hûn-ı dilden müncelî furkân furkân üstüne
	Her şehin mahbûbuna baş virmeyi kılsın nasîb Kanmam asla virmeye kurbân kurbân üstüne

1. Râsih Bey'in "Üstüne" Redifli Gazelinin Şerhi

Râsih Bey'in "üstüne" redifli gazeli, beş beyitten oluşmaktadır. Aruzun "*fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün*" vezniyle yazılmıştır.

Süzme çeşmin gelmesün müjgân müjgân üstüne
Urma zahm-ı sîneme peykân peykân üstüne

(Ey sevgili!) Gözlerini süzme ki kirpik kirpik üstüne gelmesin, (süzgün bakışlı gözlerinden) ok üstüne ok göndererek sinemi yaralama.

Divan edebiyatında sevgili gözleriyle aşığı derinden etkiler. Onun bakışları ok gibidir ve aşığın gönlüne saplanarak yaralar. Sevgilinin gözü sihirlidir ve aşığı büyüler bunun için bir süzgün bakışı yeter. Gözün bu süzgün ve baygın bakışları bir sarhoşu andırır. Bu sarhoşluğunun sebebi ise gurur ve nazdır. Sevgilinin gözleri ok, kirpikleri de hem hançer, kılıç hem de oktur. Süzgün bakışlı sevgilinin gözü, kaşı, kirpiği ve gamzeleri iş birliği yaparak aşığı yaralarlar. Bu güzellik unsurlarının öldürücü, yaralayıcı özellikleri vardır. Bunların cazibesine dayanamayan zavallı aşığın gönlü yaralansa da bu durumdan asla şikâyetçi değildir, bu durum onun için büyük bir nimet hatta sevgiliden gelen bir lütuf ve

iyilik olarak görür. Çünkü aşığa, sevgilinin süzgün süzgün bakması ona cevr, cefa etse bile onunla ilgilendiğini düşündürür. Dolayısıyla âşık heyecanlanır ve çok mutlu olur. Şair "peykân peykân üstüne" ikilemesiyle iki oktan bahsetmektedir; biri sevgilinin gözü, diğeri ise sevgilinin kirpikleridir.

Dilde gam var şimdilik sen gelme lutf it ey sürûr
Olamaz bir hânede mihmân mihmân üstüne

Ey sevinç! Şimdilik gönülde gam var, lutf edip gelme; (çünkü) bir evde misafir üstüne misafir (olması) uygun değildir.

Edebiyatımızda gönül gamın, kederin misafir olduğu bir eve benzetilir. Gam ve keder bu eve nasıl misafir olmasın ki, âşık geceler boyu ağlar, inler ve yaralıdır. Âşığın gönlü gam ve kederle beslenir. Gamın bulunduğu gönülde sevinç ve neşenin olması pek uygun olmaz. Çünkü, geleneklerimize göre bir eve misafir üstüne misafir gitmesi uygun görülmez. Şair "mihman mihman üstüne" ikilemesiyle iki misafirden söz etmektedir; biri gam diğeri de sevinçtir.

Yârdan mehcûr iken düşdük diyâr-ı gurbete
Dehr gösterdi bize hicrân hicrân üstüne

Yardan uzak kalmışken gurbet diyârına düştük, dünya, zaman bize ayrılık üstüne ayrılık gösterdi.

Yardan ayrı kalan şair gurbete düşmüştür. Sevgilinin olmadığı her yer âşığa gurbettir. Ayrılık çekmek yerine sevgilinin cefasını çekmeye hazırdır. Ayrılık acısı çeken âşık ölümcül hastalığa yakalanır, kan yutar ve geceleri sabaha kadar âh eder. Sevgiliden ayrı geçen her dakika âşık için bin yıl kadar uzundur. Bu acıyı bastırabilmek için de âşık sevgiliyi hayal eder. Şair, "hicran hicran" ikilemeleriyle iki ayrılık yaşadığını belirtmektedir; biri yardan diğeri de memleketinden.

Rîze-i elmâs eker her açdığı zahma o şûh
Lutfı var olsun ider ihsân ihsân üstüne

O şuh (olan) sevgili açtığı her yaranın üzerine elmas tozu eker, lutfu var olsun, bize iyilik üstüne iyilik eder.

İşveli, cilveli ve nazlı olan sevgili ok gibi olan bakışları, kılıç gibi olan kirpikleri ve yay kaşlarıyla aşığa her baktığında onun gönlünü yaralar. Âşık bu yaralanmadan son derece memnundur. Yeter ki sevgili ona baksın, bakışlarını kendisinden mahrum bırakmasın. Sevgili süzgün, şehla bakışlarıyla, iltifat etmesiyle, aşığı peşinde koşturmasıyla naz yapar, işveli davranır. Elmas tozu kolay erimediğinden dolayı yaraya elmas tozu eklemek acıda devamlılığı ve aşkta sebatı temsil eder. Sevgilinin gamzesi, kirpiği, kaşı ile eziyeti yetmezmiş gibi bir de yaraya elmas tozu ekleyerek bu eziyeti daha da ağırlaştırır. Ama bu durum âşık için bir eziyet değil sevgiliden gelen iyilik ve lütuftur.

"Eskiden elmas kırıntılarının zehir olduğu ve içirilen insanın öldüğü sanıldığı için, divan şairleri gönül yaralarına cam ve elmas tozu ekilmesini istemişlerdir. Bu onların yaralarının

iyileşmesini engeller ve böylelikle sevgilinin eli ile ölüme yaklaşmanın mutluluğunu tatmalarını sağlar. Şair, sevgilinin bakışlarını elmas tozuna benzeterek, bunlarla aşığın parça parça olmuş sinesine baktığında sanki yaranın üzerine elmas kırıntısı ekilirmiş gibi olduğunu söylüyor (Doğan, 2017:442)". Bu beyitte Hz. Hasanʿa bir telmih yapılmıştır. Bir rivayete göre peygamberimizin torunu Hz. Hasanʾın elmas tozu ile eşlerinden Ca'de bint Eş'as b. Kays tarafından zehirlendiği söylenir. "İhsan ihsan üstüne" ikilemesiyle şair iki iyilikten bahseder; biri sevgilinin aşığın gönlünü yaralaması diğeri ise açtığı yara iyileşmesin diye elmas tozu eker. Klasik edebiyatımıza göre bu sevgiliden aşığa yapılan iyiliktir. Çünkü aşık bu yaranın iyileşmesini asla istemez.

Hem mey içmez hem güzel sevmez demişler hakkına
Eylemişler Râsihʾe bühtân bühtân üstüne

(Senin) Hakkında "ne şarap içer, ne de güzel sever!" demişler. Râsihʾe iftira üstüne iftira atmışlar.

Mey yani şarap divan şiiri geleneğinde âşıkların aşk acılarını dindirebilmek için içip sarhoş oldukları unsur olarak bilinir. Aynı zamanda şarap eğlence meclislerinin vazgeçilmez unsurlarıdır. Sakiler mecliste bulunlara şarap kadehi sunar. Şarabı içen herkes dert ve tasalarından bir süreliğine de olsa kurtulurlar ve mutrib, rakkas eşliğinde çoşup eğlenirlermiş. Şarap tasavvufi olarak ise Allah aşkını temsil eder. Meyhane tekkeyi, saki ise mürşid olarak ilişkilendirilir. Bu beyitte şair aslında kendisini övmüştür. Çünkü şair kendisine "şarap içmez, güzel sevmez" şeklinde bir iftira atıldığını dolayısıyla insanların onun şairlik yeteneğini kıskandığını, çekemediklerini ima etmektedir. Zira bunca şairin onun şiirine nazire yazması Râsihʾin şiir yeteneğinin güçlü olduğunu ve çok beğenildiğini göstermektedir. Özellikle bu gazeli edebiyatımızda en çok nazire yazılan gazeller arasında olduğu bilinmektedir. "Bühtan bühtan üstüne" ikilemesiyle şair iki iftiradan bahsetmektedir; birisi Râsihʾin şarap içmediği, diğeri de güzel sevmediğidir.

2. Yaman Dedeʾnin "Üstüne" Redifli Gazelinin Şerhi

Hamdüliʾllah virdiler hicrân hicrân üstüne
Bahş olundı rûhuma nîrân nîrân üstüne

Allah'a hamd olsun ki (bana) ayrılık üstüne ayrılık verdiler, ruhuma da ateş üstüne ateş bağışladılar.

Divan Edebiyatında hicrân yani "ayrılık, ayrılık acısı" aşığın en büyük derdidir. Bütün belalara, cefalara katlanan âşık, ayrılığa tahammül edemez, ayrılık acısından ölümcül hastalığa yakalanır, sürekli kan yutar ve ahlar çeker. Âşığın bu derdine hiçbir doktor çare bulamaz, onun tek ilacı sevgiliye kavuşmaktır. Vuslata eremeyen âşık çareyi sevgiliyi hayal etmekte bulmuştur. Çünkü bu hicran ve özlem aşığa bir üstünlük kazandırmaktadır. Acılar artık zevke dönüşmüştür. Bunun farkında olan şair, ayrılıklar yaşayıp vuslata erememesine rağmen Allah'a şükreder.

Klasik şiirimizde ateş; âşığın aşkının ızdırabıdır. Sevgiliye karşı çektiği hasret ve özlem ateşe dönüşür ve âşığı yakar. Âşık bu ateşi dindirebilmek için daima ağlar. Ama bu ateş asla sönmez. Hatta gönlünü daha da yakar ve kavurur. Bu acıya dayanamayan âşık, öyle bir ah eder ki bu ah ateşinin kıvılcımları güneşi, ayı ve yıldızları oluşturur, böylelikle parlamış olurlar. Mevlevi tarikatına mensup olan şairin bu beytini tasavvufi açıdan yorumlamak da mümkündür; Elest bezminde "evet" sözünü verdikten sonra dünyaya gönderilen insan, asıl vatanından ayrı olduğu için âlem-i fenâda ayrılık ateşiyle yanar, kavrulur. Dolayısıyla âşık sabahlara kadar ah ederek fenafillâha ulaşmayı bekler.

Beyitte Mevlana'nın ney metaforuna telmih yapılmıştır. Sazlıktan kesilen ney nasıl ki vatanından ayrı kaldıysa, insan da âlem-i bekâdan ayrı kalmıştır, ikisi de gurbettedir. Ayrılıktan dolayı insan ah çeker, ney de acı acı feryâd eder. Nasıl ki ney yapım aşamasında kamışı ateşle dağlanarak delikler açılır, insanın da ayrılık ateşiyle gönlü dağlanır. Dolayısıyla ney, insan-ı kâmile benzetilmiştir. Mutasavvıfların düşüncelerine göre dünyaya yani kesret âlemine Allah'ı bulmak için gelen insanoğlu acizdir ve acizliğini anlatabilmek için Allah'a hamd ederler. Bunu bir vazife olarak görürler. Âşık, her ne kadar ayrılık özlemi çekse de ayrılığın ateşiyle yanıp kavrulsa da bu durumuna şükreder. Çünkü bu vazifeyi bir hamd vesilesi olarak sayarlar. Aynı zamanda hicran ona bir üstünlük kazandırır. Dolayısıyla âşık sabrederek, şükrederek vuslata erer.

Aks iden aʿmâk-ı şebden rûhumun feryâdıdır
Her telimden cûş ider efgân efgân üstüne

(Bu sessiz) gecenin derinliğinden yansıyan (şey) ruhumun feryadıdır. (Nitekim) Her telimden feryâd üstüne feryâd coşar.

Gazelin matla beytinde bahsedilen "ayrılık ve ateş" burada feryat ve figana dönüşmüştür. Âşık öyle feryat figan eder ki saçları ve kıllarının her teli adeta dile gelerek inler. Şair bu beyitte bir âşık portresi çizmiştir. Bu öyle bir âşık ki ıssız, sessiz ve sakin olan bir gecede inlemeleri, feryadı her yerde yankılanır. Feryad ederken çıkardığı nefesi, dumanı saçının her telini coşturur. Yani feryadından çıkan nefesle saçları, kılları hareketlenir. Burada aşığın feryadının çok şiddetli olduğunu anlamaktayız. Şair "efgan efgan üstüne" ikilemesiyle bu durumu pekiştirerek aşığın feryadını kuvvetlendirmiştir. Edebiyatımızda âşıklar geceleri uyumazlar, daima ağlayıp inlerler. Geceleyin bütün acılar artar ve yalnızlık duygusu daha fazla hissedilir. Bu beyitte de âşık feryad ederek acısını dindirmeye çalışır. Mutasavvıflara göre dünya, âlem-i kesrettir ve Allah kendini kesret âleminde gizlemiştir. Şair "şeb ve her telimden" ifadeleriyle kesreti ima etmiştir. Çünkü siyah ve karanlık unsurlar kesreti simgelemektedir. Âlem-i kesrette Allah'ı arayan âşık ayrılık ateşinden feryat figan ederek âlem-i bekaya göç etmek temennisiyle kendisini avutur.

Yâreli bir sâz-ı fırkat âh ile ülfetdedir
Şükr itmezsem olur küfrân küfrân üstüne

Yaralı (olan âşık), ayrılık sazında ah ederek (oraya) alışmaktadır. (Eğer) şükretmezsem nankörlük üstüne nankörlük etmiş olurum.

Ayrılıktan dolayı yaralı olan âşık ayrılık sazına yani dünyaya alışmaya çalışmaktadır. Ancak gurbete, ayrılığa dayanamayan âşık ahlar ederek kendini rahatlatmaya çalışır. Neticede dünyaya uyum sağlamaya çalışır. Âşık dünyaya uyum sağlarken, alışırken bile Allah'ı aramaktadır. Çünkü âşık bilir ki Mevla kendisini kesret âleminde gizlemiştir ve ondan bir iz, bir belirti arar. Öz vatanından ayrı da kalsa, ayrılık ateşiyle yansa da bu aşık asla isyan etmez, daima şükreder ve bunun bilincindedir. Çünkü tasavvufi düşünceye göre, başımıza gelen iyi ya da kötü olayların altında bir hayır vardır. Bu inanca dayanarak insanlar her iki durumda da daima şükrederler. Bunun yanı sıra insanoğlu acizliğini belli edebilmek için de şükreder. Şükür, yapılan iyiliği anmak ve memnun kaldığını dile getirmek, nankör olmamak ve nimetlerin kıymetini bilmek için edilir. Şair de bu anlayış içerisinde her ne yaşarsa yaşasın daima şükreder aksi halde nankörlük edeceğini düşünür.

Klasik şiirimizde ah etmek dertten, acıdan dolayı çıkartılan bir nidadır. Âşık, ayrılık ve aşk ateşinin ızdırabından dolayı ettiği ahlardan duman veya kıvılcımlar çıkartır. Bu kıvılcımlar da gökyüzüne doğru yükselerek yıldızları, ayı ve güneşi tutuşturarak parlatır. "Âhın en önemli sebebi sevgiliye kavuşamamak ve onun özlemini duymaktır. Oysa küçük bir ihtimal ile âşık kavuşacak olsa bu ahlar yine devam eder. Çünkü âşık bu sefer de ayrılık anını düşünerek âh edecektir. Bazen sevgilisi tarafından ayıplanmak korkusuyla ahını gizleyen âşık, bazen de ahların kötü netice vermesi sonucu feryadını artırabilir (Pala, 2018: 10-11)".

Matla beytinde bahsettiğimiz Mevlana'nın ney metaforuna bu beyitte de rastlamaktayız. Sazlıktan kesilen kamışın ney olma hikâyesiyle, elest bezminden "evet" sözünü verip dünyaya gönderilen insan arasında bu açıdan benzerlikler bulunmaktadır. Âşığın ayrılık ve aşk ateşinden dolayı gönlü dağlanmıştır dolayısıyla yaralıdır ney ise yapılırken üzerine delikler açabilmek için ateş yardımıyla dağlanır bu açıdan bakacak olursak ney de yaralıdır. Neyden çıkan iniltili ses ve âşıktan çıkan âh da bu teşbihin birer parçalarıdır.

Öyle bir nûr-ı Hudâ mecnûn-ı aşk itmiş ki dil
Sahva gelmez gelse de Lokmân Lokmân üstüne

Allah'ın nuru gönlü öyle bir aşk delisi etmiş ki Lokman üstüne Lokman bile gelse gönül şifa bulmaz.

Klasik şiirimizde Mecnûn kelimesi deli, çıldırmış, divane anlamlarına gelir ve bunun yanında Leyla ile Mecnun hikâyesindeki Mecnun karakterine telmih yapılarak kullanılmaktadır. Bu beyitte ise çılgın, deli anlamında kullanılmıştır. Allah'ın nuru yani Allah'ın bilgisi gönülde tecelli ederek aşığı mecnun etmiştir, aklını yitirmesine sebep olmuştur. Böylesine deliren aşığa da sevgiliden (Huda) başka hiçbir şey ona şifa veremez, onu iyileştiremez. Hekimlerin başı Lokman Hekim bile gelse bu deliye şifa veremez. Rivayetlere göre bir peygamber olabileceği söylenilen Lokman, hikmet ve hekimliğin piri, sembolü olarak bilinir. Kur'an'da oğluna öğütler vermesi, onu tevhit ve ahiret konusunda uyarması şeklinde geçmektedir (Pala, 2018:290). Yine bir rivayete göre: "Lokmân her derdin

devasını bilen bir doktordu; bütün otlar hangi derdin dermanı olduğunu kendisine söylerdi (Onay, 1992:251)".

Mevlevi olan şair, Hazreti Mevlânâ'nın "insan-ı kâmilin kalbinde Allah'tan bir nur vardır" öğretisini vurgulamıştır. "Hazreti Mevlânâ'ya göre insân-ı kâmilin kalbî vasıflarından biri de onun kalbinin Allah nuruyla nurlanmış olmasıdır (Yalçın, 2019: 8)."

Kalbimin her zerresinde nâr-ı Aşkullâh var
Hûn-ı dilden müncelî furkân furkân üstüne

Kalbimin her parçasında Allah aşkının ateşi var. Gönlün kanından Kur'an üstüne Kur'an apaçık görünür.

Malum olunur ki ateş, âşığın sevgiliye duyduğu aşkın ızdırabıdır. Âşığın çektiği özlem, hasret ve ayrılık acısı ateşe dönüşerek aşığın gönlünü kebaba çevirir. Tabii ki bu her zerresi Allah aşkıyla yanıp kebap olan gönülden ateşli ahlar yükselir ve kıvılcımları asumanı kaplar; aya, yıldızlara ve güneşe ışık kaynağı olur. Şairin bu beytinden de fenafillâha ulaşma arzusunu ve ayrılık acısını çıkartabiliriz. Çünkü elest bezminden dünyaya gönderilen insanoğlu, oraya duyduğu özlem ve çektiği hasret sonucunda kalbinin her zerresi ilahi aşkın ateşiyle kavrulur.

Edebiyatımızda aşığın gönlü gam ve kederle beslenen ve sevgiliyi misafir etmek için can atan bir hanedir. Ama sevgili bu haneye teşrif etmez dolayısıyla âşığın gönlü de daima kederlidir. Mutasavvıflara göre aşk ateşiyle yanmayan gönül sürekli karanlığa mahkûmdur ve ilahi nurdan mahrumdur. Bunun bilincinde olan âşık ilahi nurdan mahrum kalmamak için aşk ateşiyle yanar. Gönül âşık gibi ağlar, kanlı gözyaşı döker, yaralıdır, aşkın ve gamın merkezidir (Kurnaz, 1996). Bu beyitte de gönle bir insana ait özellik verilerek kanlı gözyaşı dökmesi teşhisi bulunmaktadır. Gönül gurbettedir, kesret âlemindedir, sevgilisini her daim gurbette aramaktadır ve ayrılık acısı çekmektedir, bütün bunlara dayanamayan gönül, doğal olarak yaralıdır ve kanlıdır, kan oturmuştur. Tasavvuf ehline göre gönül, bir aynaya benzetilir, tevhid sırrı ve ilahi aşk gönülde tecelli olur. Beyitteki "münceli(apaçık görünen)" kelimesi bu anlayışı ima etmek için kullanılmış olsa gerek. İlahi aşkın, Allah'ın sırrının tecelli ettiği gönlün kanından Kur'an apaçık görünür. Kur'an-ı kerim Allah'ın varlığını ve birliğini delillerle ortaya koyar, insanların hayatını düzenler, iyi-kötü olan ne varsa insanlara bunları ortaya koyarak kurtuluş yolunu gösterir. Kur'an'a bu yüzden "Furkan" adı verilmektedir. Furkan kelimesi, iyiyi ve kötüyü ayırt eden delil anlamında kullanılır ve Kur'an-ı Kerim için de Furkan kelimesi kullanılmaktadır. Mutasavvıf olan şair, furkan kelimesini bilinçli bir şekilde kullanarak Kur'an-ı Kerim'i kastetmektedir. Çünkü, mutasavvıflara göre gönül bir aynadır ve bu aynada Allah'ın tecellisi görünür. Kutsal kitabımızda da Allah'ın var olduğu ve tek olduğu delillerle anlatılmıştır. Aynı zamanda kutsal kitabımız bizi doğru yola sevk ederek iyiyi ve kötüyü ayırt etmemizi sağlar. İşte bu bağlamda düşünecek olursak Furkan kelimesiyle gönül ile Kur'an arasında bir benzerlik oluşturulmuştur diyebiliriz.

"Yaman Dede, kâinata ilahî aşk nazarıyla bakar, her şeyi o aşkın bir tecellisi olarak yorumlar. İnsanın ancak aşkla yanarak olgunlaşabileceğini, bu yanıştan duyulan ıstırabı zevke dönüştürmesiyle insan-ı kâmil olabileceğini vurgular (Eren, 2018)". Bu beyitinde bu anlayış açıkça görülmektedir.

Her şehin mahbûbuna baş virmeyi kılsın nasîb
Kanmam asla virmeye kurbân kurbân üstüne

(Allah) Her hükümdarın sevgilisine baş vermeyi nasip etsin, ben asla (bu dünyaya) kanmam, kurban üstüne kurban vermeye.

Baş vermek deyimi "canından olmak, ölmek" anlamlarına gelir. Şeh ise padişah, hükümdar anlamlarına gelir ve gazellerde genellikle sevgili anlamında kullanılır. Sevgilinin özelliği cevr, cefa, eziyet çektirmek ve aşığın canına kastetmektir. Hiç kimse ona böyle davrandığı için hesap soramaz. Ok gibi olan bakışları, yay gibi olan kaşı, hançer gibi olan gözleri ve misk kokan saçlarıyla âşığı adeta büyüler, aklını başından alır. Bir nevi âşığı kandırmış olur. Ona ilgi göstermez ve naz yapar, kendisini öyle hemen âşığa göstermez, âşık ancak onu hayalinde görür. Hatta daha fazla eziyet etmek için rakiplere ilgi gösterir. Âşık sevgili için geceler boyu ağlar, inler ve hastalanır, yakasını yırtar, kan yutar. Sevgiliden bir lütuf bekler ama bu durumdan da asla şikâyetçi olmaz. Âşık sevgili için canını bile hiçe sayıp verir. Bu beyitte de aşığın bu özelliği üzerinde durulmuştur. Sevgilisine canını, başını vermeyi isteyen âşık, bu dünyaya aldanmayıp, kanmayıp kendisini kurban etmeyeceğini, canını yalnızca sevgiliye (Hüdaʾya) vereceği anlamını çıkarabiliriz.

Şairin bu beyitle anlatmak istediği; dünya insanoğlunu adeta avucunun içine alıp parmağında oynatmaktadır. İnsanoğlu dünyanın nimetlerine aldanıp kanarak âlem-i bekayı bir nebze de olsa unutur. Yalan dünya sıfatı boşuna verilmiş olmasa gerek. İnsanoğlu dünya nimetleri için adeta ölüm kalım savaşı verir. Bunu gören şair de bu yalan dünyanın meşgalesine kanmam, inanma; bu dünya için kendimi kurban edemem diyerek dünyanın gelip geçiciliği insanın asıl vatanının dünya olmadığını ahiret için çalışıp çabalanması gerektiğini vurgulamaktadır.

B. Gazellerin Dış Yapı (Şekil) Özelikleri Açısından Karşılaştırılması

Bildirinin girişinde de değinildiği gibi bir şiirin nazire olmasını sağlayan kural; aynı şekil, aynı vezin, aynı kafiye ve redifle yazılmasıdır. Bu iki şairimizin gazellerinin dış yapı açısından benzer yönleri; aynı vezin, aynı şekil, aynı redif ve kafiye ile yazılmalarıdır.

1. Vezni: İkisi de aruzun *"fâʿilâtün/fâʿilâtün/fâʿilâtün/fâʿilün"* vezniyle yazılmıştır. Aruz uygulamaları iki gazelde de çokça yapılmıştır. Râsihʾte 6 imâle, Yaman Dedeʾde 9 imâle vardır. Râsihʾte 8 med, Yaman Dedeʾde 9 med vardır. Gazellerde medler çoğunlukla ikilemeli kelimelerde yapılmıştır. Her iki gazelin makta beyitlerinde 1 vasl uygulaması yapılmıştır. Yaman Dedeʾnin gazeli Râsihʾten bir beyit fazla olduğu için aruz uygulamalarının sayısı daha fazladır.

2. Nazım Şekli: Her iki şiir de "gazel" nazım şekliyle yazılmıştır. Râsih'in gazeli 5, Yaman Dede'nin gazeli ise 6 beyitten oluşmaktadır. Râsih makta beytinde mahlasını kullanırken Yaman Dede mahlas kullanmamıştır. Her iki gazelde de konu bütünlüğü olduğu için "yek-ahenk" gazel örnekleridir. Râsih, gazelin bütününde sevgilinin yaralayıcı güzellik unsurlarıyla onu yaralaması, eziyet etmesi ve ayrılık acısı çekmesi sonucu yaralı, gamlı bir aşık portresi çizerek bir kompozisyon oluşturur. Yaman Dede de gazelin bütününde Allah'a olan aşkını, gönlünün yangınını, dünyada ayrılık acısı çekmesini ve fenafillâha ulaşıp, vuslata ermek isteyen içi yanan bir hak aşığı portresi çizerek bir kompozisyon oluşturur.

3. Redif ve Kafiye: Gazeller, *"üstüne"* redifiyle yazılmıştır. Gazellerde revi harfi *"n"*dir. Ridf harfi ise *"â"*dır. Revi harfinden önce ridf harfi olduğu için *"müreddef kafiye"*dir. İkilemeler kafiyelerle oluşturularak şiire ahenk, ritm ve ses zenginliği kazandırılmıştır.

Bu iki gazel arasındaki dış yapı farklılıkları ise; gazellerin beyit sayısı ve şairlerin mahlas kullanmalarıyla ilgilidir. Râsih'in gazeli 5 beyitten oluşurken Yaman Dede'nin gazeli 6 beyittir. Ayrıca Râsih, mahlasını makta beyitinde kullanırken, Yaman Dede mahlasını kullanmamıştır.

C. Gazellerin Muhteva Açısından Karşılaştırılması

Gazellerde kullanılan ikilemelerin hem dış yapıya hem de muhtevaya katkıları bulunmaktadır. Nitekim ikilemelerin işlevi şu şekildedir: "Anlatım gücünü artırmak, anlamı pekiştirmek, kavramı zenginleştirmek amacıyla, aynı sözcüğün tekrar edilmesi veya anlamları birbirine yakın yahut karşıt olan ya da sesleri birbirini andıran iki sözcüğün yan yana kullanılmasıdır (Hatipoğlu, 1981: s.9)". Gazellerde bu ikilemelerin kullanımlarında farklılıklar vardır. Râsih ikilemelerini oluştururken kendine özgü bir üslup geliştirerek bir gazel meydana getirmiştir. Şöyle ki beyitlerde geçen ikilemeler, beyitin ilk dizesinde sıralanan iki kelimeyi kastetmektedir. Yani beytin ilk dizesinde iki durum verilerek ikinci dizede bu iki durum ikilemelerle vurgulanmıştır. Örneğin; birinci beyitin ikinci dizesinde *"peykan peykan üstüne"* ikilemesini vererek ilk dizede bu peykanların ne olduğunu sıralamıştır. Birisi Sevgilinin gözü diğeri de kirpikleridir. Yaman Dede'nin gazelinde ise böyle bir durum söz konusu değildir. Yaman Dede ikilemeleri Balıkesirli Râsih'e nazire yazdığı için, aruz veznine uyarlamak ve beyitteki anlamı pekiştirmek için yazmış olabilir. Râsih'in gazeli *"Âşıkâne"* bir tarzda yazılmışken, Mevlevi şair olan Yaman Dede'nin gazeli ise tasavvufi yönü ağır basan *"rindâne"* bir gazeldir.

Râsih, *"yâr, şûh, müjgân, çeşm ve peykân"* kelimeleriyle bir sevgiliden ve onun güzellik unsurlarından bahseder. Ancak sevgilinin bu güzellik unsurları yaralayıcıdır, bakışıyla, kirpikleriyle, şuh olmasıyla âşığı yaralar ve ona cevr, eziyet eder. *"Mihman, hicran, diyâr-ı gurbet, mehcur"* kelimeleriyle de sevgilisinden ayrı, gurbette olan ve hem sevgilinin cevrinden hem de bu ayrılık acısından dolayı acı çeken, gamlı bir âşık imajı vermiştir.

Yaman Dede, *"efgân, figân, âh, firkat, hicrân"* gibi kelimelerle tasavvufî açıdan ayrılık acısı çeken, fenafillâha ulaşmak isteyen bir derviş imajı oluşturmuştur. İnsanı ayrılık acısı ve özlem çeken, ah eden bir derviş olarak göstererek Mevlânâ'nın ney metaforuna telmih yapmıştır. Dolayısıyla hemen hemen her şiirinde olduğu gibi bu gazelinde de çok etkilendiği Mevlânâ'nın izlerini görmekteyiz.

Râsih Bey ve Yaman Dede'nin gazellerinin muhteva açısından ortak olan yönü; ikisinde de ayrılık acısı, özlem ve hasret çeken, yüreği yanan bir âşık tipi vardır. Ancak Yaman Dede'nin âşık tipi aslında bir rind ve derviş tipidir. Allah aşkıyla yanan, fenafillâha ulaşmak isteyen bir âşık vardır. Râsih Bey'de ise sevgiliye âşık olan ve ayrılık acısı çeken normal bir âşık tipi vardır. Ayrıca Yaman Dede gerek aşkını gerek ayrılık özlemini daha yakıcı, daha yoğun duygularla anlatmıştır. "Âh etmesiyle, gönlünün yanmasıyla, feryâd, figân etmesiyle" Râsih'in gazeline nazaran duygularını daha yoğun olarak belli etmiştir.

Sonuç

13. yüzyıldan Cumhuriyet Dönemine kadar süregelen nazirecilik geleneği içinde bazı şiirler vardır ki edebiyatımızda yüzyıllar boyunca adından söz ettirmişlerdir. Nitekim bu şiirlerden birisi de Balıkesirli Râsih Ahmed Bey tarafından yazılmış bildiride şerh edilen gazeldir. Bu gazele, zemin şiir olmadığı halde nazireler yazılmıştır. İmkânlar dâhilinde yapılan divan taramaları sonucunda "Bursalı İffet ve Yaman Dede"nin Râsih'e nazire yazdıkları tespitine ulaşıldı. Yaman Dede 20. yüzyılda yaşamış olması, yani günümüze daha yakın bir şair olması ve Râsih ile içerik yönünden farklı olması hasebiyle bildiride yalnızca bu iki şairin gazelleri biçim ve içerik açısından karşılaştırılmış ve şerh edilmiştir. Bu karşılaştırma sonucunda da biçim olarak birbirine çok benzeyen bu iki gazel içerik açısından birbirine zıttır. Çünkü Râsih, gazelini Âşıkâne tarzda yazarken, Yaman Dede ise Rindâne tarzda yazmıştır.

Bunların dışında taranılan divanlardan hareketle Râsih'in yaşadığı dönemden önce "üstüne" redifiyle yazılmış Cenâbî'nin bir naziresi tespit edildi. Dolayısıyla 15. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar nazire geleneği çerçevesinde yazılan 48 adet "üstüne" redifli gazelin sayısı "Bursalı İffet, Cenâbî ve Yaman Dede" gazellerinin tespit edilmesiyle 51 adete çıkar.

KAYNAKÇA

Akkaya, Hüseyin (2007). "Râsih Bey'in "Üstine" Redifli Meşhur Gazelinde İkilemelerin Kullanılışı". *Turkısh Studies/Türkoloji Araştırmaları*. Volume 2/3 Summer. s. 1-6.

Çandır, Muzaffer (2013). "Türk Şiirinde Nazire Geleneği ve Kul Himmet'in Şiirlerinde Nazirecilik". *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 2. s. 478-492.

Dilçin, Cem (1983). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: TDK Yayınları.

Doğan, Muhammet Nur (2017). *Şiiristan İzahlı ve Şerhli Divan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yelkenli Yayınları.

Hatipoğlu, Vecihe (1981). *Türk Dilinde İkileme*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İz, Fahir (2019). *Eski Türk Edebiyatında Nazım*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kahraman, Bahaattin (2003). "Balıkesirli Râsih". *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S.6.

Köksal, Mehmet Fatih (1998). *Kayserili Divan Şairleri*. Kayseri: Geçit Yayınları.

Köksal, Mehmet Fatih (2018). *Sana Benzer Güzel Olmaz Divan Şiirinde Nazire*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Mermer, Ahmet-Koç, Keskin (2005). *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Onay, Ahmet Talat (1992). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. (haz. Cemal Kurnaz). İstanbul: Bilge-Kültür-Sanat Yayınları.

Özdamar, Mustafa (1994). *Yaman Dede*. İstanbul: Marifet Yayınları.

Pala, İskender (2004). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Satoğlu, Abdullah (1970). *Kayseri Şairleri*. Ankara: As Matbaası.

Yalçın, Elif (2019). "Mesnevîʾye Göre İnsân-ı Kâmilin Kalbî Vasıfları". *Bitlis İslamiyet Dergisi*. S. 1. s. 1-23.

Yazar, Sadık (2020). "Eylemişler Râsihʾe Bühtân Bühtân Üstüne: Balıkesirli Râsihʾin Eserlerine Bilgilerin Tashihi". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. S. 24. s. 637-673.

Elektronik Kaynaklar

Arslan, Mehmet (2018). *Bursalı İffet Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-215364/bursali-iffet-divani.html. (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

Engin, Selçuk (2014). "Râsih, Balıkseirli Râsih Ahmed Bey". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/rasih-balikesirli-rasih-ahmed-bey (Erişim Tarihi: 05.06.2021).

Eren, Hulusi (2018). "Yaman Dede, Mehmet Kadir Keçeoğlu". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/yaman-dede-mehmet-kadir-keceoglu (Erişim Tarihi: 09.06.2021).

İnce, Adnan (2018). Tezkiretü'ş-şuarâ Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Efendi. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57124,mirza-zade-mehmed-salim-tezkiretu39s su39arapdf.pdf?0. (Erişim Tarihi: 11.09.2021).

Kesik, Beyhan (2018). *Cenâbî Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59983,cenabi-divanipdf.pdf?0. (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

Kurnaz, Cemal (1996). "Gönül". *TDV İslam Ansiklopedisi*. https://islamansiklopedisi.org.tr/gonul (Erişim Tarihi: 02.02.2021).

Şahin, Haşim (2013). "Yaman Dede". *TDV İslam Ansiklopedisi*. https://islamansiklopedisi.org.tr/yaman-dede (Erişim Tarihi: 05.06.2021).

MÜŞTÂK BABA'NIN ŞİİR VE ŞAİRE DAİR GÖRÜŞLERİ

Şule ÖZBEKTAŞ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

On sekizinci yüzyıl tasavvuf edebiyatının önemli mümtaz şahsiyetlerinden Müştâk (d. 1759- ö. 1832) mahlaslı Muhammed Mustafa Bitlis'te doğmuştur. Döneminin âlim, ârif ve şairlerinin eğitim halkasına dâhil olan şairin gerçek manada etkisi altına girdiği şahsiyet Hoca Neşet'tir. Kendisinden hadis-i şerif ve Mesnevi-i Manevi dersleri de aldığı Neşet'i şiirlerinde sitayiş ve minnetle anar; birçok ilmin yanı sıra kendisinden şiir ve inşa konusunda istifade ettiğini belirtir. Müştâk Baba mahlası da kendisine Hoca Neşet tarafından verilmiştir. Şair; Hocası Neşet dışında Hâfız-ı Şîrâzî, Abdurrahmân-ı Câmî, Sâib-i Tebrîzî, Nedîm gibi isimleri Dîvân'ında zikretmiş; onların bazı şiirlerine tahmisler yapmıştır. Tasavvufi mahiyetteki eserlerinin yanı sıra Divan'ı araştırmacıları için birçok yönüyle tetkike müsaittir. Divanında nazım şekillerinden daha ziyade gazel türüne yer veren şairin şiirleri birçok tasavvufi nükteleri barındırmaktadır. Sıradan bir sözünü bile sağlam bir şiir olarak takdim eden, şairliğiyle övünmekten çekinmeyen Müştâk'ın bu çalışma ile şiir anlayışı ve şairliğe bakışı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müştâk Baba, şiir, şair, poetika.

ABSTRACT

One of the distinguished figures of eighteenth century Sufism literature, Mustak (b. 1759- d. 1832) was born in Bitlis, pseudonym Muhammed Mustafa. The personality of the poet, who was included in the education ring of the scholars, scholars and poets of her period, was really influenced by Hoca Nes'et. He commemorates Beset, from which he received hadith-i sharif and Mesnevi-i Spiritual lessons, with praise and gratitude in his poems; states that besides many sciences, she has benefited from her in poetry and construction. The nickname Mustak was given to him by Hoca Nes'et. Poetrist; Apart from his teacher Nes'et, he mentioned names such as Hafız-ı Sirazi, Molla Cami, Saib-i Tebrizi and Nedim in his Divan, fives some of their poems. In addition to his mystical Works, he is available to examine the Divan in many ways for its researchers. The poet's poems, who mostly include ghazel from the poetry froms in her divan, contain many mystical words. Considering an ordinary word as a sound poem, not afraid to boast of poetry, based on the poems of a poet who is a member of the Kadiri order, this study will try to create the poetics of Mustak with this study, which aims to detrmine the poetry and her views on the poet.

Keywords: Mustak Baba, poetry, poet, poetica.

Giriş

Bugüne değin Osmanlı şairlerinin ve tezkirecilerinin eserlerinden hareketle poetik anlayışları tespite dönük bir hayli çalışma yapılmıştır. Aynı şekilde sufi şairlerin eserlerinden bilhassa divanlarından hareketle de şiir görüşlerini belirleme amacıyla azımsanmayacak oranda çalışma yapıldığını biliyoruz.[1] Şiirlerinin ekseriyetini metafizik konulara hasreden mutasavvıf şairlerin tümünün poetik anlayışlarını kapsamlı, kuşatıcı şekilde ele alan çalışmalar ise yok denecek kadar azdır.[2] Sufi şiirinin poetikasını belirlemeye dönük yapılacak bir çalışmaya katkı sunmayı düşündüğümüz bu çalışmada, Kadiri mürşidi Müştâk Baba'nın Dîvan'ını bu amaçla inceledik.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısı ile XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış ve Müştâk mahlasıyla şiirler söylemiş Muhammed Mustafa (d. 1759- ö. 1832)'nın (Akot, 2010:30) biyografisi ile alakalı, telif eseri Âsâr-ı Müştâk Esrâr-ı 'Uşşâk ve Hüseyin Vassâf'ın kaleme aldığı Risâle-i Müştâkiyye ve onun *hülâsatü'l-hülâsası* Sefîne-i Evliyâ'daki (Akkuş ve Yılmaz, 2006:157-163) bilgiler, daha sonra yapılacak çalışmaların hemen hepsine kaynaklık etmiştir. Bunları kaynak göstererek yapılmış çalışmaların şairin biyografisine yeni ve özgün katkılar sunduğu söylenemez.[3]

Müştâk, Türkçe Dîvan'ından başka hatırat niteliğindeki Âsâr-ı Müştâk Esrâr-ı 'Uşşâk, Na'tu Resûli's-Sakaleyn ile kaynaklarda zikredilen fakat henüz ele geçmeyen Mektûbât-ı Kimyâ-yı Müştâk, Farsça şiirlerinden oluşan Bahar-nâme ve Mişkâtü'l-Müştâk Mir'atü'l-'Uşşak adlı eserlere sahiptir (Akot, 2010:81-91). Müştâk'ın şiir ve şaire dair görüşlerinin yer aldığı eseri Dîvân'ıdır. Türkçe ve Farsça gazellerinin daha ziyade makta beytinde yer alan bilgilerden, şairin poetik anlayışını ve şiirinin oluşumunda beslendiği kaynakları tespit etmek bir nebze mümkün olabilmektedir. Bu çalışmada, Dîvân'ından derlenen bilgilerle, Şiirinin Belirgin Vasıfları, Şairlik ile İlgili Umumi Kanaatleri, Şiirin Kıymetini Bilmeyenlerin Eleştirisi, Ünsiyet Kurduğu Şairler ve Şiir ile İlgili Istılahlar başlıkları altında şairin kendi şiiri ile ilgili tespitleri ve şairliğe bakışı değerlendirilecektir.

1. Şiirinin Belirgin Vasıfları

Müştâk, *nazmım* redifli gazeli ile şiirinin esasını hülasa etmiştir. Bu gazel sanki onun şirinin amentüsü gibidir. Şiiri, ana kitap; kitabın esası, Zâtın künhünün mahiyeti, hakîkatlerin mahiyetleri; Mutlak varlık'ın sırrının izahıdır (Uludağ, 1995:547). Güzel ve beğenilmiş manaları barındırır. Gönül meclisinde dostları coşturan şarap gibidir. Gönlüne Rabbanî

1 (Doğan, 1996: 47-72); (Arı, 2005: 51-72); (Aydemir, 2007: 106-121).

2 (Kılıç, 2004).

3 Müştâk Baba ile alakalı kayda değer çalışmaların ilki Osmanzâde Hüseyin Vassâf (ö. 1929) tarafından hazırlanan *Risâle-i Müştâkiyye*'dir. Ahmet Doğan tarafından hazırlanan *Müştâk Baba, Hayatı ve Edebî Şahsiyeti* (GÜ SBE, Ankara, 1995) ve Bülent Akot tarafından hazırlanan doktora tezleri ile Mehmet Kemal Gündoğdu'nun Müştâk *Baba* (MEB Yay., Ankara, 1997) adlı eseri en kapsamlı çalışmalar olarak anılabilir.

tecelliler düştükçe, örtüsüz söylediği sözlerdir. Saygıyı hak eden bir şahtır. Şiiri sünuhattandır, Müştâk, kalbine doğduğunu, diline geldiği gibi söyler:

Sırr-ı ümmü'l-kitâbdır nazmım
Ma'nî-i müstetâbdır nazmım

Cûşa geldikçe mest olur ahbâb
Bezm-i dilde şarâbdır nazmım

Dile geldikçe feyz-i rabbânî
Söylerim bî-hicâbdır nazmım

Gerçi bir 'abd-i rû-siyâhım ben
Şâh-ı 'âlî-cenâbdır nazmım

Söylerim bî-tevakkuf ey Müştâk
Lebde hâzır-cevâbdır nazmım (Müştâk, 1264: 58)

1.1. Şiirinin Kıymeti:

Onun gazeli değersiz gibi gözükse de Isfahan sürmesi gibi kıymetlidir:

Gazel goftem dehen-râ bâz kerdem bâ-şeh-i hayret
Nedânistem ki û râ gevher ez-kuhl-i Sıfahânest (Müştâk, 1264: 12)

Manalar denizinin kenara attığı bir incidir, parlak ve kıymetli görünen aldatıcı billur değildir. O sözlerin sahibi de hafif ruhlu görünse de mücevherat pazarının en kıymetlisidir. Hüner meydanında muadili olmayan nazik edalı bir şairdir:

Dürîst zi-lücce-i me'ânî
În nazm-ı le'âlî billûr nîst (Müştâk, 1264: 12)

Olsak ne denlü dâr-ı fenâda hafîf rûh
Bâzâr-ı gevherîde girânız bahâlıyız (Müştâk, 1264: 33)

1.2. Şiiri Sırları Barındırır:

Mutasavvıf şairlerin şiirlerinin önemli bir hususiyeti, sembolik bir dil kullanmaları, bu sebeple erbabının, ehli olmayanın anlayamayacağı sırları barındırmasıdır. Mevcut sırları anlayabilmek çocukların üstesinden gelebileceği bir iş değildir. Birçok nükteyi muhtevi bu sözler, âriflerin ve hal ehlinin anlayabileceği mahiyettedir ve cahillere kapalıdır. Onun kalemi manevi ve ruhani bir âlemden, ilahi dergâhtan *gaybu'l-gayb*dan (Uludağ, 1995: 201-202) bilgiler aktaran bir aracıdır:

Keşf-i râz eylemek etfâle degildir lâyık
Eşkini mahrem-i râz eyleme Müştâk hazer it (Müştâk, 1264: 13)

Geret zi-nüsha-i 'ilm-i ledünnî nîst haber
Çi gûyemet ki derîn bâb-ı nükte bisyârest (Müştâk, 1264: 14)

'Âriflere mefhûm oluruz câhile mektûm
Hâl ehline ma'lûm (Müştâk, 1264: 33)

Sîne ez-dil dil zi-sır sır ez-Hudâ gûyed suhan
Hâmeem Müştâk zi-gaybü'l-gayb kâil-i nâkilest (Müştâk, 1264: 15)

1.3. Şiirinin Benzetilenleri:

Müştâk latif şiirini ebedi hayat veren âb-ı hayata benzetme düşüncesindedir fakat onun da yeri zulemat olduğu için bu benzetmeden vazgeçer:

Nazm-ı pâkîzemi teşbîhe olurdum kâil
Olmasa câyı eger âb-ı hayâtın zulemât (Müştâk, 1264: 15)

Kendisini mucizeler söyleyen bir tuti, şiirini de bülbülün ahengine benzetir:

İlâhî tab'-ı pâkim tûti-i mu'ciz-edâ itdin
Gülistân-ı senâda sözlerim bülbül-i nevâ itdin (Müştâk, 1264: 46)

Murg-i rûhum tûti-i mu'ciz-beyân olmış velî
Sûretâ Müştâk-veş hâmûş u ebkem olmışam (Müştâk, 1264: 51)

Sad hezâr âferîn ey tûti-i tab'-ı Müştâk
Nev-zemîn goften ve şîrîn-ter ve reşkîn tâ-key (Müştâk, 1264: 75)

Hulefa-yı raşidinin isimlerini zikrettiği bir beytinde, denk düşürerek kalemini Hz. Ali'nin Zü'lfekâr'ına benzetir. Başka bir beyitte de sözünü Hz. İsa'nın nefesiyle eş tutar:

Sıdk ile Sıddîkiyem Fârûkiyem Osmâniyem
Hayderîyem elde hâmem Zü'lfekârımdır benim (Müştâk, 1264: 51)

'İsî-dem kelâmını Müştâk çün Kelîm
Gûş eyledikçe mest-i sahbâ-yı nâb olur (Müştâk, 1264: 28)

1.4. Şiirini Yücelten Peygamber Sevgisidir:

Onun şiirinin irfan ehli arasında rağbet bulmasının, kıymet kazanmasının sebebi Hz. Peygamber'i methetmesindendir. Onu metheden kalemi iki âleme feyzler saçar:

Olmasaydık biz eger Müştâk meddâh-ı Resûl
Nazmımız bâzâr-ı 'irfân içre bulmazdı revâc (Müştâk, 1264: 17)

Tahrîr idince na't-ı şerîf-i fesâhatın
Hâmem olur dü-'âleme gevher-nisâr-ı feyz (Müştâk, 1264: 39)

1.5. Şiiri Şevk Vericidir:

Gazeli, meleklerin el çırparak eşlik edeceği, feleğin arzu ile oynayacağı kadar gönle hoş gelir. Müştâk'ı bütün âleme tanıtan parlak manaları barındıran şiiridir:

İşbu gazelim okuyup el çalsa melâik
Rakkâs-ı felek şevk ile oynarsa ne minnet (Müştâk, 1264: 98)

Bu şi'r-i şa'şa'a-bahş-ı cihândır ey Müştâk
Beni güneş gibi âfâka eyleyen teşhir (Müştâk, 1264: 30)

1.6. Şiiri Erbabınca Beğenilir, Kıymet Bilmeyenlerce Kıskanılır:

Ehlinin anlayamayacağı bir dile sahip şiirinin cahil, bigâne zümre tarafından taltif edilmemesi şairin umurunda değildir. Onu cahil insanlardan uzaklaştıran şiirindeki hususi fikirlerdir. Bu halini insanlara hoş gelen sözleri sebebiyle kafese kapatılan tutiye benzetir.

Bîgâne beni ohşayamaz koklayamaz hîç
Yârâna karîb zümre-i nâdâna ba'îdim (Müştâk, 1264: 58)

Fikr-i eş'âr ile Müştâk ideriz 'uzlet-i nâs
Tûtîyi nutk-ı lezîzidir iden habs-i kafes (Müştâk, 1264: 36)

Yine de mevcut durumdan şikâyetçi değildir, bilenlerin yanında itibarı yücedir. Pak şiir söyleme yeteneği ile övünmesine şaşılmamalıdır. Hatta en muteber şairler de onun özge, tatlı ve yeni sözleriyle övünç duymaktadırlar:

Biz mâh-ı nev-i zîver-i 'arş-ı şu'arâyız
Engüşt-nümâyız (Müştâk, 1264: 33)

N'ola fahr eylesem ferzend-i şi'r-i tab'-ı pâkimle
Ki ebnâ-yı zamân-âsâ cihâna iftihârım yok (Müştâk, 1264: 43)

Habbezâ şâ'ir-i şîrîn-eser u tuhfe kelâm
Fahr ider şi'rim ile hep şu'arâ-yı efhâm (Müştâk, 1264: 53)

Müştâk, halden anlamayanlar için iddia da ortaya koyabilmektedir. Şairlerin sınava tabi tutulduğu bir meydanda tab'[4]ını sert başlı bir ata, kalemini de sihirbazın çubuğuna benzetir. Hüner meydanında, söylediklerinin benzeri yazabilecekler varsa, kalem de söz de ortadadır:

Bir 'arsa gördüm anda ki meydân-ı imtihân
Cem' olmuş ol mahalde dilîrân-ı şâ'irân

Bir hoş süvâr tevsen-i tab' anda pehlevân
Ol leşkere kılmalı cirîd itmede hemân

Bu şahs elinde bu ne kalemdir didim didi
Müştâk kilk-i sihr-beyânındırır senin (Müştâk, 1264: 45)

Var mı Müştâk gibi nâzük-edâ bir şâ'ir
İşte meydân-ı hüner işte kalem işte suhan (Müştâk, 1264: 61)

Müştâk kendisini, kedersizlik, gönül şenliği ülkesinin, elinden gece gündüz Cem'in kadehi düşmeyen bir şahı olarak da tasavvur eder:

Müştâk-ı suhan-ver şeh-i iklim-i safâdır
Destinde anun subh u mesâ câm-ı Cem olsun (Müştâk, 1264: 62)

[4] Tab' veya cevdet-i tab', başta eser gelmek üzere, çeşitli sanat faaliyet ve unsurlarında şairin yaratılışının verimlilik ve gürlüğünü, kısırlıktan uzaklığını ifade ettiğini anlamak mümkündür (Tolasa, 1983: 222).

1.7. Hicran ve Aşk Şirinin Kaynağıdır:

Müştâk'ın şiirini besleyen önemli kaynaklar hicran ve aşkın yakıcılığıdır. Sevgiliden ayrı düşme halini anlatmak zordur, hatta takrire gelmez imkansızdır. Bu hali ancak erbabı anlayabilir. Aşkın ateşiyle mum gibi yanarken şiiri de yanıp yakılmaktadır. Bu ateş gizlenecek gibi değildir, sözlerin yakıcılığından belli olmaktadır:

Takrîr idemem Müştâk efsâne-i hicrânı
Erbâbı bilir ancak dîvânımı gördükçe (Müştâk, 1264: 72)

Sûziş-i 'aşk ile Müştâk çü şem'
Âteşîn olmada nazm-ı suhanın (Müştâk, 1264: 45)

Ne kadar zühd ile meşhur olasın ey Müştâk
Sûziş-i 'aşk nümâyân olur âsârından (Müştâk, 1264: 66)

Müştâk idersem ne kadar ketm-i mahabbet
Hep zâhir olur dildeki sûziş gazelimden (Müştâk, 1264: 68)

1.8. Şiir Kavga Aracı Olmamalıdır:

Müştâk, nasihat-nâme türünde bir şiirinde, dil ve kalemin muhafaza edilmesi gerektiğini, kılıç gibi olan sözlerle kimsenin hiciv yoluyla incitilmemesi gerektiğini belirtir:

Hoşca hıfz eyle zebân u kalemin
Halkı incitmeye şemşîr-i femin

Yan'î bir kimseyi hicv itme amân
Pend-i üstâdını kıl cevher-i cân (Müştâk, 1264: 90)

2. Şairlik ile İlgili Umumi Kanaatleri

Şairlik, şan ve şöhret göstermek isteyenlerin, iddia sahiplerinin işi olmamalıdır. Tek amaç nam salmak, paye elde etmek olsa, bunu iyi kendisini yapabileceğini söyler:

Ehl-i kemâle nazm ile bildirirdi kendini
Müştâk egerçi şöhret ile şânı istemez (Müştâk, 1264: 33)

Şairler şiirin hikmetine mahrem bir topluluktur. Onlar Hz. İsa gibi sözün sırrını bilirler. Suhûlet ve ahenkle telaffuz olunmuş kelamları Mesîh'in sözü gibi canlar bağışlamalıdır:

Şâ'irleriz ki hikmet-i eş'âra mahremiz
Sırr-ı suhanla hem-nefes-i ibn-i Meryemiz (Müştâk, 1264: 34)

Şâir oldur kim hafîfü'r-rûh ola misl-i Mesîh
Her kelâmı rûh-bahşâ ola her nazmı selis (Müştâk, 1264: 35)

Şairin sözü ariflerin ve âşıkların ruhuna katık mahiyetinde olmalıdır:

'Âşıka her beyti ey Müştâk bir meyhânedir
Kût-ı rûh-ı 'ârifândır işbu dîvân-ı nefîs (Müştâk, 1264: 35)

Nasihat-nâme türünde bir şiirinde şair, şiiri hikmet ile birlikte anmakta, insanın kemale ve Hakk'ın hazinelerinin sırrına şiir ile ulaşabileceğini söylemektedir. Şairler kemal bahçesinin bülbülleridir:

Nazm u nesr ile eyâ tûtî misâl
Olasın bülbül-i gülzâr-ı kemâl

Hikmet u şi'r ile kâmil olasın
Sırr-ı genc-i Hakka vâsıl olasın (Müştâk, 1264: 90)

3. Şiirin Kıymetini Bilmeyenlerin Eleştirisi

Doğduğu, şehr-engiz mahiyetindeki şiirindeki (Müştâk, 1264: 36) ifadelerden muhabbetle bağlı olduğu anlaşılan Bitlis'in halden ve kıymetten anlamayan insanının bazı kusurlarını dile getirmekten, eleştirmekten de geri durmaz. Hüner, marifet, ilim, yazarlık ve şairliğin de yazık ki bu şehirde bir değeri yoktur:

Şehr-i Bitlisde ne lâzım hüner bî-kıymet
Ma'rifet mankıra değmez güher olmış pâ-mâl

Ne kalemdir ne rakamdır ne kitâbet ne kitâb
Ne mecâlis ne medâris ne 'ulûm u ne mâl (Müştâk, 1264: 49)

Başka bir beytinde, doğduğu şehirde kendisinden başka dîvan sahibi bir şair olmadığını belirtir. Bu durum onu diğerlerinden ayırır, kıymetlendirir. Şairin en büyük şikâyeti, döneminde şiirin gerektiği değeri görememesidir. Şiir cevheri kıymetten düşmüş, itibarını yitirmiş olsa bile, şaire düşen şiirleriyle âlemi müzeyyen etmek, güzelleştirmek olmalıdır:

N'ola çün emr-i fehaddisle kemâlim söylesem
Şehrimizde hâliyâ bir sâhib-dîvân yok (Müştâk, 1264: 42)

Müştâk var hüsn-i cihânı murassa' it
Düşmiş egerçi gevher-i nazm i'tibârdan (Müştâk, 1264: 66)

Sad hayf ki eş'ârımı eyledim itlâf
Bâzâr-ı harâbdârda yok kıymet-i gevher (Müştâk, 1264: 28)

Şiirin ne olduğunu bilmeyen ona gereği kadar değer vermeyenlerin yanında şiir okumamak gerektiği düşüncesindedir. Bunu, kıymetini bilemeyecek olan eşeğin boynuna mücevher kolye takmaya benzetir:

Mehân în nazm râ der nezd-i îşân
Neşâyed 'ıkd-i gevher ber-ser-i hâr (Müştâk, 1264: 25)

Bilhassa tasavvufî şiirin sembolik dilini anlamak sıradan, niteliksiz okuyucunun harcı değildir. Şiirin sırlı dili ancak aşk ehli tarafından bilinir, anlaşılır. Gönlü hissiz, sönük kimselerle konuşmamak, susmak en doğru davranıştır:

Müştâk ehl-i 'aşk ile esrâr söyleriz
Dil-mürdelerle mürde-sıfat lâl u ebkemiz (Müştâk, 1264: 34)

Sâde diller gerçi Müştâka ider 'arz-ı hüner
Ellerinde böyle muhkem hüccet ü burhân yok (Müştâk, 1264: 42)

4. Ünsiyet Kurduğu Şairler

Hemen her klasik şair, dîvanında takipçisi olduğu, takdir ettiği bazı Acem ve Türk şairlerini bir şekilde zikreder. Bu şairlerin bir kısmı mukayese unsuru olarak da kullanılır. Müştâk da en başta Hâce Neş'et (d. 1735- ö. 1807) olmak üzere, Hayâlî (ö. 1557), Nedîm (d. 1681-ö.1730), Şeyh Gâlib (d. 1757- ö. 1799), Sabûhî (d. 1584-ö. 1647), Mîr Ârif (ö. 1769), Ali Şir Nevâî (d. 1441-ö. 1501) ile Acem şairlerinden Nizâmî (ö. 1214), Hâfız-ı Şîrâzî (ö. 1390), Abdurrahmân-ı Câmî (ö. 1492), Hilâlî-i Çağatâyî (ö. 1529-30), Sâib-i Tebrîzî (ö. 1676) ve Şevket-i Buhârî (ö. 1700)'i anmış veya onların gazellerine tahmisler yapmıştır.

Neş'et, dîvan sahibi bir şair olmasına rağmen, mesaisini daha ziyade insan yetiştirmeye harcamış;[5] ihtiyaç sahiplerinin işinin görülmesi için yüksünmeden gerekli mercilere mektuplar yazmış (Kaşka, 200: 30-47); genç şairlere mahlaslar hediye etmiş, böylelikle çevresinde kendisine muti bir edebî hâle oluşmuştur. Muallim Nâcî bu durumu: "Herkes kendisinden tederrüse rağbet etdiginden Molla Gürânî'de kâin hânesi medreselere rağbet-bahş olacak bir hâle geldi." (Muallim Naci, 1307: 65) cümlesiyle ifade eder. Şeyh Gâlib, Beylikci İzzet, Muhammed Ârif, Mirza Abdulkâdir-i Buhârî ve Müştâk bu isimlerden birkaçıdır (Bektaş, 2011:194). Müştâk'ın mahlas babası Neş'et, onun için de *Mahlas-nâme-i Müştâk Efendi* başlığıyla,[6] mesnevi nazım şekliyle Farsça kaleme aldığı mahlas-nâmenin 111. beytinde:

Dîdem be-cemâl-i 'aşk-ı müştâk"
Mahlas be-tû dâdeîm Müştâk

iştiyaklı aşkın cemalini onda gördüğü için Müştâk mahlasını verdiğini söylemektedir (Neş'et, 1252: 35). Mahlas verme hususu Müştâk tarafından Âsâr'da şöyle anlatılır:

"Hâliçe-i İslambol'a düşüp lenger-endâz oldukda, irfân meclisinin neş'e kaynağı, Nakşbendîlerin hâcesi, fesâhat, belâğat pınarı, sultânü'ş-şu'arâ, kerâmetli, 'inâyetli Hazret-i Hâce Neş'et Baba (k.s) efendimizin feyz veren huzurlarında üç sene mikdârı çeşitli 'ilm u fen, şi'r u inşâ ta'lîm itdikden sonra üstâd hazretlerinin:

Dîdem be-cemâl-i yâr-ı müştâk
Mahlas be-tû dâdeîm Müştâk

tahallusuyla şi'r vâdisinde onun mukaddes nefesiyle cevher saçan olduk."(Uluç, 2013: 7).

---

5 Muallim Nâcî, Hâcelik başka, şairlik yine başkadır, diyerek Neş'et'in şairliğini hafife almış, fakat Hâce Neş'et iyi bir şâir veya edîb olmamakla beraber iyi bir üstâd olabilmişdir, bu da büyük bir şerefdir, demek suretiyle Neş'et'in hakkını vermekten de geri durmamıştır (s. 66-67).

6 (Neş'et, 1252: 30-35); Müştâk, bu mahlası alma sebebini şöyle ifade eder: Çün nâzil olur semâdan esmâ / Her şahsa bir ism oldı peydâ / Bu bendeye dahı kıldın i'tâ / Müştâk-ı cemâl ile müsemmâ (Müştâk, 1264: 23).

Muallim Nâcî, Neş'et'in teveccühünü kazananlara mahlas-nâme yazarak hediye ettiğini belirtmektedir (Muallim Naci, 1307: 66). Bu durumda Müştâk'ın da Hoca'nın muhabbetini kazanmış kişilerden olduğunu düşünmek mümkündür.[7]

Neş'et, Müştâk'ın şiir âleminde var oluşunun sebebidir. Onun lütuf ve gayreti olmasa, şiir ülkesinde söz sahibi olması düşünülemez. Bu sebeple Neş'et'in kapısının toprağını başındaki taca cevher bilir:

Şâh-ı iklim-i suhan olmaz idin ey Müştâk
Olmasaydı himem-i hazret-i Hâce Neş'et (Müştâk, 1264: 15)

Çâker-i merdüm-i 'aşk olalı şâhım Müştâk
Gevher-i tâc-ı serim hâk-i der-i Neş'etdir (Müştâk, 1264: 24)

Şairi denkleri arasında öne çıkaran, üstün kılan Neş'et'e olan yakınlığıdır. Müştâk'ın şiire olan istidadını keşfedip, onu şekillendiren, güzelleştiren Neş'et'tir:

Fâikü'l-akrân olursam da ta'accüb eyleme
Hazret-i Neş'et gibi üstâda hem-dem olmışam

Oldı meşât-ı cemâl-i tab'ıma virdi nizâm
Defter-i ehl-i suhan içre müsellem olmışam (Müştâk, 1264: 51)

Neş'et'in asıl kıymeti yokluğunda anlaşılır. Şair, balık gibi gam sahiline düştüğünde, kendini anlayacak bir dosta ihtiyaç hissettiğinde ona ihtiyaç duyar:

Tâ düşmeyince mâhî-sıfat sâhil-i gama
Hîç bilmedim ki Hâce-i Neş'et ne oldığın (Müştâk, 1264: 76)

Bir gazelini, sağlam ve muhkem manasında *metîn* (Ş[emseddin] Sâmî, 1317: 1288) olmak yönüyle Hayâlî'nin şiirine benzetmekte; *nâzük-edâ*lık yönüyle de Nedîm'i örnek aldığını belirtmektedir:

Müştâk-vâr hamd ü senâ eylerim müdâm
Eş'ârım oldı şi'r-i Hayâlî-sıfat metîn (Müştâk, 1264: 66)

Cihânda sohbet-i âsâyişe yeter Müştâk
Nedîm-i nâzük-edâ kilk-i nükte-sâz sana (Müştâk, 1264: 8)

İki gazeli için Gâlib ve Hasîb'den nazire ister.[8] Gâlib'den, özür beyan ederek nazire talep ettiği gazelinde kendi şiiri için herkesin kolaylıkla anlayamayacağı ince ve kapalı güzellikler manasındaki *mezâyâ*yı (Muallim Nâcî, 1987: 755) kullanırken, Hasîb'den nazire istediği gazeli için *nazm-ı dilkeş* terimini kullanır:

Mezâyâdan egerçi sâde düşdi bu gazel Müştâk
Nazîre isteriz bin ma'zeretle tab'-ı Gâlibden (Müştâk, 1264: 60)

---

[7] Neş'et, yazmış olduğu 134 beyitlik hayli hacimli mahlas-nâmesi ile Müştâk'a olan muhabbet ve ünsiyetini belirttiği gibi onun şairliğine kıymet verdiğini de göstermektedir (Yıldırım, 2006: 68).

[8] Müştâk'ın Âsâr'ındaki ifadelerinden, Şeyh Galib ile ünsiyetlerinin olduğunu anlamak mümkündür: "…yine meclislerinde hazır bulunduğum Üsküdar'da medfûn eş-Şeyh Sâdık Efendi ve İslambol'da Hâce Neş'et Baba ve Şeyh Gâlib Dede, ülfet ve ünsiyyet itdiğim muhterem kişilerin isimlerini saymaya merâmım olsa imkân bulamam (Uluç, 2013: 12-13).

Müştâk bu nazm-ı dilkeşe şâyân degil midir
Olsam nazîre-cûy-ı cenâb-ı Hasîbden (Müştâk, 1264: 63)

Müştâk, hayal noktasında Şevket'in, nazmda Sâib'in ve fesâhat hususunda da Hâfız-ı Şîrâzî'nin manen talebesi olmakla iftihar eder:

Hoşâ Şevket-hayâl hâme-i Müştâk Sâib-i nazm
Fesâhat dersini san Hâfız-ı Şîrâzdan almış (Müştâk, 1264: 38)

Müştâk, kendisini şiir âleminde herkesin gıpta ettiği ve hatta haset ettiği bir kişi olarak gösterirken, mutasavvıf şair Hilâlî-i Çağatâyî'yi de mübalağa ile şiirini kıskananlar arasında zikreder. Anlayanların indinde onun sözü kıymetlidir:

Biz âsmân-ı nazmda mahsûd-ı 'âlîyiz
Engüşt-nümâ-yı 'âlem ü reşk-i Hilâlîyiz (Müştâk, 1264: 33)

Olsak ne denlü dâr-ı fenâda hafîf rûh
Bâzâr-ı gevherîde girânız bahâlıyız (Müştâk, 1264: 33)

Hamdi adlı birine yazdığı bir şiirinde şiir ve okuma yönüyle Nizâmî ve Kelîm'in kıskanacağı kıratta birisi olmasını temenni ederken bu iki Acem şairinin isimlerini zikreder:

Nazm u inşâd ile ey tab'-ı selîm
Olasın reşk-i Nizâmî [vü] Kelîm (Müştâk, 1264: 88)

Mevlevî Sabûhî, Mîr Ârif, Hafız-ı Şîrâzî, Abdurrahmân-ı Câmî'nin matla beyitleri verilen gazellerine tahmis yapmıştır:

Tahmîs-i Gazel-i Sabûhî
Sâkî beni mest itmiş idi câm-ı mahabbet
Sayd itmiş idi murg-ı dili dâm-ı mahabbet (Müştâk, 1264: 106)

Tahmîs-i Gazel-i Mîr Ârif
Gülşen-i bâğ-ı cinândır kûy-ı cânânım benim
'Âşıka dârü'l-emândır kûy-ı cânânım benim (Müştâk, 1264: 106)

Tahmîs-i Gazel-i Hâfız
Men ki bâşem ki der ân hâtır-ı âtır güzerem
Lutfhâ mîkonî ey hâk-i rehet tâc-ı serem (Müştâk, 1264: 104)

Tahmîs-i Gazel-i Câmî
Çün hâk şevem ger güzeri sûy-ı mezârem
Bûy-ı ciğer sûhte yâbî zi gubârem (Müştâk, 1264: 105)

Şeyyad Hamza'dan itibaren başlayan ve Ahmed-i Dâî, Sâfî, Karamanlı Nizâmî, Fuzûlî, Fasîh Ahmed Dede, Nedîm, Refî-i Amidî, Benli-zâde İzzet Mehmed Beğ, Sâfî, Sultan I. Selim ve Şeyh Gâlib[9] gibi şairlerin de dâhil olduğu Çağatayca veya Nevâî diliyle şiir söyleme geleneğine uyarak, Müştâk da bir gazel kaleme almış; Nevâî'yi bildiğini ve onun dilinden şiir söyleme geleneğinden haberdar olduğunu göstermiştir:

9 (Sertkaya, 1970: 133-138); (Sertkaya, 1971: 171-184); (Önal, 2015: 24-25); (Çıpan, 1991:292).

Tetabbu' itse Nevâyiğa tang imes Müştâk
Bolur Nevâyiğa bîrûn hezâr-var murgân (Müştâk, 1264: 69)

5. Şiir ile İlgili Istılahlar

Daha ziyade on sekizinci yüzyıl şairlerinin kullanmaya başladıkları ve bir değişikliği, yeniliği belirtme çabasının ürünü olduğu anlaşılan *nev-gazel*, *nev-zemîn* (Müştâk 1264: 57) veya *gazel-i turfe* tabirlerine Müştâk'ın şiirlerinde de rastlanır:

Dü turfe nev-gazel tab'-ı zîver-i Müştâk
Dü kıt'a-i dil ü cânend Es'ad u Mes'ud (Müştâk, 1264: 20)

Medhinden usanmaz sanemâ tûtî-i tab'ım
Vasfında yine başkaca bir nev-gazelim var (Müştâk, 1264: 29)

Dâmenet fikr-i nedârî bi-suhan ey Müştâk
Sa'y kon yek gazel-i turfe-i mestâne bi-gû (Müştâk, 1264: 70)

Manâ, meâl, mefhum; nükte (Muallim Nâcî, 1307: 791) manaları verilen, sözün altındaki gizli manayı anlatmak için kullanılan *mazmûn* ve çoğulu *mezâmîn* iki gazelde karşımıza çıkar. İlk beyitte mazmun *gonca*ya, ikincisinde ise *âhû*ya benzetilir. Şair kendisini bir mazmun avcısı olarak görmektedir:

Zi-bâğ-ı nev-zemîn hôş-berg-i sebzest în gazel Müştâk
Suhan hem gonçe-i mazmûn nedâred ânki men dârem (Müştâk, 1264: 57)

Olsa âhû-yı mezâmin ne kadar çâbuk u çüst
Kaçamaz dest-i kemend-i dil-i çâlâkimden (Müştâk, 1264: 65)

Sonuç

Müştâk'ın Dîvân'ından hareketle hazırladığımız bu çalışmada ulaştığımız sonuçlar şunlardır: Şair, şiirinin inci kadar kıymetli olduğunu düşünür. Şiiri, sembolik anlamlar taşıması itibariyle erbabının anlayamayacağı kadar kapalıdır ve sırları barındırmaktadır. Onun şiirinin rağbet bulmasının sebebi Hazret-i Peygamber'i methetmesidir. Şiiri, erbabınca beğenildiği gibi anlamayanlar, kıymet bilmeyenlerce de kıskanılır. Müştâk, yer yer diğer şairlere meydan okumakta, hüner meydanında söylediklerinin benzerini yazabilecekler varsa meydana davet etmektedir. Onun şiirini besleyen iki kaynak hicran ve aşktır. Şiirin kavga aracı olarak kullanılmasına karşıdır, bu sebeple hiciv yazılmamasını ister. Doğduğu ve yaşamış olduğu Bitlis'te, halkını sanattan ve edebiyattan anlamaması sebebiyle eleştirmekten geri durmaz. Müştâk, Dîvân'ında Türk ve Acem şairlerinin bir kısmının isimlerini zikreder. Bunların en başında mahlasını veren, yetişmesini borçlu olduğu Hoca Neş'et gelmektedir. Hayâlî, Nedim, Şeyh Galip, Sabuhî, Acem şairlerinden Nîzâmî, Hâfız-ı Şîrâzî, Hilâli-i Çağatayî, Sâib-i Tebrîzî gibi mutasavvıf şairleri anar veya onların şiirlerine tahmisler yapar. Müştâk şiirlerinde bazı şiir terimlerine de yer verir. Nev-gazel, nev-zemin, gazel-i turfe, mazmun, bunlardan birkaçıdır.

KAYNAKÇA

Akot, Bülent (2010). *Müştâk Baba Hayatı, Eserleri ve Tasavvuf Anlayışı*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Arı, Ahmet (2005). "Şeyh Galib'in Poetikası". *Osmanlı Araştırmaları.* C. XXVI. s. 51-72.

Aydemir, Yaşar (2007). "Bursalı İsmail Hakkı'nın Eserlerinden Hareketle Şiir Görüşü ve Şiir Yazma Şekli". *Turkish Studies*. C. II. S. III. s. 106-121.

Bektaş, Ekrem (2011). "Pertev'in Hoca Neş'et Biyografisi". *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. C. IX. S. II. s. 181-205.

Çıpan, Mustafa (1991). *Fasîh Ahmed Dede Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânı'nın Tenkidli Metni*. Yüksek Lisans Tezi. Konya Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Doğan, Ahmet (1995). *Müştâk Baba, Hayatı ve Edebî Şahsiyeti*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Doğan, Muhammed Nur (1996). "Fuzûli'nin Poetikası". *İlmi Araştırmalar.* S. 2. s. 47-72.

Gündoğdu, Mehmet Kemal (1997). Müştâk *Baba*. Ankara: MEB Yayınları.

Kaşka, Mustafa (2000). *Dîvân Edebiyatında Münşe'ât Geleneği ve Hoca Neş'et'in Mektupları*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Kılıç, Mahmut Erol (2004). *Sûfî ve Şiir*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Muallim Nâcî (1307). *Osmanlı Şairleri*. İstanbul: A. Asadoryan Matbaası.

Muallim Nâcî 1987). Lügat-i Nâcî, İstanbul: Çağrı Yayınları.

Müştâk, *Dîvân-ı Müştâk Efendi*. Takvim-hâne-i Âmire. İstanbul. 1264.

Neş'et, *Dîvân-ı Neş'et Efendi*. Mısır. 1252.

Osmânzâde Hüseyin Vassâf (2006). *Sefîne-i Evliyâ*, haz. Mehmet Akkuş-Ali Yılmaz. C.I. İstanbul: Kitabevi Yay.

Önal, Pınar Çelik (2015). *Ali Şîr Nevâî'nin Osmanlı Edebiyatı Üzerine Etkisi ve Bu Etkiye Bir Örnek Olarak Ferhâd u Şîrîn Mesnevîsi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi.

Sertkaya, Osman F. (1970). "Osmanlı Şâirlerinin Çağatayca Şiirleri". *İÜ TDED*. C. XVIII. s. 133-138.

Sertkaya, Osman F. (1971). "Osmanlı Şâirlerinin Çağatayca Şiirleri". *TDED*. C. XIX. s. 171-184.

Sertkaya, Osman F. (1977). "Osmanlı Şâirlerinin Çağatayca Şiirleri". *TDED*. C. XXII. s. 169-189.

Ş[emseddîn] Sâmi (1317). *Kâmûs-ı Türkî*. Dersaâdet. İkdâm Matbaası.

Tolasa, Harun (1983). *Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Y.Y'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi I*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Uluç, Rıdvan (2013). Müştâk *Baba Âsârü'l-Müştâk Esrârü'l-'Uşşâk*. Yüksek Lisans Tezi. Şanlıurfa: Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uludağ, Süleyman (1995). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Marifet Yayınları.

Yıldırım, Ali (2006). *Divan Edebiyatında Mahlas ve Mahlas-nâmeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.

BAĞDATLI RÛHÎ'NİN TARİHLERİNDE TAHKİYE

Vasfiye Ayça KUŞÇU

Doktora Öğrencisi
Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Türk edebiyatına Fars edebiyatından geçen tarih düşürme sanatının ilk örnekleri XIII. asırda ortaya çıkmıştır. XIV. asırla birlikte ebced hesabıyla düşürülen manzum tarihler kaleme alınmaya başlamış, tarih düşürme geleneği yüzyıllar içinde Osmanlı şairleri tarafından rağbet görmüş, çokça işlenip geliştirilmiştir. Bu gelenek; Edirneli Nazmî, Nâbî, Şeyh Gâlib, Nedîm, Surûrî gibi büyük divan şairlerinin kaleminde en güzel örneklerini bulmuştur. XVI. asır şairlerinden Bağdatlı Rûhî'nin divanında, tarih düşürmenin farklı çeşitleri kullanılarak yazılmış doksan dört tarih manzumesi bulunmaktadır. Şairin tarih manzumeleri, yalnızca tarih beytinden ibaret olmayıp konuyla ilgili bilgiler ihtiva eden hacimli şiirlerdir. Rûhî tarihlerinde tayinler, fetihler, düğünler, binaların inşa ve tamirleri gibi farklı konuları işlemiştir. Manzumelerinde sosyal hayata, gündelik ve tarihi hadiselere dair bilgiler bulmak mümkündür. Bu tarihlerin bir kısmında ise Rûhî'nin, doğrudan manzumenin konusunu ya da konuyla ilgili başka bir durumu/olayı tahkiye üslubuyla kaleme aldığı görülmektedir. Söz konusu manzum parçalarda, olay örgüsü ve kronolojinin varlığı dikkat çekicidir. Bu çalışmada; Bağdatlı Rûhî'nin vaka ve hikâye içeren tarih manzumeleri tespit edilecek ve incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Tarih düşürme, Bağdatlı Rûhî, tahkiye.

ABSTRACT

The fiot examples of choronogram art which had passed to Turkish Literature from Persian Literature was revealed in XIII.th century by XIV.th century, poetical histories marked down by abjad calculation had been started than this choronogram tradition demanded by Otooman Poets by the centuries and it had been much worked and developed. Most beautiful examples of this tradition can be find in Edirneli Nazmi, Nabi, Şeyh Galib, Nedim and Surari's Works which they all great poets of Divan Literature. In Bagdadi Ruhi's Divan, there are 94 poems which they were written by using different methods of choronogram art.The Poet's historical poems are not only history couplets but also their poems which they include informations about the situation Ruhi worked nominations, conquests, weddings and the buildings and their repairings and alike different theams in his histories. In his poetry it is possible to find informations about social life, daily thing and historical events. In some part of these histories, we can also find that Ruhi had written directly them of poem or another situation about them by the style of choronogram. In these poetry parts, it is remarkable that there are plot lines and chronology. In this study, Bagdadi Ruhi's historical poems which includes case and story will be determinated and examinated.

Keywords: Choronogram, Bagdadi Ruhi, story.

Giriş

Klasik Türk edebiyatında rağbet gören ve yetenekli şairlerin kalemiyle pek çok örneği yazılan türlerden biri de tarih manzumeleridir. Tarih düşürme çeşitlerinin farklı türlerini kullanarak çeşitli formlarda ve uzunluklarda kaleme alınan şiirlere tarih manzumesi adı verilmektedir.

Tarih düşürme sanatı İran edebiyatında doğmuş, Türk edebiyatına da buradan geçmiştir. Bu sanatın ilk defa ne zaman ortaya çıktığı bilinmemekle birlikte; kökeni çok eskiye dayanan Ebced sistemine göre tarih düşürme çok daha yenidir.

"Ebced" (ابجد) kelimesi Arap alfabesindeki harflerin kolaylıkla ezberlenmesi için, harflerin birleştirilmesiyle meydana getirilmiş sekiz manasız kelimenin ilkidir (Yakıt, 2017: 27). Ebced hesabı veya ebced sistemi ise bu sekiz kelimenin harflerinin belirli bir düzene göre sahip oldukları sayı değerlerini ifade etmektedir. Sayılar birden ona, ondan onar onar artma şeklinde yüze, yüzden yüzer yüzer artma şeklinde bine ulaşmaktadır. Ebced hesabı çok farklı alanlarda kullanılagelmiştir. Ebced sistemi İslam dünyasında özellikle tasavvuf, astronomi, astroloji, edebiyat ve mimari alanlarıyla cifr (cefr) ve vefke ait konuları geniş anlamda içine alan havas ilminde ayrıca sihir ve büyücülükte kullanılmıştır (Uzun, 1994: 68). Edebiyatımızda ise tarih düşürme sanatında varlık göstermiştir.

Harfleri ebced hesabına vurulunca bir binanın yapıldığı veya bir olayın meydana geldiği hicrî-kamerî yılı gösteren bir kelime, tamlama, cümle, mısra, beyit veya bir manzume söyleme yahut yılı doğrudan doğruya sözle manzum ifade etme sanatına tarih düşürme denir (Karabey, 2015: 52). Başlangıçta öğrenme ve ezberleme kolaylığı için ortaya çıktığı tahmin edilen tarih düşürme, daha sonra şairliğin gereklerinden biri sayılarak bu alanda sanat gösterme aracı durumuna gelmiş, Bursalı Hâşimî (ö. 1641'den sonra) ve Seyyid Osman Sürûrî (ö. 1814) gibi şairlerin elinde en güzel örneklerini vermiştir (Karabey, 2011: 80). Asırlar içinde işlenip gelişen bu sanatta maharet gösterme aracı olarak tarih düşürmenin farklı türleri kullanılmıştır. Söz konusu tarihin sözle belirtildiği lafzen tarihlerin yanında, hesaplanması bakımından tam tarihler, iki kat söylenen dütâ tarihler ve ekleme-çıkarma usulüyle kurulan ta'miyeli tarihler söylenmiştir. Bunların yanında, söylenmesi ve dolayısıyla hesaplanması diğer tarih türlerine göre daha zor olan noktalı-noktasız harflerle söylenen tarihler ve sanatlı tarihler de müverrih şairlerimizce rağbet görmüştür.

Tarih söyleyen şairler için 'müverrih' kelimesinin kullanıldığı görülmektedir. İzzet Molla'nın

Olur olmaz müverrih anlamaz İzzet bu târîhi
Yine Hak eyledi Es'ad Efendi nutkunu fetvâ

beytinden anlaşılmakta ve Sürûrî'nin müverrih lakabıyla anılması da bunu göstermektedir (Karabey, 2011: 80).

Arap alfabesinin bir ürünü olan ebced ve İran edebiyatında vücut bulan tarih düşürme bir terkipte buluşmuş, yoğrulmuş ve bir sanat niteliğine kavuşmuş, İran edebiyatından geçmesine rağmen Türk edebiyatında daha fazla rağbet görmüştür. Bu türün en güzel örneklerinin Türk şiir geleneğimiz içinde verildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Tarih düşürmenin klasik şiirimizdeki ilk örnekleri XIII. asırda söylenen lafzen tarihlerdir. XIV. yüzyıldan sonra beyitler halinde ebced hesabıyla düşürülen tarihler artmıştır. Klasik edebiyatımızda tarih düşürme geleneği, özellikle XV. ve XVI. asırlarda şairler arasında yaygınlık kazanmıştır. Bu dönemlerde hemen her şair, divanında birkaç tarih manzumesine yer vermiştir (Adıgüzel ve Kuşçu, 2019: 2129). Geleneğin önemli isimleri arasında Ahmedî (ö. 815/1412-13), Ahmet Paşa (ö. 902/1496-97), Taşlıcalı Yahya (ö.990/1582), Edirneli Nazmî (ö. 967/1559), Edirneli Emrî (ö. 983/1575), Zâtî (ö. 953/1546), Gelibolulu Ali (ö. 1008/1600), Nâbî (ö. 1124/1712), Şeyh Gâlib (ö. 1213/1799), Nedîm (ö. 1143/1730) gibi şairleri saymak mümkündür.

XVI. asırda gelişme dönemini sürdüren tarih düşürme geleneğinde, dikkate değer bir isim de Bağdatlı Rûhî (ö. 1014/1605-1606)'dir. Elimizde bulunan tek eseri "Divan"ında doksan dört tarih manzumesi mevcuttur. Başta devrin padişahı ve sadrazamlar olmak üzere farklı makamlardaki kişiler, çeşitli yapılar, olaylar, fetihler ve vefatlar için söylediği dikkat çekici ve ayrıntılı manzumeleri vardır.

Adı Osman, mahlası Rûhî'dir. Bağdat'ta doğup büyüdüğü için Rûhî-i Bağdâdî (Bağdatlı Rûhî) diye tanınmıştır (Öztoprak, 2014). Ayas Paşa'nın askerlerinden olan babası Kanûnî'nin ordusuyla Bağdat'a gitmiş ve buraya yerleşmiştir. Rûhî de hayatının bir döneminde askerlik mesleğiyle meşgul olmuştur. Serazat bir ruha sahip olan Ruhî askerî görevlerden ayrılınca diyar diyar dolaşarak meşrebine uygun ortamlar aramış, ancak hiçbir yerde yerleşememiştir. Bu yıllarda şairlik yeteneği farklı tecrübe ve duyuşlarla gelişmiştir. Şiirinin konuları arasında sosyal hayat ve eleştiri önemli bir yere sahip olmuştur (Ak, 2008: 205). Meşhur Terkîb-i bendi ve divanında yer alan birçok sosyal muhtevalı gazeli dikkate alındığında sosyal konulara ne kadar duyarlı bir şair olduğu anlaşılmaktadır (Öztoprak, 2006: 122). Rûhî'nin edebî kişiliğinin en önemli özelliklerinden biri olan bu yönü tarih manzumelerinde de zuhur etmektedir.

Rûhî'nin sade, kolay anlaşılır, pürüzsüz bir dili vardır. Arapça ve Farsça terkipleri yoğun bir şekilde kullanmaktan kaçınmıştır. Divanındaki 1115 gazeliyle Rûhî, bir gazel şairidir. Ayrıca farklı devlet büyükleri için kaleme aldığı kırk kasidesi ve altı mersiyesi bulunmaktadır. Sünbülzâde Vehbî, Şeyh Galib, Leylâ Hanım (ö. 1847), Ziyâ Paşa (ö. 1880), Muallim Nâci (ö. 1893) gibi pek çok ismin nazire yazdığı terkîb-i bendi meşhurdur.

Bağdatlı Rûhî'nin Tarih Manzumelerinde Tahkiye

Coşkun Ak tarafından karşılaştırmalı metni neşredilen Bağdatlı Rûhî Divanı'nın[1] çeşitli kütüphanelerde yirmi altı adet yazma nüshası ve bir adet matbu nüshası bulunmaktadır. Rûhî'nin tarih manzumeleri divanının matbu nüshasıyla birlikte altı yazma nüshada yer almaktadır. Bu çalışmada kullandığımız manzumeler, divanın tenkitli neşrinin yanı sıra el yazması nüshalar ve matbu nüsha değerlendirilerek yorumlanmıştır.

Rûhî'nin tespit edilen doksan dört tarih manzumesi vardır. Kaside, kıt'a ve kıt'a-i kebire nazım şekillerinde kaleme aldığı manzumeleri iki ila yirmi dokuz arasında değişen beyit sayısına sahiptir. Şair manzumelerinde III. Mehmed'in (ö. 1012/1603) tahta çıkışına; sadrazam, kaptanıderya, şeyhülislam, kazasker, beylerbeyi, defterdar, kadı ve müderris tayinlerine; vefatlara; sünnet ve evlilik törenlerine; çeşitli binaların inşa ve tamirlerine; fetihlere ve hediyelere tarihler düşürmüştür.

Tarih düşürme çeşitleri bakımından değerlendirildiğinde müverrihlik vasfıyla Rûhî'nin hemen her çeşitte tarih düşürdüğü görülmektedir. Şair elli sekiz tarihinde tam, yirmi tarihinde ta'miyeli tarih çeşidini kullanmıştır. Hem lafzen hem manen söylediği bir tarihi vardır. Hesaba vurulduğunda tarihin iki katını veren dört dütâ tarihi mevcuttur. Şairin noktalı ve noktasız harflerin ayrı hesaplarıyla oluşturduğu maharet gerektiren tarihleri de vardır. Bunların yanında iki tarihini sanatlı/ musanna' tarih türüyle kaleme almıştır.

Rûhî'nin tarih manzumelerinin şekil özelliklerinin yanında içeriğine dair önemli bir yönü de sosyal hayatla olan kuvvetli bağıdır:

> *"Rûhî'nin tarih manzumeleri yalnızca tarih düşürme amacında olmayan; tarih beytinden başka olay yahut kişi hakkında bilgi, yorum, övgü, ipucu gibi farklı unsurlar barındıran beyitlerle zenginleştirilmiş; hacimli şiirlerdir. Şair farklı tarih düşürme çeşitlerini kullanarak bu alandaki hünerini ortaya koyduğu gibi konularının çeşitliliği ve işlediği ayrıntılarla da manzumelerini renklendirmiştir. Rûhî'nin tarih düşürürken kullandığı bu usul sayesinde şairin devrinde vuku bulan hadiseleri, manzumeleri üzerinden öğrenmek mümkün olmuştur" (Kuşçu, 2020: 154).*

Genel çerçevede tarih manzumeleri bir hadisenin tarihinin kaydını tutmakla kalmamış olayın/durumun detaylarını da içeriği ölçüsünde hafızasında taşımıştır. Bu bağlamda tarih manzumeleri edebî sanatları, teşbihler dünyası ve mazmunlarıyla bir gazel, kaside, kıt'a, mersiye, surnâme vb. gibi okunabileceği gibi çoğul okumaya da açıktır. Farklı okumalar yoluyla; kaleme alındığı dönemin siyasî, sosyal, kültürel ortamı hakkında ya da yazıldığı kişi ve olay hakkında bilgiler edinmek, bir şehrin yahut belirli bir yapının mimarisini gözlemlemek ve döneminin bir geleneğine şahit olmak mümkündür:

> *"Kimi tarih manzumeleri sadece edebî bir metin değil, Osmanlı'nın resmi ve/veya gündelik hayatının tarih içinde yoğrulması gibidir. Orada şiir, içine doğduğu tarihi kültürel ve sosyal ortamı estetize edip kendi gerçekliğinde yeniden kurarak tarihe düşülen bir dipnot oluverir. Kültür tarihi seyrine çıkarır, çağın gerçekliklerine dokunur ve hafızasında özenle saklar.*

[1] Ak, Coşkun (2001). *Bağdatlı Rûhî Dîvânı Karşılaştırmalı Metin (I-II)*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi.

Dolayısıyla bu şiirsel arşivin hafızasına inerek ona anlam veren her okuma, farklı bakış açıları kazandıran bir yeniden okumadır. Metinlerin kurgulanma gerekçelerini ve zihinsel arka planlarını da düşündürür. Zira klasik metinler çoğul okumaya açık bir yapıdadır. Osmanlı tarih–kültür tarihi araştırmalarında yazılı birer kültür verisi olarak tarih manzumeleri de içinde var oldukları zaman-toplumsallık-estetik bakımından kavranabilme geçişkenliğindedir ve hep yeniden üretilmeye açıktır" (Öztekin: 2019: 168).

Tarih manzumelerinde çoğul okuma, tarihî-sosyal-kültürel verilere ulaşmamızı sağladığı gibi bu bilgilerin sunuluş tarzını da karşımıza çıkarmaktadır. Şöyle ki müverrih şairlerin doğrudan ilgili olay, durum, kişiyi yahut bunlarla dolaylı yoldan ilişkisi bulunan bir hadiseyi işlerken tahkiye üslubuna başvurdukları olmuştur.

Klasik edebiyatımızda hikâye, manzum, mensur ve manzum-mensur karışık yazılmıştır. Mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmış türlerde hikâye manzum olarak karşımızdadır. Müstakil eserlerden başka tahkiye, şiir sanatı içinde de mevcuttur. Örneğin şiir estetiği içinde ele alınan gazellerin tahkiye üslubu kullanarak devrini ifade ediyor olması, bugünün farklı türlerinin eski edebiyatta birbiri içinde aranması gereğini ortaya koymaktadır (Mazıoğlu, 2017: 533-534; Karaköse, 2004: 46). Dolayısıyla hikâye anlatımı, müstakil eserlere mahsus değildir. Tahkiye üslubunun kullanımıyla hikâye, şiirin her türüne girme imkânı bulmuştur. Gazel, kaside ve mesnevinin içinde bulunabileceği gibi tarih manzumelerinde de karşımıza çıkabilmektedir.

Bağdatlı Rûhî'nin tarihleri bu açıdan değerlendirildiğinde bazı manzumelerinde bir olayın yahut tarihî bir hadisenin tahkiye üslubuyla kaleme alındığı görülmektedir. Şairin bu manzumeleri ve hadiseleri hikâye edişi; fetihler, tayinler, vefatlar, binalar ve düğün başlıkları altında değerlendirilecektir.

1.Fetihler

Rûhî'nin tarihleri içinde doğrudan fethe tarih düşürdüğü üç manzumesi vardır. Bununla birlikte Damad İbrâhim Paşa'nın (ö. 1010/1601) sadrazam olması üzerine kaleme aldığı tarih manzumesinde Rûhî, Eğri fethinin hemen ardından vuku bulan Haçova Meydan Muharebesi'nden bahsetmiştir. Bu manzumelerde fetihlerin anlatımında tahkiye üslubu dikkat çekmektedir.

Eğri'nin Fethi ve Haçova Meydan Muharebesi

Rûhî, III. Mehmed'in Eğri'yi fethi için iki tarih düşürmüştür. Bunlardan ilki olan Târîh-i Feth-i Egri ki Sultân Mehmed Han Feth Kerd (H. 1005/ M. 1596) *[Sultan Mehmed Han'ın feth ettiği Eğri'nin fethinin tarihi]* başlıklı manzumenin iki beytinde tahkiye üslubuyla fethi anlatmıştır.

Rûhî manzumesinde seferin anlatımına, padişahın tahta geçtikten sonra Eğri'ye yöneldiğini söyleyerek başlamıştır. Tarihi kaynaklarda da III. Mehmed'in tahta geçişinin ardından devletin ileri gelenleri ve özellikle yeniçeriler, Vezîriâzam Sinan Paşa (ö.

1014/1606) ve hocası Sâdeddin Efendi'nin (ö. 1008/1599) tesiriyle sefere gitme kararı aldığı ve yine yeniçerilerin baskısıyla bizzat ordunun başına geçerek sefere çıktığı bilgisi yer almaktadır (Emecen, 1996: 546). Sefere çıkıldığında ilk hedef Eğri değildir. Ordu Segedin'e geldikten sonra, Macarların elinde olan Eğri üzerine yürümeye karar verilmiştir (Uzunçarşılı, 1988: 75). Kırk gün süren kuşatmanın ardından kale muhafızlarının teslim olmasıyla 12 Ekim 1596'da Osmanlı'ya katılmış ve beylerbeylik hâline getirilmiştir (David, 1994: 489).

Rûhî, fethin tasvirine III. Mehmed'in Allah'ın yardımıyla üç yüz bin kâfiri kırdığını ve Eğri'yi fethettikten sonra kiliselerini mescide çevirdiğini anlatarak devam etmiştir.[2] Şair, beyitlerinde tarihî bir hadiseyi yer, zaman ve kişi unsurları etrafında hikâye ederek kronolojik olarak ortaya koymuştur. :

Cülûs itdükde devletle sa'âdet tahtına evvel
Diyâr-ı Egri'ye togruldı ol şâh-ı felek-dergâh

İdüp feth Egri şehrin eyledi mescid kilisasın
Dönüp üç kerre yüz bin kâfiri kırdı bi'avnillah (Ak, 2001: 241)

Rûhî, Eğri fethine bir diğer tarih olan Târîh-i Diger Der Feth-i Egri (H. 1005/ M. 1596) *[Eğri'nin fethine başka bir tarih]* başlıklı manzumesinde de tahkiyeye yer vermiştir. Sultan Mehmed'in Eğri'ye yönelerek orayı aldığını, böylece âlemin baştan başa fetih sesleriyle dolduğunu söylemiştir. Şairin fethin seslerinden bahsetmesi, savaş sahnesini tasavvur etmede seslerden yararlanmamızı sağlamış ve anlatıma canlılık kazandırmıştır. Rûhî, yiğitliğin erkek aslanı olan padişah sayesinde belasını arayan köpek kralın hak ettiği sonu bulduğunu belirterek anlatımını sonlandırmıştır:

Diyâr-ı Egri'yi sultân Muhammed togrılup aldı
Yine âvâze-i feth ile 'âlem ser-be-ser toldı

Olup hasm ol şecâ'at pîşesinün nerre-şîriyle
Kral-ı seg belâsın ister idi 'âkıbet buldı (Ak, 2001: 241)

Önceleri Osmanlıya bağlı olan, sonrasında Habsburg (Avusturya)'la ittifak yaparak Osmanlıyı karşısına alan ve Eğri üzerine yürüyerek III. Mehmed'le Hoçova'da karşı karşıya gelen Erdel kralı, Batori Sigismund'dur (ö. 1613) (Uzunçarşılı, 1988: 47-49). Rûhî'nin manzumede köpek kral olarak nitelediği kralın Batori Sigismund olması muhtemeldir.

Şair, Kasîde-i Bâ- Târîh-i Der-Şân-ı Merhûm İbrâhim Pâşâ ki Vezîr-i A'zam Şud Der Def'a-i Sâlise (H.1006/ M.1598) *[Üçüncü defa veziriazam olan merhum İbrahim Paşa'nın adına yazılan tarihli kaside]* başlıklı tarihinde Damad İbrâhim Paşa'nın üçüncü defa sadrazam/veziriazam olmasına tarih düşürmüştür. Kaside nazım şeklindeki manzumeye paşanın methiyle başlayan Rûhî, altıncı beyitle birlikte Eğri'nin fethinin anlatımıyla paşanın övgüsüne devam etmiştir. Damad İbrahim Paşa sadrazamlık vazifesindeyken III. Mehmed'le

[2] Rûhî'nin beytinde verdiği düşman sayısının tarihî kaynaklarda karşılığı yoktur. Üç kere yüz bin sayısı, düşürdüğü ta'miyeli tarihin eklemesidir. Daha fazla bilgi için bkz. Kuşçu, V. A. (2020). *Bağdatlı Rûhî'nin Tarih Manzumeleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kırklareli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırklareli.

birlikte Eğri seferine çıkmıştır. Fetihten sonra kalenin tamirine başlandığı sırada Avusturya ve Erdel kuvvetlerinin yaklaşmakta olduğu haber alınınca İbrâhim Paşa Eğri Kalesi'nin muhafazası için Sofu Sinan Paşa (ö. ?) kumandasında yeteri kadar silâh ve asker bırakarak ordu ile birlikte Haçova sahrasına hareket etmiştir (Aykut, 1993: 440). Haçova muharebesinde Cigalazâde Sinan Paşa öncü kuvvetlerin başında yer almıştır (Emecen, 1996: 546). Sinan Paşa'nın başarıları Damad İbrahim Paşa'nın görevden uzaklaştırılmasına, yerine Cigalazâde Sinan Paşa'nın tayin edilmesine sebep olmuşsa da bu durum kısa sürmüş İbrahim Paşa vazifesine geri dönmüştür. Rûhî, İbrahim Paşa'nın bu seferdeki hizmetlerinin az olmadığını, çabasının kıymetini halk bilmese de Allah'ın bileceğini belirtir ve savaşı sahnelemeye başlar. İbrahim Paşa, Eğri fethinin hemen ardından Erdel kuvvetlerinin yaklaşmakta olduğunu duyunca asker toplayıp düşman kuvvetlerinin üzerine yürümüştür. Rûhî bu vaziyeti, paşanın kuyruğunu ele alıp bir erkek aslan gibi Erdel kralının üzerine yürüdüğü şeklinde hikâye etmiştir. Devamında Erdel kralının taburunu bozup, komutanlarını toprağa düşürdüğünden bahsetmiştir. Muharebede yaralanan gazilerin makamı sonsuzluk iken, din düşmanlarının yeri bi'sü'l-mâsîr "ne kötü bir varış yeri"[3] olmuştur (Kuşçu, 2020: 33). Rûhî'nin bu anlatımında olay örgüsü ve diğer klasik hikâye unsurlarını görmek mümkündür. Şair kronolojik bir anlatımla, olaydan bahsetmiştir:

Az hizmet midür insâf idüp kayd-ı sefer
Bu seferde kâ'inâta dest-gîr oldı yine

Halk eger bilmezse hakk sa'yini Hâlık bilür
'İllet-i 'âli bu fethe ol dilîr oldı yine

Tavşan uykusın virüp Erdel kralına dönüp
Kuyrugın ele alup ol nerre-şîr oldı yine

Taburu bozıldı düşdi hâka ser-'askerleri
Kâfirün kâr-ı gam-encâmı 'asîr oldı yine

Menzîl ü mev'ası huld olup düşen gâzilerün
Düşmen-i dînün yiri bi'sü'l-mâsîr oldı yine

'Asker-i İslâmun oldı devletinde yüzi ag
İtdügi tedbirler 'âlem-pezîr oldı yine (Ak, 2001: 223)

Bilâver Kalesi'nin Fethi

Bağdatlı Rûhî'nin fethi hikâye ettiği tarihlerinden bir diğeri, Târîh-i Feth-i Kal'a-i Bilâver ki Sinân Pâşâ Feth Kerde Mahalli ki Hâkim-i Bağdâd Bud (H. 1005/ M. 1596-1597) *[Sinan Paşa'nın Bağdat valiliği sırasında feth etmiş olduğu Bilâver Kalesi'nin fethinin tarihi]* başlıklı manzumesidir. Adı geçen Bilâver Kalesi kaynaklarda tespit edilememiştir. Bununla

[3] Kur'ân-ı Kerîm el-Mülk 67/6

birlikte *Şahlar, Sufiler, Türkmenler* adlı çalışmada[4] yer alan "Azerbaycan- Bilâver nahiyeleri" tabiri kalenin Azerbaycan bölgesinde olduğunu düşündürmektedir.

Şair, Cigalazâde Sinan Paşa'nın Bilâver Kalesi'ni fethini canlı bir tasvirle, tanık olmuşçasına anlatmıştır. Rûhî'nin olayları birinci çoğul şahıs kullanarak ele alması fethe kendisinin de katıldığını düşündürmekle birlikte, tahkiye üslubunu da kuvvetlendiren bir unsur olmuştur.

Rûhî beyitlerinde kadri, kıymeti yüce Sinan Paşa'nın komutan vasfıyla askerin başına geçtiğini ve Bilâver Kalesi'ne hücum ettiklerini söylemiştir. 'Gulgule salduk' diyerek hücumun/savaşın sesini ve şiddetini ortaya koyan şair, işitme duyusuna hitap etmiştir. Böylece tasvirleriyle görsel canlandırmayı sağladığı gibi anlatımı farklı duyularla desteklemiştir. Rûhî 'alaylar bağlamak' tabirini kullanmış, askerlerin harp düzenine geçerek yiğitçe kaleye saldırdıklarını belirtmiştir. Hücum neticesinde Rüstem'i kalesinden kaçırdıklarını ve kaleyi fethettiklerini söyleyerek olay anlatımını noktalamıştır. Şairin burada ünlü İran kahramanı Rüstem'i anması, kalenin fatihi Cigalazâde Sinan Paşa'yı ondan üstün göstererek övme gayesindendir:

Sinân Pâşâ-yı 'âlî kadr olup serdârımuz yer yer
Hücûm itdük Bilâver Kal'ası'na[5] *gulgule salduk*

Alaylar bağlayup merdâne girdük kal'a-i rezme
Kaçurduk kal'asından Rüstem'i biz feth idüp alduk (Ak, 2001: 285)

Nihâvend Fethi

Rûhî'nin padişahtan paşaya gönderilen hediye için düşürdüğü tarihinde de bir fethi hikâye ettiği görülmektedir. Rûhî, Târîh-i Tîg u Kabâ ki ez Cânib-i Padişâh Âmed be Sinân Pâşâ (Mahalli ki hâkim-i Bağdad bud berây-ı feth-i ülke-i Nihâvend giriften ü hân-ı Hemedân) (H. 997/ M. 1588-1589) *[Bağdad hâkimi iken Nihâvend ülkesini fethi ve Hemedan hanının esir edilmesinden dolayı Hazret-i Sinan Paşa'ya padişah tarafından gönderilen kılıç ve kaftanın tarihi]* başlıklı manzumesinin ilk beytinden itibaren önce fethi tasvir etmiş, ardından da bu başarının ödüllendirilişini anlatmıştır.

Nihâvend, İran'da Hemedan şehrinin güneyinde yer alan tarihi bir şehirdir (Sarıçam, 2007: 98). 1588'de Cigalazâde Sinan Paşa'nın fethiyle Osmanlı topraklarına katılmıştır. Rûhî de manzumesine paşanın şehri fethettiğini haber vererek başlamıştır. Paşa şehri almış ve Hemedan hükümdarını da esir etmiştir. Hemedan hükümdarı hala paşanın kapısında esirdir. Rûhî, bu anlatımında, paşanın hükümdarı esir tutuyor oluşunu vurgulayarak galibiyetin üstün derecesini ortaya koymuştur. Devamında ise Sinan Paşa'nın bu başarılı fetih haberini övünerek padişaha arz ettiğini belirtmiş padişahın da bu haberden mutlu olup paşaya ihsanda

4 Küçükkalfa, A. (2011). *Şahlar-Sufiler-Türkmenler*. İstanbul: Savra Yayıncılık.

5 "Belâver"(Ak, 2001: 285)

bulunduğunu hikâye etmiştir. Rûhî'nin, manzumede padişahın adını zikretmemesine rağmen fethin ve hediyenin tarihi III. Murad'ın (ö. 1003/1595) saltanat yıllarına tesadüf ettiğinden hediye ihsan eden padişahın III. Murad olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Şair, paşaya çokça ihsan ve lütufta bulunan padişahın onu yüceltmek için süslü bir kılıçla üç kaftan gönderdiğini söyleyerek anlatımına devam etmiştir. Sinan Paşa'nın kılıcı kuşanıp kaftanı giymesi cihana mutluluk vermiştir:

Feth idüp ülke-i Nihâvendi
Sadr-ı ekrem Sinân-ı 'âli-şân

Hemedân hânını esir itdi
Kapusında esirdür el'ân

Bu dilâverlügi ol Âsaf-vakt
Pâdişâha idince 'arz hemân

Hoş gelüp pâdişâh-ı devrâna
Eyledi anı mazhar-ı ihsân

Nice ihsân u lutfdan sonra
Kılmağa anı ser-bülend-i zamân

Bir murassa' kılıcla üç hil'at
Kıldı irsâl ol şeh-i devrân

Kuşanup tîgi giydi kaftânı
Pây-bûsıyla hurrem oldı cihân (Ak, 2001: 243-244)

1.Tayinler

Bağdatlı Rûhî'nin doksan dört tarih manzumesinden elli altısı çeşitli görevlere tayinler dolayısıyla yazılmıştır. Bu manzumelerde, göreve getirilen kişinin övgüsü yapılmış, varsa eski görevlerinden bahsedilmiş, ayrıca hayatına dair bazı bilgilere de yer verildiği olmuştur. Tayin konulu tarihlerin bir kısmında ise tahkiye dikkat çekmektedir.

Beylerbeyliği

Rûhî Târîh-i Mukarrer Şuden-i Eyâlet-i Bagdad be Merhûm Süleymân Pâşâ (H. 993/ M. 1585) *[Bağdat valiliğinin Süleyman Paşa'ya verilmesi kararına tarih]* başlıklı tarihinde Süleyman Paşa'nın (ö. ?) Bağdat beylerbeyliğine ikinci defa tayin edilmesini hikâye etmiştir. Şair, manzumenin genelinde kullandığı "oldı yine hâkim", "yine el virdi tâli' geldi", "yine geldi selâmetle", "geçürdi yine sadr-ı devlete", "yine vâli-i sâbık geldi" ifadelerinde "yine" kelimesinin tekrarıyla göreve ikinci kez getirilişi ortaya koymuştur. Manzumenin üçüncü beytinde ise Rûhî, Süleyman Paşa'nın yer değiştirerek gittiğini, bir süre uzak kaldığını, sonrasında yine selametle aynı göreve döndüğünü tahkiye üslubuyla anlatmıştır:

Egerçi nice gün tagyîri mesken eyleyüp gitdi
Bihamdullahi ve'l-minne yine geldi selâmetle (Ak, 2001: 244)

Süleyman Paşa, Bağdat valiliğine ilk kez 1584'te tayin edilmiş, ikinci defa bu göreve atanması 17 Haziran 1586 tarihinde olmuş, kısa bir süre sonra ise 21 Ağustos 1586 tarihinde görevden azledilmiştir (Gülcü, 1999: 59). Rûhî düşürdüğü tarihte bu bilgiyi okuyucuya yer, zaman ve kişi unsurlarıyla aktarmıştır.

Şair, Târîh-i Eyâlet-i Muhammed Pâşâ Ferzend-i Hüseyin Pâşâ (H. 997/ M. 1588-1589) *[Hüseyin Paşa'nın oğlu Mehmed Paşa'nın vali olmasının tarihi]* başlıklı manzumesinde Mehmet Paşa'nın (ö. ?) beylerbeyi olmasına tarih düşürmüş ve vaziyetini hikâye etmiştir. Rûhî'nin anlatımıyla; büyük gönüllü serdar, Mehmed Paşa'yı ihsana layık görmüş, onu vali/beylerbeyi yaparak emsallerinden daha seçkin bir konuma getirmiştir. Rûhî, Mehmed Paşa'nın bey vazifesindeyken beylerbeyliği makamına yükseltildiğini vurgulamış, bu sayede hadisenin önemini ortaya koyduğu gibi tahkiyeyi de güçlendirmiştir. Bu makama gelen paşanın böylelikle amacına ulaştığını belirten şair, anlatımın devamında paşanın babasından söz açmıştır. Mehmed Paşa'nın babası Hüseyin Paşa'nın (ö. ?), yaptığı iyiliklerle anılan bir kişi olduğunu ve. Mehmed Paşa'nın da babasının ününe layık bir evlat olduğunu belirtmiştir. Gerçi Mehmed Paşa'nın övünmek için babasına ihtiyacı yoktur. Çünkü Allah onu adil, kâmil ve akıllı bir kişi yapmıştır:

Görür ihsânına lâyık seni serdâr-ı deryâ-dil
İdüp mümtâz akrânundan itdi vâli-i kâmil

Beg iken devlet ü ikbâlile beglerbegi oldun
Bihamdillah oldun gül gibi maksuduna vâsıl

Baban bir ehl-i ihsân idi oldur şânuna lâyık
Ki sen hem olasın ihsâna râgıp himmete mâyil

Pederle ihtiyâcun yok senün fahr itmeğe zîrâ
Seni hem 'âdil itmişdür Hudâ hem kâmil ü 'âkîl (Ak, 2001: 280)

Sicill-i Osmanî'de babasının adı zikredilmeyen, 1590'da Bosna beylerbeyi olarak göreve başlayan bir Mehmed Paşa'nın bilgisi yer almaktadır (Mehmed Süreyya, 1996: 1029-1030). Bununla birlikte 1590'da Bağdat beylerbeyi olan Mehmet Paşa adlı bir zatın da adı geçmektedir (Gülcü, 1999: 61). Rûhî'nin vazifeye gelişini ve babasını hikâye ettiği bu kişinin Bosna ya da Bağdat beylerbeyinden hangisi olduğu bilinmemektedir.

Kadılık

Rûhî'nin tayin konulu bir diğer tarihi olan Târîh-i 'Iyâni Efendi ki Kâdı-i Haleb Şud (H. 1007/M. 1598-1599) *[Halep kadısı olan Iyânî Efendi'nin tarihi]* başlıklı manzumede de tahkiye mevcuttur. Şair, kadılar arasında bir *silsile* olduğunu ve kadıların her birinin bundan murat aldığını söylemiştir. Silsile, ilmiye sınıfının meratibi yerine kullanılan bir terimdir (Pakalın, 1993: 226-227). Rûhî bu silsilenin haberini almış ve Iyanî Efendi'ye (ö. 1020/1611) bu silsileden hangi görevin verildiğini merak etmiştir. Şair, bir kadılık vazifesine tayini

tahkiye üslubuyla anlattığı gibi hikâyeye kendisini de dâhil etmiş ve Iyânî Efendi'yle birlikte olayın kahramanlarından biri olmuştur:

Mâbeyn-i mevâlîde bir silsile olmış dün
Her biri murâd almış gör himmet-i Feyyâzı

Didüm ki 'Iyânî nâm mollâ-yı celîlü'l-kadr
Bu silsileden oldı neyle 'acabâ râzı (Ak, 2001: 257-258)

Iyânî Muzaffer Efendi, Haleb müftüsü Ali Efendi'nin oğludur. Müderrislik yapmış; Haleb, Bursa, Edirne mollası olmuştur (Mehmed Süreyya, 1996: 733).

3.Vefatlar

Rûhî'nin vefatlara düşürdüğü tarihler içinde de tahkiyeye rastlamak mümkündür. Târîh-i Vefât-ı Beyânîzâde Merhûm Ahmed Çâvûş ki Der Haleb Fevt Şud Tâbe Serahu (H. 994/ M. 1586) *[Halep'te vefat eden merhum Beyânizâde Ahmed Çavuş'un –Toprağı (kabri) iyi ve temiz olsun- vefatının tarihi]* başlıklı manzumesinde Ahmed Çavuş (ö. 994/1586) isimli bir zatın ölüm tarihini kaydetmiş ve bu dünyada çok sıkıntı çektiğinden, tam rahat edeceği zamanda vefat ettiğinden teessürle bahsetmiştir. Rûhî'nin anlatımına göre Ahmed Çavuş ileri yaşlarında vefat etmiş olmalıdır. Zira gençlik yıllarında dünyanın bela ve sıkıntılarına katlanmış, yaşlılığını rahat içinde geçirecekken buna fırsat bulamamıştır. Devamında da, Ahmed Çavuş'un Bağdat'ta yaşadığını fakat Halep şehrinde vefat ettiğini söyler. Şairin vefata düşürdüğü bir tarih olan bu manzumesi, bir mersiye hüviyetine sahip olduğu gibi söz konusu kişi hakkındaki bilgilerin hikâye edildiği bir özelliğe de sahiptir:

Çeküp dehrün belâ vü mihnetin zevk idicek demde
Felek el virdi kaldı ana (hep) çekdikleri zahmet

Egerçi mesken-i mel'ûfı Bagdâd idi ammâ kim
Haleb şehrinde kıldı emr-i Hakla cennete rihlet (Ak, 2001: 274)

Cinayet

Bağdatlı Rûhî'nin vefat konulu manzumeleri içinde bir cinayete düşürülen tarih dikkat çekicidir. Târîh-i Vefât-ı Merhûm Yahyâ ki Der Dest-i A'dâ Küşte Şud (H. 1005/M. 1596-97) *[Düşman elinde öldürülmüş olan Merhum Yahyâ'nın vefatının tarihi]* başlıklı bu tarihinde cinayeti hikâye etmiştir. Şair manzumesinde, Yahya'nın (ö. 1005/ 1596-97) mezarına gelen ve onun başından geçenleri öğrenmek isteyenlere seslenmiş, bu tarihin onlara durumu anlatacağını belirterek hikâyeye başlamıştır. Yahya, her şeyden habersiz uyuyorken sayıca fazla olan düşmanları onun üzerine yürümüş, zulüm kemendiyle onu yakalayıp öldürmüşlerdir. Rûhî, Yahya'nın katlini şehitlik mertebesinde addetmiş, şehadet şerbeti içtiğini belirtmiştir. Mazlum Yahya'ya bu zulmü reva görenlerin vay haline diyerek katillerin hak ettiklerini bulacaklarına dair inancını dile getirmiştir. Rûhî bu mersiye mahiyetindeki tarihinde, cinayete kurban giden bir kişi için duyduğu üzüntüyü ve duruma olan öfkesini açık bir şekilde ortaya koymuştur. Bu üzüntü ve öfke, manzumeyi mersiye olmanın ötesine taşımış, bir cinayet haberi ve bir katlin manzum hikâyesi durumuna getirmiştir:

Mezârına gelüp ey vâkıf olmak isteyen hâle
Bu târîh eyler ahvâlin sana i'lâm Yahyâ'nun

Cihân bî-bekâ oldı diyü agyârdan hâlî
Menâmende yaturken bi-haber gidenden a'dânun

Giriftâr-ı kemend-i zulm idüp katl itdiler nâ-hak
Gelüp bir nice zâlim üstine ol ehl-i 'irfânun

O hod içdi şehâdet câmın ammâ vây hâline
O mazlûma bu zulmi eyleyen bî-dîn ü îmânun (Ak, 2001: 285)

Rûhî'nin katledilişini hikâye ettiği Yahya adlı kişi hakkındaki bilgilere ulaşılamamıştır. Bu derece üzülmesi sebebiyle, bu kişinin çevresindeki arif kimselerden yahut dostlarından biri olduğu düşünülebilir.

4.Binalar

Rûhî, çeşitli binaların yapım ve onarımları için on iki tarih manzumesi kaleme almıştır. Bu manzumelerinde, tarih düşürdüğü binaların özelliklerinden bahsetmiş, inşa yahut onarımın ayrıntılarına değinmiştir. Bu tarihlerinin bir kısmında da tahkiye üslubuna başvurduğu görülmektedir.

Kabrin Yenilenmesi ve Mescit Yapımı

Rûhî, Bişr-i Hâfî'nin (ö. 841) Bağdat'ta bulunan kabrinin yenilenmesi ve yanına mescit inşa edilmesi sebebiyle düşürdüğü Târîh-i Tecdîd-i Binâ-i Makâm-ı Hazret-i Bişr-i Hâfî ve Binâ-i Mescîd ki Mustafâ Beg Sâhte (H. 1003/M. 1594-1595) *[Bişr-i Hafî Hazretlerinin makâmı binasının yenilenmesi ve Mustafa Bey tarafından yapılan mescid binasının tarihi]* başlıklı tarihinde bu faaliyeti hikâye etmiştir. Şair, manzumenin ilk beytinde hayırsever biri olan Mustafa Bey'in (ö. ?) malını Allah yolunda harcayarak bir mescit inşa ettirdiğini belirtmiştir. Rûhî'nin anlatımına göre Bişr-i Hâfî'nin kabri harap bir vaziyettedir. Mustafa Bey isimli zat kötü durumdaki kabri yeniletmiş ve hemen yanına bir mescit inşa ettirmiştir:

Güzîn-i ehl-i himmet Mustafâ o pâk-sîret kim
Tarîk-i Hakda mâlın bezl idüp kıldı binâ mescid

Harâba varmış iken âsitânı Beşr Hâfînün
Cedîd idüp yanında yapdı bir behcet-fezâ mescid (Ak, 2001: 283)

Rûhî, tarihinde yenileme ve inşa faaliyetini mekân, kişi, zaman ve olay unsurları etrafında tasvir ve tahkiye yoluyla ele almıştır. Şiirin mescid redifli olması, ana konuyla şekil arasında ilgi kurmayı sağlamış ve bu ilgi tahkiyeyi destekleyici bir öge olmuştur.

Bağdat'ın Yenilenen Kapısı

Rûhî'nin Târîh-i Tecdîd-i Cisr-i Bagdâd ki Sinân Pâşâ Tecdîd Kerde Bûd (H. 998/ M. 1589-1590) *[Sinan Paşa'nın yenilemiş olduğu Bağdat Köprüsü'nün yenilenmesinin tarihi]* başlıklı manzumesi de tahkiye özelliğine sahip tamir konulu tarihlerindendir. Rûhî bu

manzumesinde, Cigalazâde Sinan Paşa'nın Bağdat köprüsünü yeniletmesini hikâye etmiştir. Sinan Paşa, Bağdat beylerbeyliği vazifesinde bulunmuştur. Şairin naklettiğine göre bu dönemde Bağdat'a geldiğinde köprü kapısının harap, köhne bir durumda olduğunu görmüş, kapısını ve duvarını yıktırarak yeniden yaptırmıştır. Rûhî'nin tarihî vasfa sahip bu olayı, tek bir beyitte tahkiye ettiği görülmektedir:

Gördi köhne der-i cisri gelicek Bagdâd'a
Der ü dîvârını yıkdı yeniden yapdı tamâm (Ak, 2001: 286)

Bağdat'ın Dicle nehrinin iki yakasında surları vardır ve bu surların dokuz kapısı bulunmaktadır. Kapılardan biri, Bab-ı Cisr adını taşıyan, şehrin batısında, Dicle nehrinin kıyısında bulunan kapıdır. Dicle üzerinde bulunan köprü ile irtibatı olup, köprü başında yer aldığı için bu ismi almıştır (Gülcü, 1999: 153). Rûhî'nin tarihinde konu ettiği kapı ve köprü Bab-ı Cisr'dir.

Rûhî bu yenileme için bir tarih daha düşürmüştür. Târîh-i Diger Ez Hazret-i Sinân Pâşâ (H. 998/ M. 1589-1590) *[Sinan Paşa Hazretleri için başka bir tarih]* başlığına sahip manzumede öncekinde olduğu gibi tahkiye üslubu dikkat çekmektedir. Şair, Cigalazâde Sinan Paşa'nın Bağdat hâkimi/beylerbeyi olunca buradaki köhne yerleri yıkıp baştan başa yeniden yaptırdığını belirtmiştir. Rûhî'nin tahkiyesinden anlaşıldığına göre Sinan Paşa, şehrin en üst yöneticisi olan beylerbeyliği/valilik vazifesine getirilince şehri mamur etmeyi amaçlamış; harap, yıkık yerlerini yeniletmiştir. Bab-ı Cisr'i de tamamen yenilettiğinde kendisinin buna tarih düşürdüğünü anlatmıştır:

Olıcak Bagdâd'a hâkim köhne olan yerleri
Yıkdı serâser yeniden yapdı ol sadr-ı reşîd

Bâb-ı Cisri cümleden yapdukda târîhin didüm
Cisr-i bâbın hâliyâ kıldı Sinân Pâşâ cedîd (Ak, 2001: 287)

Görüldüğü gibi Rûhî üç beyitten müteşekkil bu tarih manzumesinde hem bir olaya tarih düşürmüş hem paşayı övmüş hem de tarihî ve gündelik/sosyal bir durumu hikâye etmiştir.

İşrethâne İnşası

Rûhî, işrethâne ismiyle andığı bir binanın yapımına da tarih düşürmüştür. Târîh-i 'İşrethâne-i İsmî'il Çelebi ki Ez A'yân-ı Bagdâd Est (H. 1008/ M. 1599-1600) *[Bağdat'ın ileri gelenlerinden İsmail Çelebi'nin işrethânesinin tarihi]* başlıklı manzumesinde binayı överken tasvirden ve tahkiyeden yararlanmış, yine bina sahibi İsmail Çelebi (ö. ?) ve babasını hikâye anlatımıyla övmüştür.

Rûhî, "Ey bu gönül çekici yere sahip olan kişi zevk duy, eğlen! Çünkü Allah bu dünyayı gam meclisi yapmıştır. Zevk ve neşeden uzak olan insanlar, bırak cennet düşüncesiyle kederlensinler. Sen bu işretgâhta zevk ve safa et." diyerek mekânın sahibine seslenmiş ve hemen ardından tasvire başlamıştır. Bu kısımda tahkiyenin merkezinde söz konusu yapı vardır ve bina hikâyenin ana karakteri durumundadır:

Felek rengini bu yerin süslemesinden almıştır. Onun güzel kokusu sabah rüzgârını bile utandırır. Gülleri solmayan, eğlencesi hiç eksik olmayan bu süslü yer, âdeta cennet bahçesidir. İnsanlar istek artıran süslemelerine baktıkça zevk alırlar. Gönül alan görünüşü Çiğil güzellerini bile kıskandırmaktadır. İşrethâneye yazılmış Rûhî'nin tarih manzumesi gümüş tenli sevgilinin belindeki siyah kuşak gibi görünmektedir:

Evvelâ 'akl-ı sel'im ü sâniyen kudret gerek
Kim ola 'işretgeh-i dünyâda hâsıl kâm-ı dil

Ey olan mâlik bu cây-ı dilkeşe zevk eyle kim
Bezm-i gam kılmış cihânı nakş-bend-i âb u gil

Bî-safâlar fikr-i cennetle ko çeksünler melâl
Sen bu 'işretgâhda zevk ü safâ kıl gül açıl

Bir nişîmendür bu kim nakşından alur çarh reng
Bûy-ı 'ûd-ı micmerinden bâd-ı subh olur hacîl

Ravza-i cennet midür âyâ bu zîbâ kûşe kim
Gülleri solmaz safâsı eksik olmaz muttasıl

Nakş-ı meyl-efzâsına baktukca âdem zevk alur
Reşk ider sîmâ-yı dil-bendine hûbân-ı Çigil

Şi'rüm etrâfında bu dilkeş binânun gûyâ
Sîm-tendür baglamışdur bir siyeh rişteyle bil (Ak, 2001: 276)

Rûhî, manzumenin devamında tahkiyenin merkezine yine bina sahibini almıştır. Binanın inşası için çok zahmet çektiğinden ve bu binada nice yıl zaman geçirdiğinden bahsetmiştir. Binanın yapımında babasının desteğinin söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Şair, Allah böyle oğlu babasından ayırmasın, duasıyla hikâye anlatımını bitirmiştir:

Gerçi zahmet çekdi ammâ nâmın ihyâ eyledi
Bu binâda sarf-ı evkât itdi ol kim nice yıl

Böyle olsun olıcak mâyil peder ferzendine
Kılmasun Hak böyle ferzendi pederden munfasıl (Ak, 2001: 276)

Söz konusu bina ve sahibi hakkında kaynaklarda bilgiye ulaşılamamıştır. Rûhî, manzumenin başlığında İsmâil Çelebi'nin Bağdat'ın ileri gelenlerinden olduğunu söylemiştir.

5.Düğün

Rûhî'nin tarihleri konu bakımından çeşitlilik göstermektedir. Şairin renkli konularından bir tanesi de düğünlerdir.

Rûhî, Târîh-i 'Akd-i 'Osmân Çelebi Ferzend-i Şâh Kulı ki Ez A'yân-ı Bagdâd (H. 1001/ M. 1592-1593) *[Bağdat'ın ileri gelenlerinden Şah Kulu oğlu Osman Çelebi'nin nikâh akdinin tarihi]* başlıklı manzumesinde bir evlilik için tarih düşürürken, evliliği ve öncesini

tahkiye etmiştir. Başlıkta nikâhına tarih düşürdüğü Osman Çelebi'yi (ö. ?) Şahkulu'nun oğlu ve Bağdat'ın ileri gelenlerinden bir zat olarak tanıtmıştır. Bu zatın peygamberimizin şeriatını yerine getirmek için evlenmeye karar verdiğini, delinmemiş bir inciye talip olup dünya pazarını baştan sona gezerek onu aradığını anlatmıştır. Nihayetinde letafet burcunun incisi, eşi benzeri olmayan bir cevher olan zevcesine rastladığını, ve ona nikâh kıyıp güzel bir düğün tertip ettiğini belirtmiştir. Rûhî'nin manzumesinde, temel konu olan evliliğe tarih düşürmekle yetinmediği görülmektedir. Şair, geleneklere telmih yoluyla evliliğin aşamalarını hikâye etmiştir:

Kân-ı hayâ ol 'Osmân-ı zü'l-hilm
Şer'-i Resûlı itmekçün icrâ

Tâlib olup bir nâ-süfte dürre
Bâzâr-ı dehri gezdi serâpâ

Âhır o dürr-i burc-ı letâfet
Bir gevher oldı bî-misl ü hemtâ

'Akd eyleyüp ol nâ-süfte dürre
Şevkile itdi bir sûr-ı zîbâ (Ak, 2001: 282)

Sonuç

Tarih düşürme sanatı, klasik edebiyatımız içinde asırlar boyunca önemli bir gelenek hâlinde var olmuş, ilk örneklerinin görülmeye başladığı XIII. asırdan altın çağı kabul edilen XVIII. asra kadar ve dahi devamındaki yüzyıllarda çok önemli isimler yetiştirmiştir. Bağdatlı Rûhî de farklı konularda, farklı tarih düşürme çeşitleriyle kaleme aldığı doksan dört tarih manzumesiyle geleneğin önemli isimleri arasında yerini almıştır. Rûhî'nin tarihleri sosyal hayattan, gündelik ve tarihî hadiselerden bahseden; bilgi, övgü ve yorum içeren hacimli şiirlerdir. Tüm bu özelliklerin yanında bazı manzumelerde bir olay ya da durumun anlatımında, tarihî bir hadisenin verilişinde tahkiye tarzına başvurduğu görülmektedir.

Fetihler, Rûhî'nin tahkiye üslubu ile ifade ettiği şiirlerin balında gelir. Şair üç tarih manzumesinde Eğri'nin fethi ile Haçova Meydan Muharebesi'ni ve bir manzumesinde de Bilâver Kalesi'nin fethini anlatmıştır. Cigalazâde Sinan Paşa'ya padişah tarafından kılıç ve kaftan ihsan edilmesine tarih düşüren Rûhî, bu manzumesinde de Nihavend'in fethini aynı üslupla ele almıştır. Bu tarihlerinde savaşları, tasvirler yoluyla canlı bir anlatımla ortaya koymuştur. Hücum ve savaş seslerinden bahseden şair, hikâye anlatımını görsel ve işitsel unsurlarla desteklemiştir. Rûhî'nin, söz konusu tarihî hadiselerin anlatımında olay akışını oluş sırasıyla vermesi dikkat çekmektedir.

Rûhî'nin hikâye anlatımı, çeşitli vazifelere tayinler için düşürdüğü üç tarihinde de göze çarpmaktadır. Bu manzumelerde, makama getirilen kişiler hakkında göreve getiriliş şekilleri, belli bir süre görevden uzaklaştırılma gibi bilgiler ayrıntılı şekilde tahkiye edilmiştir. Kadılık

vazifesine yapılan atamalar için silsile terimini kullan şair, olay anlatımında kendisi de hikâyenin kahramanlarından biri olarak yer almıştır.

Şair, Ahmet Çavuş isimli bir zatın ölümü ve meçhul bir cinayet için düşürdüğü tarihlerinde de olayı hikâye etmiştir. Vefat tarihlerinde merhumlar için üzüntüsünü dile getirmekle birlikte hadiselerin ayrıntılarını anlatmıştır. Rûhî, binaların yapım ve onarımları için düşürdüğü tarihlerde tamir edilen yapının ilk vaziyetini, yeni yapılan binaların methini, inşa ve yenileme faaliyetlerin ayrıntılarını vermiştir. Bir işrethânenin özelliklerini ve övgüsünü tasvir yoluyla anlatmış, sahibinin vaziyetine değinmiştir. Bağdat eşrafından tanıdığı bir kişinin de evliliği için tarih düşüren Rûhî, evlenmeye karar verdikten sonra nikâha kadar olan süreci, geleneklere yaptığı hatırlatmalar yoluyla ele almıştır.

Görüldüğü üzere Rûhî, tarih manzumelerinin bazı beyitlerinde olayı/durumu tahkiyeyle ortaya koyma yoluna gitmiştir. Rûhî'nin tarihlerini manzum hikâye olarak değerlendirmek doğru değildir. Tahkiye, onun olay anlatımında tasvir ve tavsifle birlikte başvurduğu bir üslup/yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rûhî'nin tarihlerindeki olay ve durumların bir kısmı, bugün tarihî kaynaklarından gerçekliğini takip edebildiğimiz bir özelliğe sahiptir. Bununla birlikte manzumede olay tarihlerinin kaydedilmiş olması da konulara tarihî bir vasıf kazandırmaktadır. Ancak Rûhî'nin tahkiye ettiği hadiselerin tarihî gerçekliklerinin yanında kurgusal yönü de vardır. Nitekim edebiyat mahsullerinin doğasında olan bu kurgusal özellik, tarih manzumeleri için de geçerlidir. Şairin manzumelerindeki kurgunun ölçüsü bilinmemekle birlikte sosyal-tarihî-gündelik hadiseler ve geleneklerle birlikte yoğrularak sunulduğu açıktır.

Tahkiye ihtiva eden şiirlerde olayı ve karakteri merkeze alan bir anlatım söz konusudur. Bu anlatıma mekân ve zaman unsurları destek vermektedir. Rûhî'nin tahkiyelerde olayı oluş sırasıyla nakletmesi de dikkat çekicidir. Bu, manzumelerde hikâyeyi güçlendiren önemli özelliklerden biri olmuştur.

KAYNAKÇA

Adıgüzel, Niyazi ve Kuşçu, Vasfiye Ayça (2019). "Bağdatlı Rûhî'nin Tarih Manzumelerinde 'Bağdat'". *VI. Yıldız Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi (12-13 Aralık 2019) Tam Metin Bildiri Kitabı*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. ss. 2128-2140.

Ak, Coşkun (2001). *Bağdatlı Rûhî Dîvânı Karşılaştırmalı Metin (I-II)*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi.

Ak, Coşkun (2008). "Rûhî-yi Bağdâdî". *TDVİA*. C. 35. ss. 205-206. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Aykut, Nezihi (1993). "Damad İbrahim Paşa". *TDVİA*. C. 8. ss. 440-441. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Buyruk, İbrahim Ethem (2015). *Bağdatlı Rûhî Divanı'nda Sosyal Hayat*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.

David, Geza (1994). "Eğri". *TDVİA*. Cilt 10. 489-491. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Emecen, Feridun (1996) "Haçova Meydan Savaşı". *TDVİA*. C. 8. ss.546-547. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Gülcü, Erdinç (1999). *Osmanlı İdaresinde Bağdat (1534-1623)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Elazığ.

İspirli, Serhan Alkan (2000). "Türk Edebiyatında Tarih Düşürme Geleneği". *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. 14. ss. 79-88.

Karabey, Turgut (2011). "Tarih Düşürme". TDVİA. C. 40. ss. 80-82. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Karabey, Turgut (2015). *Türk Edebiyatında Tarih Düşürme*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Karaköse, Saadet (2004). "Divan Şiiri Gazellerinde Tasvir ve Tahkiye". *İlmî Araştırmalar*. S. 18. ss. 45-59.

Kuşçu, Vasfiye Ayça (2020). *Bağdatlı Rûhî'nin Tarih Manzumeleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kırklareli Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kırklareli.

Küçükkalfa, Ahmet (2011). *Şahlar-Sufiler-Türkmenler*. İstanbul: Savra Yayıncılık.

Mazıoğlu, Hasibe (2017). "Divan Edebiyatında Hikâye". *Eski Türk Edebiyatı Makaleleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Mehmed, Süreyya (1996). "Iyânî Muzaffer Efendi". *Sicill-i Osmanî*. C.3. ss. 733. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Mehmed, Süreyya (1996). "Mehmed Paşa". *Sicill-i Osmanî*. C.3. ss. 1029-1030. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Öztekin, Özge (2019). "Tarih Manzumeleri Üzerinden II. Mahmut Devrine Bakış". *Türkbilig*. S. 37. ss. 167-190.

Öztoprak, Nihat (2006). "Rûhî'nin Şiir Anlayışı". *The Journal of Ottoman Studies Prof.Dr. Mehmet Çavuşoğlu'na Armağan-IV*. XXVIII. ss. 93-122.

Pakalın, Mehmet Zeki (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III.* İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Sarıçam, İbrahim (2007). "Nihâvend". *TDVİA*. Cilt 33. s. 98-99. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Uzun, Mehmet (1994). "Ebced". *TDVİA,* C. 10, ss. 68-70. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Yakıt, İsmail (2017). *Türk- İslâm Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Elektronik Kaynaklar

Öztoprak, Nihat (2014). "Rûhî, Bağdatlı". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ruhi-bagdatli

ELİFNÂMELER VE BİLİNMEYEN İKİ *ELİFNÂME*

Yasemin KARASAKAL

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZ

Divan şiirinde harflerin kelimeleri oluşturarak şiirin anlam derinliğini oluşturmalarının yanı sıra müstakil olarak da birçok etkisi vardır. Kimi zaman şeklen aşığa ya da maşuğa benzetilen harfler kimi zaman da akrostiş gibi muvaşşah gibi alt alta gelerek bir isme işaret eder. Ayrıca ebced hesabında da kullanılan harflerin ilm-i hurûf gibi özel bir araştırma alanı da mevcuttur. Bütün bunların içinde bir de elifnâmeler vardır. İlk örneği Uygur alfabesiyle verilmiş olan bu şiirlerin, divan şiirinde ve halk şiirinde pek çok örneği ortaya konmuştur. Henüz tür, şekil ya da bir sanat anlayışı olup olmadığı üzerinde fikir birliğine varılamamış olan bu şiirlerin dini ya da din dışı konularda çeşitli şekillerle söylenmiş örnekleri mevcuttur. Bu çeşitlilik kesin bir yargıya varmayı zorlaştırsa da yeni örneklerle beraber bir tasnif ya da sonuca ulaşacaktır. Bu çalışmada yer alan iki elifnâme ise bir şiir mecmuasında yer alan, birinde Nişânî mahlası bulunan, diğerinin ise aynı şaire ait olması muhtemel âşıkane tarzda yazılmış şiirlerdir. Nişânî mahlası tespit edilen şairlerin elde bir Divan'ı bulunmadığından hangi şaire ait olduğu kesinleştirilememiş ve şiirlerde karşılaştırma yapılamamıştır.

Anahtar Kelimeler: Elifname, Nişânî, muvaşşah, akrostiş.

ABSTRACT

In Divan poetry, letters form words and create the depth of meaning of the poem, as well as many effects independently. Sometimes the letters that are shaped like a lover or a maşuk, sometimes it refers to a name by coming one under the other like a muvaşşah like an acrostic. In addition, there is a special research area such as ilm-i hurûf for the letters used in ebced calculation. There are also elifnâme apart from all these. Many examples of these poems, the first examples of which are given in the Uighur alphabet, have been revealed in divan poetry and folk poetry. There are examples of these poems, which have not yet been agreed on whether there is a genre, shape or a sense of art, and which have been told in various ways on religious or non-religious subjects. Although this diversity makes it difficult to make a definitive judgment, it will reach a classification or conclusion with new examples. The two elifnâme in this work are poems situated in a mecmua, one with the pen name Nişânî, and the other, possibly belonging to the same poet, in the style of âşıkane. Since the poets with the pen name Nişânî did not have a Divan at present, it could not be determined to which poet they belonged and a comparison could not be made in their poems.

Keywords: Elifname, Nişânî, muvaşşah, acrostic.

Giriş

Divan şiirinde kelimelerin anlamsal derinlikleri ve şiire kattıkları estetik zevk kadar daha özünde harfler de önemli bir yere sahiptir. "Arap alfabesindeki harfler şekilleri itibariyle şairler tarafından çeşitli halleri anlatmak amacıyla bir benzetme unsuru olarak kullanılmış, yüzyıllar boyunca pek çok şair tarafından çok değişik durumları ifade amacıyla kullanılan bu harfler zamanla çeşitli hal, şekil ve varlığın âdeta bir simgesi durumuna gelmiştir." (Tökel, 2003: 26). Elifnâmeler de bunlardan biridir.

"Elifnâme, "elif" ve "nâme" kelimelerinin vasıf terkibi şeklinde birleşmesiyle meydana gelmiş birleşik isimdir." (Öztoprak, 2006: 136).

Elifnâme sözlükte "Arap alfabesinin ilk harfi, kadın adı" anlamlarına gelen elif kelimesi ile, "mektup, sevgiye ve aşka dair yazılmış mektup, kitap, mecmua" anlamlarına gelen nâme kelimelerinde meydana gelmiştir. Elifnâmeler umumiyetle mısra başındaki kelimelerin ilk harflerinin alt alta, elif'ten ye'ye kadar alfabetik bir tarzda devam etmesinden meydana gelen şiirlerdir (Çelebioğlu, 1998: 605). "Elifname önce harfin zikredilmesi, sonra da onunla başlayan bir kelimenin seçilmesi biçiminde olabildiği gibi sadece alfabetik dizilişleri alt alta sıralı ya da belli bir düzen dahilinde kelimelerin seçilmesi yolu ile de meydana getirilmiştir. Harfler, dolayısıyla kelimeler, ekseriya rastgele olmayıp muhtevaya uygunluk gösterir. Eski Yunan ve Latin edebiyatlanndaki akrostiş bizdeki karşılığı ile Muvaşşah şiir türüyle benzerlik göstermektedir" (Öztürk, 2012).

Kısacası muvaşşahı, Batı edebiyatlarında akrostiş, mezostiş ve telestiş gibi farklı isimlerle ifade edilen uygulamaların genel adı olarak nitelendirmek mümkündür (Yekbaş, 2012: 2653). Dilçin (2016: 493) ise akrostiş, muvaşşah ve istihracın tanımını bir yapar: "Her dizenin ilk harfi yukarıdan aşağıya doğru okununca bir ad çıkacak şekilde düzenlenmiş şiire denir. Divan şiirinde akrostişe muvaşşah adı verilir. İstihrac da denir. Beyitlerin birinci dizeleri Arap alfabesindeki sırayı izleyecek düzende yazılmış akrostişlerde vardır.

Gizli bir mânâ ifâde etmeyen, şiirde musikiyi sağlayan, mısraya hazırlık teşkil eden ve bazan da vezne te'sir eden mısra, başı harflerin istihrac olarak isimlendirilmesi de mümkün değildir (Çetin, 1992: 39). Elifname; dinî ve tasavvufî ağırlıklı olmak üzere birçok konuyu ele almıştır. Ayrıca ladinî temaları da işleyen elifname örnekleri mevcuttur (Gökçimen, 2012: 105). Kınay (2013: 1212), her konudan örnek alınabilen Türk edebiyatı metinleri içinde elif-nâmelerin genel olarak dinî tasavvufi içeriğe sahip olduğu gözlemlendiğini söyler.

"Mevcut elifnâme örneklerinden hareketle bu metinlerin standart bir formunun olmadığı söylenebilir. Sınırlı sayıdaki mensur örnekler bir kenara bırakılırsa bu metinlerin genellikle manzum olarak ve kaside, gazel, terkîb-bend, murabba, muhammes, müseddes, koşma ve destan gibi Türk şiirinde sıklıkla kullanılan nazım şekilleriyle oluşturuldukları görülmektedir." (Kurtoğlu, 2021: 869).

Bir taraftan gazellerde uygulanan elifnâme, bir taraftan koşma, destan, divanî gibi şekil ve türlerde görüldüğü gibi, bazan da birçok türün bir arada kullanıldığı hallerde uygulanmaktadır. Dolayısıyla bu hal bizi, elifnâmeyi şekil mi, tür mü, yoksa san'at anlayışı olarak mı telakki edileceği konusunda tereddüte sevk etmektedir (Çetin, 1992: 40).

Çetin (1992: 41), çeşitli alfabelerin harf sıraları esas alınarak düzenlenen ve ismine genel olarak 'elifnâme' dediğimiz bu yapının bir şekil veya tür olmaktan çok, şekle bağlı bir sanat olarak karşımıza çıktığını belirterek elifnâmelerin bir sanat anlayışı olabileceğini söyler. Taşkesenlioğlu (2017: 200) da elifnâmelerin şekil ve muhteva bakımından ortak bir özelliklerinin mevcut olmadığı ve daha çok harflerle ilgili bir tertip unsuru olduğu için, diğer harflerle ilgili sanatlarda olduğu gibi, elifnâme bir söz sanatı olarak kabul edilebileceği kanaatindedir. Özcan (2015: 202), elifnâmeyi şekil olarak belirledikten sonra bu tarzda yazılan bir şiirin muhtevasına uygun olarak adlandırmalar yapılabilecektir. Bu tarz, şekli elifnâme olan şiirleri muhtevasına uygun olarak, elifnâme şeklinde yaşnâme, elifnâme şeklinde şairnâme, elifnâme şeklinde Zülfikarnâme vb. adlandırmanın mümkün olabileceğini söyler. Kurtoğlu (2021: 869), farklı nazım şekillerinde hatta bazen mensur ve manzum karışık olarak kaleme alınması ve gerek dinî-tasavvufî gerekse din dışı konularda yazılanlardaki harf ve muhteva ilişkisi dolayısıyla elifnâmelerin bir tür olarak kabul edilebileceği görüşündedir. İlk elifnâme olarak gösterebileceğimiz şiir XI. yüzyılda Uygur-Soğd alfabesinin sırasına ve harflerin sayısına göre düzenlenerek oluşturulmuştur (Arat, 1986).

> *"Türk edebiyatında elifname örneği veren şairlerden bazılarının isimlerini şöyle sıralayabiliriz: Âşık, Âşık Ömer, Dukakinzade Ahmet Bey, Erbâbî, Esrar Dede, Fahrî, Fuzûlî, Hâşimî, Hatayî, Himmet Üstadım, Kâdirî, Kâimî, Kaygusuz Visalî Alaeddin, Kul Seher Abdal, Mihrî Hatun, Misâlî, Muhibbî, Nihânî, Sırrî… Bunlar arasında, dokuz elifnamesi ile Bursalı Feyzî, eldeki bilgilere göre Türk edebiyatında en çok elifname yazan şairlerimizdendir." (Öztoprak, 2006: 137).*

Bilinmeyen İki Elifnâme

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Kütüphanesi H437 numarada kayıtlı şiir mecmuası içinde iki elifnâme bulunmaktadır. Bunlardan sadece birinde mahlas vardır. Nişanî mahlası bulunan ilk elifnâmenin başlığı "Nişancı Beg Fermâyed" şeklindedir. Nişancı mahlaslı, biri 15. yüzyıl, diğerleri 16. Yüzyılda yaşamış üç şair tespit edilmiştir. Ancak bu elifnamenin şairinin, 16. Yüzyılda yaşamış olan Kanuni Sultan Süleyman'ın nişancılığını 23 yıl başarıyla sürdürmüş Koca Nişancı Celâzâde ya da Nişancı Beg olarak anılan Tosyalı Celâlzâde Mustafa olması yazmada yer alan "Nişancı Beg" başlığından dolayı muhtemeldir. "Mustafa Çelebi inşâda ve resmi yazışmalarda büyük bir şan ve şöhret kazanmasının yanı sıra, şiirde de oldukça etkili fakat şöhret bulmamış bir şâirdi." (Kumru, 2014: 207). "Mustafa Çelebi'nin bazı mecmua ve şüera tezkirelerinde nişani mahlasiyle manzumeleri vardır; fakat kendisinin bir divanı olduğuna dair bir kayıt yoktur. Eserlerinde parça parça manzume ve mesnevileri görülüyor. Her halde bir divançe teşkil edecek kadar manzumesi olduğu şüphesizdir." (Uzunçarşılı, 1958: 417). Bu ihtimalle birlikte elifnâmelerin elde şiirleri yahut Divan'ı bulunmayan şairlerden kime ait olduğu kesinleştirilememiştir.

Şekil Özellikleri

Şiirlerin ikisi de klasik bir gazelden fazla kasideden ise az beyit sayısına sahiptir. İlk beyitleri musarra' olduğu için kıt'a-i kebîreden de ayrılır. Bu şiirlerin elifnâme türünde yazıldığını söyleyecek olursak şeklen mutavvel gazel nazım şekliyle yazılmıştır, diyebiliriz. Şiirlerin ikisinde de "-âr" redifi kullanılmıştır.

İlk elifnâme 29 beyittir. Şair "Lam-elif" ile de bir beyit söylemiştir. Yalnızca Arap alfabesinin harfleri kullanılmış, Farsçada bulunan pe, çe ve je harflerine yer verilmemiştir. Vezni remel bahrinde "fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün"dür. Âşıkane tarzda söylenmiştir. Bazı mısralarında vezin kusurludur. Her beytin ilk mısraına harfler gelecek şekilde düzenlenmiştir. Mısra başlarında harfler verilmemiştir.

İlk elifnâmenin ardından verilen ikinci elifnâmenin başlığı "Velehü Eyzen" şeklindedir. Bu şiirin vezni elifnâmelerde yaygın olarak kullanılan remel bahrinin "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün"dür. 15 beyitten oluşan bu elifnâmede harfler her mısraın başına gelecek şekilde düzenlenmiştir. "Lam-elif" ile bir mısra bulunmaktadır. Son beytin son mısraı bir harfe karşılık olarak söylenmemiştir.

Muhteva Özellikleri

Elifnâmelerin tür, şekil ya da sanat anlayışı mı olduğu konusunda henüz kesin bir kanı yoktur. Bu iki elifnâmeye baktığımızda ise genelde tasavvufi konularda yazılanlardan ayrıldığını, harflerin yalnızca alfabetik olarak sıralandığını görüyoruz. Diğer çalışmalarla birlikte bu şiirler de göz önüne alındığında gazel, kaside, murabba gibi birden fazla nazım şekliyle yazılmış olan elifnâmelerin dış yapı unsurlarında nazım şekli denilebilecek müşterek bir tutum gözlemlenememektedir. Bu şiirlerin elif harfinden ye harfine kadar tüm harflerin çeşitli şekillerde şiirin içine yerleştirilmesiyle (bazen beyit ya da mısra başlarında düz şekilde, bazen baştan ve sondan harflerin arka arkaya getirilmesiyle ters şekilde bazen de mısraların ortalarında yer alacak şekilde düzenlenmesiyle) kaleme alınan elifnâmeler, çoğunlukla dini konularda yazılan kimi zaman da din dışı konuların ele alındığı bir tür ya da sanat anlayışı olarak nitelendirilebilir.

Divan şiirinde şairin meşrebine göre birçok kelime ve harfe farklı anlamlar atfedilmiştir. Örneğin; sâkî-nâme türü için olan farklılığı ele alalım. Bu şiirlerin içki ve içki meclisinin hem gerçek bir şekilde anlatılmış olanları hem de kelimelerin mecazî anlamları kastedilerek tasavvufi bir tarzda yazılmış olanları mevcuttur. Buradan hareketle elifnâmelerde de kimi zaman harflerin tasavvufi simgeleri kullanılarak dini olarak yazılmış olmaları kimi zaman da düz bir şekilde anlama güzellik katmak için âşıkane tarzda yazılmış şiirler olmaları tür hususiyeti açısından bir problem teşkil etmemektedir. Bu noktada bu iki şiiri elifnâme türünde yazılmış şiirler olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Şiirler la-dinî konuda yazılmış elifnâmeler grubunda değerlendirilebilir. İlk şiir sevgili ve aşığın yakarışlarını ele alır. İkinci şiirde de sevgilinin methi vardır ve aşığın Allah'a yakarması da sevgilisi içindir. Şair sevgiliyi övmüş, sevgilinin vasıflarından, aşığın çektiği ıstıraplardan bahsetmiştir.

Metnin Dil ve İmla Hususiyetleri

Şiirlerde harfler beyit içinde bir bağlamda yer almaktan ziyade akrostiş şiire benzer şekilde alt alta dizilerek oluşturulmuştur. İlk şiirin 9. beytinde zel harfiyle verilmesi gereken kelime ze harfi ile başlamıştır. Dolayısıyla şiirde zel harfiyle bir beyit yoktur. Yerine ze harfiyle söylenmiş iki beyit bulunmaktadır. İki şiirde de ḫa harfi "ḫayāl", ze harfi "zamān, zamāne", sin harfi "serīr", ṣad harfi "ṣafā", fe harfi "firāk", vav harfi "vaṣl" kelimeleriyle başlamıştır.

1[1]**[feʿilātün feʿilātün feʿilātün feʿilün]**

1 ***[Elif]*** *ol kākül-i miskīnüñe cān oldı şikār*
Dilerem kim özini eyleyesin zülfüñe dār

O gönül erinin kaküline can av oldu. Dilerim ki kendini (sevgilinin) saçına dâr eyleyesin (asasın).

2 ***[Be]*** *baña gönderigör ġamzelerüñ oḳlarını*
Sīnemi aña siper ḳılayum ey lāle-ʿiẕār

Bana bakışlarının oklarını gönderiver, ey lale yanaklı (sevgili) (ben) ona göğsümü siper edeyim.

3 ***[Te]*** *temāşā ḳılalıdan berü gülzār-ruḫuñ*
Ney-ṣıfat nāle ḳılur bülbül-i cān leyl ü nehār

Gülbahçesi yanağını gördüğümden beri can bülbülü gece gündüz ney gibi inler.

4 ***[Ŝe]*** *ŝenālar iderüm Allāha ben ḫaste dilüñ*
Raḥm idüp ḫālüme bir dem naẓar eyleye nigār

Resim gibi güzel sevgili ben hasta gönüllünün halime acıyıp bir an yüzüme baksın diye Allâh'a yalvarırım.

5 ***[Cim]*** *cān gözgüsi içre göreli ṣūretüñi*
Dil-i ġam-ḫ ʿār ider ṣām u seḥer āhla zār

Can aynası içinde suretini göreli, gam çeken gönül sabah akşam ağlayıp inler.

6 ***[Ḥa]*** *ḥaḳīḳat bu gülistān-ı cihānda bilürüm*
Olmaya gül ki miyānında anuñ olmaya ḫār

Cihan gül bahçesinde hakikat bu bilirim, gül yoktur ki onun arasına diken olmasın.

7 ***[Ḫa]*** *ḫayāl-i şeb-i zülfüñ olalı dilde muḳīm*
Eylemez cān u gönül ẕerrece bir yirde ḳarār

[1] Şiirin bulunduğu eser için bkz. (Mecmuâ-i Eş'âr, s. 16b)

Saçının gecesinin (karalığının) hakalı gönülde yerleşip kalıcı olalı, can ve gönül bir yerde zerrece karar kılmaz (duramaz).

8 ***[Dal]*** *derdüme benüm kimse devā eyleyemez*
Bir nefes zaḫmuma ger irmez ise merhem yār

Eğer sevgili yarama merhem gibi bir nefes vermezse (can bağışlamazsa), benim derdime kimse çare bulamaz.

9 ***[Ẕel]*** *zülfine nigāruñ naẓar eylemez ise*[2]
Ṭutuşup dilberinüñ āteş-i ʿaşḳına yanar

Sevgilinin saçına bakmazsa gönül alan sevgilinin aşkının ateşiyle tutuşup yanar.

10 ***[Re]*** *revān eylemişem gözlerimüñ yaşlarını*
Tā ḳılam güzelüñ ayağı tozına nisār

Gözlerimin yaşlarını akıtmışım. Tâ ki güzelin ayağının tozuna saçayım, dağıtayım.

11 ***[Ze]*** *zamānuñda şehā seni bu ḥüsn-ile görüp*
Ki dimiş ḳāmetüñe ehl-i naẓar serv [ü] çenār

Ey sevgili zamanında seni bu güzellikle görüp bakış sahipleri boyuna demiş ki servi ve çınardır.

12 ***[Sin]*** *serīr-i dile sulṭān ḫayālüñ ṣanemā*
Pādişāh olalıdan mihrle cān oldı nisār

Ey put gibi güzel sevgili (senin) sultan hayalin gönül tahtına padişah olduğundan beri canım (sana mehir olup) serildi.

13 ***[Şın]*** *şarāb-ı ġamuñın nūş iden ey müraḥḥim rūḥ*[3]
Yürir āşüfteleyin gözlemeyüp ḥilm ü vaḳār

Gam şarabını içen ey rahmet eden ruh, sakinlik ve ağırbaşlılık gözetmeyip hafifmeşrep gibi yürür

14 ***[Ṣad]*** *ṣafā kesb iderüm cevr ü cefāsından anuñ*
Añmazam mihr ü vefāsını zemistān u bahār

Onun cefa ve eziyetinden gönül ferahlığı kazanırım. Yaz ve kış sadakatini ve sözünü anmam.

15 ***[Żad]*** *żarūrī kişi yārından olur ise cüdā*
Görinür milket-i dünyā kim anuñ gözine ṭār

Kişi sevgilisinden mecburen ayrı düşerse ki dünya mülkü onun gözüne karanlık görünür.

16 ***[Ṭı]*** *ṭolaldan berü deryā-yı ġamuña ʿaşḳ-ı dil*
Ne nihāyet bulabildi vü ne ḫod ḥadd-i kenār

Gönül aşkı gam denizine dolduğundan beri ne son bulabildi ve ne kendi kıyısının sınırını bulabildi.

17 ***[Ẓı]*** *ẓuhūr olalı laʿlüñde senüñ āb u ḥayāt*
Niçe bir ḳapuña geldi ḳoyuban mülk ü diyār

---

2 Mısraın vezni kusurludur.

3 Mısraın vezni kusurludur.

Senin dudağında ölümsüzlük suyu meydana çıkalı ne vakte kadar memleketini ve malını mülkünü bırakıp kapına geldi.

*18 **[ʿAyn]** ʿālemde şehā vuṣlatuña irmekçün*
Nola īŝār ider isem yoluña her ne ki var

Ey sevgili alemde kavuşabilmek için her neyim varsa uğruna feda edersem ne çıkar.

*19 **[Ġayn]** ġonçe dehenüñ vaṣfını şerḥ eyleyemez*
Ne ḳadar diḳḳaṭ ider ise sıġār ile kibār

Küçükler ve büyükler ne kadar dikkat etse de gonca gibi dudağının sıfatını açıklayamaz.

*20 **[Fe]** firāḳuñ bana kār eyledi illā ki benüm*
Āh u feryād u fiġānum saña hīç itmedi kār

Ayrılığın bana illâ tesir etti (ama) benim ahım, feryadım ve inlemelerim sana hiç tesir etmedi.

*21 **[Ḳaf]** ḳamer-veş ruḫuñ üstinde görüp zülfin ucun*
Mesken itmiş didiler Kaʿbenüñ eṭrāfını mār

Ay gibi yanağının üzerinde saçının ucunu görüp, Ka'be'nin etrafını yılan mesken etmiş dediler.

*22 **[Kef]** kūyuñı ṭavāf eyledügüm Kaʿbeleyin*[4]
Bu ki Ḥaḳ eylemiş ʿāşıḳlara kūyuñı medār

Sokağının Ka'be gibi tavaf eylediğim bu ki Allah aşıklara sokağını dönülecek yer eylemiş.

*23 **[Lam]** laʿle nice nisbet ideyin laʿlüñi kim*
Dünyede ḳıymetine laʿlüñüñ olmaya şümār

(Senin) kırmızı dudağını la'l taşına nasıl benzeteyim ki dünyada dudağının kıymetine (hiçbir şey) sayılmaya.

*24 **[Mim]** mestāne gözüñ göreli ey lāle-ṣıfat*
Düşmişem kūşe-i ġamda oluban mest ü ḫumār

Ey lale gibi sevgili gözünü gördüğümden beri sarhoş haldeyim. Kendimden geçip ve sarhoş olup gam köşesine düşmüşüm.

*25 **[Nun]** nigārā dilerem zātuñı vaṣf eylemege*
Rūz u şeb isterem ol ola bana ṣanʿat u kār

Ey resim gibi güzel sevgili, zatını övmek isterim. Gece gündüz isterim o bana sanat ve iş olsun.

*26 **[Vav]** vaṣluña heves eyleyen ey şāh-ı cihān*
Yalıñuz ben degilüm ola benim gibi hezār

Ey cihan padişahı kavuşmaya heves eden yalnızca ben değilim, benim gibi binlerce (aşık) vardır.

*27 **[He]** hemīşe işigüñ yüzine tozumı sürüp*
Eylemişem gözümüñ yaşını yoluñda biḥār

---

4 Mısraın vezni kusurludur.

Daima eşiğinin yüzüne tozumu sürüp gözümün yaşını uğrunda denizler eylemişim.

28 ***[Lam-elif]*** *lāle-ruḫın görse-idim ol ġonçe-lebüñ*[5]
Cān u bāşumı ḳılurdum izi tozına nisār

Ol gonca dudağını, lale yanağını görseydim. Can ve başımı izi tozuna sererdim.

29 ***[Ye]*** *yazılan başuña çünki Nişānī geliser*
Ne devādur ki ola āyīne-i dilde ġubār

Nişânî yazılan başına gelir çünkü ne çaredir ki gönül aynasında toz olur.

2[6]
[fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün]
1 [Elif] ey ḳāmetlü dilber ey melek ṣūretlü yār
[Be] belālardan emīn ḳılsun seni Perverdigār

Ey boylu poslu güzel, ey melek yüzlü sevgili! Allah seni belalardan korusun.

2 ***[Te]*** *temennā ḳıldıġum Ḥaḳdan budur her rūz u şeb*
[Ŝe] *ŝevāb ehlinden olam ey ḥabīb-i gül-ʿiẕār*

Her gece ve gündüz Allah'tan istediğim budur. Ey gül yanaklı sevgili sevap ehlinden olayım.

3 ***[Cim]*** *cemālüñ āyetin her kim görürse bir naẓar*
[Ḥa] *ḥayātı gider anuñ ʿaḳlı olur tār u mār*

Her kim bir bakışta (bir kez) güzelliğinin nişanını görürse onun hayatı (elinden) gider, aklı darmadağın olur.

4 ***[Ḫa]*** *ḫayālüñ ḫānesidür işbu göñlüm meskeni*
[Dal] *delālet eyledi işbu delīle āşikār*

İşte bu gönlümün meskeni, hayal evidir. İşte bu delile açıkça yol gösterdi.

5 ***[Ẕel]*** *ẕelīl itdi beni ʿaşḳuñ yolında ey ṣanem*
[Ra] *raḥm eyle güzellik böyle ḳalmaz pāyidār*[7]

Ey put gibi güzel sevgili uğrunda aşkın beni hor gördü, aşağıladı. Merhamet et güzellik böyle daim kalmaz.

6 ***[Ze]*** *zamāne ḫūblarında şimdi sensin bī-naẓīr*
[Sin] *serīr-i salṭanat taḫtında olduñ üstüvār*

Devrin güzellerinde şimdi eşsiz (olan) sensin. Saltanat tahtının en üst makamında, koltuğunda kuvvetli oldun.

7 ***[Şın]*** *şefīʿ ola saña yārin Muḥammed Muṣṭafā*
[Ṣad] *ṣafā üzre geçer ʿömrüñ ḳıla leyl ü nehār*

Sevgilin Muhammed Mustafa a.s. sana şefaatçi olsun. Gece ve gündüz ömrünü eğlence, rahatlık içinde geçer kılsın.

8 ***[Żad]*** *żaʿīf oldum melālet içre ḳaldum ben ġarīb*
[Ṭı] *ṭarīḳat ehlinüñ yanında oldum şerm-sār*

---

5 Mısraın vezni kusurludur.

6 Şiirin bulunduğu eser için bkz. (Mecmuâ-i Eş'âr, s. 17b)

7 Mısraın vezni kusurludur.

Utanç içinde ben kimsesiz kaldım, kuvvetsiz oldum. Tarikat ehlinin yanında mahcup oldum.

9 ***[Ẓı]*** *ẓāhir oldı sevdügüm seni ʿālemlere*
[ʿAyn] *ʿināyet eyle yollaruñda ḳaldum intiẓār*

Seni sevdiğim alemlere aşikar oldu. Lutuf eyle yollarında bekleyip kaldım.

10 ***[Ġayn]*** *ġamuñdan görinür çeşmümde yir yir ṭāġ var*
[Fe] *firāḳuñ ḥasretinden aġlaram ben zār u zār*

Derdinden gözümde görünen yer yer yara var. Ayrılığın hasretinden ben inleyerek ağlarım.

11 ***[Ḳaf]*** *ḳıyāmet ḳaddüñi añsam ḳıyāmetler ḳopar*
[Kef] *kerāmet ẓāhir oldı leblerüñden bī-şümār*

Ortalığı birbirine katan boyunu ansam kıyametler kopar. Leblerinden sayısız keramet meydana çıktı.

12 ***[Lam]*** *luṭfuñdan gele ben bendeñe raḥm eylegil*
[Mim] *melāmet ġuṣṣasındanʿaynum aġlar zār zār*

İyiliğinden gele ben kölene merhamet et. Azarlama kederinden gözüm inleyerek ağlar.

13 ***[Nun]*** *ne lāzım söylemek ben ḫasteñe raḥm eyleye*
[Vav] *vaṣluñ şerbetiyle ṭurmasuñ ḳılsuñ tīmār*

Ben hastana merhamet etmen için ne söylemek lazımdır. Kavuşma şerbetiyle durmasın tedavi etsin (iyileştirsin).

14 ***[He]*** *hilāl ḳaşlaruñ ḳavsiyle dil murġına at*
[Lam-elif] *lāyıḳ budur kim idesin anı şikār*

Hilal gibi kaşlarını yayıyla gönül kuşuna at. Layık olan budur ki onu avlayasın.

15 ***[Ye]*** *yüzüñ rengin görelden ey perī-peyker melek*
ʿAḳlı çāk oldı orada ḳaşlaruñ ḳıldı ḳarār

Ey peri yüzlü melek yüzünün rengini gördüğümden beri aklı parçalandı orada kaşların karar kıldı (yerleşti).

Sonuç

Tür mü şekil mi yoksa bir sanat anlayışı mı olduğu hala bir kesinlik kazanmamış olan elifnâmelerin yeni yeni örnekleri de meydana çıkmaktadır. İncelediğimiz bu iki elifnâme âşıkane tarzda yazılmıştır. Maşuğun vasıfları ile aşığın ıstıraplarından bahsedilmiştir. İlk elifnÂmede bulunan Nişânî mahlasını ikinci şiirde göremiyoruz. "–âr" redifli iki şiirin de aynı şaire ait olması muhtemeldir. İlk şiirin birinci beytindeki elif harfi ile dâr eylemek arasında, ikinci şiirin ilk beytinin ilk mısraındaki kâmet (sevgilinin boyu) ile elif harfi arasındaki bağlantı dışında şiirlerde harfler anlam ilişkisi kurulmaksızın sıralanmıştır. İki şiirde de birkaç harf için aynı kelimeler seçilmiştir.

KAYNAKÇA

Arat, R. R. (1986). *Eski Türk Şiiri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Çelebioğlu, Â. (1998). *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Çetin, İ. (1992). Elifnameler ve Sefil Ali'nin Bir Elifnamesi. *Milli Folklor*. S.16. s. 39-43.

Dilçin, C. (2016). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Eş'âr, M.-i. (tarih yok). *Mecmuâ-i Eş'âr.* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Kütüphanesi.

Gökçimen, A. (2012). Türkmen Edebiyatında Elifname. *A.Ü. Türkiyat Araştımaları Enstitüsü Dergisi*. S. 43. s.105-120.

Kınay, N. (2013). Bir Edebî Tarz Örneği Olarak Sâdık Kemâlî'nin Elif-nâmeleri. *Turkish Studies*. S.13. s.1205-1213.

Kumru, C. (2014). Koca Nişancı Celâlzâde Mustafa Çelebi ve Eserlerine Toplu Bir Bakış. *Mediterranean Journal of Humanities.* S.201-213.

Kurtoğlu, O. (2021). "Türk Edebiyatında Elifnâme ve Hüsnî'nin Elifnâme'si". *Doğan Kaya Armağanı*. C 2. Sivas: Vilayet Kitabevi. s. 867-881.

Özcan, H. (2015). Hataî'nin Elifnâme Şeklinde Yazdığı Düvazdeh. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*. S.191-204.

Öztoprak, N. (2006). Bursalı Feyzî Efendi'nin Elifnameleri. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. s.135-167.

Öztürk, N. (2012). Elifnâne ve Nidâî'nin Elifnâmesi. *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildiriler*. s. 173-18.

Taşkesenlioğlu, L. (2017). Divan Edebiyatında Elifnameler ve Bilinmeyen İki Elifname Örneği: Memi Can Saruhânî ve Ömer Karîbî Elifnameleri. *Atatürk ÜniversitesiTürkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*(58), 159-202.

Tökel, D. A. (2003). *Divan Şiirinde Harf Simgeciliği.* Ankara: Hece Yayınları.

Uzunçarşılı, İ. H. (1958). Onaltıncı Asır Ortalarında Yaşamış Olan İki Büyük Şahsiyet: Tosyalı Celâl-zâde Mustafa ve Salih Çelebiler. *Belleten, XXII*(87), 391-441.

Yekbaş, H. (2012). Divan Şairinin Sessiz Ve Gizli Anlatımı: Muvaşşah. *Turkish Studies.* V7. S.3. *s.* 2649-2700.

EDİRNE ŞEHRENGİZLERİNİN (MESÎHÎ, ZÂTÎ, TAŞLICALI YAHYÂ, KERÎMÎ, NEŞÂTÎ) ÇEŞİTLİ YÖNLERDEN KARŞILAŞTIRILMASI

Yasin ÇAMKÖMÜRÜ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Bir şehrin doğal ve tarihî güzelliklerini, erkek veya kadın güzellerini anlatan ve genellikle mesnevi nazım şekliyle yazılan şehrengiz, genellikle münacat, naat, sebeb-i telif, asıl konu ve dua bölümlerinden meydana gelir. İlk örnekleri XVI. yüzyılda verilmeye başlayan bu tür, XVIII. yüzyıla kadar varlığını devam ettirmiştir.

Klasik Türk edebiyatında, kaynaklarda rastlayabildiğimiz 75 şehrengiz bulunmaktadır. Bu şehrengizlerin konusunu İstanbul, Bursa, Edirne gibi şehirlerin güzellikleri ve bu şehirlerde yaşayan belirli meslek erbabına bağlı güzeller oluşturmaktadır. Bu şehirler arasında tarihî ve kültürel dokusuyla önemli cazibe merkezlerinden olan Edirne, 8 şehrengizin konusu olmuştur. Söz konusu bu şehrengizlerden Tabi'î, Usûlî ve Firdevsî'nin şehrengizleri elimizde bulunmayıp Mesîhî, Zâtî, Taşlıcalı Yahyâ, Kerîmî ve Neşâtî'nin Edirne şehrengizleri, çalışmamızın kapsamını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada öncelikle şehrengiz türü hakkında genel bilgiler verildikten sonra Mesîhî, Zâtî, Taşlıcalı Yahyâ, Kerîmî ve Neşâtî'nin şehrengizleri sevgili tasviri ve sevgilinin güzellik unsurları, mekân tasvirleri, meslekler, şekil özellikleri, dil ve üslup bakımından karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma neticesinde 5 eserin benzer ve farklı yönleri tespit edilmiştir.

İncelediğimiz 5 şehrengizin, güzeller tasvirinin yapıldığı bölümlerinde 14 ayrı güzellik unsuru tespit edilmiştir. Mekân tasviri açısından Neşâtî'nin şehrengizinde şehir tasvirine yer verilmemesi, onu diğer 4 şehrengizden ayırmaktadır. Meslekler bakımından 5 şehrengizde toplam 58 farklı meslek bulunmaktadır. Şekil özellikleri bakımından 5 şehrengiz, bölümlendirmeler itibarıyla birbirinden ayrılmaktadır. Dil ve üslup bakımından Neşâtî'nin şehrengizinde, diğer şehrengizlere göre daha ağır bir dil kullanıldığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Şehrengiz, Klasik Türk Edebiyatı, Edirne şehrengizleri, Neşâtî.

ABSTRACT

Describing the national and historical beauties of a city,male or female beauties and and generally written in mesnevi verse,shrengiz mostly consist of munacat,naat,sebeb-i telif,main subject and dua. That branch which was started to give the first examples in XVI century was continued its existing till XVII century.

There are 75 shrengiz which we can encounter their names in the sources. The main subjects of these shrengizs are the beauties of the cities such as İstanbul, Bursa, Edirne, Gelibolu, Yenice and beauties of certain profession living in these cuties. Edirne which is an important attractive place with its historical and cultural texture been the subject of 8 shrengizs. Today we don't have the shrengizs of Tabii, Usuli and Firdevsi but the shrengizs of Mesihi, Zati, Taslicali Yahya, Kerimi and Nesati are our main studying.

In this study firstly we will give general knowledge about shrengizs In this study. Later, the depiction of the beloved and the beauty elements of the beloved by Mesihi, Zati, Taslicali Yahya, Kerimi and Nesati were compared in terms of depictions of the place, professions, form features, language and style. As a result of this comparison, similar and different aspects of 5 works were determined.

14 different beauties were identified in the parts of the 5 shrengizs we examined, the depiction of beauties. The absence of a city depiction in Neshati's sehrengiz in the case of a space depiction distinguishes it from the other four sehrengizs. In terms of professions, a total of 55 different professions were identified in 5 sehrengizs. In terms of shape, 5 Şehrengiz, the divisions show different features from each other. In terms of language and style, it is seen that Nesati's shrengiz is heavier than other sehrengizs.

Keywords: Shrengiz, Classic Turkish Literatüre, Edirne sehrengizs, Nesati.

GİRİŞ

Türk edebiyatında "şehr-engîz", Fars edebiyatında ise "şehr-âşûb" olarak adlandırılan bu edebî tür, kelime olarak Farsça birleşik sıfat olup "şehr" ve "-engîz" kelimelerinin birleşmesinden ortaya çıkmıştır. Şehir anlamına gelen "şehr" ile Farşça "tahrik etmek, uyandırmak, heyecanlandırmak, ayaklandırmak" anlamına gelen "engihten" fiilinin birleşik sıfat yapan "-engîz" kelimelerinden oluşan "şehr-engîz", "şehri tahrik eden, uyandıran, heyecanlandıran" demektir (Canım, 2011: 212).

Edebî bir tür olarak ise şehrengizler, bir şehrin doğal ve tarihi güzelliklerini, erkek veya kadın güzellerini anlatan, genellikle mesnevi nazım şekliyle kaleme alınan manzumelerdir.

Şehrengizler, yazıldıkları yerin ya da dönemin sosyal hayatından izler taşımaları yönüyle, bu yerlerin doğal ve tarihî güzellikleri yanında; örf adeti, gelenek göreneği, yaşayışı ve inanışları hakkında da bilgi vermesi bakımından Osmanlı kültür tarihi için büyük öneme sahiptir. (Kaya, 2010: 461).

Şehrengizler incelendiğinde, bu eserlerin bir şehirde belli bir zamanda yaşamış aileler ve fertleri hakkında bilgi verdikleri; günümüzde hâlen devam eden veya artık unutulmuş olan bazı meslekler ve sanat dalları hakkında tanıtıcı bir rol üstlendikleri; devrin edebî zevki, konuşma dili ve güzellik anlayışı hakkında ince ayrıntılar sundukarı görülecektir (Kaçar, 2007: 80).

Klasik Türk edebiyatında şehrengiz türünün ilk örneklerine XVI. yüzyılda rastlamaktayız. XVI. yüzyılda başlayan şehrengiz geleneği, XVIII. yüzyılda son bulmuştur.

Klasik Türk edebiyatında şehrengiz türünün ilk temsilcisi Mesîhî'dir. Mesîhî, *Şehrengiz-i der Medh-i Cüvânân Edirne* adlı eserinde, şehrengiz türünün adını;

İlâhî buldurup sözüme ragbet
*Bu **Şehr-engîze** vir şehr içre şöhret (Mengi, 2020: 95)*

şeklinde ortaya koymuş ve bu eser şehrengiz adının kullanıldığı ilk eser olma özelliğine sahip olmuştur (Kaya, 2010, s. 461). Mesîhî ile aynı dönemde yaşayan Zâtî'nin yazmış olduğu *Edirne Şehrengizi* de türün ikinci örneği olarak kabul edilmektedir. Bu sırayı, 1513 'te Kâtib'in *İstanbul-Vize*, 1522'de Taşlıcalı Yahyâ'nın İstanbul ve Edirne, 1524'ten sonra da Lâmi'î Çelebi'nin *Bursa Şehrengizi* takip etmektedir. Klasik Türk edebiyatında kaynaklarda adına rastlayabildiğimiz 75 şehrengiz örneğiyle karşılaşmaktayız.[1]

Bu çalışmanın amacı, şehrengiz türünün ilk temsilcisi olan Mesîhî ile, Zâtî, Kerîmî, Taşlıcalı Yahyâ ve Neşâtî'nin Edirne şehrengizleri hakkında genel bir bilgi vermek, bu şehrengizlerdeki sevgili tasviri ve güzellik unsurları, mekân tasviri, meslekler, şekil özellikleri ve dil ve üslup açısından benzerlikleri ve farklılıkları tespit etmektir.

1-Çalışmaya Konu Olan Edirne Şehrengizlerinin Şairlerinin Hayatı ve Eserleri

1.1.Mesihî Hayatı ve Eserleri

Sultan II. Bayezit devrinin önemli şairlerinden olan Mesîhî, Üsküp yakınlarındaki Piriştine'de doğmuştur. İsminin İsa olması münasebetiyle Mesîhî mahlasını kullanmıştır. Çocukluk yıllarını Rumeli'de geçiren şair, medrese eğitimi için İstanbul'a gelmiş, burada hat dersi almıştır. Güzel yazısı sebebiyle Sadrazam Hadım Ali Paşa'nın ilgi ve hayranlığını kazanan şair, onun Divan katipliğine atanmıştır (Şentürk & Mermer, 2016: 252). Şair, sefahate düşkünlüğü sebebiyle bulunduğu mevkilerde çok fazla tutunamamış, Yavuz Sultan Selim'in saltanatı döneminde padişahın himayesine girmeye çalışmış ama bunda pek başarılı olamamıştır**.** *Dîvân, Şehr-engîz-i der Medh-i Cüvânân Edirne* ve *Gül-i Sad-berg* adlı üç eseri bulunmaktadır. Bu eserlerden *Gül-i Sad-berg*, İbrahim Çetin Derdiyok; *Şehr-engîz-i der Medh-i*

Cüvânân Edirne de *Dîvân*'ı ile birlikte Mine Mengi tarafından yayımlanmıştır (Kartal, 2014).

1.2. Zâtî Hayatı ve Eserleri

XVI. yüzyıl şairlerinden olan Zâtî, 1471 yılında Karesi vilayetine bağlı Balıkesir kasabasında doğmuştur. Asıl adının ne olduğu hususunda farklı görüşler vardır. Latîfî'ye göre (Canım, 2018: 228) Bahşî; Aşık Çelebi'ye göre de Satı olup kendisinden işittiğine göre adının, ebced hesabına göre doğum tarihine denk gelmesi hasebiyle İvaz'dır (Kılıç, 2018: 666). Zâtî'nin *Dîvân, Şem' ü Pervâne, Şehr-engîz-i Edirne* ve *Letâif* adlı eserleri bulunmaktadır. Bu eserlerden *Dîvân*, Mehmet Çavuşoğlu ve M. Ali Tanyeri; *Şem' ü*

[1] Söz konusu şehrengizlerin tablosu için Derya Karaca'nın Türk Edebiyatında Şehr-engîzler Şehirler ve Güzeller adlı doktora tezine bakınız.

Pervâne, Sadık Armutlu; *Şehr-engîz-i Edirne, Dîvân*'ının içerisinde Mehmet Çavuşoğlu; *Letâif* adlı eseri de yine Mehmet Çavuşoğlu tarafından yayımlanmıştır (Kurtoğlu, 2013).

1.3.Taşlıcalı Yahyâ Hayatı ve Eserleri

XVI. Yüzyıl'ın hamse şairi olarak bilinen Taşlıcalı Yahyâ'nın doğum tarihi ve yeri hakkında henüz kesin bir bigi bulunmamaktadır. Arnavut asıllı Dukagin sülalesine mensup şair, Dukaginzade olarak da anılmaktadır. Arnavut topraklarından devşirilerek İstanbul'a getirilmiş, burada Acemi Oğlanlar Ocağı'nda yetiştirilmiştir. Azmi ve zekâsıyla Kemalpaşazâde, Kadri Efendi, Fenârî Muhyiddin Çelebi gibi dönemin önde gelen ariflerinin dikkatini celp etmiş ve onların meclislerine iştirak etmiştir. Defterdar İskerder Çelebi, İbrahim Paşa, Rüstem Paşa gibi devler adamlarına kasideler sunan ve her geçen gün şöhreti artan şairin, Şehzade Mustafa'nın ölümü üzerine yazdığı mersiyeyle Rüstem Paşa ile arası açılmış ve bu olay İzvornik sancağına sürgün edilmesine sebep olmuştur. Burada sıkıntı içerisinde hayat sürdüren şair, yazdığı kasidelelerle çekmiş olduğu sıkıntıları dile getirse de devlet adamlarının ve padişahın ilgisini kazanamamıştır. Hayatının sonlarına doğru kendisini tasavvufa adayan şair, 1582 yılında vefat etmiştir. *Dîvân, Yûsuf u Zelîhâ, Şâh u Gedâ, Gencîne-i Râz, Kitâb-ı Usûl, Gülşen-i Envâr, Edirne Şehr-engîzi, İstanbul Şehr-engîzi* adlı eserleri bulunmaktadır (Kaya, 2013).

1.4. Kerîmî Hayatı ve Eserleri

XVI. yüzyılda Kanûnî döneminde yaşadığı bilinen Kerîmî'nin hayatı hakkında kaynaklarda çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Şairin, kaynakların verdiği bilgiler ışığında 1544 yılında yazmış olduğu bir *Şehr-engîz-i Edirne* adlı eseri vardır (Aksoyak, 2014).

1.5. Neşatî Hayatı ve Eserleri

Klasik Türk edebiyatının XVII. yüzyılda yetiştirdiği büyük şairlerden biri olan Neşâtî, Edirneli olup kaynaklarda hayatı hakkında geniş bilgi bulunmamaktadır. Şairin doğum tarihi bile bilinmemektedir (Kaplan, 2014). Kaynaklarda adının ne olduğu konusunda ihtilaflar vardır. Rıza'ya göre (Zavotçu 2017: 214) Ahmed, Sakıb Dede'ye göre Süleyman'dır. Sebk-i Hindî akımının en önemli temsilcilerinden kabul edilen Neşâtî'nin, *Dîvân, Şehr-engîz-i Edirne, Hilye-i Enbiyâ, Şerh-i Müşkilât-ı Örfî, Kavâid-i Deriyye,Tuhfetü'ül-Uşşâk* ve *Mektup* adlı eserleri bulunmaktadır. Bu eserlerden *Dîvân, Şehr-engîz-i Edirne* ve *Hilye-i Enbiyâ* üzerine Mahmut Kaplan; *Şerh-i Müşkilât-ı Örfî* üzerine de Turgut Karabey, Mehmet Atalay, Süleyman Çaldak ve Kazım Yoldaş çalışma yapmıştır (Kaplan, 2014).

2-Edirne Şehrengizlerinin Çeşitli Yönlerden Karşılaştırılması

2.1. Sevgili Tasviri ve Sevgilinin Güzellik Unsurları

Klasik Türk şiirinde şehrengizlerde karşılaştığımız sevgili tipi ile gazel, kaside, mesnevi gibi nazım şekillerinde karşılaştığımız sevgili tipi, ele alınış biçimleriyle büyük ölçüde benzerlikler göstermektedir. Şehrengizlerdeki erkek sevgili tipi, klasik Türk şiirindeki ideal sevgilinin güzellik unsurlarıyla aynı benzetme ve hayallerle tasvir edilmiştir. Bu benzerliklerin yanında ayrıldıkları en önemli nokta da şehrengizlerde karşılaştığımız

sevgilinin/güzelin cinsiyetinin tam anlamıyla belli olup gerçek hayatta karşılaşılan bir erkek sevgili tipi olmasıdır. Bu erkek sevgili tipi, çoğunlukla şairin kendi çevresi ve yakınından birisi olduğu gibi çeşitli sanat ve meslek erbabından birisi de olabilir. Buna karşın klasik Türk şiirinde ele alınan ideal sevgili tipinin hayalî mi yoksa gerçek mi olduğu konusunda bazı tartışmaların olması, bu iki ayrı sevgili tipinin birbirinden ayrılan yönlerinin olduğunu kanıtlamaktadır.

İncelediğimiz şehrengizlerin, güzeller övgüsünün yapıldığı bölümlerinde, "ağız", "alın", "bel", "ben", "boy", "çene", "dudak", "gamze", "göz", "kaş", "kirpik", "saç", "yanak", "yüz" olmak üzere toplam 14 ayrı güzellik unsuruna yer verilmiştir. Şimdi bu güzellik unsurlarının mukayeseli olarak söz konusu şehrengizlerde nasıl ele alındığına bakalım:

2.1.1. Ağız

Klasik Türk şiirinde ağız, genellikle dar, küçük ve nokta gibi olması yönüyle ele alınmıştır. Bu dar ve küçük olma durumu, kapalılığı ve gizliliği de beraberinde getirmektedir. Ağız, şiirlerde, kapalı olması yönüyle goncaya, küçük ve nokta gibi olması yönüyle de "mim" harfine benzetilir (Pala, 2017: 9).

Nice sevmeyem ol gül yüzlüyi çok
*Ki gonca gibi **agzı** var dili yok (Mengi, 2020: 107)*

Mesîhî, yukarıdaki beyitte ağzı, kapalı olması yönüyle bir goncaya benzetmiştir. Ağız gonca benzerliğinin yanında âşığıyla hiç konuşmamasından dolayı sevgiliye/güzele bir sitem de söz konusudur.

Biri bir serv-i bâlâdur ki nâ-gâh
Gözüme râst geldi yolda ol şâh

Çü oldum adını sormaga tâlib
***Dehânı** gibi gözden oldı gâyib (Çavuşoğlu, 1997: 240)*

Taşlıcalı Yahyâ, yukarıdaki beyitte ağzın, gizli ve görünmez olması yönüyle övdüğü güzelin, karşısına çıkıp birdenbire kaybolması arasında ilişki kurmuştur. Şair, karşısına çıkan güzelin ismini sormaya kalkıştığı anda o, tıpkı ağzının görünmediği gibi gözden de kaybolmuştur.

Biri Şerbetçi-zâde kand-i lezzet
*Fukâ'a içirüpdür **ağzı** şerbet (Karaca, 2018a: 135)*

Zâtî, yukarıdaki beyitte ağzı, tatlı ve ferahlık vermesi yönüyle bir çeşit içki çeşidi olan fuka şerbetine benzetmektedir. Övülen güzelin mesleğinin "şerbetçilik" olması, bu benzerliğin kurulmasında etkili olmuştur.

Mücelliddür biri Gonca Memidür
Bahâr-ı vuslatı çâk 'âlemidür

***Dehân**-ı dil-güşâsı gonca-i nâz*
Lebi üstinde hattı gülşen-i râz (Göre, 2015: 36)

Kerîmî, yukarıdaki beyitte ağzı, Mesîhî'de olduğu gibi goncaya benzetmiş ve gönüllere ferahlık vermesi yönüyle ele almıştır. Övülen güzelin lakabının "Gonca" olması bu benzerliğin kurulmasında etkili olmuştur.

*Dest ü pâ nâzük ü **dehân** nâzük*
Sîne tâbende mû-miyân nâzük (Kaplan, 2019: 228)

Neşâtî, yukarıdaki beyitte ağzı, ölçülü, ince, narin oluşu yönüyle nazik olarak nitelendirmiştir.

2.1.2. Alın

Klasik Türk şiirinde alın, beyaz ve parlak olması hasebiyle aya ve aynaya benzetilmiştir. Bazen de hafif kavisli olması yönüyle bir kemere benzetilir (Pala, 2017: 18).

Cemâli Ka'be-i ehl-i safâdur
***Cebîni** 'ayn-ı nûr-ı Mustafâdur(Karaca, 2018a: 130)*

Zâtî, yukarıdaki beyitte alnı, Hz. Peygamber'in ortaya saçmış olduğu nura benzetmiştir.

Başına gök sarınmış ol kamer-fer
*Gök altında **cebîni** mâha benzer. (Çavuşoğlu, 1977: 241)*

Taşlıcalı Yahyâ, yukarıdaki beyitte alnı, parlak olması yönüyle bir aya benzetmiştir.

Hoş-kıyâfet aceb perî-rûdur
*Meh-**cebîn** ü hilâl-ebrûdur (Kaplan, 2019: 227)*

Neşatî, yukarıdaki beyitte alnı, parlaklığı yönüyle bir aya benzetmiştir. Beyitte geçen "aceb" kelimesinden hareketle olağanüstü bir güzel olarak resmedilmeye çalışılmıştır.

2.1.3. Bel

Klasik Türk şiirinde bel, ince ve dar oluşuyla ele alınmıştır. Çok ince oluşundan dolayı genellikle kıl ve iğne ile birlikte kullanılmıştır. Ortada olmasından dolayı miyan ya da meyan kelimeleri ile kullanılır (Pala, 2017: 64).

Birisi iğnecilerden 'Ali'dür
***Miyânı** sanasın iğne telidür (Mengi, 2020: 99)*

Mesîhî, yukarıdaki beyitte, övdüğü güzelin belinin ne kadar ince olduğuna vurgu yapmak için söz konusu güzelin mesleğinin çağrışımından yararlanarak bel ile iğne arasında ilişki kurmuştur.

*Niçün meyl eylemez ol **beli** ince*
Gamından ben(i)zimüz döndü tunca(Göre, 2015: 37)

Kerîmî, yukarıdaki beyitte, beli incecik olan bir güzelin, klasik şiirde sürekli işlenegelen âşığına meyletmemesi, yüz vermemesi durumuna dikkat çekmektedir.

2.1.4. Ben

Klasik Türk şiirinde ben, genellikle siyah ve siyahlığı çağrıştıracak kelimelerle birlikte kullanılmıştır. Bunun yanında, nokta gibi ve küçük olması yönüyle de ele alınmıştır. Bu

noktada, bazen daneye, bazen de siyahlığı çağrıştırması bakımından fülfül, misk, anber, Hindu ve Habeş'e benzetilir (Pala, 2017: 184).

*Çü **buğdaydan** bu dâne kem değildür*
Buna meyl itmeyen âdem değildür (Mengi, 2020: 109)

Mesîhî, yukarıdaki beyitte, ben ile buğday arasında ilişki kurmuş, ben ile buğday arasından herhangi bir fark olmadığını, bu buğdaya benzeyen bene meyletmeyenlerin insan olmayacağını dile getirmektedir. Övülen güzelin lakabının "Benli" olması bu ilişkinin kurulmasında etkili olmuştur.

Bugün hâl ile kim görse anı
*Satar bir **habbeye** cümle cihânı (Karaca, 2018a: 135)*

Zâtî, yukarıdaki beyitte, beni bir buğday tanesine benzetmiştir. Sevgiliyi kim buğdaya benzeyen bu ben ile görürse, bütün cihanı bu buğday tanesi uğruna satacağını dile getirmektedir. Övülen güzelin lakabının "Benli" olması, "ben" ile "habbe" yani buğday tanesi arasında kurulan ilişkide etkili olmuştur.

***Hâl**-i ruhsârı reşk-i müşg-i Hoten*
Nigeh-i dil-firîbi şûr-efgen (Kaplan, 2019: 225)

Neşâtî, yukarıdaki beyitte beni siyahlığı çağrıştırması açısından misk ile birlikte kullanmıştır. Hatta beyitte miskin, benin durumunu kıskanması söz konusudur.

2.1.5. Boy

Klasik Türk şiirinde, "kad", "kamet", "servi", "ar'ar", "şimşâd", "sanavber", "nihâl", "Tuba" gibi kelimeler ile karşılanan sevgilinin boyu, daima uzun ve düzgün olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kelimeler arasında en çok kullanılan servidir. Boy ile servi ağacı arsında kurulan ilişki, sevgilinin endamlı bir şekilde yürümesi ile servi ağacının salınışındaki benzerlikten ileri gelmektedir (Pala, 2017: 75).

*O **kâmet** üzre ol hurşîd-sûret*
***Kıyâmet** güni gibi pür-harâret (Mengi, 2020: 108)*

Mesîhî, yukarıdaki beyitte, "kamet" ile "kıyamet" kelimeleri arasındaki ilişkiye vurgu yaparak sevgilinin yüzünün güneş gibi parlak ve yakıcı olduğuna, kıyamet koptuğunda da aynı bu yakıcılıkta bir ateşin hasıl olacağına dikkat çekmiştir.

*Biri bir kaşları râ vü **elf-kad***
Mu'allim-zâdedür adı Muhammed (Karaca, 2018a: 129)

Zâtî, yukarıdaki beyitte boyu, düzgün oluşu sebebiyle elif harfine benzetmiştir. Bu benzerlikte "elif" ve "ra" harfinin şeklinin yanında, övülen güzelin babasının mesleğinin "muallimlik" olması da etkili olmuştur.

Birisi hüsn-i hulkıyla Hasandur
***Boyu serv** ü teni berg-i semendir (Göre, 2015: 34)*

Kerîmî, yukarıdaki beyitte, boyu, uzun ve düzgün olması yönüyle servi ağacına benzetmiştir.

***Serv** ise bâğ-ı nâza kadd-i Halîl*
Verd-i ra'nâ degül mi İsmâ'îl

Gülşen-i hüsne ruhları gül-i al
***Kaddi mevzûn-hırâm-ı tâze-nihâl** (Kaplan, 2019: 229)*

Neşâtî, yukarıdaki ilk beyitte, "Halil" adlı güzelin boyunu, naz bahçesindeki bir servi ağacına, ikinci beyitte ise güzellik bahçesinin salınan, düzgün, taze bir fidanına benzetmiştir.

2.1.6. Çene

Klasik Türk şiirinde "zekan", "zenah", "zenahdan", "enek" kelimeleriyle anılan çene, genellikle çukura ya da kuyuya benzetilir. Bu kuyu benzetmesinden hareketle telmih sanatı bağlamında genellikle Hz. Yusuf ile Harut ve Marut kıssalarına göndermeler yapılmıştır (Pala, 2017: 489).

Biri Ca'fer durur Sâzende-zâde
***Zenahdânı** kadehdür la'li bâde (Mengi, 2020: 105)*

Mesîhî, yukarıdaki beyitte çeneyi, çukur olması yönüyle bir kadehe benzetmiştir. Çene, kadeh olunca, onun üzerinde yer alan dudak da şarap olmuştur. Çenenin kadehe benzetilmesinde övülen güzelin babasının mesleğinin "sazendelik" olması etkili olmuştur. Nitekim sazende, kadeh, şarap meclise ait unsurlardan bazılarıdır.

Kovacılarda birisi Perî Şâh
***Zenahdânı** güzellik suyuna çâh (Göre, 2015: 34)*

Kerîmî, yukarıdaki beyitte, çene-kuyu ilişkisinden yararlanarak çeneyi, güzellik suyunun çıkarıldığı bir kuyuya benzetmiştir. Övülen güzelin lakabının "Kovacı" olması kova-su ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde, çenenin kuyuya benzetilmesinde etkili olmuştur.

2.1.7. Dudak

Dudak, klasik Türk şiirinde üzerinde en fazla durulan güzellik unsurlarından birisidir. Çeşitli teşbih ve mecazlara konu olan dudak, şiirlerde en fazla can vermesi, can bağışlaması yönüyle ele alınmıştır. Bu noktada, "ab-ı hayat", Hz. İsa gibi telmihlere konu olmuştur. Dudağın başka bir özelliği de tasavvufta vahdeti temsil etmesidir. Bu açıdan bakıldığında dudak, ilahi aşkın sunulduğu kadehin içindeki şaraba da benzetilmiştir. Dudak, aynı zamanda renginin kırmızı oluşu yönüyle genellikle la'l, yakut, mercan gibi değerli taşlara da benzetilmiştir (Pala, 2017: 285).

***Lebiyle** ölü dirildür o fettân*
İşiden anı nice virmesin cân (Mengi, 2020:102)

Mesîhî, yukarıdaki beyitte dudağın, can bağışlama yönüne vurgu yaparak övdüğü "İsa" adlı güzelin ölüleri dirilttiğine dikkat çekmiştir. Hatta güzelin bu özelliğini duyanların, tekrar dirileceklerini bildikleri için canlarını vermekten kaçınmayacağını söylemiştir.

Birisi Kız Ali ol bî-nazzîrün
***Lebi** hemşîresidür şehd ü şîrîn (Karaca, 2018a: 133)*

Zâtî, yukarıdaki beyitte dudak ile bal ve tatlı arasında ilişki kurmuştur. Bu kurulan ilişki, dudağın bal ve tatlı gibi güzel sözler söylemesinden ileri gelmektedir. Beyitte, bal ve tatlı dudağın süt kardeşi gibi düşünülmüştür.

***Lebi** Kevser durur anun n'olaydı*
Hemîşe sâkî-i Kevser olaydı (Çavuşoğlu, 1997: 237)

Taşlıcalı Yahyâ, yukarıdaki beyitte dudağı, cennetteki kevser suyuna benzetmiştir. Şair, övdüğü güzelin dudağını kevser suyuna benzetmekle kalmayıp saki olarak daima kendisine bu suyu sunmasını istemektedir.

Ser-âmed bir perîdür zübde-i nâs
***Lebi** âb-ı Hız(ı)r kardaşı İlyâs (Göre, 2015: 26)*

Kerîmî, yukarıdaki beyitte, Hızır ve İlyas'ın zulumat ülkesinde arayıp bulduğu ölümsüzlük suyuna telmihte bulunarak dudağı, bu ölümsüzlük bahşeden suya benzetmiştir.

*Lutf ile **la'li** gelse güftâre*
Rûh-bahş olur 'âşık-ı zâre (Kaplan, 2019: 225)

Neşâtî, yukarıdaki beyitte dudağın canlar bağışladığına dikkat çekmiştir. Klasik Türk şiirinde sevgilinin konuşması âşık için bir lütuftur. Bu noktada, övülen güzelin konuşmaya başlamasıyla inleyen âşıklar da canına can katacaktır.

2.1.8. Gamze

Klasik Türk şiirinde sevgilinin yan bakışı olarak karşımıza çıkan gamze, birçok teşbih ve mecaza konu olmuştur. Gamze, şiirlerde daha çok yaralayıcı ve öldürücü aletlerle birlikte ele alınır. Gamze ile birlikte kullanılan aletlerden en önemlileri ok ve kılıçtır. Gamzenin tek bir hedefi vardır. O da âşığın gönlüdür.

Ne güzel pâdişâh olur behey yâr
*Ki olmış **gamzeler** ana silahdâr (Mengi, 2020: 102)*

Mesîhî, yukarıdaki beyitte gamzeyi, bir silahtara benzetmiştir. Güzel, padişah olunca gamzeler de silahtar olmuştur. Övülen güzelin isminin "Alemşah" olması gamze-silahdar benzerliğinin kurulmasında etkili olmuştur.

Bıçakcı-zâde biri çeşmi hûn-rîz
*Sanasın **gamzesidür** hançer-rîz*

*Urur **gamze** bıçağını idüp nâz*
Aceb hikmet değül mi kan çıkarmaz (Göre, 2015: 29)

Kerîmî, yukarıdaki ilk beyitte gamzeyi, keskin bir hançere, ikinci beyitte de bıçağa benzetmiştir. Bu kurulan benzerlikte gamzenin yaralayıcı ve öldürücü bir özelliğe sahip olmasıyla bu aletler arasında kurulan ilişkinin yanında, övülen güzelin babasının mesleğinin "bıçakçılık" olması da etkili olmuştur.

***Gamzesi** ol ki tîr-i nâz be-kef*
Sîne-i kudsiyândur ana hedef (Kaplan, 2019: 225)

Neşâtî, yukarıdaki beyitte gamzeyi bir oka benzetmiştir. Gamze ok olunca, bu okun hedefi de aşığın gönlüdür.

2.1.9. Göz

Klasik Türk şiirinde göz, dudak kadar çok kullanılan güzellik unsurlarından birisidir. Şiirlerde, "dide", "ayn", "çeşm" ve "basar" kelimeleriyle anılan göz, pek çok teşbih ve mecaza da konu olmuştur. Sevgili, âşık üzerinde daha çok gözüyle tesir bırakmaktadır. Bu noktada yaralayıcı ve öldürücü bir özelliğe sahip olan göz, genellikle kirpik, gamze, kaş gibi diğer güzellik unsurlarıyla birlikte kullanılır. Göz, büyü ve sihir yapma noktasında da ele alınmıştır. Bu özelliğinden dolayı Harut ile birlikte anıldığı da olmuştur. Hatta şairler tarafından, büyü yapma konusunda Harut'tan daha üstün tutulduğunu da söylemek mümkündür (Pala, 2017: 101).

'Alî'dür birisi Kaysarlu-zâde
***Gözi** 'uşşâk ile her gün gazâda (Mengi, 2020: 104)*

Mesîhî, yukarıdaki beyitte gözün, savaşçılık özelliğine dikkat çekerek âşıklara savaş açtığını dile getirmektedir. Övülen güzelin isminin "Ali" olması, Hz. Ali ile birlikte düşünüldüğünde bu ilişkinin kurulmasında etkili olmuştur.

Harâmî çeşmi eyler günde bin kan
Mesîhâdan utanmaz mı o fettân (Çavuşoğlu, 1977: 241)

Taşlıcalı Yahyâ, yukarıdaki beyitte gözü, kan dökmesi yönüyle bir haramiye benzetmiştir. Beyitte ayrıca Hz. İsa telmihi de söz konusudur. Bilindiği üzere Hz. İsa ölüleri diriltme mucizesine sahiptir. Söz konusu beyitte övülen güzel, günde bin kan dökmektedir. Şair, güzele, acaba Hz. İsa'nın bu mucizesinden utanmıyor da mı böyle bir işe kalkışıyor şeklinde bir sitemde bulunmaktadır.

Beni öldürdi çeşm-i zü'l-humârı
Benüm kıssamdan âgâh oldı bâri

N'ola 'uşşâka egri baksa dilber
Bilürsün toğrı olmaz resm-i hançer (Göre, 2015: 36)

Kerîmî, yukarıdaki beyitte güzelin, âşıklara yan bakmasının şaşılacak bir durum olmadığını, göz hançer ilişkisinden hareketle dile getirmektedir. Göz, bu beyitte yaralayıcı bir özelliğe sahip olması yönüyle hançere benzetilmektedir. Hançer nasıl eğri bir görünüme sahipse, ona benzeyen gözün de eğri bir bakışa sahip olması şaşılabilecek bir durum değildir.

Nedür ol âhûvâne çeşm-i siyâh
Ki ider 'aklı bir nigehle tebâh (Kaplan, 2019: 228)

Neşâtî, yukarıdaki beyitte gözü, iri ve güzel olması noktasında ceylanın gözüne benzetmiştir. Böyle güzel gözlere sahip güzel, bir bakışıyla akılları baştan almaktadır.

2.1.10. Kaş

Kaş, sevgilinin daha çok gamze, göz, kirpik gibi diğer yaralayıcı ve öldürücü özelliğe sahip olan güzellik unsurlarıyla ele alınmaktadır. Şiirlerde kullanılan en önemli özelliği eğri

oluşudur. Bu eğri olma durumundan dolayı genellikle yay, hançer, hilal, mihrap gibi kelimelerle birlikte kullanılır. Bazen de "ra" ve "nun" harfine benzetildiği görülmektedir (Pala, 2017: 130).

*Biri Hürmüzdür **ebrûsı** mâh-ı nev*
Lebi Nûşirevândur kendü Husrev (Mengi, 2020: 101)

Birisi şol İmâm-oğlı Muhammed
***Kaşı** mihrâbdur uşşâka ma'bed (Mengi, 2020: 103)*

Mesîhî, yukarıdaki ilk beyitte kaşı, eğri olması yönüyle bir hilale benzetmiştir. İkinci beyitte ise övülen güzelin mesleğinin "imamlık" olmasından hareketle yine eğri olması yönüyle âşıkların ibadet yeri olan mihraba benzetmiştir.

*Biri bir **kaşları** râ vü elif-kad*
Mu'allüm-zâdedür adı Muhammed (Karaca, 2018a: 129)

Zâtî, yukarıdaki beyitte kaşı, eğri olması yönüyle "ra" harfine benzetmiştir. "Ra" harfinin şeklinin yanında övülen güzelin mesleğinin "muallimlik" olması da bu benzerlikte etkili olmuştur.

Biri gün gibi meşhûr adı Husrev
Lebi şîrîn ü ebrûsı meh-i nev (Çavuşoğlu, 1997: 240)

Taşlıcalı Yahyâ, yukarıdaki beyitte kaşı, eğri olması yönüyle bir hilale bernzetmiştir.

Birinin nâmı Muslîdür 'aş(i)r-hûn
***Kaşı** furkân-ı hüsne sûre-i nûn (Göre, 2015: 27)*

Kerîmî, yukarıdaki beyitte, sevgilinin yüzünü bir *Kur'an*'a, yüzde yer alan kaşı da eğri olması yönüyle "nun" harfine benzetmiştir. Yüzde yani *Kur'an*'da yer alan "nun" harfi de "Nun suresi" gibi düşünülmüştür. "Nun" harfinin şeklinin yanında övülen güzelin "'aşr(ı)-hûn" yani aşır okuyan kişi olarak nitelendirilmesi, bu benzerliğin kurulmasında etkili olmuştur.

*Nedür ol **ebruvân**-ı zîb-efzâ*
Ki ider reşk kadd-i mâhı dü-tâ (Kaplan, 2019: 224)

Neşâtî, yukarıdaki beyitte övdüğü güzelin kaşının, güzellik noktasında ayı kıskandırdığını, hatta kıskançlıktan iki büklüm bıraktığını dile getirmektedir.

2.1.11. Kirpik

Klasik Türk şiirinde, gamze, göz, kaş gibi yaralayıcı ve öldürücü vasfa sahip güzellik unsurlarından birisi de kirpiktir. Şiirlerde "müje" ya da "müjgan" olarak geçen kirpik, genellikle oka benzetilir. Bazen de hançer ve kılıca benzetildiğini söylemek mümkündür (Pala, 2017: 276-277).

Gamzesi fart-ı hışm ile hûn-rîz
***Tîr-i müjgânı** cevr ile ser-tîz (Kaplan, 2019: 227)*

Neşâtî, yukarıdaki beyitte kirpiği, sivri olması yönüyle oka benzetmiştir. Bu ok, aşığa eziyet etmekte ve başını kesmektedir.

2.1.12. Saç

Klasik Türk şiirinde birçok vasfıyla ele alınan ve şüphesiz en fazla kullanılan güzellik unsurlarından biri olan saç, pek çok teşbih ve mecaza konu olmuştur. Saç, daima siyahtır. Bu yönüyle "leyl", "gece", "şam", "zülumat", "hindu", "küfr" gibi siyahlığı çağrıştıran kelimelerle birlikte kullanılır. Saç, çoğu zaman da kokusu yönüyle şiirlerde kullanmıştır. Hatta misk ve anber gibi güzel kokulardan bile üstün tutulmuştur (Pala, 2017: 384-385).

Biri câmi'de Hâfız Mustafâdur
***Saçı ve'l-leyli** yüzi ve'd-duhâdur(Karaca, 2018a: 129)*

Zâtî, yukarıdaki beyitte saçı, siyahlığı çağrıştırması bakımından "leyl" kelimesine, övülen güzelin mesleğinden hareketle de "Leyl" suresine benzetmiştir. Övülen güzelin mesleğinin "hafızlık" olması, kurulan bu benzerlikte etkili olmuştur.

Çeşminün akl u hûş bîmârı
***Zülfinün** cân u dil giriftârı (Kaplan, 2019: 223)*

Leb-i 'Îsî-beyânı rûh-efzâ
***Zülf**-i 'anber-şemîmi hûş-rübâ (Kaplan, 2019: 228)*

Neşâtî, yukarıdaki ilk beyitte, can ve gönlün saça tutulduğu, ikinci beyitte de anber gibi güzel kokular yayan saçın, insanın aklını başından aldığı üzerinde durmuştur.

2.1.13. Yanak

Klasik Türk şiirinde, "ruh", "ruhsar", "hadd", "arız" kelimeleriyle karşılanan yanak, genellikle parlak oluşu ve rengiyle ele alınmaktadır. Yanak, renk bakımından gül, lale ve şaraba; parlaklık bakımından da güneş, ay ve muma benzetilmektedir (Pala, 2017: 181).

Biri bir dil-rübâdur adı Hayder
***Ruhı** cennet, lebi sâkî-i kevser (Mengi, 2020: 101)*

Mesîhî, yukarıdaki beyitte yanağı, bir seyir yeri ve arzulanan yer olması yönüyle cennete benzetmiştir. Övülen güzelin isminin "Hayder" olması, Hz. Ali ile ilişki kurulduğunda, Hz. Ali'nin, hayattayken cennetle müjdelenen on kişiden biri olması, bu ruh-cennet ilişkisinin kurulmasında etkili olmuştur.

Biri bir mâhdur adı Sâferdür
***Kamer-ruhlar** içinde mu'teberdür(Karaca, 2018a: 134)*

Zâtî, yukarıdaki beyitte yanağı, parlak olması yönüyle bir aya benzetmiştir. Övülen güzelin isminin "Safer" yani bir ay adı olması, kurulan bu ilişkide etkili olmuştur.

***Ruh**-ı hûrşîdine olup mukâbil*
Her âyîne olur bir bedr-i kâmil (Göre, 2015: 34)

Kerîmî, yukarıdaki beyitte yanağı, parlak olması yönüyle güneşe benzetmiştir. Övülen güzelin mesleğinin "ayinecilik" olması, "ayna", "ruh", "bedr", "hurşid" ilişkisinin kurulmasında etkili olmuştur.

Çeşm-i mahmûrı nergis-i şehlâ
***Ruh**-ı pür-tâbı lâle-i hamrâ (Kaplan, 2019: 227)*

***Şem-i ruhsârı** kim fürûzândur*
Rûşenî-bahş-ı hâne-i cândur (Kaplan, 2019: 228)

Neşâtî, yukarıdaki ilk beyitte yanağı, kırmızı olması yönüyle laleye, ikinci beyitte de aydınlık saçması yönüyle muma benzetmiştir.

2.1.14. Yüz

Klasik Türk şiirinde, "didar", "çehre", "ru", "ruy", "cemal" gibi kelimelerle karşılanan yüz; yanak, gamze, göz, kirpik, kaş gibi güzellik unsurlarının bulunduğu bir meydan gibidir. Söz konusu bu güzellik unsurlarının tamamı yüzde kendisini gösterir. Yüz, aydınlık ve parlaktır. Aydınlık ve parlak olma noktasında genellikle "ay", "güneş", "su", "ayna", "mum" gibi kelimelere benzetilmiştir. Yüz bazen de üzerinde ayetlerin yer aldığı bir mushafa benzetilmiştir (Pala, 2017: 116-117).

***Yüzi** mushaf gibi olmış mutahher*
Aceb mi başına and içse iller

***Yüzi** çün secdegâh olmış enâma*
Bugünden biz dahi uyduk imâma (Mengi, 2020:103)

Mesîhî, yukarıdaki ilk beyitte yüzü, üzerinde ayetlerin olduğu bir *Kur'an*'a benzetmiştir. Yüz, *Kur'an* olunca üzerindeki ayva tüyleri de ayete benzetilir. İkinci beyitte ise yüz, halkın secde ettiği bir secdegâha benzetilmiştir. Söz konusu iki benzetmede de yüzün çağrışım alanıyla birlikte, ilk beyitte övülen güzelin mesleğilinin "hafızlık", ikinci beyitte de "imamlık" olması etkili olmuştur.

*Biri ol **mâh-rûlarun** Recebdir*
Yüzine meh dimek anun edebdür (Karaca, 2018a: 134)

Zâtî, yukarıdaki beyitte yüzü, parlak olması yönüyle aya benzetmiştir. Hatta övülen güzelin yüzü için ay tabirini kullanmanın bir edep ifadesi olduğunu dile getirmektedir. Övülen güzelin isminin "Receb" yani bir ay adı olması, kurulan bu ilişkide etkili olmuştur.

*Güneş gibi **cemâline** bakılmaz*
Makâmın Hızr gibi kimse görmez (Çavuşoğlu, 1977: 240)

Taşlıcalı Yahyâ, yukarıdaki beyitte yüzü, parlak olması yönüyle güneşe benzetmiştir. Şair, bu beyitte bir nevi övdüğü güzelin adını verememesinin nedenlerini açıklamaktadır. Nitekim güneşe bakılamadığı gibi Hızır'ın da makamı kimse tarafından bilinmemektedir.

*Nazar kılmağa ol **dîdârı** nûra*
Varup kûyuna öldük tura tura (Göre, 2015: 27)

Kerîmî, yukarıdaki beyitte yüzü, parlak olması yönüyle nur ile ilişkilendirmiştir. Şair, övdüğü güzelin yüzüne bakmak için, eşiğinde bekleye bekleye öldüğünü dile getirmektedir.

***Rûyı** kim şem'-i meclis-ârâdur*
Pertev-endâz-ı bezm-i dünyâdur (Kaplan, 2019: 227)

Neşâtî, yukarıdaki beyitte yüzü, parlak olması ve aydınlık saçması yönüyle meclisi süsleyen bir muma benzetmiştir. Ayrıca dünya meclisinin de bir ışık kaynağı olarak görmektedir.

3. Mekân Tasviri ve Meslekler

3.1. Mekân Tasviri

Edirne, Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik etmesi, tarihî ve kültürel bakımdan birçok özelliğe sahip olması nedeniyle Klasik Türk şiirinde çeşitli şekillerde sık sık söz konusu edilen şehirlerdendir (Canım, 1995: 47). Bu şehir, tarihî ve kültürel özelliklerinin yanında, havası ve suyuyla önemli cazibe merkezlerinden biridir. Edirne'nin, şiirlerde karşımıza çıkan en önemli vasfı ise padişahlar için bir dinlenme mekânı olmasıdır. İncelediğimiz şehrengizlerden Mesîhî ve Zâtî'nin eserlerinde II. Bayezit'in dinlenme amaçlı Edirne'ye gittiğine şahit olmaktayız. Söz konusu bu eserlerde Mesîhî, II. Bayezit'in Edirne'ye gelişini ve Edirne'yi şu şekilde tasvir etmiştir:

Çün ol gün mu'tedil gördü cihânı
Göçüp şâh itdi tebdîl-i mekânı

Devâm-ı devlet ile bir iki yıl
İdindi Edrine şehrini menzil

Çü ihsânından irmiş idi behre
Sürünerek bile geldim bu şehre

Aceb şehr ol ki anun bâğ u râğı
Virür kişiye cennet ferâğı

İçinde suları mevzûn u reftâr
Bulutlar başı ucında havâ-dâr

Temâşa eylesen her bir minâre
Dönüpdür serv-kâmet bir nigâra (Mengi, 2020: 97)

Gören bu şehri bu resme kıyâmet
Sanur bununla tokuz oldu cennet (Mengi, 2020: 98)

Mesîhî, yukarıdaki beyitlerde II. Bayezit'in, bulunduğu mekânı değiştirerek iki yıl kalmak suretiyle Edirne'ye geldiğini, kendisinin de bunu öğrenmesiyle sürüne sürüne bu şehre gittiğini dile getirmiştir. Şaire göre Edirne, padişahın ihsanından o kadar nasiplenmiştir ki bağı ve bahçesiyle kişiye âdeta cenneti andıran bir ferahlık vermektedir. Aynı zamanda şehirde bulunan her bir minare, servi boylu bir güzeli andırmaktadır. Bu hâliyle Edirne'yi gören herkes sanki onun dokuzuncu cennet olduğunu düşünmektedir.

Zâtî de eserinde, II. Bayezit'in Edirne'ye gelişini ve Edirne şehrini şu şekilde tasvir etmiştir:

Şehinşeh-i Bâyezîd ibn-i Mehemmed
Mü'ebbed devleti cündi müéeyyed

Yirinde şehr-i Kostantini nâ-gâh
Koyup bir subh-dem tutdı hemân râh

İrişdi Edrine şehrine ol mâh
O yirün başına gün togdı nâ-gâh

Çün oldu Edrine ol mâha menzil
Yire san âyet-i nûr oldı nâzil *(Karaca, 2018a:127)*

Munakkaş hûb u zîbâ gördüm anı
Misâlin sanman anun gördi Mânî

Münakkaş eylemiş nakkâş içini
Nazîrin yazamaz nakkâş-ı Çînî

Ser-â ser çevre yanı bâğlardur
Akanlar sanmanuz ırmaklardur (Karaca, 2018a: 128)

Söz konusu yukarıdaki beyitlerde Zâtî, II. Bayezit'in, Konstantin'i yani İstanbul'u bırakıp Edirne şehrine gelmesiyle sanki yer yüzüne bir nur ayeti indiğini dile getirmiştir. Zâtî, Edirne'nin çok güzel ve süslü bir yer olduğunu, onun benzerini hiç görmediğini belirtmektedir. Hatta öyle güzel ve süslüdür ki Çin diyarında yaşayan ressamlar bile bunun bir benzerini yapma kudretini kendilerinde göremezler.

Taşlıcalı Yahyâ da eserinde Edirne şehrini şu şekilde tasvir etmiştir:

Ki cümle kâinât içinde aslâ
Bulınmaz Edrine şehrine hem-tâ

Erenler yeri arslanlar yatağı
Kadîmî şehr gâzîler ocağı

Hisârının yog imiş misli ammâ
Yıkılmış kalb-i âşık gibi gûyâ

Bu şehre cân gözini eyle nâzır
Neye baksan olur 'aşk anda zâhir

Cünûnına anun kılmağa tedbîr
Meric ü Tunca urmış iki zencîr

Benüm gibi o şehr içinde enhâr
Yürür boynun burup 'ışk ile her bâr (Çavuşoğlu, 1977: 232-233)

Taşlıcalı Yahyâ, söz konusu yukarıdaki beyitlerde bütün kâinat içerisinde Edirne şehrine benzer başka bir şehir bulunmadığını, oranın kadim bir şehir olduğunu, arslanlar yatağı ve gaziler ocağı olduğunu dile getirmektedir. Kalesinin de bir benzerinin olmadığına ama daha sonra tıpkı âşıkların kalbi gibi yıkıldığına dikkat çekmektedir. Meriç ve Tunca nehri, kalesi

ve daha nice güzellikleriyle bir cazibe merkezi olan Edirne şehrine can gözüyle bakan bir kişinin, baktığı her şeyde âdeta bir aşk tebellür etmektedir. Şair, son beyitte nehri, kendisine benzeterek boynunu büküp aşkla şehir içinde aktığını belirtmektedir.

Kerîmî de eserinde, Edirne şehrini şu şekilde tasvir etmiştir:

Egerçi nice şehr itdüm temâşâ
Edirne gibi olmaz cennet-âsâ

Nola dirsem ana Firdevs-i sânî
Ki irem bâğıdur her bûstânı

Akar tahtından enhârı berâber
Sanasun her biri âb-ı kevser

İçinde şehrinün her bir minâre
Dönüpdür bir elif-kâmet nigâra (Göre, 2015, s. 26)

Kerîmî, söz konusu yukarıdaki beyitlerde, birçok şehir gördüğünü ama Edirne gibi cennete benzeyen bir şehirle karşılaşmadığını dile getirmektedir. Edirne'deki bağ ve bahçeleri cennetteki İrem bahçesine benzetmektedir. Bu hâliyle Edirne için ikinci cennet demenin şaşılacak bir durum olmadığını belirtir. İkinci cennet olarak kabul ettiği şehirde akan her ırmağın âdeta cennetteki kevser suyuna, içinde bulunan her minarenin de elif harfi gibi düzgün boylu bir güzele benzediğini dile getirmektedir.

3.2. Meslekler

Şehrengizlerde güzeller, genellikle ad, lakap, baba mesleği ve kendi meslekleriyle tasvir edilir. Bu tasvirlerde dikkat çeken en önemli unsur tasviri yapılan güzelin adı, lakabı ve mesleği ile klasik Türk şiirindeki ideal sevgilinin tasviri arasında kurulan benzerliktir. Şehrengizlerdeki meslek gruplarını esnaflar, din görevlileri ve ilmiye sınıfına mensup olanlar, askerî, idarî ve memuriyet sınıfı ve diğer meslek grupları şeklinde üç gruba ayırabiliriz. Buna göre, incelediğimiz şehrengizlerdeki güzellerin mesleklerini sırasıyla gösterelim.

3.2.1. Mesîhî- Şehr-engîz-i der Medh-i Cüvânân Edirne

Mesîhî, eserinde 47 güzelin tasvirine yer vermiştir. Bu 47 güzelin 10'u kendi mesleğiyle, 10'u ismiyle, 9'u lakabıyla, 18'i de baba adı, mesleği ya da lakabıyla tasvir edilmiştir. Bunlardan attarlık, berberlik, hafızlık, hallaçlık, kazzazlık, keçecicilik, takyacılık(2) ve terzilik(2) tasvir edilen güzellerin kendi meslekleri olurken; abacılık, ferraşlık, hamamcılık, iğnecilik, imamlık, nalbantlık, sarbanlık, sarraflık, sazendelik, semercilik, ser-mahfillik, serracçılık, şerbetçilik, tuzculuk, valacılık, yağcılık da babalarının mesleğidir. Attarlık, iğnecilik, kazzazlık, keçecilik, serraclık, takyacılık, terzilik, abacılık, hallaclık, hamamcılık, nalbantlık, sarraflık, sazendelik, semercilik, şerbetçilik, serraçlık, tuzculuk, valacılık ve yağcılık mesleklerini esnaflar grubuna; hafızlık, imamlık ve ser-mahfillik mesleklerini din

görevlileri ve ilmiye sınıfı grubuna; ferraşlık ve sarbanlık mesleklerini de diğer meslekler grubuna dahil edebiliriz.

3.2.2. Zâtî- Şehr-engîz-i Edirne

Zâtî, eserinde 52 güzelin tasvirine yer vermiştir. Bu 52 güzelin 16'sı kendi mesleğiyle, 16'sı ismiyle, 3'ü lakabıyla, 17'si de baba adı, mesleği ya da lakabıyla tasvir edilmiştir. Bunlardan attarlık, bezzazlık(2), cerrahlık, çengilik, çizmecilik, hafızlık(2), hallaclık, kazzazlık(2), küleh-duzluk, okçuluk, serraclık, sim-keşlik ve terzilik tasvir edilen güzellerin kendi meslekleri olurken; abacılık, harbendelik, helvacılık, kasaplık, muallimlik, müezzinlik, nalbantlık, sarraflık, semercilik, ser-mahfillik, şerbetçilik, takyecilik(2) ve valacılık da babalarının mesleğidir. Söz konusu bu mesleklerden abacılık, attarlık, bezzazlık, cerrahlık, çengilik, çizmecilik, hallaclık, kasaplık, kazzazlık, küleh-duzluk, okçuluk, semercilik, serraclık, sim-keşlik, takyecilik ve terzilik mesleklerini esnaflar grubuna; hafızlık, muallimlik, ser-mahfillik ve müezzinlik mesleklerini din görevlileri ve ilmiye sınıfı grubuna; harbendelik mesleğini de diğer meslekler grubuna dahil edebiliriz.

3.2.3. Taşlıcalı Yahyâ- Şehr-engîz-i Edirne

Taşlıcalı Yahyâ, eserinde 13 güzelin tasvirine yer vermiştir. Bu 13 güzelin 5'i ismiyle, 2'si mesleğiyle, 3'ü baba adı, mesleği ya da lakabıyla, 1'i lakabıyla tasvir edilirken; 2 güzel de herhangi bir ad, meslek ya da lakap kullanılmadan tasvir edilmiştir. Bunlardan bıçakçılık ve hafızlık tasvir edilen güzellerin kendi meslekleri olurken; silahdarlık ve yağcılık da babalarının mesleğidir. Söz konusu bu mesleklerden bıçakçılık ve yağcılık mesleklerini esnaflar grubuna; hafızlık mesleğini din görevlileri ve ilmiye sınıfı grubuna; silahdarlık mesleğini de askerî, idarî ve memuriyet sınıfı grubuna dahil edebiliriz.

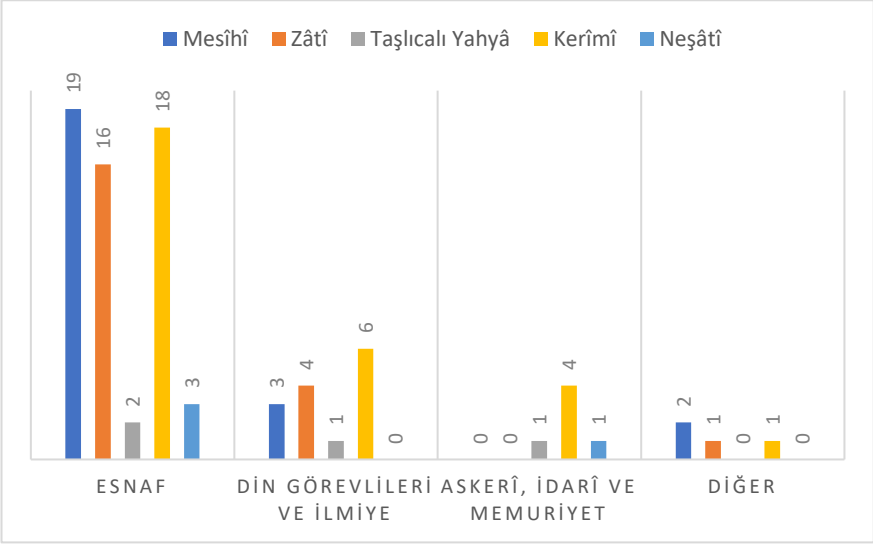
3.2.4. Kerîmî- Şehr-engîz-i Edirne

Kerîmî, eserinde 59 güzelin tasvirine yer vermiştir. Bu 59 güzelin 12'si kendi mesleğiyle, 17'si ismiyle, 4'ü lakabıyla, 26'sı da baba adı, mesleği ya da lakabıyla tasvir edilmiştir. Bunlardan ayinecilik, bentçilik, terzilik, hacelik, hafızlık, kazzazlık(2) kebapçılık, kürkçülük, mücellitlik, unculuk ve vale-füruşluk tasvir edilen güzellerin kendi meslekleri olurken; attarlık, bıçakçılık, boyacılık, çavuşluk, çörekçilik, ekmekçilik, hurdacılık, kadılık, kazancılık, kethudalık, kovacılık, mücellitlik, müezzinlik, pabuççuluk, sarraflık, ser-mahfillik, serraclık, sipahilik, şerbetçilik, terzilik(2), yazıcılık ve vezne-darlık da babalarının mesleğidir. Söz konusu bu mesleklerden attarlık, bentçilik, bıçakçılık, boyacılık, çörekçilik, terzilik, ekmekçilik, hurdacılık, kazancılık, kazzazlık, kebapçılık, kürkçülük, pabuççuluk, sarraflık, serraclık, şerbetçilik, unculuk ve vale-füruşluk mesleklerini esnaflar grubuna; yazıcılık, müezzinlik, ser-mahfillik, hacelik ve hafızlık, kadılık mesleklerini din görevlileri ve ilmiye sınıfı grubuna; çavuşluk, kethudalık, sipahilik, vezne-darlık mesleklerini askerî, idarî ve memuriyet sınıfı grubuna; mücellitlik mesleğini de diğer meslek grubuna dahil edebiliriz.

3.2.5. Neşâtî- Şehr-engîz-i Edirne

Neşâtî, eserinde 17 güzelin tasvirine yer vermiştir. Bu 17 güzelin 2'si kendi mesleğiyle, 12'si ismiyle, 3'ü de baba mesleğiyle tasvir edilmiştir. Bunlardan sabun-füruşluk ve veznecilik tasvir edilen güzellerin kendi meslekleri olurken; hancılık, okçuluk ve yağcılık da babalarının mesleğidir. Söz konusu bu mesleklerden hancılık, okçuluk ve sabun-füruşluk mesleklerini esnaf grubuna; vezneciliği de askerî, idarî ve memuriyet sınıfı grubuna dahil edebiliriz.

Grafik 1: Edirne şehrengizlerinde yer alan mesleklerin dağılımı.



4. Şekil Özellikleri

4.1. Mesihî- Şehr-engîz der Medh-i Cüvânân-ı Edirne

Mesîhî'nin *Şehr-engîz der Medh-i Cüvânân- Edirne* başlığını taşıyan eseri, 178 beyitten oluşmaktadır. Mesnevi nazım şeklinin kullanıldığı eser, *mefâ'îlün/mefâ'îlün/fe'ûlün* vezniyle kaleme alınmıştır. Toplam 47 güzelin tasvir edildiği eser, münacat, gece ve gündüz tasviri, şehir tasviri, güzeller tasviri ve tetimme bölümlerinden oluşmaktadır. Ayrıca eserin sonunda, ihtimam başlığı altında, biri şehrengizde kullanılan vezinle aynı, birisi de farklı olarak *mef'ûlü/fâ'ilâtü/mefâ'îlü/fâ'ilün* vezninde, dua niteliğinde beşer beyitlik iki gazel bulunmaktadır. Bu bölüm 178 beyitin dışında kalmaktadır. Münacat bölümü, 1 ile 34 beyitleri arasını, gece ve gündüz tasviri, 35 ile 56 beyitleri arasını, şehir tasviri 57 ile 71 beyitleri arasını, güzeller tasviri 72 ile 171 beyitleri arasını, tetimme bölümü ise 172 ile 178 beyitleri arasını kapsamaktadır. Şehrengizde tasviri yapılan 47 güzelin 42'si ikişer beyitle, 4'ü üçer beyitle, 1'i ve en sonuncu da dört beyitle tasvir edilmiştir.

4.2. Zâtî- Şehr-engîz-i Edirne

Zâtî'nin *Şehr-engîz-i Edirne* başlığını taşıyan eseri, 167 beyitten oluşmaktadır. Mesnevi nazım şeklinin kullanıldığı eser, *mefâ'îlün/mefâ'îlün/fe'ûlün* vezniyle kaleme alınmıştır. Toplam 52 güzelin tasvir edildiği eser, başlangıç, "Na't-ı seyyidü'l-mürselîn" başlıklı naat, "Medh-i Bâyezîd Hân nevvera'llâhu mazca ahu" başlıklı padişah övgüsü ve şehir tasviri, "Sıfat-ı subh" başlıklı gündüz tasviri, "sıfat-ı mahbûbân Ya'kûb-ı şehr-i Edirne" başlıklı güzeller tasviri ve hatime bölümlerinden oluşmaktadır. Başlangıç bölümü, 1 ile 11 beyitleri arasını, naat bölümü 12 ile 20 beyitleri arasını, padişah övgüsü ve şehir tasviri, 21 ile 43 beyitleri arasını, güzeller tasviri, 44 ile 154 beyitleri arasını, hatime ise 155 ile 167 beyitleri arasını kapsamaktadır. Şehrengizde, tasviri yapılan 52 güzelin en sonuncusu beş, diğerleri ise ikişer beyitle tasvir edilmiştir.

4.3. Taşlıcalı Yahyâ- Şehr-engîz-i Edirne

Taşlıcalı Yahyâ'nın *Şehr-engîz-i Edirne* başlığını taşıyan eseri 215 beyitten oluşmaktadır. Mesnevi nazım şeklinin kullanıldığı eser, *mefâ'îlün/mefâ'îlün/fe'ûlün* vezniyle kaleme alınmıştır. Toplam 13 güzelin tasvir edildiği eser, başlangıç, "Mesnevî Der-münâcât" başlıklı münacat, "În nîz" başlıklı hasb-i hâl, "İbtidâ-yı Şehrengîz-i Edrine" başlıklı sebeb-i telif, "Ve le-hu" başlıklı şehir tasviri, "Ve le-hu" başlıklı bahar tasviri, "Ve le-hu" başlıklı kış tasviri, "Ve le-hu başlıklı girizgâh, "Ve le-hu" başlıklı güzeller tasviri ve "Âhir-i Şehr-engîz" başlıklı hatime bölümlerinden oluşmaktadır. Başlangıç bölümü, 1 ile 11 beyitleri arasını, münacat bölümü, 12 ile 45 beyitleri arasını, hasb-i hâl bölümü, 46 ile 58 beyitleri arasını, şehir tasviri bölümü, 72 ile 84 beyitleri arasını, bahar tasviri bölümü, 85 ile 113 beyitleri arasını, kış tasviri bölümü, 114 ile 123 beyitleri arasını, girizgâh bölümü, 124 ile 128 beyitleri arasını, güzeller tasviri bölümü, 129 ile 201 beyitleri arasını, hatime ise 202 ile 215 beyitleri arasını kapsamaktadır. Şehrengizde tasviri yapılan 13 güzelin her birisi beşer beyitle tasvir edilmiştir.

4.4. Kerîmî- Şehr-engîz-i Edirne

Kerîmî'nin *Şehr-engîz-i Edirne* başlıklı eseri, 202 beyitten oluşmaktadır. Mesnevi nazım şeklinin kullanıldığı eser, *mefâ'îlün/mefâ'îlü/fe'ûlün* vezniyle kaleme alınmıştır. Toplam 59 güzelin tasvirinin yapıldığı eser, tevhid, münacat, sebeb-i telif, Edirne şehri övgüsü, güzeller övgüsü, dua ve hatime bölümlerinden oluşmaktadır. Tevhid bölümü, 1 ile 16 beyitleri arasını, münacat bölümü, 17 ile 35 beyitleri arasını, sebeb-i telif bölümü, 36 ile 47 beyitleri arasını, Edirne şehri övgüsü bölümü, 48 ile 58 beyitleri arasını, güzeller övgüsü, 59 ile 191 beyitleri arasını, dua bölümü,192 ile 196 beyitleri arasını, hatime bölümü ise 197 ile 202 beyitleri arasını kapsamaktadır. Şehrengizde, tasviri yapılan 59 güzelin 47'si ikişer beyitle, 10'u üçer beyitle, 1'i dört beyitle, 1'i, sonuncusu da altı beyitle tasvir edilmiştir.

4.5. Neşâtî- Şehr-engîz-i Edirne

Neşâtî'nin *Şehr-engîz-i Edirne* başlıklı eseri, 144 beyitten oluşmaktadır. Mesnevi nazım şeklinin kullanıldığı eser, incelediğimiz diğer şehrengizlerden farklı olarak *fe'ilâtün/mefâ'ilün/fe'ilün* vezniyle kaleme alınmıştır. Toplam 17 güzelin tasviri yapıldığı eser, başlangıç, güzeller tasviri, tevbe ve dua bölümlerinden oluşmaktadır. Başlangıç bölümü, 1 ile 8 beyitleri arasını, güzeller tasviri, 9 ile 107 beyitleri arasını, tevbe bölümü, 108 ile 140 beyitleri arasını, dua bölümü ise 141 ile 144 beyitleri arasını kapsamaktadır. Şehrengizde, tasviri yapılan 17 güzelin 12'si yedişer beyitle, 3'ü sekizer beyitle, 2'si de beşer beyitle tasvir edilmiştir. Bu güzellerden ibrahim ve Halil aynı beyitlerde yedi beyit, Halil ve İsmail de aynı beyitlerde ve beş beyitle tasvir edilmiştir.

5. Dil ve Üslup Özellikleri

İncelediğimiz şehrengizlere genel olarak baktığımızda, şairler, özellikle giriş bölümlerinde yer yer Arapça ve Farsça kelimelerle anlatımı biraz zorlaştırsalar da genelde yalın, sade ve anlaşılır bir dil kullanmıştır. Bu yalın, sade ve anlaşılır dil kullanımında, şehrengizlerin genelinde hâkim olan sanat endişesini geri planda tutup duyguları olduğu gibi aktarma düşüncesi etkili olmuştur.

Mesîhî, eserinde, "işbu", "şol", "igen", "uş", "katı" "irte","gönleg", "biliş" "irgür"- , "ur"- "oñ"- "ilet"-, "egle"- gibi arkaik kelimelere yer vermiştir. Aynı zamanda anlamı güçlendirmek ve etkili kılmak için genellikle övülen güzelin ad, meslek, baba mesleği ya da lakabının çağrışımıyla deyimlerden de yararlanmıştır:

Birisi Dilsüz-oğlı şûh-ı nâzik
Gönüller almada çâlâk ü çâbük

Nice sevmeyem ol gül yüzlüyü çok
Ki gonca gibi ***ağzı var dili yok*** *(Mengi, 2020: 107)*

Mesîhî, yukarıdaki ikinci beyitte "ağzı var dili yok" deyimini kullanmıştır. Söz konusu bu deyimin kullanılmasında, övülen güzelin babasının lakabının "dilsiz" olması etkili olmuştur.

Eserde geçen "olayın", "ideyin", "kılurun", "dimezven"; "togmadın", "olupdur", "dönüptür"; "durur" gibi kelimelerden hareketle Eski Anadolu Türkçesi dil hususiyetlerine de yer verildiğini söylemek mümkündür. Zâtî, eserinde, "ayt"-, "ur"-, "sög"-, "ırag" gibi arkaik kelimelere yer vermiştir, Aynı zamanda anlamı güçlendirmek ve etkili kılmak için deyimlerden de yararlanmıştır:

Birisi rûh-ı sânî adı 'Îsâ
İder bin mürdeyi bir demde ihyâ

Şu kim anunla bir dem hem-dem oldı
O gökde istediğin yerde buldı *(Karaca, 2018a:130)*

Zâtî, yukarıdaki ikinci beyitte, "gökte aradığını yerde bulmak" deyimimi kullanmıştır. Övülen güzelin isminin "İsa" olması, Hz. İsa'nın dördüncü feleğe kadar çıkması olayını hatırlatmaktadır. Nitekim bu hatırlatmanın gök ile ilgili bir deyimin kullanılmasında etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Taşlıcalı Yahyâ, eserinde; "iltür", "dimezven", "sınuk", "iñende", "kaçan", "göyün"-, "cılasun" "kanı" "öğ"-, "duş", "ısısı", "yagı" gibi arkaik kelimelere yer vermiştir. Aynı zamanda anlamı güçlendirmek ve etkili kılamak için yer yer deyimlerden de yararlanmıştır:

Kemâl-i hüsnini artur İlâhî
*Bugünden **yıldızum sevdi** o mâhı*

*Anuñ gül gibi **baş üzre yiri var***
Olur âşıkları bülbül gibi zâr (Çavuşoğlu, 1997: 238)

Yanaldan gün gibi hüsni çerâğı
***Eridi ehl-i aşkuñ bağrı yağı** (Çavuşoğlu, 1997: 239)*

Bıçağı bir yalıñ yüzlü güzeldür
*Anu **bağruma basarsam** mahaldür*

O gökde isdediğin yirde bulmış
Ki bu Yûsuf-cemâle mâlik olmış (Çavuşoğlu, 1997: 240)

Taşlıcalı Yahyâ, yukarıdaki ilk beyitte "yıldızı sevmek", ikinci beyitte "baş üstünde yeri var", üçüncü beyitte "bağrının yağı erimek", dördüncü beyitte "bağrına basmak", beşinci beyitte de "gökte aradığını yerde bulmak" deyimlerini kullanarak anlamı güçlendirmiştir.

Kerîmî, eserinde, "tuş", "ur"-, "igen", "katı", "key", "sınuk", "sın"-, "öndin", gibi arkaik kelimelere yer vermiştir. Aynı zamanda anlamı güçlendirmek ve etkili kılmak için deyimlerden de yararlanmıştır:

Biri Ahmeddür Etmekc'oğlu dil-dâr
***Tuz etmek hakkını bilmez** cefâ-kâr (Göre, 2015: 31)*

Biri Bendci Recebdür yâr-ı mehend
Geçer 'uşşâka nice dürlü pâ-bend

Esîr oldum meded düşdüm kemende
*Kul olup **boynu bağlu** ana bende (Göre, 2015: 35)*

Kerîmî, yukarıdaki ilk beyitte, "tuz ekmek hakkını bilmemek", üçüncü beyitte de "boynu bağlı olmak" deyimini kullanmıştır. Söz konusu deyimlerin kullanılmasında, sırasıyla ilk beyitte övülen güzelin babasının mesleğinin "ekmekçilik", üçüncü beyitte ise "bentçilik" olması etkili olmuştur.

Kerîmî, eserinin bazı yerlerinde de nükteli ve mizahî bir üslubu tercih etmiştir:

***Kaya** Bâlî birisi bir şeker-leb*
*Kırar 'uşşâkı **seng**-i cevr ile hep*

Ne denlü mihr umam ol pür-cefâdan
Gelür mi hîç vefâ ***taşdan kayadan*** *(Göre, 2015: 34)*

Neşâtî'nin eserine baktığımızda ise diğer eserlere nazaran Arapça Farsça kelimelerin yoğun olduğu ağır bir dilin kullanıldığını söylemek mümkündür. Neşâtî'nin dilinin bu derece ağır olmasında şüphesiz Sebk-i Hindî akımına mensup bir şair olması etkili olmuştur.

Sonuç

Bu makalede, XVI. yüzyılda Mesîhî ile başlayıp XVIII. yüzyılın sonuna kadar yazılmaya devam eden şehrengiz türü hakkında genel bilgiler verildikten sonra Mesîhî, Zâtî, Taşlıcalı Yahyâ, Kerîmî ve Neşâtî'nin hayatı ve eserleri üzerinde durulmuştur. Daha sonra da söz konusu bu şairlerin Edirne şehrengizleri, sevgili tasviri ve sevgilinin güzellik unsurları, mekân tasviri ve meslekler, şekil özellikleri, dil ve üslup olmak üzere mukayeseli olarak incelenmiştir. Bu inceleme neticesinde söz konusu eserlerin birbirinden ayrılan ve birbirine benzeyen bazı yönleri tespit edilmiştir. Buna göre ulaştığımız sonuçları şu şekilde gösterebiliriz:

Sevgili tasviri ve sevgilinin güzellik unsuru bakımından bakıldığında, incelediğimiz 5 eserin güzeller övgüsünün yapıldığı bölümlerinde 14 ayrı güzellik unsuru tespit edilmiştir. Bu güzellik unsurları, Mesîhî, Zâtî ve Kerîmî'nin eserlerinde, övülen güzellerin adı, mesleği, baba mesleği ya da lakaplarının çağrıştırdığı hayaller ekseninde, Taşlıcalı Yahyâ ve Neşâtî'nin eserinde ise övülen güzellerin adı, mesleği, baba mesleği ya da lakapları ile ilgili çağrışımlardan çok fazla yararlanılmayarak klasik şiirde işlenegelen klişe hayaller ekseninde kullanılmıştır.

Mekân tasviri açısından bakıldığında Mesîhî, Zâtî, Taşlıcalı Yahyâ ve Kerîmî'nin eserlerinde, Edirne şehrinin tasvirine yer verilirken, Neşâtî'nin eserinde Edirne şehri tasvirine ayrılmış bir bölüm bulunmamaktadır. Şehir tasvirine yer verilen söz konusu 4 şehrengizde Edirne, tarihî ve doğal güzellikleriyle cennetle eşdeğer bir mekân olarak sunulmuştur.

Övülen güzellerin mesleklerine bakıldığında 5 eserde toplam 58 farklı meslek grubu tespit edilmiştir. Bu 58 farklı meslek gruplarından en fazla tercih edilenler ise attarlık, bezzazlık, hallaçlık, kazzazlık, serraçlık, takyecilik, terzilik ve vezne-darlıktır.

Şekil özellikleri bakımından bakıldığında, 5 eser bölümlendirmeler itibarıyla birbirinden farklı özellikler göstermektedir. Mesîhî'nin eserinde, gece ve gündüz tasviri bölümü ve eserin sonunda ihtimam başlığı altında biri şehrengizde kullanılan aruz vezninden farklı olarak beşer beyitlik 2 gazelin bulunması, onu diğer şehrengizlerden ayıran yönlerinden birisidir. Zâtî'nin eserinde de naat bölümünün varlığı, onu söz konusu diğer 4 eserlerden ayıran önemli bir özelliktir. Taşlıcalı Yahyâ'nın eserinde ise hasb-i hâl, bahar tasviri ve kış tasviri bölümlerinin varlığı onu diğer eserlerden ayırmaktadır. Kerîmî'nin eseri de tevhid bölümünü ihtiva etmesi ve Taşlıcalı Yahyâ'nın eserinde olduğu gibi sebeb-i telif bölümünün varlığı bakımından diğer eserlerden ayrılmaktadır. Neşâtî'nin eseri ise tevhid, münacat, naat, gibi

övgü silsilesine ayrılan bölümleri barındırmaması ve kısa bir girişten sonra doğrudan güzeller tasvirine geçmesi yönüyle diğer şehrengizlerden çok farklı bir kompozisyona sahiptir.

Mesîhî, Zâtî, Taşlıcalı Yahyâ ve Kerîmî'nin eserlerinde, genel olarak yalın, sade ve anlaşılır bir dil kullanılması ve yer yer deyimlerden, mizahî ve nükteli birtakım söyleyişlerden yararlanılması, söz konusu bu dört eserin, dil ve üslup açısından birbirine benzer özelliklerinin olduğunu göstermektedir. Neşâtî'nin eserinde ise, Arapça ve Farsça kelimelerin yoğun olduğunu, dolayısıyla diğer dört esere göre ağır bir dil kullanıldığını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Aksoyak, İsmail Hakkı (2014). "Kerimî, Kerimî Efendi". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.* http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kerimi-kerimi-efendi. (Erişim Tarihi: 17.12.2020).

Canım, Rıdvan (1995). *Başlangıçtan Günümüze Edirne Şairleri.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Canım, Rıdvan (2011). *Divan Edebiyatında Türler.* Ankara: Grafiker Yayınları.

Canım Rıdvan (2018). *Tezkiretü'ş-Şuarâ ve Tabsıratü'n-Nüzemâ.* e-kitap Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/60327,latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzamapdf.pdf?0. (Erişim Tarihi: 17.12.2020).

Devellioğlu, Ferit (2013), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat.* Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları. 30. Baskı.

Göre, Zehra (2015). "Kerîmî'nin Edirne Şehrengizi". *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi.* C. 2. S. 3. s. 17-41.

Kaçar, Mücahit (2007). "Divan Şiirinde "Erkek Sevgili Tipi ve Şehrengizlerdeki Erkek Güzeller". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi.* C. XXXVII. s. 61-84.

Kaplan, Mahmut (2014). "Neşâtî, Ahmed Dede". *Türk Edebiyatında İsimler Sözlüğü*. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nesati-ahmed-dede. (Erişim Tarihi: 17.12.2020).

Kaplan, Mahmut (2019). *Neşatî Divanı* e-kitap Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/67330,nesatidivanipdf.pdf?0&_tag1=006964F7A491139BEB893C13F024BA71C07840A2&crefer=8A79E870A97CBD2982809F4118B2EA0B484FFA00AD62CCADA4EC6E40406BD3B4. (Erişim Tarihi: 17.12.2020)

Karaca, Derya (2018a). "Zâtî'nin Edirne Şehrengizi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.* C. 11. S. 55. s. 114-136.

Karaca, Derya (2018b). *Türk Edebiyatında Şehr-engîzler Şehirler ve Güzeller*. Doktora Tezi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Malatya.

Kartal, Ahmet (2014). "Mesîhî, Îsâ". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.* http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mesihi-isa. [Erişim tarihi: 17.12.2020.].

Kaya, Bayram Ali (2010). "Şehrengiz" *TDVİA. C. 38*. Ankara: TDV Yayınları s. 461-462.

Kılıç, Filiz (2018). *Meşâirü'ş-şua'râ*. e-kitap Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59036,asik-celebi-mesairus-suarapdf.pdf?0. (Erişim Tarihi: 17.12.2020).

Kurtoğlu, Orhan (2013). "Zâtî, İvaz". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.* http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/zati-ivaz. (Erişim Tarihi: 17.12.2020).

Mengi, Mine (2020). *Mesîhî Dîvânı.* e-kitap Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-272452/mesihi-divani.html. (Erişim Tarihi: 17.12.2020).

Mermer, Ahmet, Sebahat Deniz, Yavuz Bayram, Muvaffak, Eflatun& Neslihan, Koç Keskin (2015). *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatına Giriş.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Levend, Agah Sırrı (1957). *Türk Edebiyatında Şehr-engîzler ve Şehr-engîzlerde İstanbul.* İstanbul: İstanbul Enstitüsü Yayınları.

Pala, İskender (2017). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Şentürk, Ahmet Atilla, & Ahmet, Mermer (2016). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tezcan, Nuran (2001). "Güzele Bir Şehrengizden Bakış". *Türkoloji Dergisi.* C. 1. S. 11. s. 161-164.

Zavotçu, Gencay (2017). *Rızâ Tezkiresi.* e-kitap Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-219133/rizatezkiresi.html. (Erişim Tarihi: 17.12.2020).

17. YÜZYIL DÎVÂN ŞAİRLERİNDEN DÎVÂNE RÜŞDÎ EFENDİ

Yasin ŞEN

Doktora Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Ens. Türk Dili ve Edebiyatı ABD

ÖZ

Dîvâne Rüşdî Efendi, 17. yüzyıl Dîvân şairlerindendir. Hayatı hakkında çok fazla bilgi yoktur. Rüşdî, İstanbul'da doğmuş ve burada vefat etmiştir. Şiirlerinden iyi bir tahsil gördüğü anlaşılan şair medrese tahsilinden sonra mülazım ve müderris olarak görev yapmıştır. Fakat müderris olduktan bir süre sonra görevinden azledilmiştir. Bu sebeple Rüşdî Efendi aklî melekelerini kaybetmiş ve ömrünün kalan kısmını İstanbul'da Sivâsîzâdeler Tekkesi'nde geçirmiştir. Bundan sonra şair "Dîvâne Rüşdî Efendi" olarak tanınmıştır. Şiirlerinden anladığımız kadarıyla başlangıçta dost ve şair meclislerine katılan Rüşdî, hastalığından sonra büyük sıkıntılar yaşamıştır. Yaşadığı zihnî rahatsızlık sebebiyle bu meclislerden ve çevresinden uzak kalan Rüşdî, Sivâsîzâdeler Tekkesi'nde vefat etmiş ve buranın haziresine defnedilmiştir. Dîvâne Rüşdî Efendi'nin tek eseri *Dîvân*'ıdır. *Dîvân*; kasideler, mesnevîler, gazeller, kıt'alar ve rubâîlerden oluşmaktadır. Manzumelerinden anlaşıldığına göre devrinde kimi önde gelen şairlerin etkisinde kalmış bir şahsiyettir. Yaşadığı dönemde Nâbî ve Nâ'ilî gibi şairler yanında *Dîvân*'da mahlasını zikrettiği başka bazı şairlere de nazireler yazmıştır. Rüşdî'nin nazireleri *Dîvân*'ında büyük bir yekûn tutmaktadır. Şair, herhangi bir devlet büyüğüne kaside sunmamıştır. *Dîvân*'ında yer alan kasidelerin tamamına yakını Hz. Peygamber'le ilgili naat, mevlit, miraciye türünde yazılmış şiirlerden oluşmaktadır. Bununla beraber Dîvâne Rüşdî Efendi, bir gazel şairidir. Gazelleri içinde yer yer söyleyiş güzelliği yakalayabildiği manzumeler vardır.

Anahtar Kelimeler: Dîvân Şiiri, 17. Yüzyıl, Rüşdî Efendi.

ABSTRACT

Divane Rüşdi Efendi, one of the 17th century Divan poets. There is not much information about his life. Rüşdi was born and died in Istanbul. The poet, understood to have received a good education from his poems, worked as an assistant and professor after his education in the madrasa. However, he was dismissed from his post a while after he became a professor. For this reason, Rüşdi Efendi lost his mental faculties and spent the rest of his life in Sivasizadeler Dervish Lodge in Istanbul. After that, the poet was known as "Divane Rüşdi Efendi". As far as we understand from his poems, Rüşdi, who attended the assemblies of friends and poets at the beginning, had great problems after his illness. Rüşdi, who was away from these assemblies and his surroundings due to the mental illness he experienced, passed away in Sivasizadeler Dervish Lodge and was buried in its graveyard. Divane Rüşdi Efendi's only work is his Divan. Divan; It consists of odes, mesnevis, gazelles, kıt'as and rubais. According to what is understood from his poems, he is a personality that was influenced by some prominent poets in his era. During his lifetime, he wrote

poems such as Nabi and Naili, as well as some other poets whose pseudonym was mentioned in Divan. Similar poems of Rüşdi hold a great sum in his Divan. The poet did not present a poem to any state elders. Almost all of the odes in the Divan consist of poems written in the type of naat, mawlid and miraciye about Muhammet. However, Divane Rüşdi Efendi is a ghazals poet. There are poems in his ghazals where he can capture the beauty of utterance.

Keywords: Divan Poetry, 17th century, Rüşdi Efendi.

1. Hayatı

Kaynaklarda Dîvâne Rüşdî Efendi'nin hayatı hakkında verilen bilgiler oldukça yetersizdir. Onunla ilgili bilgileri Mustafa Safâyî Efendi'nin *Nuhbetü'l-Âsâr Min Fevâidi'i-Eşâr* adlı tezkiresi, yine bu tezkireden özetlenmiş Kemiksiz-zâde Saffet Mustafa'nın *Nuhbetü'l-Âsâr Fî-Ferâ'idi'l-Eş'âr* adlı eseri, Sâlim Efendi'nin *Tezkiretü'ş-Şuarâ'*sı, İsmail Belîğ'in *Nuhbetü'l-Âsâr li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'âr*'ı ve Müstakimzâde Süleymân Sadeddin'in *Mecelletü'n-Nisâb*'ında buluyoruz.

Bu tezkirelerin verdiği bilgelere göre Rüşdî Efendi'nin asıl adı Mehmed'dir. İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Bekirzâde veya tezkireci Salim Efendi'nin ifadesiyle Bekir Ağazâde diye şöhret bulmuştur. İsmail Belîğ, şairi "Ebûbekir Aga-zâde" (Abdulkadiroğlu, 1999: 125) diye anmaktadır. Buradan hareketle şairin babasının adının Ebûbekir Ağa, Bekir veya Bekir Ağa olduğu anlaşılmaktadır. Bekir Ağa'nın, bu "ağa" unvanından hareketle bazı önemli görevlerde bulunduğu düşünülebilir.

17. yüzyılda yaşayan 1022 şairin 307'si ilmiye mesleğine mensuptur. Mesleği belli olmayan 481 kişilik şair grubu sayılmazsa bu sayı dönemin şairlerinin en çok ilmiye mesleğini tercih ettiğini göstermektedir (Kılıç, 1998: 202). Rüşdî de ilmiye mesleğine mensup şairlerdendir. Kaynakların belirttiğine göre o mülazım ve müderris olmuştur. Fakat onun hangi medreselerde görev yaptığıyla ilgili elimizde herhangi bir bilgi yoktur.

Rüşdî müderrislik görevinden azledilmiş, kırk yaşından sonra zihnî melekeleri zaafa uğramış, İstanbul'da bulunan Sivâsî-zâdeler Tekkesi'ne sığınmış ve burada inzivayı tercih etmiştir (Çapan 2005: 207).1 Şair aşağıdaki rubaiyi, görevinden azledildikten sonra söylemiş olmalıdır:

Dil mansıb-ı âmâli niyâz itse muhâl
Tevcîhe sezâ görmegi gerdûn-ı hayâl

1 Bu Sivâsî-zâde Tekkesi Eyüp Nişanca Caddesi'nde bulunan Halvetî dergâhı olmalıdır. Burası Eyüp Nişancası ve Nişancı Mustafa Paşa Mahallesi diye de bilinir. Burası Halvetiyye'nin Şemsiyye kolunun kurucusu Ahmed Şemseddin Sivasî (1520-1597)'nin yeğeni Abdülmecid Sivasî'ye (1567-1639) atfedilmektedir. Sultan III. Mehmed ve Sultan IV. Mehmed dönemlerinin önde gelen mutasavvıflarından olan Abdülmecid Sivasî Kadızâdeliler'le bazı mutaavvıfların yoğun tartışmalar hatta çatışmalar içerisinde olduğu bir dönemde İstanbul'a gelmiştir. Bugün dergâhı "Abdülmecid Sivasî Halvetî Dergâhı" olarak bilinmektedir (Özdamar, 2007: 58). Büyük bir ihtimalle Rüşdî bu türbenin haziresine defnedilmiştir. Bunu ihtiyat kabilinden kaydediyoruz. Çünkü bir "Sivasî Halvetî Dergâhı" da İstanbul Fatih'te bulunmaktadır. Durum her ne olursa olsun Rüşdî Efendi'nin bir Sivasî-Halvetî dergâhına defnedildiği bilinmektedir. Bu durum şairin Halvetiyye ile bir yakınlığı olduğunu hatıra getirmektedir.

Çekse ne kadar müddet eger zahmet-i azl
Eyler yine pür dûna murâd îsâl R. 7[2]

Bu hadiseden sonra şâir, Dîvâne Rüşdî Efendi diye tanınmaya başlanmıştır (Müstakimzâde Süleymân Sadeddin, 2000: 231b; Yekbaş, 2014). Şairin bu lakabı *Dîvân*'ın bazı yazma nüshalarında görülmektedir.

Rüşdî, kaldığı tekkede cezbe hâlindeyken vefat etmiştir (Özcan, 1989: 110).[3] Kaynaklardan anlaşıldığına göre Rüşdî Efendi'nin cezbesi devamlı olmuş, o bu hâlden çıkamamıştır. Safâyî ve Sâlim Efendi, şairin 1105 (M. 1695) senesinde vefat ettiğini kaydetmektedir.

Eski kültürde insanların, vefat ettikten sonra genel olarak bağlı bulundukları dergâh, tekke, zaviye gibi yapıların içine, çevresine, haziresine defnedildikleri bilinmektedir. Rüşdî'nin Sivâsîzâdeler Tekkesi'nin haziresine defnedilmesinden ötürü onun bu tekkeye bağlı olduğu düşünülebilir.

Rüşdî'nin rahat bir hayat yaşamadığını şiirlerinden anlayabiliyoruz. Bir kasidesinden aldığımız aşağıdaki beyitlerinden hareketle şairin, hayattayken bazı zorluklar yaşadığını tahmin etmekteyiz. Şair aşağıda yer vereceğimiz ilk beytinde felek tüccarının kendisiyle uyumluluk göstermediğini ve rahatlık ümidinin Yûsuf'undan uzak olmasına şaşırmamak gerektiğini söylemektedir:

Bizümle uymadı bâzâra gitdi hâce-i gerdûn
Ba'îd olsak 'aceb mi Yûsuf-ı ümmîd-i râhatdan K. 8/3

Şair şu beytinde de gamın gönlüne verdiği darlıktan kurtulup rahat nefes alabileceği bir yer olmadığından, gidip de görmeyi arzuladığı bir yer bulunmadığından ve seyahatten haz etmediğinden söz etmektedir:

Ne dil-tengî-i gamdan var teneffüs kılmaga bir cây
Ne bir yerde vatan melhûz ne mahzûzum seyâhatden K. 8/4

Rüşdî'nin Hz. Peygamber sevgisiyle dolu bir şair olduğu özellikle naat türünde yazdığı kasidelerinden ve kaside nazım şekliyle kaleme alınmış miraciye ve mevlidinden anlaşılmaktadır. *Dîvân*'ın kasideler bölümü sadece Hz. Peygamber ve Ehl-i Beyt için yazılmış şiirlerden müteşekkildir. Kasidelerinden aldığımız aşağıdaki beyitler onun Hz. Peygamber sevgisinin, şiirine kaynaklık ettiğini ifade eder:

Kevne teşrîf idicek bulsa n'ola sûret nizâm
'Adl-perver pâdişâh-ı mülk-i ma'nâdur gelen K. 5/25

---

[2] Bu bildiride şairin manzumelerinden yapılan alıntılar Şen, 2021'e göre verilmiştir.

[3] Burada "cezbe"den dolayı vefat etmesi şairimizin tasavvufla ve bulunduğu tekkeyle ilgisini tespit edebilmede kanaatimizce önemlidir. Cezbe bilindiği üzere *"Allah'a koşmak. İlahi inayetin bir gereği olarak Cenab-ı Hakk'ın, kendisine giden yolda ihtiyaç duyulan her şeyi kuluna bahşedip çabası ve çalışması olmaksızın onu kendisine çekmesi ve yaklaştırması"* (Uludağ, 2005: 89) olarak kabul edilir. Cezbeli kişiler meczup diye de bilinir. Rüşdî Efendi'nin cezbesinden ötürü "Dîvâne" diye kabul edildiği anlaşılıyor.

Virürdi tûtî-i mu'ciz-edâ-yı nutk-ı bülendi
Mezâk-ı câna lezzet kand-i peygâm-ı risâletden K. 8/53

Husûsa na't-gûy-ı hazret-i sultan-ı kevneynüm
Vücûdı nûr-ı rahmetdür ki inmiş evc-i rıf'atden K. 8/51

Habîb-i Müctebâ makbûl-i Mevlâ melce-i dünyâ
Derinde kalmaz idi 'ulviyân bir lahza hizmetden K. 8/55

Cebîn-i pâki nûrânî meh-i burc-ı hidâyetden
Ruh-ı tâbendesi çün mihr-i pür-envâr-ı 'izzetden K. 8/60

Rüşdî'nin çevresi hakkında elimizde net bilgiler bulunmamaktadır. Fakat bazı manzumelerinde zikrettiği ve şiirlerine nazireler yazdığı Nâbî, Sabrî, Nazîf ve vefatına tarih düşürdüğü Nedîm-i Kadîm gibi şairlerle yakınlık kurduğunu düşünmek mümkündür.

2. Eseri

Rüşdî'nin bilinen tek eseri *Dîvân*'ıdır. Kaynaklarda şairin başka herhangi bir eseri zikredilmemektedir. Rüşdî'nin başka bir eserinin olmadığını bir gazelinde geçen şu beytinden de anlayabiliyoruz:

İtmesün şekve hünerden i'tibârı yok diyü
Bir eser yok Rüşdî-i zâruñ kemâlin kim bilür G. 127/5

Dîvân'ın bilinen dört nüshası vardır. Bu nüshalar Medine Ârif Hikmet Kütüphanesi (A), İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi (İÜ), Süleymaniye Kütüphanesi (S) ve Millî Kütüphane'de (M)[4] bulunmaktadır. İstanbul Üniversitesi nüshasında H. 1090 (M. 1679/1680) yılına ait bir sah kaydı bulunmaktadır. Şair vefatından yaklaşık on beş sene kadar önce *Dîvân*'ını oluşturmuş gözükmektedir. Muhtemelen bu dönemde onun sağlığı yerindeydi. Safâyî de tezkiresinde "Cevâhir-i nazmın keşîde-i silk-i tedvîn ve dürârî-i sühanın muntazam-ı dürc-i tezyîn etmişdir." (Çapan, 2005: 207) diyerek Rüşdî'nin hayattayken *Dîvân*'ını ortaya koyduğunu söyler. Sâlim Efendi de tezkiresinde şairin mürettep bir *Dîvân*'ı olduğunu söylemektedir (İnce, 2005: 359).

Hazırladığımız tenkitli metne göre *Dîvân*'da 11 kaside, 2 mesnevî, 503 gazel, 3 kıt'a, 13 rubâî yer almaktadır. Yaklaşık olarak 3750 beyitten oluşan *Dîvân'*da beş farklı nazım şeklinin örnekleri görülmektedir.

2. 1. Dîvâne Rüşdî Dîvânı'nda Nazım Şekilleri ve Bunların Bazı Şekil Özellikleri

Dîvâne Rüşdî Efendi'nin tenkitli metnini hazırladığımız Dîvân'ında kaside, mesnevî, gazel, kıt'a, rubâî nazım şekillerinde yazılmış toplam 532 manzumeye yer verilmiştir. Bunlar aşağıda incelenmiştir.

[4] Bu bildiride nüshalardan söz edilirken bu kısaltmalar kullanılacaktır.

2. 1. 1. Kasideler

Rüşdî Dîvânı'nda 11 adet kaside yer almaktadır. Bu kasidelerin tamamına yakını Hz. Peygamber'le ilgili türlerde yazılmışlardır. Dolayısıyla kasidelerden dokuzu[5] (K. 1, K. 2, K. 3, K. 5, K. 6, K. 7, K. 8, K. 9, K. 10) naat, biri (K. 4) mevlid, son kaside (K. 11) ise bir Kerbelâ mersiyesidir. Bu kasidelerden birincisi 73; ikincisi 135; üçüncüsü 78; mevlid nazım türünde yazılan dördüncü ve tek kaside 70; beşinci kaside 61; altıncısı 66; yedincisi 50; sekizinci kaside 93; dokuzuncusu 39 ve onuncu kaside 61 beyittir. Son manzume ise Hz. Hüseyin ve Kerbelâ hadisesi hakkında yazılmış 67 beyitlik bir mersiyedir. Kasideler kısmı toplam 793 beyitten oluşmaktadır. Kasidelerin beyit ortalaması 72'dir. Kasidelerin sekizinde başlık bulunurken son üç kasidede başlık yer almamaktadır.

Uzun kasidelerde kafiye bulma zorluğu şairlerin karşılaşabileceği güçlükler arasındadır. Bu durumda şairler aynı kelimeyi birden fazla olarak kafiye yapmak üzere kullanabilirler (İpekten, 2005: 39). Rüşdî'de buna benzer bir durum görülmektedir. Şairin 135 beyitlik ikinci kasidesinde böyle bir durumla karşılaşmaktayız. Benzer durum şairin diğer kasidelerinde de (K. 1, K. 3 vb.) görülmektedir.

Dîvâne Rüşdî Efendi, *Dîvân*'ın bu tenkitli metnine göre hiçbir devlet büyüğüne kaside sunmamıştır.

Rüşdî'nin bazı kasidelerinin birkaçı şekil bakımından klasik anlayıştan biraz uzak durmaktadır. Meselâ *Dîvân*'daki yedinci kaside doğrudan fahriye ile başlamaktadır. 17. yüzyıl Dîvân şairlerinde böyle bir hususiyet zaman zaman göze çarpmaktadır (Aydemir, 1994: XXXIII). Devrindeki şairleri kasideleri ile büyük ölçüde etkileyen Nef'î'nin kasidelerinde de benzer bir durum vardır ve şair bir kasidesinde nesib kısmını fahriyeye ayırmıştır (İpekten, 2000: 106). Biz bu açıdan Rüşdî'nin, devrinin en önemli kaside şairi Nef'î'nin etkisinde kaldığını düşünmekteyiz.

Şairin bu kasidelerin ilk beyitlerinde felekten şikâyet konusuna ağırlık verdiği görülmektedir. Dolayısıyla bu kısımda nesib yerine birer hasbihalin varlığından söz edilebilir.[6] Rüşdî'nin fahriye ile başlayan veya doğrudan konuya girdiği kasidelerinde nesib bölümü bilinen muhtevasından uzak bir görünüm arz etmektedir. Mine Mengi'nin de işaret ettiği gibi "eski şairlerimizin dîvânlarında, klasik düzeni, alışılmış bölümleri olan kasidelerin dışında, farklı yapılarıyla dikkat çeken kaside örnekleri de bulunmaktadır" (2010: 131). Rüşdî'nin bazı kasideleri bu hususa örnek teşkil etmektedir.

---

5 Buradaki nazım şekillerinin numaraları Şen, 2021'e göre verilmiştir.

6 Araştırmacılar Türk Edebiyatında bazı kasidelerde nesib veya teşbib bölümü yerine şairlerin hasbihâle yer verdiklerine dikkat çekmişlerdir. Mine Mengi, kasidelerde yer alan bu hasbihâller üzerinde yazdığı makalesinde bu konuda şunları söyler: "Ancak, bazı kasîde girişlerinde, verilmek istenen düşünce ya da anlatılmak istenen olayın ön plana geçirilmesiyle tasvirin arka plana itildiği, önemini yitirdiği görülür. Bu duruma göre eski edebiyatımızda, söze tasvirle başlanmayan, nesip bölümünde tasvirin yer almadığı hatta daha da ileri giderek, nesip bölümü olmayan kasîdeler de vardır diyebiliriz" (Mengi, 2010: 131).

Dîvâne Rüşdî Efendi'nin kasidelerinde karşılaştığımız şekil özelliklerini şu şekilde gösterebiliriz:

Sıra	Tür	Memduh	Nesib	Girizgâh	Medhiye	Tegazzül	Fahriye	Dua	**Beyit Sayısı**
1	Naat	Hz Peygamber	1-20	21	22-70	-	-	71-73	73
2	Naat	Hz. Peygamber	1-89	90	91-132	-	-	133-135	135
3	Naat	Hz. Peygamber	1-42	43-44	45-73	-	74-75	76-78	78
4	Mevlid	Hz. Peygamber	1-27	28	29-66	-	-	67-70	70
5	Naat	Hz. Peygamber	1-21	22-24	25-50	-	51-58	59-61	61
6	Naat	Hz. Peygamber	1-37	38	39-63	-	-	64-66	66
7	Naat	Hz. Peygamber	1-26	27	28-47	-	-	48-50	50
8	Naat	Hz. Peygamber	1-50	51	52-89	-	-	90-93	93
9	Naat	Hz. Peygamber	1-22	23	24-36	-	-	37-39	39
10	Naat	Hz. Peygamber	1-29	30-31	32-58	-	-	59-61	61
11	Mersiye	Hz. Hüseyin	1-24	25	26-65	-	-	66-67	67
	Genel Toplam								**793**

Tablo 1: Kasidelerin Şekil Özellikleri

Bu tabloya göre Rüşdî'nin kasidelerinin beyit sayısı 39-135 beyit arasında değişmektedir. Bu beyit sayısının ortalaması 72'dir. Burada görüldüğü üzere klasik kaside anlayışında yer alan bölümlerden özellikle tegazzül kısmı Rüşdî'nin kasidelerinde görülmez. Bu yüzden şairin hiçbir kasidesinde kaside bölümleri tam olarak mevcut değildir. Şairin kasidelerini herhangi bir devlet büyüğüne takdim etmeyişinin, herhangi bir maddî karşılık için kaleme almayışının bunda etkili olduğunu düşünmekteyiz.

2. 1. 2. Mesnevîler

Rüşdî Dîvânı'nda, sâkinâme türünde iki adet mesnevî yer almaktadır. Rüşdî'nin sâkînâmelerinde mesnevînin tertip özelliklerine pek dikkat edilmediği görülmektedir. Bu durum bizde bu manzumelerin yarım kalmış olduğu intibaını uyandırmaktadır. Sah kaydı

bulunan İÜ nüshasında ve M'de bulunduğu hâlde mükemmel birer tertip özelliği gösteren S ve AH nüshalarında bunların bulunmayışı da bu düşünceyi desteklemektedir. Bilindiği gibi mesnevîlerde bir tertip özelliği olarak girişte besmele, hamdele, tevhid, münâcât, naat, mirâc, mucizât, devrin yöneticilerine övgü, sebeb-i telif (Kartal, 2008: 531 vd; Dilçin, 2005: 168) gibi bölümlerin, en azından bunların birkaçının bulunması gerekir. Halbuki Rüşdî bunların hiçbirine mesnevîlerinde yer vermemiştir. Ayrıca mesnevîlerin bitiminde eserin bittiğine işaret eden yukarıdaki kısımlara benzer bölümler yer alır (Kartal, 2008: 576). Halbuki bunlar da Rüşdî'nin mesnevîlerinde yer almamaktadır. Bu sebeple biz bu sâkînâmelerin yarım kalmış olabileceğini düşünmekteyiz.

Bu iki mesnevîden ilki, Şehnâme vezni diye de bilinen aruzun fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûl kalıbıyla yazılmıştır ve 263 beyittir. İkinci mesnevî ise 94 beyittir ve mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün kalıbıyla yazılmıştır.

Elimizde bu hususta bunlardan başka net bir hükme varmamıza yarayacak delil yoksa da biz Rüşdî'nin sâkînâmelerinde Şeyhülislâm Bahâyî Efendi'den etkilenmiş olabileceğini düşünmekteyiz. Ayrıca devrin önde gelen şairlerinden Şeyhülislâm Yahyâ Efendi'nin de 77 beyitlik bir sâkînâmesi mevcuttur. Bu iki şairin ilmiye mesleğinden olması ve Rüşdî'nin de bu meslek grubu içerisinde önce mülâzım, sonra müderris olarak görev yapmış olması bize ismi geçen şairlere kendini yakın hissettiğini ve onların tesiriyle sâkînâme kaleme aldığını düşündürmektedir.

2. 1. 3. Gazeller

Dîvân'da büyük yekûn tutan gazellerinden hareketle Rüşdî'nin bir gazel şairi olduğunu söylemek mümkündür. *Dîvân*'da yer alan 532 manzumeninin 503'ü gazeldir. Bu durum ve devrindeki bazı şairlerin dîvânlarında yer alan gazel sayıları dikkate alındığında şairin gazel nazım şekli üzerinde çok fazla durduğunu söylemek mümkündür. Araştırmacılar arasında gazelin en az beş beyitten oluştuğuna (Dilçin, 1986: 88) dâir yaygın ve genel bir kanaat vardır. Muallim Nâcî ise gazelin en az dört veya beş beyitten oluştuğunu (1982: 90) ifade etmektedir. Dîvâne Rüşdî de *Dîvân*'da dört adet gazelinde dört beyit kullanmıştır.

Rüşdî'nin gazellerinin beyit sayıları 4-9 arasında değişmektedir. Gazellerin beyit sayıları aşağıdaki tabloda toplu olarak gösterilmiştir:

Beyit Sayısı	*Gazel Numarası*	*Şiir Sayısı*
4	*41, 46, 167, 35*	*4*
5	*1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153,*	

	154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 414, 415, 416, 417, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 451, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 460, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 481, 482, 483, 485, 486, 487, 488, 489, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503	*454*
6	*15, 69, 91, 129, 226, 240, 245, 328, 330, 339, 393, 403, 412, 413, 419, 434, 444, 479, 484, 490*	*20*
7	*13, 94, 112, 121, 147, 155, 171, 176, 201, 205, 208, 242, 293, 301, 340, 361, 373, 399, 418, 452, 455, 461, 480*	*23*
8	*299*	*1*
9	*123*	*1*
2589	*Toplam*	*503*

Tablo 2: Gazellerin Beyit Sayıları

Dîvâne Rüşdî Efendi gazellerinde Nâbî, Nâ'ilî-i Kadîm, Sâmî, Şeyhülislam Bahâyî Efendi gibi devrinin önde gelen şairlerinin tesiri altındadır. Bunu adı geçen şairlerin şiirlerine yazılmış nazirelerden ve bu şairlerden bazılarının isimlerinin gazeller içerisinde bir vesile ile zikredilişinden anlamaktayız.

Rüşdî'nin gazellerinde Nâ'ilî-i Kadîm'e yazılan nazirelerin büyük bir yekûn tuttuğunu tahmin etmekteyiz. Rüşdî, herhangi bir şekilde Nâ'ilî'ye nazire yazdığına dâir net bir şey söylemediği için bu konuda kesin bir hüküm vermek güçtür. Fakat şiirlerin özellikle şekil açısından benzerliği bize böyle bir durumun olabileceğini düşündürmektedir.

Rüşdî, bazı gazellerinden anlaşıldığı kadarıyla yukarıda da ifade edildiği gibi hayatından pek memnun olmayan, bazı sıkıntılar yaşayan bir şairdir. Ancak onun gazellerindeki bazı ifadelerinden hareketle bir süre zevk ve sefa içinde yaşadığını tahmin edebiliriz:

Zamân hem-dem-i yâr oldugum zamânlar idi
O verd-i hüsne hezâr oldugum zamânlar idi

Ferah-zamânî-i ârâm-ı bâg u sahrâda
Tufeyl-i şevk-i güzâr oldugum zamânlar idi

Cihânda ülfet ü yârân-ı meclis-i 'işret
Çemende bâde-küsâr oldugum zamânlar idi

Safâ-yı seyr-i çemen serv-kad cüvânlar ile
Tezerv-i bâg-ı kenâr oldugum zamânlar idi

Gam-ı mahabbet-ile dilde zevk ey Rüşdî
Kadeh-keş-i leb-i yâr oldugum zamânlar idi G. 489

Rüşdî'nin bazı gallerinde sanat yapmak ve edebî sanatları kullanmak endişesi zaman zaman sezilmektedir. "Gazel, divan şiirinde edebî sanatların en yoğun olarak kullanıldığı geniş bir alandır. Divanları dolduran binlerce gazel içerisinde, sanatsız bir beyte rastlamak oldukça zordur. Divan şairleri sanat yapmaya (tasannu) çok düşkün olduklarından, bir beyit içinde birkaç sanatı iç içe ve yan yana kullanmışlardır. Divan şiirinde öyle beyitler vardır ki, sadece bir sanat uğruna söylenmiştir" (Dilçin, 1986: 102). Bundan Rüşdî Efendi'nin çok uzak kalamadığını düşünmekteyiz. Rüşdî'nin aşağıdaki beytinde birden fazla edebî sanat kullandığı görülmektedir:

Şöyle bî-ârâmdur kim eylemez bir dem karâr
Âguş-ı müjgânda şimdi tıfl-ı nev-pûyân-ı eşk G. 318/3

Rüşdî'nin gazelleri genel olarak âşıkâne tarzda kaleme alınmıştır. Aşağıdaki manzumeyi Rüşdî'nin âşıkâne gazellerine bir örnek olarak kaydedebiliriz:

Yine sabâ taraf-ı kûy-ı yârdan ne haber
Bize o râh-ı bihişt-i'tibârdan ne haber

Hiç eyledük mi güzer bâg-ı bezm-i hurremine
Hezârına o gül-i nev-bahârdan ne haber

'Aceb ne kârdadur mülk-i çîn-i zülfünde
Dil-i hazîn-i garîbü'd-diyârdan ne haber

Añar mı ki bizi gitdükçe seyr-i sahrâya
Bu hÀksârına ol şeh-süvârdan ne haber

Esîr-i cilve-i ser-bezm-i hâsıyuz Rüşdî
'Aceb kudûm-ı harab-senc-i yârdan ne haber G. 84

2. 1. 4. Kıt'alar

Dîvân'da üç adet kıt'a yer almaktadır. *Dîvân*'daki kıt'alar tarih manzumeleridir. "Kıt'a nazım şekli daha çok tarih düşürmelerde kullanılır" (Gibb, 1999: 72). Rüşdî de kıt'alarının tamamını tarih düşürmek için kullanmıştır.

Kıt'alardan ilki 6, ikincisi 3, üçüncüsü de 3 beyittir. Rüşdî'nin kıt'aları birer kıt'a-i kebîredir.[7] Kıt'alarda mahlas beytinin olmamasına karşılık (İpekten, 2005: 52) Rüşdî'nin kıt'alarının birinde (Kt. 2) mahlas beyti bulunmaktadır.

[7] İki beyitten uzun kıt'alar kıt'a-i kebîre olarak kabul edilir (Saraç, 2019: 387).

Birinci ve ikinci kıt‘alar “Târîh”, son kıt‘a ise “Târîh Berây-ı Vefât-ı Şâ‘ir-i Mâhir Müderris Nedîm Efendi Rahimaʾllahu ‘Aleyh” başlığını taşır. Birinci kıt‘a Sultan Dördüncü Mehmed zamanında, sadrazamın şarabı yasaklamasını konu edinmektedir ve bu olaya şöyle bir tarih düşürülmüştür:

Geldi bir nev-kadeh-i peymâ didi târîh içün
Oldı devr-i câm-ı Cem Sultân Mehemmed’de tamâm Kt. 1/6
اولدی دور جام جم سلطان محمّدده تمام (H. 1075)

İkinci kıt‘ada ise manzumede “fâzıl-ı yektâ” olarak tarif edilen Ahmed Efendi isimli birinin yaptırdığı hânesi konu edinilmekte ve buna bir tarih düşürülmektedir. Düşürülen tarih şöyledir:

Seyr idüp itmâmına Rüşdî didüm târîh içün
Eyleye Hak dâ‘imâ bu meskeni dâr-ı sürûr Kt. 2/3
الله حق دائما بو مسكنی دار سرور (H. 1069)

Rüşdî Efendi bir müderris olması sebebiyle onun etrafında müderrislerden oluşan bir dost halkasının bulunduğu tahmin edilebilir. Nitekim buna dair bir işareti son kıt‘ada bulmaktayız. Türk Edebiyatında Nedîm-i Kadîm olarak bilinen Müderris Nedîm Efendi’nin vefatına düşürülen bir tarih olan kıt‘anın tarih beyti şöyledir:

İderken cüst ü cû hâtifden irdi sem‘e bir âvâz
Nedîm’i kıldı Mevlâ bezmgâh-ı vaslına da‘vet Kt. 3/3
ندمی قلدی مولی بزمكاه وصلنه دعوت (H. 1081)

Bu tarih, Hicrî olarak 1081 (M. 1670) senesini vermektedir. Bu tarih mısraını Safâyi tezkiresinde “Târîh-i Vefât-ı Nedîm” başlığı ile isim belirtmeden vermektedir (Çapan, 2005: 588). Kemiksiz-zâde Saffet Mustafa da bu mısrayı isim belirtmeden tezkiresine kaydetmiştir (Güzel, 2018: 421). Uşşâkî-zâde ise bu mısrayı Nâzım Çelebi’ye ait göstermektedir (Horata, 1987: 6).

Sayıca az olmasına rağmen Rüşdî’nin kıt‘aları dönemin bazı sosyal hadiselerine ışık tutması açısından dikkat çekmektedir. Bu manzumelere şarap yasağı, bir evin yapımı ve şair ve müderris Nedîm Efendi’nin vefatını konu olmuştur. Bunlar ayrıca Rüşdî Efendi’nin etrafında cereyan eden sosyal olaylarla ilgilendiğini ve bunları manzumelerinde ele aldığını göstermektedir.

2. 1. 5. Rubâîler

Rubâî, Dîvân şiirinden günümüze kadar uzanan bir nazım şeklidir (Dilçin, 2010: 350). Rubâî, Dîvân şiirinde daha çok bir tefekkür biçimi olarak karşımıza çıkmakta (Dilçin, 2010: 350) ve bu durum Rüşdî’nin *Dîvân*’ında da görülmektedir. Rüşdî, rubâîde ısrarcı olmamış, ancak zamanında oldukça rağbet gören bu nazım şekline de uzak kalmamıştır.

Ahrem kalıpları Türk şairleri tarafından pek kabul görmemiştir. Bu sebeple şairler âhengi sebebiyle ahreb kalıplarını tercih etmişlerdir. (Saraç, 2019: 407). *Rüşdî Dîvânı*’nda ahreb kalıplarıyla yazılmış 13 adet rubâî vardır. Bu rubâîlerde sevgili, geçen zaman, dikkatli

hareket etme, sevgilinin yolunda yapılan fedakârlıklar, yaşanan kederler, feleğin rindlere zulmetmesi gibi hususlar konu edilmiştir. Şairin güçlü söyleyişler yakalayabildiği rubâîleri vardır. Onlardan biri şöyledir:

Erbâb-ı mahabbet geh olur deryâ-nûş
Bir katre-i kemterle ider gâhî hûş
Oldur reviş-i meşreb-i rind-i 'aşk
Meyden gehî huşyâr olur geh bî-hûş R. 13

Rubâîler, şairlerin düşünce dünyasını anlamada bize yardımcı olan nazım şekillerindendir (Saraç, 2019: 408). Bu nazım şeklinin anlamı teksif etmesinin ve şairlerin az mısra ile duygu ve düşüncelerini ifade etmek istemelerinin bunda etkili olduğunu düşünüyoruz. Rüşdî'nin aşağıdaki rubâîsi bizce bu açıdan bir örnek teşkil etmektedir:

Tarh itdi zamâne keyf ü kâr-ı dilümüz
Mihmân-gede-i gam oldı dâr-ı dilümüz
Sâkî-i felek def' idemez zerre kadar
Peymâne-i mihr-ile humâr-ı dilümüz R. 10

Rüşdî, rubâî vezinlerinden ahreb kalıplarını bir gazelinde (G. 275) kullanmıştır. Şeyhülislam Yahyâ gibi devrin bazı şairlerinde de görülen (Saraç, 2019: 410) bu hususiyet Rüşdî'nin Dîvânı'nda dikkat çeken bir özellik olarak yer almaktadır.

2. 2. Dîvâne Rüşdî Dîvânı'nın Bazı Muhteva Özellikleri

2. 2. 1. Sosyal Hayat

Dîvân şiiri eski sosyal hayatın izlerini muhtevasına taşımış ve bunlardan çeşitli şekillerde faydalanmıştır. Dolayısıyla bu şiir, şairlerin iç dünyasını olduğu kadar, onların yaşadığı dış dünyayı da yansıtan bir görünüm arz eder (Özkan, 2007: 16). Bu şiirin muhtevasında amaç, dış dünyanın olduğu gibi yansıtılması olmamıştır. Ancak, bu gelenek sosyal hayat unsurlarından da faydalanmıştır.

Rüşdî, şiirlerinde döneminin sosyal hayat unsurlarına zaman zaman temas eder. Bunlar genel olarak sevgili-âşık-rakip üçlüsü etrafında bir anlam kazanır. Yukarıda da ifade edildiği gibi dış âlemin bu mısralarda olduğu gibi verilmesi gibi bir amaç gözetilmemiştir. Bu sebeple çağdaş anlamda bir realist şiirden hatta beyit ve mısradan söz etmek pek de mümkün görünmemektedir. Fakat Rüşdî'nin, şiirlerinde bir amaç için bile olsa sosyal ve gündelik bazı olay ve durumlara temas ettiğini söyleyebiliriz.

Rüşdî Dîvânı'nda sosyal hayat unsurları içerisinde dikkat çekenler şunlardır: 17. yüzyılda İstanbul'da yaşanan ve sert geçen bir kış mevsimi, bir mevlid kandili, bu münasebetle her yerin kandillerle süslenmesi, hilalin görülmesiyle bayram günlerinin başlaması, kıssa anlatma geleneği, tılsım, şarabın yasak edilmesi, dervişlerin giyim kuşamı, Avrupa'dan gelen gemilerin mallarını İstanbul'a bırakması, nazar değmesi, gençlik zamanlarının tahsille geçmesi, gizli din tutma, bahar aylarında temaşa için gül bahçelerine gidilmesi, bayramlarda insanların yeni ve güzel elbiseler giyinmesi, insanların bahçelerde ve mesire yerlerinde sohbet ve eğlence için bir araya gelmeleri, her sanatın olgunlaşmasında meşkin yani devamlı

ve düzenli çalışmanın önemi, hazineleri ejderhaların veya yılanların beklediğine dair bir halk inanışı, eğlence yerlerinde çadır ve mancınıkların kurulması, güzel bir haberi getiren kişilerin beklenişi ve onlara hediye verilişi, eskiden güvercinlerle haberleşme, avcı kuşların avlanacak kuşları bir yere getirmeleri, mûsikî kültürü, çevgân oyunu, mahkemelerdeki yalancı şahitlikler, bazı dükkânların akar denen sabit gelirlerinin olması, kitaplardan fal bakılması, kâfirlerden haraç alınması, delilerin bazı sözlerinin makul görülmesi, fethedilen yerlerdeki istimâlet uygulaması bu beyitlerde söz konusu edilmektedir. Bu da sosyal hayat unsurları açısından *Rüşdî Dîvân*ı'nın zengin denebilecek bir durumda olduğunu göstermektedir. *Dîvân*'da karşılaşılan sosyal hayat unsurları aşağıda çeşitli başlıklar hâlinde ele alınacaktır.

İstanbul'da bir kış mevsimi ve etkileri: *Rüşdî Dîvân*ı'nda en çok dikkat çeken hususlardan biri şairin, Hz. Peygamber vasfında yazmış olduğu bir kasidesinde 17. yüzyılda İstanbul'da yaşanan kış mevsimini konu edinmesidir. Burada bizi ilgilendiren husus bir kış mevsiminin sosyal hayata, İstanbul'daki yaşayışa ve sonra da edebiyata olan etkileridir. *"Türk şiirinin eski örneklerini ihtiva eden dîvân şiirinde İstanbul'un eşsiz güzelliklerine, hususiyetlerine, kasırlarına, çarşı ve pazarlarına, mesîre ve eğlence yerlerine âid tasvirleri pek geniş ölçüde bulmaya imkân yoktur" (Çelebi, 2002: 11*). Dolayısıyla İstanbul'daki sosyal hayata ve yaşanan bir mevsime işaret eden bu mısralar, şiirin yazıldığı dönem için bir belge hüviyetinde karşımıza çıkmaktadır.

Bu kaside İstanbul'da yaşanan şiddetli bir kışın sosyal hayat ve insanlar üzerindeki tesirini duyurması ve bunu günümüze taşıması açısından önemlidir. Toplamda yüz otuz beş beyitten oluşan bu kaside *Dîvân*'ın en hacimli manzumelerinden birisidir. Bu kasidede geçen aşağıdaki beyitler yaşanan kışın şiddetini göstermektedir. İlk beyitte yaşanan bu sert kışın, insanları teyemmümle abdest almaya muhtaç ettiği anlatılmaktadır:

Kıldı muhtâc-ı teyemmüm bizi nâ-yâbî-i âb
Gerçi bu dem dem-i tûfâna müşâbih ammâ K. 2/77

Kişinin mekânı denizin kenarı olsa bile bu faydalı değildir. Çünkü sular ve su yatakları buz tutmuştur:

Kâbil-i nef' degül olsa mekânuñ leb-i bahr
Şöyle yah-beste ki 'âlemde miyâh u mecrâ K. 2/78

Şair bir insan için dışarı çıkacak bir gün olmadığını, zengin ve fakirin evlerinde oturma vakti olduğunu ifade eder:

Çıkacak rûz degül hîç kapudan taşra kişi
Demidür hâne-nişîn ola heme bây u gedâ K. 2/83

Kış devam ederse şair âlemin, dünyanın yüzünü görmek hususunda hasret çekeceğini ifade etmektedir:

Böyle kalursa eger havfum odur kim 'âlem
Kala hasret-keş-i nezzâre-i rûy-ı dünyâ K. 2/89

Hilalin görülmesi: Eski sosyal hayatımızda Ramazan'ın başlangıcı ve bayramların gelişi hilalin görülmesine göre tespit ediliyordu. Aşağıdaki beytinde Rüşdî, sevgilinin kaşlarını bu münasabetle beyitlerinde konu edinmiştir. Bu beyitlerde âşıkların, sevgilinin kaşlarının aksini kadehte görüp bayram ettiğinden ve o şuh sevgilinin âşıkları sevindirdiğinden söz edilmektedir:

'Aks-i ebrûsını sâgarda görüp eyledi 'ıyd
Yine güldürdi hep 'uşşâkını cânâne-i şûh G. 43/4

N'ola kılsa dile ki fikr-i ebrû müjde-i dîdâr
Görünse gurre rûz-ı 'ıydda aslâ gümân kalmaz G. 245/3

Buradaki "gurre" bir şeyin başlangıcı demektir. Eski takvimde ayların ilk gecesi ve gündüzüne de gurre denmiştir. Beyitte yüksek ihtimalle hilâl kastedilmektedir. Bilindiği gibi Ramazan Bayramı'nın başlangıcı hilâlin görülmesine bağlıydı. Eskiden insanlar yüksek yerlere çıkarak hilâli görmeye çalışırlardı (Şentük, 2017: 134). Buna göre kaşlarının fikri, sevgilinin yüzünün müjdesini söylediğinde buna şaşırmamalıdır. Çünkü hilâle benzeyen bu kaşlar aslında sevgilinin bir bayram neşesini hatırlatan yüzünü haber vermektedir.

Mevlit kandili: Rüşdî'nin *Dîvân*'da yer alan "Der-Medh-i Mevlûd-i Şerîf-i Habîb-i Ekrem Sallallâhû 'Aleyhi ve-Sellem" başlıklı naati, bazı beyitlerinde bir mevlit kandilini konu edinmesi itibariyle dikkat çekmektedir. Bu kasideden yola çıkarak o devirdeki mevlit kutlamalarıyla ilgili fikir sahibi olabiliyoruz. Mesela aşağıdaki beytinde şair, insanların kubbeleri kandillerle süslediklerini ve sayıca çok olan bu kandilleri saymanın mümkün olmadığını ifade etmektedir:

Kubbe-i çarhı kanâdil ile zeyn eylediler
Şöyle kim vefreti efrâdı degüldür ma'dûd K. 4/12

İnsanların giyim-kuşamı: Rüşdî, bir beytinde dervişlerin giymiş olduğu ak abayı söz konusu etmektedir. Dervişlerin giydiği hırkalar aba olarak isimlendirilir. Aba "yünden dövülerek yapılmış bir çeşit kaba kumaştır. Edebiyatta daha çok kumaştan yapılmış üstlük ve hırka anlamında abâ şekliyle kullanılmaktadır" (Pala, 2008: 2). Aşağıdaki beyitte şair, gül bahçesindekilerin üzerlerindeki renkli elbiseyi çıkarıp dervişler gibi bir beyaz aba giydiklerinden söz etmektedir:

Cümle elvân-ı kabâyı çıkarup gülşeniyân
Giydi dervîş-sıfat her biri bir ak 'abâ . 2/24

Rüşdî bir beytinde daha devrindeki kıyafetleri söz konusu eder. Aşağıdaki beyitte muhtemelen külhanbeylerinin giyim kuşamı (hançerleri, külahlarının eğriliği) sevgili münasebetiyle mısralara taşınır. Beyitte şair, yalın bir hançerle ve eğri bir külahla sevgiliyi gördüğünü ve sevgilinin o hâline kendisinin kurban olduğunu ifade etmektedir:

Görince dâl-hançer kec-küleh 'aklum gider yârî
O tarz-ı şîve-i mestâne kurbân olduğum yerdür G. 117/2

Ticaret gemileri: Rüşdî, bir beyitte ticaret için gelen Avrupa gemilerinden söz eder. Bilindiği gibi Avrupa devletleriyle Osmanlılar arasında ticaretin bir kısmı gemilerle gerçekleşiyordu. Bunların İstanbul'a gelişi, getirdikleri ticarî malları ortaya dökmeleri şu beyte konu olmuştur:

Dökdi san şehre metâ 'ın nice keştî-i Firenk
Taht-ı câm-ile hep âvân-ı kesÎr-i mînâ K. 2/55

Nazar ve dil değmesi: Aşağıdaki beyitte Rüşdî nazar değmesini konu edinmekte, Hakk'ın sevgiliyi nazarlardan korumasını dilemektedir. Çünkü gönüller onun nurlu yüzündeki parlaklıktan dolayı safa içerisindedir:

Hudâ hıfz eylesün ol tıfl-ı meh-rûyı nazarlardan
Ki diller tâb-ı rûy-ı enverinden pür-safâdur hep G. 13/3

Aşağıdaki beyitte nazar değmesi, "göz ve dil değmesi" şeklinde dile getirilmekte, şair bu hususta yaşadığı devrin düşüncesini mısralarında işlemektedir. Beyte göre sevgili ahmaklara yanağını göstermemeli, dikene açılmamalıdır. Çünkü o tazeye göz ve söz değebilir:

'Arz itme eblehe ruhuñ açılma hâra gel
Ey verd-i ter sakın saña çeşm ü zebân değer G. 190/2

Nazar değmesi bugün dahi halkın en çok inandığı hususlardan birisidir. Özellikle gök gözlü insanların nazarının değeceğine inanılmıştır (Onay, 2007: 15; Pala, 2008: 350). Rüşdî, şiirlerinde bu inanışa kayıtsız kalmamıştır.

Gençlik dönemlerinde tahsille meşgul olunması: Rüşdî aşağıdaki beytinde gençlik zamanlarında aşk dersiyle meşgul olduğunu söylemektedir. Burada insanın çocukluk ve gençlik çağlarının tahsille geçmesi ve aynı zamanda duygusal bakımdan ilk kımıldanışların da bu dönemlerde görülmesi aşk dersi ilgisiyle beyte taşınmıştır. Şair bu aşk dersini sevgilinin güzelliğinin kitabından okumaktadır:

N'ola dûr olmasam bir dem kitâb-ı hüsn-i dil-berden
Şebâb eyyâmı ders-i 'aşk vakt-i iştigâlümdür G. 57/3

Gizli din tutma: Rüşdî'nin manzumelerine konu ettiği hususlardan biri de gizli din tutmayla ilgilidir. O devirde muhtemelen zaman zaman rastlanılan bu durumu anlattığı beyitte şair, sevgilinin kâfir gözlerinin görünüşte İslâm dini üzere hareket ettiğini fakat aslında onların gizli din tuttuğunu söylemektedir:

Zâhirde 'arz-ı cünbiş-i İslâm ider velî
Çeşmân-ı kâfiri o bütüñ gizli dîn tutar G. 193/4

Kır gezileri ve eğlenceler: Rüşdî, *Dîvân*'da devrindeki bayramları, kır gezilerini de söz konusu etmektedir. Bu konunun işlendiği beyitlerde insanların böyle günlerde nerede eğlendikleri gibi hususlar işlenmektedir. Özellikle bayramlarda ve bahar aylarında insanların bahçelere, mesire yerlerine gittikleri, burada edilen sohbetler, özellikle güzellerin yepyeni elbiselerle ortalıkta görünmeleri aşağıdaki beyitlere konu olmuştur. Bir kasideden alınan şu beyitte şair, baharın eriştiğini, sevinç veren mevsimin geldiğini, gül bahçesine gitmek gerektiğini, çünkü temâşâ zamanının geldiğini söylemektedir:

Nev-bahâr irdi yine fasl-ı tarab-zâdur gelen
'Azm-i gül-geşt idelüm vakt-i temâşâdur gelen K. 5/1

Şair aşağıdaki beyitlerinde de bahar sebebiyle güzel yüzlülerin yeni elbiselerle salındığını, güyâ mutluluk veren bayram günlerinin geldiğini söylemekte; cihan bahçesinin sanki bir düğün yeri olduğunu, sohbetleri süsleyen zevk sahibi kişilerin geldiğini ifade etmektedir:

Hûb-rûlar nev-kabâlarla salınmakda müdâm
Gûyiyâ eyyâm-ı 'ıyd-ı sa'd-ı pîrâdur gelen

Şimdi san bir sûrgehdür dâr-ı gülzâr-ı cihân
Anda hep erbâb-ı zevk-i sohbet-ârâdur gelen K. 5/12-13

Rüşdî, yaşadığı yüzyılda insanların dinî günlerde ve bahar geldiğinde nasıl eğlendiğiyle ilgili hususları manzumelerine taşımıştır. Bu beyitlerin birinde meydanlara çadır ve mancınık kurulması işlenmektedir:

Ol dem ki çetr-i rûzı bu eyvâna kurdılar
Zer-mancınık-ı hâveri meydâna kurdılar G. 59/1

Burada önceden eğlence yerlerine çadır kurulduğunu anlıyoruz. Beyitte mancınıkla beraber çadırın anılması bunların panayır gibi bir yerde sırf eğlence için kurulduğunu hatıra getirmektedir. Nitekim önceleri böyle gösteriler düzenlemek için çadırların kurulduğu ve bunların içinin karanlık olması için siyah rengin tercih edildiği (Şentürk, 2017: 435) ifade edilmektedir. Bu matla beytinin devamındaki bir beyitte "cahilleri yükseklere uçurdular" denirken mancınıkla beraber bunların atılması söz konusu edilmiş olabilir:

Nâ-dânı bâl-i baht-ile çarha uçurdılar
Süflîde dâm-ı kayd-ı harîfâna kurdılar G. 59/4

Meşk kültürü: Aşağıdaki beytinde Rüşdî eskiden özellikle hat, okçuluk gibi sanatlarda görülen meşk kültüründen bahsetmektedir. Bilindiği gibi meşk "tâlim edilecek şey için verilmiş ders nümûnesi"ne denir. Ahmet Talat Onay'a göre "Eski hattatlar talebelerine hangi yazıyı ta'lîm edeceklerse onun bir nüshasını yazarlar, talebe aynen benzetmeye muvaffak olmadıkça diğerine geçirmezlerdi." Benzer durumun mûsikîde de karşımıza çıktığı nakledilmektedir (Onay, 2007: 272). Şair, bir beytinde her sanatın olgunlaşmasında meşk üzerinde çok fazla durmanın etkili olduğunu dile getirmektedir. Bu konu, aşağıdaki beyitte sevgilinin bakışları münasebetiyle ele alınmaktadır:

N'ola olsa nigâhı gamzeden kârında tîr-endâz
Olur her san'atuñ tekmîline meşk-i füzûn ba'is G. 33/2

Habercilere hediye verilmesi: Aşağıdaki beyitte Rüşdî güzel bir haber getiren haberciye müjdesinin karşılığını verme geleneğine işaret etmektedir. Beyte göre rüzgâr sevgiliden gönle bir haber getirmekte, can da onu ayakta karşılamakta ve ona ikrâmda bulunmaktadır. Bu tablo aynı zamanda bugün de yaşayan misafiri karşılama kültürünü hatıra getirmektedir:

Yârdan bir dile kim bâd peyâm-âver olur
Merdüm-i cân idüp ikrâm kıyâm-âver olur G. 88/1

Mûsikî: Şair, bazı beyitlerinde mûsikî kavramlarından söz eder. Rüşdî, mûsikî tâbirlerini de şiirine taşıdığına göre o böyle meclislerde bulunmuş olmalıdır:

Devr usûlüni tutar zemzeme-sâz-ı meclis
Zîr-i demden görelüm mutrib-i hûş-dem ne tutar G. 152/2

Hikâye dinleme: Şu beyitte de çocukların yaşlılardan hikâye, masal, efsâne dinlemelerinin geçmişteki tezahürlerini okuruz:

N'ola gûyâ ise tıfl-ı dil-i Rüşdî-i gam-dîde
Köhen-pîr-i felekden şimdi çok efsâne öğrenmiş G. 267/5

Yalancı şahitler: Bir beyitte ise yalancı şahitlerle yalan dava söz konusu edilir:

İderse feyz-i cünûnı delîl-i da'vî-i 'aşk
Degül mi şâhidi zûr anuñ iddi'âsı galat G. 281/2

Dükkânların geliri: Bir beyitte de dükkânların akarının bulunduğundan söz edilir:

Nakd-i sîm akup gelür gûyâ ayâgına müdâm
Oldı her dükkân-ı gül şimdi 'akarı goncenüñ G. 335/2

Fal bakma: Eski toplumsal hayatımızda fal bakma çok yaygın bir sosyal hayat unsuru idi. Hatta bu yüzden teşekkül eden sözler bunun yaygınlığını gösterir. Kitaplardan fal bakılması eskiden fal bakma usullerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum Rüşdî'nin aşağıdaki beyitlerinde karşımıza çıkmaktadır:

Var mıdur vâye emelden bize ey hâce-i çarh
Eyledük aç suhuf-ı bahtı tefe'ül görelüm G. 364/2

Nedür gamuñ yine dîvânçe-i mahabbetden
Murâduña göre bir nîk-fâl gelmedi mi G. 490/2

Haraç alma: Gayr-i Müslimlerden haraç alınması da Rüşdî'nin bir beytine konu olmuştur. Ancak aşağıdaki beyitte sevgili âşıkları ve ağyârı ağlatarak adeta onlardan haraç almaktadır:

Agladur 'uşşâk u agyârı alup nakd-i dilin
Hîç dimez kâfir Müselmân zülfi almakda harâc G. 39/3

Güvercinle haberleşme: Eski kültürün en ilginç hususiyetlerinden biri olan güvercinle haberleşme Rüşdî'nin bir beytine konu olmuştur:

Zamân zamân iderüz kûyına dili irsâl
Peyâm-yâb oluruz yârdan hamâme ile G. 453/3

Deliler: Sosyal hayatta dîvânelerin önemli bir yeri vardır. Bu bilhassa eski kültür ve sosyal hayatımızda böyleydi. Bu hususa Rüşdî'nin işaret ettiği beyitler vardır. Şair bir beytinde sevgiliyi bîgânelerin sohbetinden âşığın men ettiğini ve dîvânelerin sözünün de makul olabileceğini söylemektedir:

Men' idermiş yârî 'âşık sohbet-i bîgâneden
Ki sözi dîvâne-i 'aşkuñ dahı ma'kûl olur G. 198/4

İstimâlet: Aşağıdaki beyitte fethedilen yerlerin halkını yeni yönetime ısındırmak için uygulanan istimâletten söz edilmekte; ağyâr her ne kadar âşıklar topluluğuna zulmetse de

sevgilinin her birine istimâlet ettiğinden yani onların gönlünü hoş tuttuğundan söz etmektedir:

Gürûh-ı 'âşıka cevr itse Rüşdiyâ agyâr
İder her birine 'arz-ı istimâlet-i hâs G. 278/5

Şarap yasağı: *Rüşdî Dîvânı*'nda, 17. yüzyıl şairlerinin birçoğunda görülen (Koç Keskin, 2019: 25) şarap yasağı ile ilgili bir uygulama da söz konusu edilmektedir. Rüşdî bu durumu bir kıt'asında işlemekte ve buna bir tarih düşürmektedir. Sultan IV. Mehmed döneminde gerçekleşen bu uygulamayla ilgili şairin beyitleri ve tarih mısraı şöyledir:

Pârelendi cümle humlar bâde-i gül-fâmdan
Ferş-i seng-endâz-ı sahnı oldı yer yer la'l-i fâm

Geldi bir nev-kadeh-i peymâ didi târîh içün
Oldı devr-i câm-ı Cem Sultân Mehemmed'de tamâm Kt. 1/5-6

Esir almak: *Rüşdî Dîvânı*'nda "dil almak" ifadesinin geçtiği bir beyit yer almaktadır. Dil almak "Savaş sırasında düşmanın durumu hakkında bilgi edinmek için, konuşturup istihbarat edinilecek esir getirmek demektir" (Şentürk, 2019: 198). Bu kelime hem gönül almak hem de esir almak anlamları ile tevriyeli kullanılmış olabilir. Söz konusu beyitte "dil alma"nın sevgilinin gamzelerine kalmış olduğu ifade edilmektedir:

Dil almak cebr-ile ol gamze-i pür-şûra kalmışdur
Tahammül her cefâya 'âşık-ı rencûra kalmışdur G. 183/1

Burada "dil almak", gönül almak anlamında bir deyim şeklinde de düşünülebilir. Ancak bunun "cebr-ile" olması bize bunun bir askerlik tabiri olduğunu düşündürmektedir. Bu tabir eski metinlerde "dil getürmek" şeklinde de kullanılmaktadır.

Okçuluk: Eskiden oklara takılan tüyler de Rüşdî'nin beyitlerinden birine konu olmuştur. Aşağıdaki beyitte bir ok ile sevgiliye gönderilen bir mektuptan söz edilmektedir. Bu durum ayrıca eskiden mektupların ok ile belli mesafelere kadar atıldığını akla getirmektedir. Sevgilliye ok ile gönderilen bu mektuba kanatlar takılmıştır:

Velî ger yâd-ı ser-bezm-ile medd-i âh ider sanma
Mahabbet-nâmedür dil-dâra perrân tîre bağlanmış G. 275/3

Tâzebâzlık: Rüşdî bir beytinde bir çubuk üzerinde tasları döndüren "tâzebâz"ları da söz konusu eder. Bu beyitten anladığımız kadarıyla bunlar eski sosyal hayatta eğlence kültürümüzün bir parçası idiler:

Hayret-efzâ gam bu lu'betgehde şimdi kim bakar
Tâse-bâz-ı çarhı eger biñ san'at îcâd itse de G. 420/3

Çiçek kültürü: Rüşdî'nin şiirlerinde, devrinde yetişen çiçek türlerinin de söz konusu edildiğini görüyoruz. Bunlardan birisi "gül-i hurşid" adlı bir çiçektir. Aşağıdaki beyitte zikredilen çiçek "lâle-i rûmî", "Girid lâlesi" (Koç-Keskin 2018: 188) adlarıyla da karşımıza çıkmaktadır:

Olmaz agyâr-ile hem-sâye o nahl-i 'işve
Hiç nihâl-i gül-i hurşîdde hâr olsun mı G. 480/5

Çevgân oyunu: Rüşdî bir beytinde de çevgân oyununu konu edinmektedir:

Olınca rîze sengistân-ı şâma gûy-ı hur galtân
Sühâ'yı kıldı çevgân şeh-süvâr-ı târem-i vâlâ K. 1/9

Muamma çözme: Rüşdî bir beytinde de muamma çözmeden bahsetmektedir:

Eyledükçe tab'-ı tîzüm fikr-i ma'nâ-yı dakîk
Hâtıra hep halli müşkil mu'ammâdur gelen K. 5/58

Hazineleri yılanların veya ejderhaların beklediğine dâir inanış: Divan şiirinde, Osmanlı toplumunda yaygın olduğu anlaşılan tılsımlı hazineleri ejderhaların beklediğinde dair bir inanıştan (Canım, 2018: 488) bahsedilmektedir. Rüşdî'nin aşağıdaki beytinde hazineleri ejderhaların veya yılanların beklemesi işlenmektedir. Burada sevgilinin kırmızı dudağının hayâli bir hazinedir ve o hazine yine sevgilinin sinesindeki ejderhanın ağzındadır:

Dilde hayâl-i la'li degül gevher-i murâd
Ol genc sîneüñ dehen-i ejderindedür G. 85/4

17. Yüzyıl sosyal hayatının bazı unsurları bu beyitlerde görülebilmektedir. Bu da Rüşdî'nin yaşadığı devirde bunlara pek de kayıtsız kalmadığını göstermektedir. Bunları *Dîvân*'da sergileyen şair 17. yüzyıldaki toplum yaşayışıyla ilgili bazı fikirler edinmemize, bunları kullanıldıkları bağlam içerisinde değerlendirmemize yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla *Rüşdî Dîvânı*, bu şiir geleneğinin sosyal hayattan kopuk olmadığını göstermesi açısından dikkat çeken örnekler ihtiva etmektedir.

2. 2. 2. Tabiat

Rüşdî Dîvânı'nda tabiat çok canlı tasvirlerle karşımıza çıkar. Bahâriyye, temmûziyye, harifiyye başlıklı şiirler bu canlı tabiat tasvirlerinin en çok görüldüğü manzumeler olarak öne çıkmaktadır.

Rüşdî'nin bahâriyyeleri tabiat konusunda çok canlı tasvirler barındırmaktadır. "Kasîdelerin daha çok nesîblerinde görülen, övgüye bir zemin olan bu şiirler, baharda çiçeklerin açması, tabiatın canlanması, baharın gelişini kutlama gibi özelliklerle soyut bir övgü ifadesine zenginlik katar" (Mermer-Koç Keskin, 2016: 23). Rüşdî'nin bahâriyyelerinde, bahar mevsiminde insanların temaşa için mesire yerlerine gittikleri, yine bu zamanda insanların rengârenk elbiselerini giydikleri gibi hususlar söz konusu edilmektedir.

Bahâr ayları Dîvân şairlerinin eserlerinde çeşitli şiirlere konu olmuştur. Baharın gelişini müjdeleyen nevrûz da bu konu içerisinde önemli bir yer tutar. Türk kültüründe sultan nevrûz, nevrûz-i sultânî (Çay, 1993: 12) gibi isimlerle yüceltilen nevrûza ayrı bir önem verildiği söylenebilir. Şiirlerine dört mevsimin genel özelliklerini taşıyan, bir kasidesinde şiddetli kış aylarını konu edinen, diğer bir kasidesinde sıcak yaz günlerinden söz eden, bahâriyyeler kaleme alan Rüşdî, şiirlerinde nevrûzdan söz ettiği gibi "nevrûzda" redifli bir de gazel kaleme almıştır. Dolayısıyla Rüşdî'nin konuya ayrı bir önem atfettiğini söylemek mümkündür.

Söz konusu gazeline göre nevrûzda uzlet köşelerinde kalmak yersizdir. Böyle bir zamanda sevgiliyle beraber gül bahçelerine, mesire yerlerine gitmelidir. Böyle bir günde bülbüllerin sesini dinlemeli, başka bir işle insan kayıtlı olmamalıdır. Nevrûzda dünya öyle aydınlıktır ki, zerrenin güneşten farkı yoktur. Şair kendine hitapla böyle bir günde şiirler söyleyerek adeta büyülü eserler ortaya koymak istemektedir:

Nâ-revâdur künc-i ʻuzlet zârla nevrûzda
ʻAzm-i gül-geşt idelüm dil-dârla nevrûzda

Gitdi zevk âteş-i mey-hâne-i hammârda
Çûbı gör ʻaks-i gül-i gülzârla nevrûzda

Nakş u savt-ı ʻandelîb-i zârı gûş eyle hemân
Hiç mukayyed olma gayrı kârla nevrûzda

Bir yanında bir Hudâ bî-neşve var her dilde kim
Katre kem sâgar-ile ser-şârla nevrûzda

ʻÁlem ol deñlü münevver farkı yokdur tâbda
Zerrenüñ hurşîd-i pür-envârla nevrûzda

Rüşdiyâ ferruh-dem-i feyż-i bahârîdür yine
Sihr-senc ol tarh-ı nev-eş'ârla nevrûzda G. 444

Rüşdî gazellerinde baharın gelişini müjdeleyen olaylara, çiçeklere, mesire alanlarına ve insanın gamını dağıtan yerlere ve ilkbahara dikkat çeker. Ona göre bahar ayları insanın mutlu olacağı zamanlardır. Eski kederlerden ve sıkıntılardan hür olunacak demlerdir:

Nev-bahâr irdi yine şâd olıcak demlerdür
Gam-ı dîrîneden âzâd olıcak demlerdür G. 191/1

Şair bir beytinde nisan yağmurlarından söz eder. Eski inanışa gör nisan yağmuru istiridyelerin içine düştüğünde inci, yılanın ağzına temas ettiğinde ise zehre dönüşmektedir. Şair aşağıdaki beytinde bu inanışı konu edinmekte; sözünün nisan yağmurları gibi dostlara tatlı, düşmanlara acı geldiğini söylemektedir:

Sözüm aóbâba şîrîn telh ʻadûya katre-i nîsân
Sadefde dürr-i yektâ zehr olurmış mâra düşdükce G. 422/4

Şair bir temmûziye olan üçüncü kasidesinde İstanbul'da çok sıcak geçen bir yaz mevsimini konu edinmektedir. Rüşdî, bu kasidesinde medhiye kısmına kadar baştan sona sıcağın İstanbul üzerindeki olumsuz etkilerinden söz eder. Bu beyitlere göre canlılar için nefes almak imkânı kalmamıştır. Bu sıcaklık baştan başa canlı ve cansız şeylere tesir etmiştir. Sıcağın şiddetinden dağların ve çöllerin her zerresi kızıp cehennemdeki küçük kıvılcımlara dönmüştür. Bir vahşi hayvan ininden gezinti için çıksa bir ayağını atmadan kebap olur. Sanki cihan sıcak bir hamamdır. Sıcak üstten alta tesir etmektedir. Şair böyle zamanlar için "Güneşe benzeyen hümâ kuşu gibi eğer ışıktan yaratılmış olsa bile bir karga uçmaya kâdir olabilir mi?" diye sormaktadır. Güneş ışığının sabahleyin zerrelerin üzerine düştüğünü kim görse gökyüzünden ateşler yağdığını zanneder:

Kalmadı imkân teneffüs kılmaga zî-rûh içün
Ser-be-ser kıldı cemâdâta eser bu tef ü tâb

Şiddet-i hardan kızup her rîze seng-i deşt ü kûh
Şöyle kim dûzahda ahker pâre-i nâr-ı gadâb

Çıksa bir vahşî künâmından bu dem gül-geşt içün
Bir ayagın atmadın dahı olur derdüm kebâb

Sanki bir germâbe-i tâbendedür şimdi cihân
Külhanuñ üstinde eyler zîrine te'sîr-i tâb

Şu'leden olsa hümâ-yı âfitâb-âsâ biri
Cünbiş-i pervâza kâdir mi hevâda bir gurâb

Âsumândan zan ider kim görse âteşler yagar
Subh-dem zerrâta düştükce şu'a'-ı âfitâb K. 3/21-26

Şair, bir gazelinde yer alan aşağıdaki beytinde sıcakların bitkilerin üzerindeki tesirini güzel bir hüsn-i talil sanatıyla işlemektedir. Beyitte ifade edildiğide göre havaların ısınmasından ötürü gül bahçesindeki her gül gömleğini değiştirmektedir. Burada güllerin kat kat açılması sıcaklık münasebetiyle konu edilmiştir:

Hevâlar ol kadar germ olmada gitdükçe gülşende
İder tebdîl her gül her zamân bir pîrehen tâze G. 442/2

Sonbahar diğer mevsimler gibi pek sık olmasa da Rüşdî'nin şiirlerinde zaman zaman işlenen konular arasındadır. Şair aşağıdaki beytinde sevgilinin ayva tüylerini seyretmenin gelip geçici güzellik ışığından sonra olduğunu söylemekte ve sonbahar zevkinin de bahar mevsiminin ardından geldiğini ifade etmektedir:

Seyr-i hatt ol tâb-ı hüsn-i müste'âr ardıncadur
Her zamân zevk-i hazân fasl-ı bahâr ardıncadur G. 158/1

Rüşdî aşağıdaki beytinde bülbülün bahar mevsimin yaptıkları karşısındaki hâlini ortaya koymaktadır. Şair, sonbahar rüzgârlarının yaptıklarını görünce bülbülün donakaldığını ve hiçbir şey söylemediğini ifade etmektedir:

Bülbül göricek kârını ki bâd-ı hazânuñ
Rüşdî idemez zemzeme efsürdeliginden G. 384/5

Rüşdî naat türündeki bir kasidesinde İstanbul'da yaşanan şiddetli bir kış mevsimini konu edinmiştir. "İrdi eyyâm-ı şitâ esridi bâd-ı sermâ / Ser-i kânûnı yine ehl-i dile eyledi câ" mısralarıyla başlayan ve *Dîvân*'da ikinci kaside olan bu manzumede şair bazı mübalağalı ifadelerle yaşanan kışın şiddetini, bunun İstanbul'un üzerindeki etkisini çarpıcı bir şekilde işlemektedir. Bu manzumede yer alan bazı realist tasvirler çok dikkat çekicidir. Boğaz'ın donduğu, insanların evlerine çekildiği ve dışarı çıkamadığı, çiçeklerin ve diğer bitkilerin peşpeşe ortadan kaybolduğu, kışın şiddetinden bağların ve bahçelerin görünmez olduğu, kuru denebilecek hiçbir şeyin kalmadığı, yanan ocakların gül bahçelerindeki işret âlemlerine benzediği ve insanların evlerinde buralara sığındığı, soğuğun şiddetinden güneşin

gözükmediği bu mevsim kaside boyunca uzun uzadıya söz konusu edilmektedir. Aşağıdaki beyte bakılacak olunursa yaz aylarının şiddetli sıcaklarla geçmesine karşılık böyle zorlu bir kış mevsimi yaşanmıştır:

Sayfda yakmış-ıdı rûy-ı zemîni tef-i hor
Kıldılar şimdi bulup sanki sefîdâc-ı tılâ K. 2/36

Yukarıda ifade edildiği gibi bu kasidede bazı realist tasvirler de işlenmektedir. Şair aşağıdaki beytinde kışın şiddetiyle çevrede oluşan manzarayı Avrupa gemileriyle gelen camdan mâmül eşyyayı limana dökmeleri esnasında oluşan manzaraya benzetmiştir:

Dökdi san şehre metâ'ın nice keştî-i Firenk
Taht-ı câm-ile hep âvân-ı kesîr-i mînâ K. 2/55

Divân'da dikkat çeken bir diğer tabiat unsuru yedi denizdir. Yedi deniz, "heft deryâ" diye de anılmaktadır. Heft derya ile *Dîvân*'da birkaç yerde karşılaşmaktayız. Rüşdî burada yaşadığı devirde genel kabul gören bir bilgiyi beyitlere taşımaktadır. Eski inanışa göre yeryüzünde yedi tane deniz bulunmaktaydı. Bunlar Atlas Okyanusu (Bahr-i Muhît), Hint Okyanusu (Bahr-i Sînt), Lut Gölü (Bahr-i Lût), Akdeniz (Bahr-i Rûm), Karadeniz (Bahr-i Nitaş), Hazar Denizi (Bahr-i Hazar), Kızıldeniz veya Şap Denizi (Bahr-i Kulzüm) adlarıyla bilinir (Pala 2008: 111). Aşağıdaki ilk beyitte sıcak yüzünden suların mahvolduğu söylenmekte ve bulutların yedi deryâyı acı toprağın üzerine yağdırması temenni edilmektedir:

Mahv olup fi'l-hâl olur âb u serâbistân-ı germ
Heft deryâyı bu hâk-i şûra yagdursa sehâb K. 3/30

Şair, aşağıdaki beyitte ise rüzgârın ve akarsuyun etkisiyle yedi deryadaki incilerin hep güzelleştiğini ifade etmektedir:

Demdür ki bâd [u] cûy ile heft lüccenüñ
Hep dürlerini zîb ü kenâr itdi rüzgâr K. 6/50

Şu beyitte ise gözlerden yağmur gibi gözyaşı döküldükçe yedi deryanın sedeflerinin ağızlarının açılacağı söylenmektedir:

Heft deryânuñ olur asdâfı cümle leb-güşâ
Dìdeden oldukça rîzân katre-i bârân-ı eşk G. 318/4

Bazen yedi deryayı oluşturan denizlerden herhangi birinin de beyitlerde söz konusu edildiğini görmekteyiz. Kızıldeniz'in diğer adı olan Kulzüm, aşağıdaki beyitte mânâya teşbih edilmektedir. Beyte göre inleyen Rüşdî, marifette coştuğunda onun yanında mânâ Kızıldeniz'i olanlar bir damla bile değildir:

Hurûş-ı cûşa gelse ma'rifetde Rüşdî-i zâruñ
Yanuñda katre olmaz Kulzüm-i ma'nâ olanlar hep G. 15/6

Dîvân'da kozmik unsurların da zaman zaman öne çıktığını söyleyebiliriz. Felek, Ay, Güneş, Utarit, Zühre *Dîvân*'da en sık kullanılan kozmik unsurlardandır. *Dîvân*'ı incelediğimizde Rüşdî'nin bilhassa felekle ilgili mısralarının geleneğin çevresindeki inanışlar etrafında ele alındığı görülmektedir. Aşağıdaki beyitte eski kültürümüzde astrolojik anlamında oldukça etkili olan dokuz felek ve yedi gezegen sistemi söz konusu edilmektedir.

Beyitte sevgiliyle hem-sohbet olan talihli kişilere dokuz feleğin yedi gezegenle hizmet edeceği söylenmektedir:

Baht-ile bir kez o kim kendini hem-sohbet ider
Nüh felek seb'a-yı seyyâre ile hizmet ider G. 70/1

Dîvân şairleri felekten genel olarak şikâyet eder. Rüşdî'nin şiirlerinde de felek genel olarak şikâyet edilen bir kavram olarak öne çıkmaktadır. *Rüşdî Dîvânı*'nda bu kavram âsiyâb (değirmen), kâr-gâh (iş yeri, dükkân) gibi daha çok insanların geçimini temin eden kavramlarla olan ilgisiyle ele alınır. Şair aşağıdaki beytinde, felekten şikâyetinin hiçbir zaman dinmeyeceğini, şikâyet etse bile yüreğindeki ateşin sükûn bulmayacağını söylemektedir:

Felekden her ne deñlü eylesem şekve degül kâbil
Sükûn bulmak vüfûr-ı sûz-ı dil fart-ı harâretden K. 8/39

Rüşdî'ye göre felek cahillere iltifat eder fakat onun bilgili insana rağbeti yoktur. Şairi her nâkıs kişinin ayaklarının altına atan kendi kemâlidir:

Felek nâdâna Rüşdî mültefit dânâya ragbet yok
Beni pâmâl-i her nâkıs 'ayār iden kemālümdür G. 57/5

Felek insanı hayrete düşürür ve şaire göre bazen de insana feleğin sayısız ihsanı olur:

Virür dünyâya hayret bir kese bî-minnet ey Rüşdì
Felek bir yerde de ihsânı gâhî bî-gerân eyler G. 68/5

Divân'da en çok anılan kozmik unsurlardan biri de Güneş'tir. Güneş, Dîvân'da âfitâb, mihr, şems gibi kavramlarla karşımıza çıkmaktadır. "Divân şiirinde daha çok ışığı, parlaklığı, ısısı ve ısıtması ile" (Pala, 2008: 176) karşılaştığımız güneş *Rüşdî Dîvânı*'nda da benzer şekillerde manzumelere konu teşkil etmektedir. *Dîvân*'da bu konuda karşılaşılan örneklerin bazıları aşağıya kaydedilmiştir. Bu beyitlerde güneş genelde sevgilinin güzelliğinin karşılaştırıldığı bir kozmik unsur olmak yanında çeşitli ve başka anlam ilgileriyle de görülmektedir:

'Ârız-ı yâri gören fîkr-i ruh-ı gül mi ider
Nazar-ı mihr-i cihân-tâba tenezzül mi ider G. 65/1

Mahabbet âteşinden bir şererdür mihr-i 'âlem-tâb
Felek hâkister-i sûz-ı nihân-ı âh-ı hasretdür G. 99/4

Şâm-ı gamda rûz-ı 'ıyd olur togar mı mihr-i cân
Gerçi her şâmuñ göñül lâbüd nehâr ardıncadur G. 158/4

Gayr-ile hîç o âfet-i meh-pâre bir midür
Mihr-i felekle encüm-i seyyâre bir midür G. 165/1

Ruhıyla nice şems-i mihr-i enver sanki bir nâ-çîz
Kemer-bend-i miyân-ı tîr-i hûn-efşâna el sunmış G. 257/2

Güneş, özellikle kasidelerde Hz. Peygamber'i ve onun peygamberliğini ifade eden bir kavram olarak da öne çıkmaktadır. Aşağıdaki beyitlerde bu husus görülmektedir:

Meh-i burc-ı nübüvvet âfitâb-ı evc-i hatmiyyet
Celîs-i sadr-ı 'izzet ser-firâz-ı mülk-i ev-ednâ K. 1/24

Nübüvvet mihri ile olmak-içün kıldılar mahtûm
Vücûd-ı pâki sıdk-ı müdde'âya hüccet-i mehzâ K. 1/34

Olaydı sâyesi ol âfitâb-ı 'âlem-i nûruñ
Kimesne zerre hâke basmamak lâzım gelürdi pâ K. 1/40

Rüşdî Dîvânı'nda geçen diğer kozmik unsurlardan birisi de bugün Venüs adıyla bilinen Zühre yıldızıdır. Aşağıdaki beyitte Zühre yıldızı "keyvân-ı zengî"yle birlikte söz konusu edilmektedir. Keyvân, Zühal yıldızı yani Satürn'dür. Siyah rengin ona ait olduğu kabul edilmektedir (Onay, 2007: 420). Aşağıdaki beyitlerde bu yıldızlar güneş sebebiyle söz konusu edilir. Beyitlere göre güneş, av hayvanını yakalayıp yere vurmuş ve ona Behrâm'ın hançeriyle saldırmıştır. Şafakta beliren durum, yıldızın eteğini onun kana bulaması sebebiyledir. Güneş ışık saçan yıldızından saadet elde etmektedir. Zühal yıldızı yükseliştedir. Sonraki beyte göre güneş Satürn yıldızına o kadar ışık saçmaktadır ki, parlak yıldızın gözleri hayretle dolmuştur:

Urup nahcîri mihr hâke saldı hançer-i Behrâm
Şafak sanma sipihrüñ kıldı dâmânını hûn-bâlâ

İdüp kesb-i sa'âdet ahter-i pertev-i bahşından
Zühal evc-i terakkîde olup sa'd ekbere hempâ

O deñlü tâb-güster oldı kim Keyvân-ı zengîye
Nigâh-ı hayret-âlûd oldı çeşm-i encüm-i zehrâ K. 1/58-60

Doğu mitolojisinde Zühre yıldızı "mûsikî ilâhesi" (Onay, 2007: 420) olarak da kabul edilir. Aşağıdaki beyitte Rüşdî, Zühre'nin sazı eline aldığını ve Hz. Dâvûd'un nağmelerinin her yeri doldurduğunu ifade etmektedir:

Zühre sâzın eline aldı o şevk-ile hemân
Oldı her yerde de biñ nagme-serây-ı Dâvûd K. 4/40

Aşağıdaki beyitte Müşteri yıldızı söz konusu edilir. Müşteri, Mars'ın eski kültürdeki karşılığıdır. İnanışa göre altıncı felekte yer almaktadır. Bircis, Jüpiter, Hürmüz, Erendiz, Sakıt diye de bilinir. İnanışa göre Müşterî'nin etkisi altında doğanlar mütevazi, terbiyeli, utangaç, iyi huylu ve cömert olurlar. Bunlar güzel sözler söylerler. Dolayısıyla feleklerin kâtibi ve yazıcısı olarak kabul edilmişlerdir. Merih ve Ay ile dost; Zühre ve Utarit ile düşmandır (Pala 2008: 344). Şu beyitte Müşterî yıldızının insan talihine olan etkisi konu edilmiştir:

Nakdîne-i niyâz-ı dil-i zârı görme kim
İkbâl-i müşterî ile artar revâc-ı nâz G. 228/2

Merîh veya Mirrîh, bugün Mars olarak andığımız gezegenin Dîvân şiiri kültüründeki karşılığıdır. Yedi gezegenden birisidir. Edebiyatımızda savaş tanrısı olarak kabul edilir (Pala, 2008: 323; Onay, 2007: 276). Dolayısıyla diğer gezegenlerle birlikte anılmaktadır. Aşağıdaki beyitte Rüşdî, Merrîh'i Zühre ile anmaktadır. Beyitte Zühre'nin elindeki hançerini kınından çıkmış şekilde gördüğünde Merrîh'in can korkusuna düşeceği ifade edilmektedir:

Bîm-i cân-ile olur Merrîh olursa Zühre çâk
Hançer-i ser-tîzini bir kimse 'uryân görmesün G. 373/3

Rüşdî, aşağıdaki beyitlerde Ülker Takım Yıldızı veya Süreyya diye anılan Pervîn'i söz konusu eder. Yunan mitolojisine göre bunlar yedi kızdı. İnsanlarla evlendiler. Öldükten sonra yıldız hâline geldiler (Onay, 2007: 313). Hz. Peygamber'i konu edindiği kasidesinin bir beytinde Rüşdî, onun kahrının bir kıvılcımının feleğin yıldız bahçesine düşmesi durumunda Pervîn'in hararetinin fazlalağından kül olacağını söylemektedir:

Şerâr-ı kahrı düşse geşt-i encümzâr-ı eflâke
Remâd olurdı Pervîn sûziş-i germ-i harâretden K. 8/83

Pervîn, bazen topluluğu ifade etmek üzere kullanılmaktadır (Onay, 2007: 313). Rüşdî'nin bir beytinde böyle bir durum söz konusudur ve burada kelime başağı ifade etmektedir. Şair aşağıdaki beyitte gökyüzünün dokuz çarkının gözyaşlarıyla döndüğünü söylemektedir:

Huşe-i Pervîn'i yendürmezse n'ola âteşüm
Âb-ı eşkümle döner demdür ki nüh kullâb-ı çarh G. 45/2

Aşağıdaki beyitte Ülker takım yıldızından bu sefer Süreyya olarak bahsedilmektedir. Bu yıldız takımı bazı beyitlerde gerdanlığa benzetildiğinden (Pala, 2008: 415) "'ıkd-ı Süreyyâ" tamlamasıyla karşımıza çıkmaktadır. Şair de aşağıdaki beytinde bu terkibi kullanmaktadır. Bu beyitte bahar aylarında nergis çiçeklerinin açması söz konusu edilmektedir. Şair nergisleri, tekkeye benzettiği yeryüzünün üzerinde, istiâre ile dirheme benzettiği ağaçların yaprakları sanmamak gerektiğini, bunların nergislerin çırağına gelen "'ıkd-ı Süreyyâ" olduğunu söylemektedir:

Dirhem-i eşcâr sanma bâd-ile ol tekyede
Hep çerâg-ı nergise 'ıkd-ı Süreyyâ'dur gelen K. 5/21

Aşağıdaki beyitte eskiden yıldız araştırmalarında tercih edilen usturlap âleti söz konusu edilmiştir. Usturlap yıldızların dünyaya uzaklıklarını ölçmede kullanılan bir aletti (Pala, 2008: 465). Rüşdî de beytinde usturlabın bu özelliğini söz konusu etmekte, gökyüzü usturlabının talih yıldızından habersiz olmasına şaşırmamak gerektiğini, çünkü onun işleyemez bir hâlde olduğunu söylemektedir:

Bü'l-'aceb mi necm-i tâli'nden olursa bî-ḫaber
Çok zamândur kim 'amelden kaldı usturlâb-ı çarh G. 45/3

Rüşdî Dîvânı'nda en fazla söz konusu edilen kozmik unsurlardan birisi aydır. Ay *Dîvân*'da genel olarak sevgilinin güzellik unsurlarını ifade ederken teşbih unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşağıdaki beyitte şair, gökyüzü ülkesinden ay Yusuf'unun güzelliğini gösterdiğini, onun yaşlı feleğin dimağını sevdâ ile doldurduğunu söylemektedir:

Suy-ı Mısr-ı semâdan Yûsuf-ı meh 'arz-ı hüsn itdi
Dimâg-ı pîr-i çarhı eyledi âlūde-i sevdâ K. 1/18

Aşağıdaki beytinde şair, Hz. Peygamber'in yaratılıştan gelen bir özellikle şeref burcunun ayı olarak doğduğunu ve feleklere vücûdunun nurlarının ışığını saldığını söylemektedir:

O meh-i burc-ı şeref togdı suy-ı fıtratdan
Saldı âfâka bütün pertev-i envâr-ı vücûd K. 4/29

Rüşdî Dîvânı'nda bir yerde Utarit'ten bahsedilir. Utarid, Merkür gezegeninin eski kültürdeki karşılığıdır. Bu gezegen feleğin kâtibi sayılır (Pala 2008: 465). Rüşdî aşağıdaki beytinde Utarid'in burada memduh olan Hz. Peygamber'in üstün vasıflarını feleğin levhasına yazdığını dile getirmektedir:

'Utârid yazdı evsâf-ı bülendin levh-i gerdûna
Olup mevc-âzmâ-yı zât-ı 'âlî-kadri bî-pervâ K. 1/54

Kozmik unsurların yanı sıra *Dîvân*'da zaman zaman rüzgârların da anıldığını görmekteyiz. Bunlardan biri Semûm'dur. Semûm, *Dîvân*'da üç yerde geçmektedir. Bu kelime samyeli anlamına gelmektedir (Onay 2007: 340). Aşağıdaki beyitte şair, "Kuşlar Kays'ın başına yuva yaptığı gibi yuva yapmasa n'ola!" dedikten sonra sevda rüzgârının Semûm gibi o vadiden geçtiğini söylemektedir:

N'ola cây itmezse serde Kays-veş murg-ı âşiyân
Sarsar-ı sevdâ o vâdîden Semûm-âsâ geçer G. 202/2

Sonuç

Rüşdî, İstanbul'da doğmuştur. Kaynakların verdiği bilgilere göre medrese tahsili görmüş, mülazım ve müderris olmuştur. Yaşadığı devirdeki eğitim geleneğinin ayrılmaz bir parçası olarak Arapçayı ve Farsçayı çok iyi derecede öğrenmiş olmalıdır. Müderris olduktan bir müddet sonra görevinden azledilmiştir. Muhtemelen bunun şairin zihnî melekelerinin zaafa uğramasıyla yakın bir ilgisi vardır. Şair ömrünün kalan kısmını Sivâsîzâdeler Tekkesi'nde geçirmiş ve bundan sonraki hayatında büyük sıkıntılar yaşamıştır. Yaşadığı dönemde "Dîvâne Rüşdî Efendi" diye tanınan şair İstanbul'da 1695 yılında vefat etmiştir.

Bazı tezkirelerin ifade ettiğine göre yaşadığı dönemde şairin şiirleri oldukça sevilmiştir. Rüşdî Efendi yaşadığı devirde tanınmış olmasına rağmen daha sonraki dönemlerde kaynaklarda kendisinden çok fazla söz edilmemiş ve şair hakkında bugüne kadar neredeyse hiçbir çalışma yapılmamıştır.

Rüşdî'nin tek eseri *Dîvân*'ıdır. *Dîvân*'da 11 kaside, 2 mesnevî, 503 gazel, 3 kıt'a, 13 rubâî bulunmaktadır. Bu manzumelerde rubâîler haricinde on iki farklı aruz kalıbı kullanılmıştır. Rubâîlerde ise ahreb kalıpları tercih edilmiştir. Dîvâne Rüşdî Efendi, aruz veznini kullanmada genel olarak başarılıdır.

Dîvâne Rüşdî Efendi, devrinin önde gelen şairlerinin etkisinde şiir söylemesi itibariyle dikkat çeker. Onun önemi Nâ'ilî-i Kadim, Nâbî, Şeyhülislam Bahâyî Efendi gibi yaşadığı devrin üstat şairlerinin etkilerini manzumelerine taşıması; döneminin sosyal hayat

unsurlarından bazılarını şiirlerinde yansıtması ve Hz. Peygamber sevgisiyle kaleme aldığı naatler etrafında izah edilebilir.

Rüşdî Efendi tespitlerimize göre herhangi bir devlet büyüğüne kaside takdim etmemiştir. *Dîvân*'ında yer alan kasidelerin tamamına yakını Hz. Peygamber'le ilgili ve naat, mevlid, miraciye türünde yazılmış şiirlerden oluşmaktadır.

Dîvâne Rüşdî Efendi bir gazel şairidir. Gazelleri genelde beş ilâ yedi beyitten oluşmaktadır. Çok az gazeli sekiz ve dokuz beyitlidir. Nazire olduğunu tahmin ettiğimiz hâlde *Dîvân*'da açıkça belirtilmediği için gazeller hakkında kesin bir hüküm vermek güçtür.

Rüşdî'nin etkilendiği şairlerin en başında Nâbî gelmektedir. Bundan hareketle Rüşdî'yi, 18. yüzyıl Dîvân şairlerini esas alan bir sınıflandırmaya dayanarak "Hikemî söylem" içerisinde şiir söyleyen "Nâbî takipçisi" (Horata, 2015: 105) bir şair olarak değerlendirmek mümkündür.

Rüşdî Dîvânı'nda bazı sosyal hayat unsurlarına rastlamak mümkündür. Rüşdî bazı beyitlerinde gecenin kandille donatılmasından, ak aba giyen dervişlerden, getirdiği ürünleri şehre döken Firenk gemilerinden, şiddetli soğuklardan, sıcak yaz mevsiminden, baharda temaşa için insanların bahçelere gittiğinden, bayramlardan, zevk ve sohbet erbabından, hilalin görülmesiyle bayramın başlamasından, gecenin ilerleyen vakitlerinde uykunun lezzetli olduğundan, ejderhaların hazineleri beklediğine dair bir inanıştan, insanların Eyüp Sultan'a gittiğinden, avcı kuşların avından, mûsikîden, gizli din tutmaktan, padişahın bir yere varmasından sonra orada bulunan diğer misafirlerin misafirlik hükmünün kalktığından, yaşlılardan efsane öğrenmekten, mahkemelerdeki yalancı şahitlerden, dükkanların akarlarından, kitaplardan fal bakmaktan, güvercin ile haberleşmekten söz etmektedir.

Rüşdî, manzumelerinde tabiat unsurlarına ve olaylarına kayıtsız kalmayan bir şairdir. Kasidelerinin özellikle nesib bölümlerinde döneminde yaşanan bazı mevsim olaylarını işlemiştir. Onun şiirleri bu açıdan oldukça zengindir.

Rüşdî, Dîvân Edebiyatı'nın diline, mazmunlarına, şiir dünyasına hâkim bir şairdir. Bunu üslubundan ve *Dîvân*'a yansıttığı mazmun ve kelime dünyasından anlamaktayız. Dönemin şiir geleneğine uyan şair mazmunları yerli yerince kullanabilmiştir. Dili nispeten sadedir. Rüşdî'nin birçok şiiri vasat özellikler gösterir. Ancak şair, bazı gazellerinde söyleyiş bakımından güzel söyleyişler yakalayabilmiştir.

Rüşdî'nin dönemin önde gelen şairlerinin çevresinde bulunduğu, onların şiirlerinin, Sebk-i Hindî ve Hikemî tarz gibi bazı üslupların etkisinde kaldığı, döneminde önde gelen şairlerin manzumelerinden faydalanmaya çalıştığı ve bir nazire şairi olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1999). *İsmail Belîğ Nuhbetü'l-Âsâr Li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'âr.* Ankara: AKM Yay.

Aydemir, Yaşar (1994). *XVII. Y.Y. Türk Edebiyatında Kaside.* Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Yüksek Lisans Tezi.

Canım, Rıdvan (2018). *Divan Edebiyatının Kaynakları*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları, 2. Baskı.

Çapan, Pervin (2005). *Mustafa Safâyî Efendi Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr Min Fevâ'idi'l-Eş'âr) İnceleme-Metin-İndeks.* Ankara: AKM Yay.

Çay, Abdulhaluk (1993). *Türk Ergenekon Bayramı Nevrûz.* Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay.

Çelebi, Asaf Halet (2002). *Dîvân Şiirinde İstanbul (Seçki).* Ankara: Hece Yay.

Dilçin, Cem (1986). "Divan Şiirinde Gazel". *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı (Divan Şiiri).* Yıl 36, Cilt LII, Sayı 415-416-417. Temmuz-Ağustos-Eylül 1986. s. 78-247.

Dilçin, Cem (2005). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi.* Ankara: TDK Yay.

Dilçin, Cem (2010). Fuzulî'nin Şiiri Üzerine İncelemeler. İstanbul: Kabalcı Yay.

Gibb, E. J. Wilkinson (1999). *Osmanlı Şiir Tarihi A History Of Ottoman Poetry I-II.* Tercüme: Ali Çavuşoğlu, Ankara: Akçağ Yay.

Güzel, Bilal (Haz.) (2018). *Kemiksiz-zâde Saffet Mustafa Nuhbetü'l-Âsâr Fî-Ferâ'idi'l-Eş'âr.* Ankara: TTK Yay.

Horata, Osman (1987). *Nedîm-i Kadîm Dîvançesi.* Ankara: Kültür ve Turizma Bakanlığı Yay.

Horata, Osman (2015). *Has Bahçeden Hazan Vakti XVIII. Yüzyıl: Son Klasik Dönem Türk Edebiyatı.* Ankara: Akçağ Yay.

İnce, Adnan (Haz.) (2005). *Salim Efendi Tezkiretü'ş-Şu'arâ.* Ankara: AKM Yay.

İpekten, Haluk (2000). *Nef'î Hayatı Sanatı Eserleri.* Yayına Haz. ve İkmal Eden: Yaşar Aydemir, Ankara: Akçağ Yay.

İpekten, Haluk (2005). *Eski Türk Edebiyatı / Nazım Şekilleri ve Aruz.* İstanbul: Dergâh Yay.

Kartal, Ahmet (2008). *Şiraz'dan İstanbul'a Şiir Rüzgârları Türk-Fars Kültür Coğrafyası Üzerine Araştırmalar.* İstanbul: Kriter Yay.

Kılıç, Filiz (1998). *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler.* Ankara: Akçağ Yay.

Koç Keskin Neslihan (2019). *17. Yüzyıl Divan Şiirinde Osmanlı Sosyal Hayatının İzleri C. 1.* Ankara: Kurgan-Edebiyat Yay.

Koç Keskin, Neslihan (2018). *Örnekli ve Resimli Osmanlı Çiçek Adları Sözlüğü.* Ankara: Kurgan Edebiyat Yay.

Mengi, Mine (2010). *Divan Şiiri Yazıları.* Ankara: Akçağ Yay.

Mermer, Ahmet-Neslihan Koç Keskin (2016). *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü.* Ankara: Akçağ Yay.

Muallim Naci (1982). *Istılahat-ı Edebiyye Edebiyat Terimleri.* Haz.: Alemdar Yalçın-Abdülkadir Hayber. İstanbul: Akabe Yay.

Müstakimzâde Süleymân Sadeddin (2000). *Mecelletü'n-Nisâb (Tıpkıbasım).* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

Onay, Ahmet Talat (2007). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü.* Haz.: Cemal Kurnaz. Ankara: Birleşik Yay.

Özcan, Abdülkadir (Haz.) (1989). *Şeyhî Mehmed Efendi, Vekâyiü'l-Fudalâ. C. 2.* İstanbul: Çağrı Yay.

Özdamar, Mustafa (2007). *Dersâdet Dergâhları.* İstanbul: Kırk Kandil Yay.

Özkan, Ömer (2007). *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*. İstanbul: Kitabevi Yay.

Pala, İskender (2008). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü.* İstanbul: Kapı Yay.

Rüşdî (yz.). *Dîvân-ı Rüşdî.* İstanbul Üniversitesi. TY 692/2. s. 32-117A.

Rüşdî (yz.). *Dîvân-ı Rüşdî.* Milli Kütüphane. YZ FB. Numara: 244.

Rüşdî (yz.). *Dîvân-ı Rüşdî.* Süleymaniye Kütüphanesi, Reşid Efendi Bölümü. Numara: 756.

Rüşdî (yz.). *Dîvân-ı Rüşdî.* Şeyhülislam Ârif Hikmet Kütüphanesi (Medine). Mahtûtât Kısmı. Numara: 811.53.

Saraç, M. A. Yekta (2019). *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat ve Biçim-Ölçü-Kafiye*. Ankara: TDK Yay.

Şen, Yasin (2021). *Dîvâne Rüşdî Dîvânı İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük.* Doktora Tezi. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Devam eden çalışma).

Şentürk, Ahmet Atillâ (2017). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 2.* İstanbul: Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi Yay.

Şentürk, Ahmet Atillâ (2019). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 3.* İstanbul: Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi Yay-Dün Bugün Yarın Yay.

Uludağ, Süleyman (2005). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Kabalcı Yay.

Yekbaş, Hakan (2014). "Rüşdî, Mehmed". Türk Eedebiyatı İsimler Sözlüğü. http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=1901 (Erişim Tarihi: 25.11.2018).

BÂLÎ ÇELEBİ DÎVÂNI'NDA AVCI KUŞLAR

Zeliha YERLİ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD

ÖZ

XVI. yüzyıl şairlerinden Edirneli Bâlî Çelebi'nin Divanı sosyal hayat alanlarından izler taşımaktadır. Bunlardan birisi bu makalenin konusu olan avcı kuşlarla avlanmadır. Divanda, avcı kuşlar dikkate değer bir yer tutmaktadır. Şiirlerde adı geçen avcı kuşlar; doğan, şehbâz ve şahin olmak üzere üç tanedir. Yer yer bir arada yer yer başka kuşlarla adlarından söz edilen bu avcı kuşlar geçtikleri her beyitte belirli özellikleriyle anılmaktadır. Keskin gözlü, keskin pençeli, yüksek uçuşlu, alıcı, vahşi, yüce, korkusuz gibi birçok özelliğinin yanı sıra avcı kuşlar şiirlerde gerçek durumlar ve uygulamalarla da yer bulmaktadır. Şöyle ki birçok beyitte, bugün de avcı kuşlarla avlanmada karşımıza çıkan; avcı kuşların ele geçirilmesi, eğitim süreçleri ve bu süreçte uygulanan işlemler, kullanılan malzemeler, avlanma teknikleri, avları konumundaki kuşlar gibi birçok konuya atıf yapılmaktadır. Diğer yandan bir benzetme unsuru, bir sembol olarak kullanılan avcı kuşların taşıdığı anlamların beyitlerdeki varlığı da dikkate değerdir. Bu makale de böyle bir sosyal hayat zenginliği sunan Bâlî Divanı'ndaki şiirlerin günlük hayattaki hangi gerçeğe dayalı olarak kurgulandığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bâlî Divanı, avcı kuşlar, avcılık, doğan, şehbâz, şahin.

ABSTRACT

The Divan of Edirneli Bâlî Çelebi, one of the XVI. century poets, bears traces of social life. One of these are hunting birds, the subject of this article. Hunting birds occupy a large place on the Divan. Hunting birds mentioned in poems; There are three, which are falcon, şehbâz and hawk. These hunting birds, which are sometimes referred to with other birds, are mentioned with their particular characteristics in each couplet they mentioned. In addition to many features such as sharp eyes, sharp claws, high flight, virulence, wild, lofty, fearless, hunting birds their take place in poems with real situations and applications. In many couplets, we encounter today in hunting with hunting birds; Many subjects such as the capture of birds of prey, training processes and the procedures applied in this process, the materials used, hunting techniques, birds that are their prey are referred. On the other hand, it is noteworthy that the meanings of hunting birds, which are used as a metaphor, a symbol, in couplets. This article also reveals that the poems in the Bâlî Divan, which offers such a richness of social life, are based on which reality in daily life.

Keywords: Bâlî Divan, hunting birds, hunting, falcon, şehbâz, hawk.

Giriş

Avcılık, tarih öncesi çağlarda yaşayan insanlar için yaşamlarını idame ettirmenin bir yolu olarak ortaya çıkmıştır. İlk insanlar avı yiyecek et ve giyecek post ihtiyaçlarını sağlamak için başlatmışlardır. Av, zamanla medeniyetin gelişmesiyle bir geçim kaynağı olmaktan çıkmış, bir spor ve eğlence halini almıştır. Av, Eskiçağ ve Ortaçağ hükümdarlarının askerî tâlim için uyguladıkları spor amaçlı bir oyun durumuna gelmiştir. (Erdem, 1991:100) Zamanla avcılıkla ilgili birçok yöntem geliştirilmiş ve hayvanlar da bu yöntemlere dahil edilmiştir. Avcılıkta kullanılan hayvanların önemli bir bölümünü yırtıcı kuşlar oluşturmaktadır. "*Kartal, şahin, doğan, atmaca gibi yırtıcı kuşlarla avlanma, önemli avlanma usulleri arasında yer almaktadır. İslâmiyet'ten önce ve sonra Orta Asya Türk kültür tarihinde avcı kuş ile avlanma ve bu tip kuşların yetiştirilmesi, Osmanlı döneminde düzenli ve sistemli olarak yapılanmıştır*." (Türkmen, 2009:80) Kuşlarla avcılığın köklü bir gelenek olduğunu ve çeşitli amaç ve şekillerle tarih boyunca sürdürüldüğünü söyleyebiliriz. Bu geleneğin eserlere yansıması da bu durumun doğal bir sonucu olarak görülmektedir. İyi gözlemciler olan divan şairlerinin, şiirlerinde de sosyal hayatın bir parçası olan avcılığı bulmak mümkündür.

XVI. asır şairlerinden Edirneli Bâlî Çelebi'nin divanı kuşlar açısından zengindir. Divan'da bülbül 16, şehbâz (akdoğan) 16, şahin 9, kebg (keklik) 7, Hümâ 6, Ankâ 3, zağ (karga) 3, tezerv (sülün) 3, doğan 2, tavus 1 ve kelağ (kuzgun) 1 yerde geçmektedir. Biz avcı kuşları incelemeyi hedeflediğimiz için bu kuşlar ile ilgili özelliklere girmedik. Çalışmaya dahil ettiğimiz şehbâz, doğan ve şahin, avcı kuşlarla ilgili zengin bir içerik sunmaktadır. Bu çalışmanın fikri de bu zenginlikten doğmuştur. Şair, gerek gazellerinde gerekse kasidelerinde avcı kuşların özelliklerini ve onlarla ilgili çeşitli gerçeklerden doğan hayalleri kullanmıştır. Bu çalışmanın amacı, bu hayallerin avcılıkla veya avcı kuşlarla ilgili hangi özellikten geliştiğini açıklamaktır. Zaten Bâlî de Divan'ının dibacesinde edebî kişiliğinden bahsederken bu tutumunu ortaya koymuş ve okuyucuyu şiirinin mecâzî havasına aldanılmaması gerektiği konusunda uyararak şiirlerinin hakikî anlam ihtiva ettiğini dile getirmiştir. (Sinan, 2004:19) Divan'da sıkça geçen avcı kuşlar, avcılıkla ilgili kavramlar, avcılıkta kullanılan uygulamalar ve malzemeler zengin bir sosyal hayat içeriğini de beraberinde getirmektedir.

Divan'da, kaside ve gazellerde avcı kuş olarak adı geçen üç adet kuş türü bulunmaktadır. Bunlar; doğan, şehbâz (akdoğan) ve şahindir. Divan'da 16 beyitte şehbâz, 9 beyitte şahin ve 2 beyitte de doğan yer almaktadır. Şehbâz, doğanın farklı ve beyitlerde daha sık karşılaşılan bir türü olması nedeniyle doğandan farklı bir başlık altında incelenmektedir. Çalışmada, üç başlık altında incelenen kuşların, öncelikle sözlük karşılıkları verilmiştir, sonrasında ilgili beyitler sıralanmış ve kuşların özellikleri ile av teknikleri hakkındaki bilgiler beyitlerden takip edilmiş, bu doğrultuda açıklanmıştır. Çalışmanın amacı Bâlî'nin avcı kuşlarla ilgili olarak geliştirdiği farklı kullanımları ortaya

koymak olduğundan benzer hayaller çerçevesinde sunulan beyitler arasından seçme yapılmıştır.

Makale için seçilen beyitler, Betül Sinan tarafından hazırlanan *Bâlî Çelebi ve Divanı* adlı yüksek lisans tezinden alınmıştır. Bu çalışma, Bâlî'nin şiirlerine aldığı avcı kuşlar ve onların bu şiirlerde geçen özellikleri çerçevesinde şekillenmektedir. Kuşların ele alınış sırası doğan, şehbâz ve şahin şeklindedir. Bunun sebebi şehbâz ile doğan arasında daha önce değindiğimiz ilişkiden dolayı arka arakaya verilmesinin daha doğru olacağı düşüncesidir. Şahin ise Divan'da nispeten daha az geçtiğinden üçüncü sırada incelenmektedir.

Doğan

Kartalgiller familyasından, küçük kuşlarla, böceklerle beslenen ve dünyanın her yerinde birçok türü bulunan yırtıcı kuş sınıfıdır. Bazı türleri alıştırılarak kuş avında kullanılır. Başlıcaları; çakır doğan, ak doğan, boz doğan, cüce doğan, delice doğan, gök doğan[1] olmak üzere birçok türü bulunmaktadır. Kuş avının yanında diğer bazı av hayvanlarını da avlamak üzere alıştırılan keskin pençelere sahip yırtıcı bir kuştur. (Sami, 2019:25) Şeklinde sözlüklerden takip ettiğimiz kadarıyla doğan birçok türü olan avcı özelliğiyle öne çıkmış yırtıcı bir kuştur. Doğanın, avcı bir kuş olmasının yanı sıra ona insanlar tarafından birçok farklı anlam da yüklenmiştir. Doğan; bazen bir süsleme bazen bir sembol olarak kullanılmıştır. (Ögel, 1995:127) Bâlî'nin şiirlerinde de kendisine yer bulan doğanın öne çıkan birkaç özelliğini beyitler üzerinden takip edeceğiz.

Ele aldığımız bu ilk beyitte şair, sevgilinin can alıcı keskin gözlerini anlatmak için doğanı kullanmaktadır. Fidan boy ile keskin gözleri dalda duran bir doğana benzeten Bâlî'nin, bu benzetmesi dal gibi boyu olan sevgilinin en üst noktasındaki keskin gözleriyle âşıklara yukardan bakarak onları avlaması hayalinden doğmuştur. Bu şekilde hayal edilen sevgili, tıpkı dal tepelerinde konumlanıp oradan keskin gözlerle avlarını seçen doğanlar gibidir. Şair, kirpikleri de hayalin içine katmış ve oka benzetilen kirpikleri, okun ucuna takılan kanlı soya ile birleştirmiştir. Bu hayal, bizlere gözleriyle âşıkları seçip kirpikleriyle onları avlayan sevgilinin yanı sıra gözleriyle avını seçip pençelerini ava geçirmiş bir doğanı da hatırlatmaktadır:

Dal ṭoġanıdur nihāl-ḳadd-ile şāhin gözlerüñ
Ol ṣoyası ḳanlu müjgān dem-be-dem umar şikār (Bālī: Dīvān: K.17/12)
[= Fidan boy ile şahin gözlerin dal doğanı gibidir, o kirpiğin kanlı ucu daima av umar.]

Bâlî, doğanı kullandığı başka bir beyitte doğanın gözünün bağlı olduğunu dile getirmesiyle av için tutulduğunda yapılan göz dikme işlemini hatırlatmaktadır. Bunun sebebi ise kuşun ürkmesini önlemek, etrafa saldırmasını engellemek ve insana alışmasını sağlamaktır. Başlığa alışana kadar bir süre bu durumda kalan avcı kuşun gözü daha sonra

[1]http://lugatim.com/s/do%C4%9Fan (E.T.:17.2.2021).

açılır ve göz kapama işlemi bir başlıkla yapılır. Bu başlık, kuş yem yerken ve avlanma zamanında çıkarılır, bunların dışındaki zamanlarda sürekli başındadır. (Güngör, 2014:334) Bu gerçekliği beyitle birleştirecek olursak; Bâlî, hasta göz bebeğinin tıpkı gözü dikilmiş bir doğan gibi olduğunu ve bu gözü iyi edecek şey, nasıl gözü bağlı bir doğan için avsa onun hasta gözleri için de sultanın ayağını bastığı topraktan elde edilen tedavi edici özelliği olan bir sürme olduğunu söylemektedir. Bu durumda beyitte iç içe geçmiş iki hayalden söz edebiliriz:

Bir gözi bağlu ṭoğandur ḫaste çeşmüm merdümi
Kuġl-ı ḫāk-i pāy-ı şāhı itmege ister şikār (Bālī: Dīvān: K.17/22)
[= Hasta göz bebeğim gözü bağlı bir doğandır, sultanın ayağını bastığı toprağın sürmesini yapmak için av ister.]

Şehbâz

Sözlüklerde; "iri beyaz bir doğan cinsi"2, Doğan türünden balaban diye ifade edilen bir kuştur. Cüssede çakırdan büyük ve şikârı az olur, iri doğan olarak da adlandırılır. (M. Asım, 2009:718) Şeklinde karşılıkları bulunan şehbâz, doğan ailesinin en büyük ve güçlü üyesidir. Bu nedenle insanlar tarafından tutularak av yapması için eğitilir ve avlanmada kullanılır. Şehbâzın avcılıktaki mahirliği ve insanoğlunun zekası birleşince ortaya çıkan avlanma teknikleri beyitlere de girmiş ve bu durum farklı hayallerle ortaya koyulmuştur. Birçok yönüyle beyitlerde yer alan şehbâzı farklı benzetmeler, yakıştırmalar ve maruz kaldığı durumlar çerçevesinde Bâlî'nin beyitlerini takip ederek somut örneklerle açıklamak çok daha faydalı olacaktır.

Bâlî, ele aldığımız bu ilk beyitte şehbâzı, avcı kuşlarla avlanma ile ilgili bir malzeme olan peftere ile kurduğu bir hayal içerisinde kullanmaktadır. Avcı kuşlar söz konusu olunca kendisine ait bir terminolojisi olan avcılıkta kullanılan peftere gibi birçok kelime beyitlerde de yer bulacaktır. Pefterenin nasıl bir şey olduğunu ve ne işe yaradığını anlamakta alıntıladığımız şu sözler açıklayıcı olacaktır.

"Atmaca, şahin ve doğan gibi avcı kuşlar için bunların avı durumundaki sülün, keklik ve bıldırcın gibi bir av kuşunun içi yün, pamuk, saman veya tüy gibi yumuşak ve bozulmayan maddelerle doldurularak bir yapma kuş hazırlanır. Bu şekilde hazırlanan peftere, birkaç metre uzunluğundaki bir iple bağlanır. Daha sonra avcı kuşa insana alışması için peftere üzerinden et yedirilir. Eğitim aşamaları sırasında pefterenin altına bazen taze kesilmiş, bazen de canlı bir tavuk bağlanır ve böylece avcı kuş peftere yoluyla doymaya alışır. Kuşun avlanma talimleri yapması için iple bağlanan peftere, havada sallanarak uzak bir mesafeye atılır ve kuşun onu yakalayıp üzerine eti yemesi sağlanır. Bazen tam yakalama esnasında peftere aniden çekilerek kuşun avlanma kabiliyeti arttırılır. Bu eğitim kartalla avcılıkta pefterenin atla sürüklenmesiyle gerçekleştirilir. Bütün bu alıştırma aşamaları sonucunda peftere, avcı kuşu çağırmak ve denetim altında tutmak için son derece önemli bir unsur haline gelmiş olur." (Zülfe, 2017: 263)

Şeklinde işlevleri olan peftere, av taliminin yanı sıra avcı kuşu yakalamak için de kullanılır. Kartalların çok görüldüğü bölgeye ağla kurulan tuzağın bulunduğu yere canlı

2 http://lugatim.com/s/%C5%9EAHBAZ (E.T.:17.02.2021).

av veya yukarıda tarif edildiği gibi bir peftere koyulur. Avcı kuş havadan yemi görünce almak için süratle süzülür ve hamle yaptığı anda ağa takılır.[3] Böylece peftere vasıtasıyla avcı kuş ele geçmiş olur. Şair, bu durumu beytinde gök cisimleri ile kullanmış ve yüksekten uçan kuşları yakalamanın, onların dikkatini çekmenin ve av talimleri yaptırmanın bir yolu olan peftereyi gece gündüz hayali çerçevesinde kullanım alanı olan avcılıkla birlikte vermiştir. Diğer yandan Bâlî'nin bu hayalde özellikle yeni ayı tercih etmesini, eski Türk kültüründe ilk avın yeni aya denk gelmesine özen gösterilmesiyle (Bayat, 2009:5) birleştirebiliriz.

Pefterеñdür şeb şehā şeh-bāz-ı mihr indirmege
İdegör minḳār-ı māh-ı nevle sa'd-aḫter şikār (Bālī: Dīvān: K.17/5)
[= Ey şah, güneş şehbâzını indirmek için gece pefterendir; yeni ayın gagasıyla uğurlu bir av yap.]

Şair, şehbâzın alıcı bir kuş olması ve avlanması durumunu bakıştan gelen oklarla birlikte hayal etmiş ve gamze oklarıyla avcı bir kuş olan şehbâzın ortak noktaları olan avcılık, öldürücülük özelliğini birleştirmiştir:

Bir ḳolay boġazladı murġ-ı dili ṣayd eyleyüp
Tīġ-i ġamze dāyimā şeh-bāzveş çalar şikār (Bālī: Dīvān: K.17/8)
[= Gönül kuşunu avlayıp kolayca boğazladı, yan bakış okların daima şehbâz gibi av çalar.]

Şair, diğer bir beyitte şehbâzı belli bir olgunluk seviyesi içerisinde değerlendirirken buna karşılık olarak genç bir güzeli vermektedir. Avcı kuşların belirli yaşlarına verilen özel isimleri vardır, *3. Yaş: (ikinci tüleme): taş tülök* (Güngör, 2014:330) gibi. Taş tülek, üç dört yaşlarındaki avcı kuş için kullanılan özel bir isim olmakla birlikte aynı zamanda genç, yakalanması güç, gayretli, yetenekli, usta vahşi avcı kuşu da ifade eder. (Zülfe, 2017:685) Şair de burada şehbâzın henüz üç dört yaşlarında ve yetenekli bir avcı olduğu haberini veren taş tülek ifadesini kullanmıştır. Bu kullanımla birlikte onun taş kalpli olduğunu da dile getiren şair, bir avcının avına acımaması durumuna değinirken avcı kuşun avlanmaktaki en etkin döneminin bu yaşlar olduğuna da atıfta bulunmaktadır.

Ṭaş tülek şeh-bāz-ı sengin-dildür ol nev-ḫaṭṭ güzel
Süzülüp şāhin gözi ḳaldurmaz ayıḳlar şikār (Bālī: Dīvān: K.17/15)
[= O genç güzel, taş kalpli genç bir şehbâzdır; keskin gözü, süzülüp fırsat vermeden av seçer.]

Kuşlar, bilhassa doğan türü arasında yüksek uçuşu, keskin bakışları, alıcı oluşu, heybetli bir kuş olması gibi birçok özelliğiyle öne çıkan şehbâz, beyitlerde de üstünlük göstergesi olarak kullanılmıştır. Av durumundaki mânâ kuşunun şehbâz vasıflı avcısı olduğunu söyleyen ve şairliğini bu yolla öven Bâlî'nin kendisini şehbâza benzettiği şu beyitte böyle bir durum söz konusudur:

Murġ-ı ma'nā şāh-bāzıdur şehā Bālī ḳulun
Ṭapuna tab'-ı bülend-pervāz-ile iltür şikār (Bālī: Dīvān: K.17/21)

[3] http://www.abdulvahapkara.com/kazak-tuerklernde-kartalla-avcilik/ E.T.: (20.02.2021)

[= Ey şah, Bâlî kulun mânâ kuşunun şehbâzıdır, yüksek uçan bir mizaçla huzuruna av getirir.]

Bâlî, şehbâzı kullandığı başka bir beyitte onun alıcı kuş olma özelliğini ecelle birleştirmiştir. Bir mersiyeden aldığımız şu beyitte şair, ölümü anlatırken ecel şehbâzını tercih etmiştir. Bu tercihin sebebi ise nasıl şehbâz gibi mahir bir avcının pençelerinden kurtulmak mümkün değilse bu hastalıktan kurtulmanın da öyle mümkün olmadığını vurgulamak olmalıdır. Beyte ilk anlamıyla baktığımızda bu illet yüzünden ölenler için feryat figan içinde olan insanlara dikkat çektiğini söyleyebiliriz. Diğer yandan avcı bir kuş olan şehbâzı dikkate aldığımızda ise beyitte figan davulu olarak geçen ifadeyi avcı kuşların avlanması ile ilgili bir gerçeklikle birleştirebiliriz. Şöyle ki;

"Avlanacakları hayvanların seslerini ağızlarile taklit etmekle beraber onların seslerini motamot verecek bazı av musikisi aletleri de kullanmışlardır. Ezcümle bu av musikisi aletleri 1- Geyik Düdüğü, 2- Turaç dili, (Zıbkı), 3- Ördek Sipsisi, 4 – Kaplan kabağı, davul ve zurna gibi aletlerdir. Bu aletlerin kimi av hayvanını yatağından çıkarmak ve kaçarken vurmak, kimi de gizlenmiş avı tüfeğin veyahut fakın menziline getirmek için kullanılır. Bu aletlerin meydana gelmesi biraz zeka ve düşüncenin mahsulü olduğu için bunlara (Ala) denir. Avcılıkta "Ala", "Hile" kelimesinin tam mukabilidir. Bunun için av aletleri arasında san'at, hile, musiki müştereken rol almışlardır. Hiç şüphesiz bir fak yapmakta bir hiledir. Bir ses taklidi, bir musiki aleti; hayvanları manyetizme edecek bir başka alet de düşünce ve hilenin muhassalasıdır.4"

İfadeleri bu fikrimizi destekler niteliktedir. Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere av kuşlarını bulundukları yerden ortaya çıkarıp, harekete geçirerek daha kolay avlanmalarını sağlamak için çeşitli aletlerle ses yapılmaktadır. Durumu beyitle birlikte düşündüğümüzde, şehbâza av olsun diye av kuşlarını davullarla uçurup, onun şehbâz tarafından avlanmasının sağlandığını söyleyebiliriz:

Olmaġ-içün şikār ecel şāh-bāzına
Ṭabl-ı fiġanla 'arşada çok cān uçurdular (Bālī: Dīvān: K.19/4)
[= Ecel şehbâzına av olsun diye arsada figan davuluyla çok can uçurdular.]

Şair başka bir beyitte, şehbâzın gözlerini sevgilinin gözlerini çağrıştıracak şekilde kullanmaktadır. Bu durum her ikisinin de avını kaçırmayan maharetli avcılar olduğundan kaynaklanıyor olmalıdır. Av konumundaki âşıkların kararsız olması ise av kuşunun avcı bir kuşu fark ettiğinde ne tarafa kaçacağını kestiremediği şaşkın hallerini hatırlatır niteliktedir:

Alıcı şāh-bāz çeşmi görüp
Dil-i 'uşşāḳ-ı bī-ḳarār alınur (Bālī: Dīvān: G.27/2)
[= Kararsız âşıkların gönlü, alıcı şehbâzın gözlerini görüp (ona) av olur.]

Bâlî, yine şehbāzı kullandığı başka bir beyitte bu sefer onu, efsanevî bir kuş olan Ankâ ve ona olan üstünlüğüyle ele almaktadır. Şairin, Ankâ'nın şehbâza av olduğunu söylemesi bu çıkarımı yapmak için yeterli bir sebep olarak görülmektedir:

Şeh-bāzumuz şikārıdur 'Anḳā-yı Kūh-ı Ḳāf
Şāhin yuvasıdur güzelim kūhsārımız (Bālī: Dīvān: G.75/3)
[= Güzelim, dağımız şahin yuvasıdır; Kaf Dağı'nın Ankâsı şehbâzımızın avıdır.]

4http://www.musikidergisi.com/haber-4417M turkmenler_arasinda_musiki_ile_av%E2%80%A6_yalman_yalgin.html (10.03.2021)

Şairin, şehbâzın yüceliğini ve hümânın talihle olan bağlantısını kullanarak kurduğu beyitte şehbâzın avladığı kuşun ekseriyetle Hümâ olması dileğinde bulunmaktadır. Eski Türk kültüründe karşımıza çıkan bir durum da Bâlî'nin bu beytiyle uyum sağlamaktadır. Doğan eski Türklerde önemli bir sembol olarak karşımıza çıkar. Öyle ki doğan, gücün, iktidarın, ilâhî buyruğun temsilcisi niteliğindedir.

> *"Türk devletlerinin savaş sembolü olan ucunda at kuyrukları asılı gönder, tuğ, bir boz doğan ile birlikte gökten düşmüştü. Bunun yorumu ve manası, Tanrı, Türklerin devlet, ikbal ve hakimiyetleri için buyruğunu bir bozdoğanın güçlü pençeleriyle gönderiyordu. Burada bozdoğan, Tanrı'nın bir elçisi ve resulü gibi idi." (Ögel, 1995:128)*

Türklerdeki bu doğan ve ikbal birlikteliğinin Bâlî'nin şiirine aynı şekilde yansıdığını söyleyebiliriz. Beyitte, şehbâz ile devlet kuşu olarak bilinen Hümâ'nın geçmesi ve dönemin padişahına sunulan bir kaside olması bu fikrimizi güçlendirmektedir:

Şaydgāh-ı saltanatta iy şeh-i gerdūn-serīr
Ola şeh-bāz-ı hümāyūna hümā ekṯer şikār (Bālī: Dīvān: K.17/23)
[= Ey yüce tahtın şâhı, saltanatın avlağında kutlu şehbâza çoğunlukla Hümâ av olsun.]

Şair, diğer bir beyitte keskin gözlü şahini, mahir bir avcı olan şehbâzı ve devlet kuşu olan Hümâ'yı bir arada kullanarak bir hayal geliştirmiştir. Şöyle ki elinde keskin gözlere sahip bir şehbâzı olanın talihli olduğuna işaret eden şair, şehbâzın avcılıktaki mahirliğini, yükseklerden uçan hatta yere hiç inmeyen Hümâ ile anlatmaktır. Diğer yandan, beyitte kullanılan ifadeler ışığında, Türkler için önemli bir sembol olan doğana yüklenen bir anlamı çağrıştırdığından da söz edebiliriz.

> *"Her Oğuz boyunun ongun/sembol olarak birer doğan türü vardır. Yine Türk soyundan gelen Bulgar Hanları, sembol olarak ellerinde birer doğan tutar şekilde tasvir edilmişlerdir."; "Peçenek Türklerine ait eserler üzerinde de ellerinde doğan tutan atlılar görülüyordu. Altınordu Han'ı Toktamış Han, bir doğan türü olan kendi kara laçini ile öğünüyordu, ay ve güneşi pençeleriyle tutan bir doğan Çingiz Han'a hanlığını müjdelemişti." (Ögel, 1995:128)*

Bu gibi birçok durum doğanın yerini ve talihle olan bağlantısını gözler önüne sermektedir. Dahası, önceki beyitte yine Türkler ile ilgili karşılaştığımız inancı burada da farklı bir ifadeyle sunmaktadır. Beytin av ile ile ilgili gerçekliğine dönersek şair, bir şehbâza sahip olanın en iyi avlara da sahip olacağını vurgulamaktadır. Şehbâz, yerdeki avını yukarıdan seçip süratli bir şekilde kaptığı gibi aynı zamanda havada da avını yakalayabilmektedir. Şehbâzın yüksek uçuşuyla yer bulduğu beyitte havadan avını kapan bir şehbâz göz önüne gelmektedir:

Her kimüñ destinde şāhin gözlü bir şehbāzı var
Devlet anuñ kim şikār olmış hümā-pervāzı var (Bālī: Dīvān: G.32/1)
[= Her kimin elinde keskin gözlü bir şehbâzı varsa talih onundur çünkü yükseklerde uçan bir avı vardır.]

Yine şehbâz ve hümâ birlikteliğiyle karşılaştığımız başka bir beyitte şair, şehbâzın avcı özelliğinden yararlanırken Hümâ'nın da gölgesinin üzerine düştüğü kişiye şans getireceği inanışını akıllara getirerek gönül kuşunu şehbâzla avlamak için göğün en tepesinden bir

hümâ geldiğini ifade etmektedir. Şehbâzın avcılığının öne çıktığı beyitte bu defa av, gönül kuşudur ve şehbâzın avcı vasfı soyut bir kullanımla karşımıza çıkmıştır:

Gönül murġın şikār itmek-için şeh-bāz-ı himmetle
Açup bāl u perin farḳ-ı felekden bir hümā geldi (Bālī: Dīvān: K.18/5)
[= Gayret şehbâzıyla gönül kuşunu avlamak için feleğin en tepe noktasından kolunu kanadını açarak bir hümâ geldi.]

Şairin birçok kuşu bir arada kullandığı başka bir beyitte, kuşların öne çıkan özelliklerine atıf vardır. Sevgilinin keklik yürüyüşle güzel olan bir sülün olduğunu söyleyen şair, gözlerden söz ederken ise keskinliğini ve öldürücülüğünü ortaya koymak için avcı kuşlardan yararlanmaktadır. Sevgilinin güzelliğini ve âşıkları avlamaktaki maharetini vurgulamak için bunları en iyi anlatacak kuşlardan yararlanmıştır. Av konumundaki kuşların nahif özelliklerini sevgiliye yükleyen şair, onun çok da masum olmadığını anlatmak için de avcı kuşları seçmiştir:

Ḫūb imiş kebg-i ḫırām-ile tezervi ṭutalum
Gör o şeh-bāzı ki şāhin gözi bir lāçindür (Bālī: Dīvān: G.46/2)
[=Diyelim ki keklik yürüyüşüyle sülün güzelmiş, o şehbâzı gör ki keskin gözü bir cins beyaz şahindir.]

Bâlî, üç farklı kuş kullanarak ördüğü bu beytinde her bir kuşu en belirgin özellikleriyle kullanmıştır diyebiliriz. Kargayı rakiple, sevgiliyi keklikle ve şehbâzı da yine avcılığı hatırlatan ifadelerle âşık için kullanmış, kuşlardan ve onların özelliklerinden yararlanarak bir âşık, sevgili, rakip hayali ortaya koymuştur. Burada uçurma, rakibin sevgiliye, âşığın aleyhinde uçurduğu lafları karşılamakla birlikte, kelimenin "boş laf, uydurma söz, asılsız övgü ifadeleri" (Zülfe, 2011:215) gibi karşılıkları da bulunmaktadır. İlk hayale göre rakibin uydurduğu boş lafları karşılayan uçurma, beyitte geçen şehbâz ile bir anlam daha kazanmaktadır. Şöyle ki ifade, aynı zamanda avcı kuşlar için av taliminde kullanılan uçurmayı da çağrıştırmaktadır. *"Uçurma kelimesine 'avcı kuşu ava alıştırmak için uçurulan ehlîleştirilmiş av kuşu; avcı kuşa verilen ödül; hile, kandırmaca' karşılıkları verilebilir."* (Zülfe, 2011:216) Uçurmanın bu anlamlarıyla beyte tekrar baktığımızda aynı zamanda avcılık terimi de olan uçurmanın her iki bağlamda da hayali desteklediği görülmektedir:

Çoḳ lāf uçurdı Bālī o kebge raḳīb-i zāġ
Şeh-bāz-ı çeşme dām olmaz ol uçurmalar (Bālī: Dīvān: G.66/5)
[= Ey Bâlî, karga rakip o kekliğe çok laf taşıdı (lakin) şehbâzın gözüne o hileler/taşınan laflar tuzak olamaz.]

Karga ve şehbâzla örülmüş başka bir beyitte bir savaş ortamı canlanmaktadır. Düşman, kargayla beraber verilirken yine karşısında onu avlayacak bir şehbâz bulunmaktadır. Diğer yandan şairin kılıçla şehbâzı bir tutması avcı kuşun keskin pençelerinden kaynaklanıyor olmalıdır. Bunların yanı sıra beyitteki avcı kuş ve savaş birlikteliği akıllara Türk savaş geleneklerinden birini getirmektedir. Yırtıcı kuşlar, Türk kültüründe düşman üzerinde oluşturulan korkunun bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Şöyle ki Türk hakanları kendilerine ait olarak gördükleri topraklara göz diken düşmanlara bir güç simgesi olarak eğitilmiş yırtıcı kuşları gönderip gözdağı veriyorlardı. Nitekim Babürnâme'de "*Bir doğan*

gönderip çok eskiden beri Türk'e ait olan yerleri istedik." anlamındaki ibare bu durumu açıklamaktadır. (Berbercan, 2010:18-19) Türklerin eğitilmiş avcı kuşları savaşta ne şekilde ve hangi amaçla kullandıklarını akıllara getiren bu beyit, bu anlayış çerçevesinde yazılmış olmalıdır.

Başa baş zāġ-ı 'adūyı kesmege seyfîlerüñ
Eylesün şeh-bāzlarla 'ālemi begler şikār (Bālī: Dīvān: K.17/4)
[= Beyler alemi şehbâzlarla avlasın (zira) kılıçların düşman kargasını kesmede (onlarla) aynı seviyededir.]

Başka bir beyitte avcı şehbâz ile av konumundaki keklik farklı bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Yüce sultanın yakınlığına mazhar olmak için keklik, şehbâzın önünde ölmeye razıdır fakat bir av konumundaki keklik av olarak avcısının yakınlığını avlamanın peşindedir:

Ölmege cānlar virür şeh-bāzuñuñ öñinde kebg
Ḳurb-ı şāh-ı 'izzeti ya'ni şikār ider şikār (Bālī: Dīvān: K.17/18)
[= Keklik, senin şehbâzının önünde ölmeye can atar, yani av, yücelik sultanının yakınlığını avlar.]

Şahin

Sözlüklerde, "55-60 santim boyunda, kanatları ve kuyruğu geniş, tüyleri benekli ve çizgili, yaygın olarak yaşayan, pek çok türü bulunan, doğana benzer yırtıcı avcı kuş."5, "doğan envaından ve tuyûr-ı sâ'ideden bir kuş ki av avlamak için te'nîs ve terbiye dahi olunur. (Sami, 2019:1123) Bir nevi kuş ki terbiye olunduğunda başka kuş avlamak için kullanılır." (Redhouse, 2009:452) şeklinde karşılıkları bulunan şahin, atmacagiller familyasına mensup yırtıcı bir kuştur. Divan şiirinde de kendisine bu özellikleriyle yer bulmuştur. Tıpkı şehbâz gibi avcı bir kuş oluşundan dolayı benzer hayaller ortaya koyulurken bunun yanında şahin, keskin gözleri ile de karşımıza çıkmaktadır. Birçok hayale çeşitli özellikleriyle konu olan şahini, Bâlî'nin beyitleri üzerinden giderek açıklamak, bu hayallerin şahinin hangi gerçeği üzerinden kurulduğunu gözler önüne serecektir.

Bâlî, şahini önceki beyitlerden de takip ettiğimiz üzere en çok gözler için kullanmıştır. Bugün de gözlerin görüş seviyesinin yüksek olduğunu belirtmek için kullandığımız şahin göz, bakış ifadelerine beyitlerinde sıkça yer vermiştir. Zira bir şahin avını çok uzak mesafelerden görüp avlayabilmektedir. Şu beyitte de şair, şahinin bu özelliğini kullanarak doğrudan şahin bakışlara odaklanmış ve bu bakışlarla gönül kuşunun avlanma durumunu ortaya koymuştur.

Ḥazẓ ider şāhin baḳışlum murġ-ı dil ṣayd itmeden
Ḥüsn-i devlet mevsiminde begleri egler şikār (Bālī: Dīvān: K.17/7)
[= Şahin bakışlım gönül kuşunu avlamaktan haz alır, bahtının güzel çağında beyleri avlar.]

Şair, başka bir beytinde şahini avcılıkta kullanmak için ona verilen bir tür eğitimden söz etmektedir. Şehbâz bahsinde avcı kuşları eğitirken onları ava alıştırmak için uçurulan

5http://lugatim.com/s/%C5%9Fahin (E.T.:17.02.2021).

av kuşu, verilen ödül yahut kandırma mahiyetinde uçurma adı verilen bir yöntem kullanıldığından söz etmiştik. Bâlî'nin mısralarında anlattığı hayali, avcı kuşların eğitimi sırasında gerçekleştirilen bu uygulamalarda bulmak mümkündür. Bu beyitte uçurmayla avcılık talimi yaptırılan bir avcı kuşa bu şekilde talim yaptırmanın onun tabiatı gereği sürekli av ihtiyacı duymasından kaynaklandığı ve onu eğitmek için başvurulan bu yolun olağan bir durum olduğu vurgulanmaktadır. Diğer yandan ikinci mısradaki yavru şahin ifadesi de henüz yuvasından yeni alınmış eğitim sürecindeki genç bir kuşu akıllara getirirken annesi tarafından av talimi yaptırılan yavru bir şahini de akıllara getirmektedir. Şahinin gözü kanlı olarak nitelendirilmesi, onun av için aktif bir döneminde olduğunu da çağrıştırmaktadır.

Cān uçurmasıyla eylerse n'ola ta'līm-i ṣayd
Gözi ḳanlu yavrı şāhin lā-cerem ister şikār (Bālī: Dīvān: K.17/11)
[= Can uçurmasıyla avcılık talimi yaparsa buna şaşılmaz (zira) gözü kanlı yavru şahin şüphesiz av ister.]

Bâlî, yine avcılık ve alıcılık özelliğini sevgilinin gözleriyle birleştirdiği bir beyitte şahin ve şehbâzı birlikte kullanmaktadır. Fakat bu defa gözleri nitelemek için şehbâzı tercih etmiş, alıcılık vasfını şahine yüklemiştir.

Bālī bir çeşmi şāh-bāzı sever
Yavrı şahinle çok şikār alınur (Bālī: Dīvān: G.27/5)
[= Bâlî bir şehbâz gözlüyü sever (zira) yavru şahinle çok av alınır.]

Bâlî'nin, biri avcı diğer ikisi av konumunda olan üç kuşla ördüğü başka bir beyitte avın sevgiliye kendini feda etmesinden dolayı şahinin onu nasıl kıskandığı ifade edilmiştir. Bâlî, bu hayali geliştirirken keklik ve sülünden yararlanarak sevgilinin önünde kendini feda eden avlara karşılık şahinlerin bu durumu görüp avları konumundaki keklik ve sülünü buldukları anda yiyeceklerini dile getirmektedir.

Ṣayduñ öñüñde cān uçuraldan şāhinlerüñ
Kebg ü tezervi dipdiri yirlerdi bulsalar (Bālī: Dīvān: G.66/2)
[=Avın senin önünde can uçurduğundan beri, şahinlerin sülün ve kekliği bulsalardı diri diri yerlerdi.]

Bâlî, bu beyitte de yine şahini bir avcı ve güç unsuru olarak kullanırken avcı kuşun biri tarafından ava salınmasını söylemesi akıllara bu durumla ilgili bir gerçeği getirmektedir. Eğitimli avcı kuşların ava salınma işlemi etrafa saldırmamaları için başlarına takılan başlığın çıkarılmasıyla başlar ve başlığın çıkmasıyla avına kilitlenen kuş hamle yapar. Şair beyitte seslendiği kişiye nasıl İskender, Kaf Dağı'nı uçtan uca ele geçirdiyse sen de avlağındaki şahini Ankâ'nın üstüne sal o da Kaf Dağı'nın Ankâsını avlasın demektedir. Bu bağlamda Bâlî, daha önce bahsettiğimiz bir savaş adeti olan yırtıcı kuşları göndererek göz dağı verme durumunu şahinle kullanıp muhatabına adeta ele geçmedik yer bırakma mesajını vermektedir.

Çār gūşe saydgāhuñ şāhinüñ 'ankā'ya sal
Ḳāf'dan Ḳaf'a cihānı itdi İskender şikâr (Bālī: Dīvān: K.17/2)

[= İskender Kaf Dağı'ının bir ucundan bir ucuna dünyayı avladı, (sen de) dört köşeli avlağının şahinini ankaya sal.]

Sonuç

Bâlî Divanı'nda avcı kuş olarak üç adet kuş adı geçer. Bunlar; doğan, şehbâz ve şahindir. Doğan, beyitlerde keskin gözlü bir avcı özelliğinin yanı sıra yakalanıp av için kullanılma durumuyla maruz kaldığı göz kapama işlemiyle de anılmaktadır.

Doğanın bir türü olduğunu daha önce dile getirdiğimiz şehbâz, Bâlî Divanı'nda en çok adı geçen avcı kuştur. Şehbâz da yine doğan gibi avcılıktaki mahirliğiyle anılırken avcı kuşlarla avlanma geleneği çerçevesinde yapılan bazı uygulamaları da gözler önüne sermektedir. Bunlardan biri avcı kuşu yakalamak, onu eğitmek için kullanılan peftereyi sallama işlemidir. Beyitlerde geçen başka bir uygulama ise avcı kuşların avlarını kolay yakalaması için müzik aletleri ve çeşitli seslerle av kuşlarını ortaya çıkarma işlemidir. Şehbâz ile beyitlerde yer bulmuş diğer bir uygulama da uçurma uçurmaktır. Yapılan bu uygulamaların beyitlerde kinayeli olarak yer bulduğu da olur. Bâlî, şehbâzı farklı çağrışımlarla da kullanmıştır. Şöyle ki şehbâz, bazen Bâlî'nin şiir kabiliyetini övmek için kullandığı bir unsur olurken bazen de Türkler için önemli bir sembol olması hasebiyle özellikle padişahın övüldüğü beyitlerde Hümâ ile birlikte yer almaktadır. Sevgiliyle birlikte yer aldığı beyitlerde ise genellikle sevgilinin öldüren bakışlarını karşılar. Âşık ve sevgilinin yer aldığı beyitlerde hayalin içine rakip dahil olduğunda ise şehbâz, âşık olmuştur. Pençelerinin keskinliğinden dolayı da kılıçla birlikte anılmıştır. Şehbâzın konumu el üstündedir. Diyebiliriz ki şehbâz kim güçlü ve ön plandaysa odur. Şehbâz, beyitlerde diğer kuşlarla da anılır. Şahinle geçtiği beyitlerde keskin gözlere dikkat çekmek söz konusu olmakla birlikte bu iki avcı kuşun benzer niteliklerle aynı hayal içerisinde anıldığı da görülür. Şehbâz, sık bir şekilde Hümâ ile de kullanılmıştır. Bu beyitler genellikle şehbâzın gücü ve Hümâ'nın devleti arasındaki bağlantı ile ilgilidir. Birlikte kullanıldığı diğer kuş, efsanevî bir kuş olan Ankâ'dır. Bu birliktelikte ön planda olan yine şehbâzdır. Şehbâz, avı konumunda olması sebebiyle keklikle de zikredilmektedir. Karga da şehbâzla anılan diğer bir kuş olarak rakibi temsil etmektedir. Bir beyitte ise yine av kuşu konumunda olan sülün karşımıza çıkar.

Bâlî Divanı'nda adı geçen diğer bir avcı kuş da şahindir. Şahin beyitlerde genel olarak keskin gözleri anlatmak için tercih edilmiştir. Bir beyitte de uçurma ile talim yapma uygulamasına atıf vardır. Şahin de avı konumundaki keklik ve sülünle bu doğrultuda anılmaktadır. Ankâ ile geliştirilen hayalde ise avcı şahin av Ankâ'dır.

Bâlî Divanı'nda avcı kuşlar ve onlarla avcılık hakkında sosyal hayattaki gerçeklerden gelişmiş birçok hayal bulunmaktadır. Bâlî, avcı kuşların gerçek özellikleri ve onların gerek doğal ortamlarında avlanışı gerekse yakalanıp insanlar tarafından eğitilme, avlanma sürecinde maruz kaldıkları durumlara kadar kuşlarla avcılık hakkında geniş bir yelpaze sunmaktadır. Diğer yandan Bâlî Divanı'nda yer alan avcılıkla ilgili uygulamaları bugün de

bulmak mümkündür. Bu da XVI. yüzyılda bir şairin şiirlerine girmiş bu durumların günümüzde hala işlek olduğunu gösterir. Bâlî Divanı, dünün ve bugünün sosyal hayatından taşıdığı izler bakımından önemli görülmektedir.

KAYNAKÇA

Bayat, Fuzuli: (2009). "Sosyo-Ekonomik Bağlamlı Avdan Bozkır Eğlence Avlarına Geçiş". *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi* "*Türk Kültüründe Av*". Editör: Emine Gürsoy Naskali-Hilal Oytun Altun. S. I. s. 1-11.

Berbercan, Mehmet Turgut: (2010). "Türk Dili ve Kültürü Açısından Babürnâme'de Avcılık". *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi.* S. XLII. s. 11-32.

Doğan, Ahmet: (2014). "Kırgızlarda Kartalla Avcılık Geleneği". *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. LI. s. 319-339.

Erdem, Sargon: (1991). "Av" *TDV İslam Ansiklopedisi.* C. 4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 100-101.

Mütercim Âsım Efendi: (2009). *Burhân-ı Katı*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ögel, Bahaeddin: (1995). *Türk Mitolojisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Redhouse, James W. (2009). *Müntahabât-ı Lügât-ı Osmâniyye*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sinan, Betül: (2004). *Bâlî Çelebi ve Dîvânı (İnceleme- Metin).* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ş. Sami: (2019). *Kamus-ı Türkî*. Ankara: TDK.

Tulum, Mertol: (2011). *17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkmen, Nalan: (2009) "Avcı Kuş İkonografisi ve Hünernâme'deki Betimlemeleri". *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi "Türk Kültüründe Av".* Editör: Emine Gürsoy Naskali, Hilal Oytun Altun. İstanbul: S. I. s. 79-95.

Zülfe, Ömer: (2011). *Şiirin İzinde Sözün Gölgesinde: Osmanlı Şiirinden Kelimeler, Kavramlar, Deyimler*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Zülfe, Ömer: (2017). "Osmanlı Şiirinde Avcı Kuşlarla İlgili Bir Kelime: Peftere". *Kuş Dili (Dilde, Edebiyatta ve Sanatta Kuşlar).* Editör: Emine Gürsoy Naskali, Ayşe Şeker. İstanbul: Dergah Yayınları. s. 258-273.

Zülfe, Ömer: (2017). "Osmanlı Şiirinde Tülek Sözcüğü". *Dîvânu Lugâti't-Türk'ten Senglah'a Türkçe.* Editör: Mehmet Ölmez vd.. İstanbul: Kesit Yayınları. s. 681-691.

Elektronik Kaynaklar:

http://lugatim.com/s/%C5%9Fahin (Erişim Tarihi: 17.02.2021)

http://www.musikidergisi.com/haber-4417 turkmenler_arasinda_musiki_ile_av%E2%80%A6_yalman_yalgin.html (Erişim Tarihi: 10.03.2021)

http://lugatim.com/s/do%C4%9Fan (Erişim Tarihi: 17.02.2021)

http://www.abdulvahapkara.com/kazak-tuerklernde-kartalla-avcilik/ (Erişim Tarihi: 20.02.2021)

EBUBEKİR NUSRET VE *SÂİB-İ TEBRÎZÎ ŞERHİ*

Züleyha Nurgül ERTUĞRUL

Doktora Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZ

Şerh kelimesi lügat anlamıyla bir şeyi açmak, yarmak gibi anlamlar taşır. Terim olarak ise şerh, çeşitli alanlarda incelenen bir eser hakkında yazılan açıklayıcı eserler olarak tanımlanmaktadır. Türk edebiyatında İslam medeniyetinin bir tesiri olarak yer bulan şerh geleneğinin yüzyıllar boyunca pek çok örneği görülmüştür. Türk edebiyatında şerh edilen eserler arasında İran kaynaklı eserler büyük bir yer tutmaktadır. Bu bildirimizde tanıtacağımız 18. yüzyılda Sâib-i Tebrîzî'nin bazı gazellerini açıklamak amacıyla Ebubekir Nusret Efendi tarafından kaleme alınan bu eser de mensur bir şerh metnidir.

Sâib-i Tebrîzî, yaşadığı devirden itibaren iki üç asır boyunca, özellikle Hindistan, Afganistan ve Anadolu'da üstat olarak tanınmış, sevilmiş ve takipçiler bulmuştur. Türk edebiyatında da şiirleri pek çok şerhe konu olmuştur. Bugünkü bilgilerimize göre bu eserler arasında Ebubekir Nusret Efendi'nin şerhleri ilk ve en hacimli şerh metinleri olması sebebiyle ayrı bir öneme sahiptir. Şarihin Sâib-i Tebrîzî'nin şiirlerine yaptığı birbirinden farklı üç şerh metni bulunmaktadır.

Bu tebliğde, bilinen iki nüshası bulunan Ebubekir Nusret Efendi'nin Sâib-i Tebrîzî'nin seçili 138 gazeline yaptığı şerhi tanıtılacak; eserin şekil ve muhteva özellikleri ile şarihin şerh metodu hakkında tespitler ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler: 18. yy., şerh, Sâib-i Tebrîzî, Ebubekir Nusret

ABSTRACT

The word annotation literally means to open something, to split something. As a term, annotation is defined as explanatory works written about a work studied in various fields. Over the centuries, many examples of the annotation tradition, which has taken place in Turkish literature as an influence of Islamic civilization, have been seen. Among the works annotated in Turkish literature, works originating from Iran have a great place. This work, which we will introduce in this paper, was written by Ebubekir Nusret Efendi in order to explain some of the ghazals of Sâib-i Tebrîzî in the 18th century, is also a prose commentary text.

Sâib-i Tebrîzî was known as a master, loved and found followers, especially in India, Afghanistan and Anatolia, for two or three centuries from the time he lived. His poems have also been the subject of many commentaries in Turkish literature. According to our knowledge today, Ebubekir Nusret Efendi's commentaries are of particular importance as they are the first and the

most voluminous commentary texts. There are three different annotation texts of commentators Sâib-i Tebrîzî's poems.

In this communique, two known copies of Ebubekir Nusret Efendi's commentary made by Sâib-i Tebrîzî to 138 selected ghazals will be introduced; It will be tried to reveal the features of the form and content of the work and the annotation method of the commentary.

Keywords: 18th century, commentary, Sâib-i Tebrîzî, Ebubekir Nusret

1.Şerh

Şerh sözlükte "eti kesmek; bir şeyi genişletip yaymak; sözün kapalı kısımlarını açıklayıp anlaşılır hale getirmek" (İbn-i Manzûr, 2003: 477) demektir. Metin şerhi terim olarak "*bir metnin sırlarını, ince dikkatler gerektiren ifade ve nüktelerini açıklama ve yorumlamak" (Kadri, 1943: 217-218), "muhtelif ilim dallarında incelenen bir eser hakkında yazılan açıklayıcı eser" (Vaux, 1979: 429), "bir metnin daha iyi anlaşılsın diye, o metni başkalarından daha iyi anladığı kanaatinde olan kişiler tarafından açıklanması"* (Kortantamer, 1994: 1) manalarında kullanılır. Şerhle ilgili çeşitli kaynaklardaki bu tanımların ortak noktası bir şeyden yahut bir metinden "*kapalılığın giderilip gizli olan şeyin ortaya konmasıdır*" (Saraç, 2006: 121).

Şerhin amacı bir metnin anlaşılır kılınması ve açıklanması olduğundan her milletin kültüründe ve edebiyatında asırlardır bulunduğunu söylemek mümkündür. Türk edebiyatında da örnekleri günümüze kadar verilmeye devam eden ve tesirleri süren şerh geleneği İslam medeniyetinin ürünüdür. İslamî kültürde şerhin ilk örnekleri çeşitli şiirlerdeki bazı ibare ve kelimelerin açıklamaları şeklinde verilmiştir. İlerleyen dönemlerde çeşitli ilim dallarında yazılmış kitap ve makale hacmindeki metinlerin şerh edildiğini de görmekteyiz. Ama şerh literatürünün İslam kültüründe karakteristik özelliklerini kazanmasında, sınırlarının oluşmasında ve bir gelenek hâline gelmesindeki esas etken *Kur'ân'ı* ve *Kur'ânî* ifadeleri anlamaya yönelik çalışmalar olmuştur (Saraç, 2006: 122). Nitekim *Kur'ân-ı Kerîm* insanları kendi ifadeleri üzerine düşünmeye, bu ifadeleri açıklamaya davet eden bir metindir. Bu davet ve emre uyan araştırmacılar tefsir çalışmalarını ortaya koymuşlardır. Bahsi geçen bu *Kur'ân* tefsirlerinde klasik metin şerhinin planını görmek de mümkündür. Tefsir metinlerinin sundukları şerh modelinde kapsamlı filolojik açıklamalar ve belagat bilgileri verilir. Bunlarla birlikte ayetlerin nüzul sebepleriyle ilgili bütün rivayetler, konuyla ilgili kıssalar anlatılır. Şarih, kendinden önce ayet hakkında yorumlarda bulunan araştırmacıların sözlerini ve kendisinin ayetin açıklaması ve anlaşılması hakkındaki fikirlerini verir (Kortantamer, 1994: 2). Bu durumda, şerhlerin metodunun, modelinin oluşmasında ve bir yöntem olarak ortaya çıkmasında tefsirlerin birinci derecede rolü olmuştur diyebiliriz.

Kâtip Çelebi'nin, ansiklopedik eseri *Keşfu'z-Zünûn*'un giriş kısmındaki sözleri şerhlerin yazılış amaçlarına dair önemli bilgiler içerir. Ayrıca klasik kültürümüzde şerh konusunun

nasıl anlaşıldığına ilişkin bilgi de vermektedir. Kâtip Çelebi'ye göre her yazar, metnini şerhe ihtiyaç duyulmadan anlaşılması için yazar; fakat (a) yazarın düşünce ve ifadedeki üstün ve özel kabiliyeti dolayısıyla ince manaları yoğun bir şekilde dile getirmesi, ama okuyucuların yazarla bu konuda aynı seviyede olmaması; (b) zaten açık ve biliniyor olduğu düşüncesi ile veya bir başka ilim dalını ilgilendirdiği için bazı ön bilgilerin verilmemesi ve (c) lafzın birden fazla anlama yorulacak tarzda mecazlı ve kinayeli bir üslupla yazılmış olması şeklinde üç sebepten ötürü ortaya konulan metnin şerhi gerekmektedir. Ayrıca metin yazarının insan olması sebebiyle yanılması, meseleleri ve bilgileri karıştırması, önemli noktaları dile getirmeyi unutması, tekrara düşmesi gibi kompozisyon hatalarının da şerhin sebeplerinden olduğunu söyler (Kâtip Çelebi, 2017: 35).

Verilen bilgilerden hareketle edebî metinlerin iki amaç doğrultusunda şerh edildiğini söyleyebiliriz. İlki, bilgilendirme esas alınarak yazılan şerhlerdir. Bu eserlerin yazılmasının temelinde ele alınan metinle ilgili olarak okuyucunun bilgi birikiminin yetersiz kaldığı yerler olduğu düşüncesi bulunur. Bu durumda şarih kelime ve ibarelerin anlamlarını verir, okuyucuyu gramer bilgileri hususunda aydınlatır ve buradaki kültür unsurlarını açıklar. Kâtip Çelebi'nin *Keşfu'z-Zünûn*'da sunduğu şerh sebeplerini bu grupta toplayabiliriz. Şerh metni oluşturmada rol oynayan diğer etken de ele alınan metinlerin bir düşünce ve inanç sistemini açıklamak için bir vasıta olarak kullanılmasıdır. Okuyucuya çeşitli mesajlar ve düşünceler vermek amacıyla belirli bazı dinî-tasavvufî metinlerin çeşitli araştırmacıları tarafından pek çok kez şerh edilmesi bu gruptaki metinlerin sayısının artmasını sağlamıştır. Bu şerhlerde metnin açıklanma amacı ikinci planda kalmış, onun bir vasıta olarak kullanılması durumu söz konusu olmuştur (Saraç, 2006: 123).

Edebiyatımızdaki şerh metotları yüzyıllar ilerledikçe çeşitlilik göstermeye başlamıştır. Klasik metin şerhinde metin parça parça ele alınır. Kelime açıklamaları ve filolojik yaklaşımlar ağır basar (Mengi, 2010: 78). Bu tip şerhlerde önce metin verilir. Kelime ve kavramlar dil bilgisi ağırlıklı olarak açıklanır. Bu ifadelerin arka planında bulunan anlam dünyası, mazmunlar ve telmihler değerlendirilir. Bu konularda daha önce ileri sürülmüş fikirlerden bahsedilir. Klasik devirdeki şerhler genellikle bu şekilde yapılmıştır (Kortantamer, 1994: 2-3). Geleneksel şerh metodu günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Fakat özellikle yüzyılımızın ikinci yarısında yeni arayışların gerekli olduğu düşüncesiyle şerh konusundaki yaklaşımlarda değişiklikler meydana gelmiştir (Kortantamer, 1994: 3).

Günümüzde modern şerh anlayışının etkisiyle metin şerhi anlam bütünlükleri göz önüne alınarak yapılmaktadır. Bu bütünlükte, bağlamlar ve onların yapılarını da içeren kuvvetli bir tahlil yönü bulunmaktadır. (Kortantamer, 1994: 7).

Klasik şiirimizin açıklanmasında uygulanan bir diğer metot da yapısalcı şerhtir. Bu metotta temel prensip metnin iç düzenini, sanatçının bilinçli çabasını, kendine özel dizgesini göstermektedir. Bu çerçevede şarihler, şerhi metindeki tekrarları, paralellikleri, mısra uzunluklarını, cümle unsurlarının sıralanmalarını, cümlelerin yapılarını, kelimeleri, onların cinslerini, özelliklerini ve her türlü ses tekrarını göz önüne alarak gerçekleştirirler (Kortantamer, 1994: 9).

Metin şerhi çalışmaları Türk edebiyatının her döneminde önemini muhafaza etmiştir. Hatta Osmanlı medreselerinde, medrese hocalarının terfi alabilmesi için gereken şartlardan biri okutacakları metnin bir bölümünü şerh etmeleri idi (Saraç, 2006: 122). Osmanlı coğrafyasında Türkçe ile birlikte Arapça ve Farsça da kullanıldığından şerhler çok dillidir. Arapçadan Hz. Ali, Kâ'b b. Züheyr, İbnü'l-Fârız ve Muhammed b. Saîd el-Bûsîrî; Farsçadan Mevlânâ Celâle'd-din-i Rûmî, Ferîdü'd-din Attâr, Sa'dî-yi Şîrâzî, Hâfız-ı Şîrâzî, Molla Câmî, Hüsrev-i Dihlevî, Örfî-i Şîrâzî, Sâib-i Tebrîzî ve Şevket-i Buhârî gibi ediplerin eserleri çok sayıda Türkçe şerhe konu olmuştur. Bu eserler çoğunlukla manzum şerhlerdir. Osmanlı edebiyatında Muslihu'd-din Mustafa Sürûrî, Mustafa Şem'î Efendi ve Sûdî Bosnevî Farsça metinlere yazdıkları şerhlerle tanınırlar. Ayrıca İsmail Hakkı Bursevî, Abdullah Salâhî Uşşâkî ve Müstekimzâde Süleyman Sâde'd-din de anılması gereken şarihlerdendir (Ceylan, 2010: 565-568).

2.Sâib-i Tebrîzî ve Türk Edebiyatında Sâib-i Tebrîzî Şerhleri

Sâib-i Tebrîzî 1603 tarihinde Tebriz'de doğmuştur. Ailesi Şâh 1. Abbas'ın emriyle Isfahan'a yerleştiği için şair burada yetişmiştir (Diriöz, 1977: 280). Erken yaşlarda Hac vazifesi için Mekke'ye gitmiş, dönüşte de Anadolu'ya gelip bazı şehirlerde bulunmuştur. Bu sırada Konya'ya da gelerek Bostân-ı Evvel'den el alıp Mevlevî olmuştur (Genç, 2018: 172). Daha sonra Tebrîz'e dönmüş fakat burada yaşadığı huzursuzluklar sebebiyle Hindistan'a gidip Hind-Türk hükümdarı Şâh-Cihân'ın maiyetine girmiştir. Bu tarihten 1632 yılında babasıyla İran'a döndüğü zamana kadar Hindistan'da yaşamıştır. Ömrünün son yıllarında Konya'ya gelip Mevlânâ'yı ziyaret ederek kendisine intisap etmiştir. Dönüşünde Isfahan'da bir Mevlevî tekkesi kurup ölümüne kadar (1677) burada sakin bir hayat yaşamıştır (Kartal, 2011: 273). Muhammed Kahraman tarafından neşredilen *Dîvân'*da 7015 Farsça, 19 Türkçe olmak üzere toplam 7034 gazel yer almaktadır (Kartal, 2011: 273). Yaşadığı dönemden itibaren özellikle Hindistan, Afganistan ve Anadolu'da büyük bir üstat olarak tanınmış, sevilmiş ve takipçiler bulmuştur (Diriöz, 1977: 280). Türk edebiyatında da Nâbî, Koca Ragıp Paşa, Şehrî gibi şairlere etki etmiştir. Şiirlerinin muhtevası ahlakî ve tasavvufî nükte ve nasihatlerden oluşmaktadır (Diriöz, 1977: 281). Sâib'in şiirlerindeki bu hikmet dolu ifadeler şarihlerin de ilgisini çekmiş ve bu şiirlere çeşitli şerhler yapılmıştır. Bu bağlamda Osman

Ünlü tarafından tespit edilen Türk edebiyatındaki Sâib-i Tebrîzî'nin şiirlerini şerh eden şarihler ve eserlerinden bazıları şunlardır (Ünlü, 2006: 85-93):

İsmet Mehmet Efendi (ö.1747), *Mecmua-i İsmet Efendi* ismiyle tertip ettiği mecmuasında Sâib-i Tebrîzî'nin bir gazelini şerh etmiştir. Bu şerhin de içerisinde bulunduğu mecmua Bayezid Devlet Kütüphanesi Veliyüddin Efendi No. 3249'da bulunmaktadır.

Pîrîzâde Osman Sâhib (ö.1770) tarafından tertip edilen bir mecmuada Sâ'ib-i Tebrîzî'nin elif harfinde bulunan 7 gazelinin şerhi vardır. Eser Süleymâniye Kütüphanesi Reşid Efendi No. 1022'de bulunmaktadır.

Ebubekir Nusret'in (ö.1796) Sâib-i Tebrîzî *Dîvânı*'nın şerhi ile ilgili birbirinden üç farklı eser vardır. İlk eser, Sâib-i Tebrîzî'nin "elif" harfiyle biten gazellerin, ikincisi son harfi "te" olan gazellerin şerhidir. Son eserde ise *Dîvân*'ın her harfinden birkaç gazel seçilerek bunların şerhi yapılmıştır. Bu eserler hakkındaki ayrıntılı bilgi çalışmada Ebubekir Nusret'in hayatı ve eserleri başlığı altında verilecektir.

Ömer Fâik (ö.1819), Sâib-i Tebrîzî'nin ney hakkındaki 33 beyitlik bir gazelinin şerhini yapmıştır. Ömer Fâik'in bu şerhinin Süleymâniye Kütüphanesi Kasidecizâde Bölümü No. 718/6 ile İzmir Bölümü No. 622/1'de, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Ty. 3736'da ve Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Y.394'de kayıtlı nüshaları bulunmaktadır.

Mehmed Murad'ın (ö.1847) Sâib-i Tebrîzî'nin 14 gazelini şerh ettiği *Gencîne-i Maârif* isminde bir eseri bulunmaktadır. Eserin, Süleymâniye Kütüphanesi M. Arif-M. Murad Bölümü No. 262'de ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Ty. 9687'de bulunan iki nüshası vardır.

Süleyman Fehim (ö.1845) Sâib-i Tebrîzî *Dîvânı*'nı şerhe başlamış ve "be" harfinin sonuna kadar gelmiştir. Fakat ölümü sebebiyle eser yarım kalmıştır. Bunun üzerine Süleyman Fehim'in öğrencisi olan Ahmet Cevdet Paşa (ö.1895) kendi ifadesiyle emeklerin zayi olmaması amacıyla Süleyman Fehim'in kaldığı yerden devam ederek eseri tamamlamıştır. Eserin İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Ty. 5593 ve Ty. 5594 ile Bayezid Devlet Kütüphanesi Veliyüddin Efendi No. 3302'de olmak üzere üç nüshası vardır.

Muallim Nâci (ö.1893), *Sâib'de Söz* adlı eserinde Sâ'ib-i Tebrîzî'nin "hakîmâne ve nâsihâne" bulduğu yedi beytinin şerhini yapmıştır.

Mehmed Hulûsî, Sâib-i Tebrîzî'nin bazı beyit ve mısralarını tercüme etmiş ve eserini *Mücevherât-ı Sâib-i Tebrîzî* adıyla bastırmıştır. Eserin Süleymâniye Kütüphanesi Tâhir Ağa Tekkesi No. 562, Yazma Bağışlar No. 2068, Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma

Kütüphanesi Y.101 ile İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı Osman Ergin Yazmaları No. 130 ve 986/2'de olmak üzere dört nüshası vardır.

3. Ebubekir Nusret Efendi ve Şerhi

Şiirlerinde Nusret mahlasını kullanan şarihin asıl adı Ebubekir'dir. *Şefkat Tezkiresi, Hâtimetü'l-Eş'âr* ve *Sicill-i Osmanî*'de ismi sadece Nusret Efendi olarak belirtilirken Osmanlı Müellifleri, *Tuhfe-i Nâilî* ve *Ârif Hikmet Bey Tezkiresi*'nde ise Ebubekir Nusret Efendi şeklinde zikredilmiştir. Ebubekir Nusret, Harputludur ve yörede Çankal-zâde ismiyle tanınmıştır (Çınarcı, 2019: 94). Ailesi hakkında bunun dışında bir bilgi mevcut değildir. Harput'tan Bağdat'a giderek orada Sıbgatullah Efendi başta olmak üzere pek çok âlimden ders görmüş, ardından İran ve Şam'a gidip son olarak da İstanbul'a gelmiştir (Çınarcı, 2019: 94). *Mâ-hazar* adlı eserinin mukaddimesinde geçen "*Otuz senedir İslâmbol'da bu nedir vâkıf olamadım*." ifadesinden şairin otuz sene İstanbul'da yaşadığı anlaşılmaktadır. Bu süre boyunca İstanbul'da Nurûosmaniye Kütüphanesi'nde hafız-ı kütüblük yapmıştır. 1796 yılında vefat eden Nusret'in mezarı Eyüp'te Kaşgarî Dergahı'nda bulunmaktadır (Bursalı Mehmed Tahir, 1975: 227). *"Resmî ilimleri Dağıstanlı Ali Efendi'den, tasavvuf ilimlerini de Mustafa el-Bekr'i-Kudsî'den tahsil etmiştir."* (Bursalı Mehmed Tahir, 1975: 227). İyi derecede Farsça bilen şair hafız-ı kütüblük vazifesinde iken Farsça dersleri vermiş (Çiftçi, 2017: 483), Arapça, Farsça ve Türkçe olmak üzere üç dilde de şiirler söylemiştir (Mehmed Süreyya, 1996: 252). Ömrü boyunca daima ilimle meşgul olmuş, edebiyat ve tasavvuf ilimlerinin yanı sıra kimya ve tıp gibi alanlara da ilgi duymuş ve kendini bu sahalarda geliştirmiştir (Çınarcı, 2019: 94). Kaynaklarda hayattayken de etrafındakiler tarafından saygı duyulan, itibar sahibi bir şeyh olduğu belirtilmiştir (Çınarcı, 2019: 94).

Ebubekir Nusret'in kaynaklarda bahsedilen eserleri şunlardır:

1. *Dîvân:* *Dîvân*'da Türkçe, Farsça ve Arapça yazılmış 142 adet manzume bulunmaktadır. Eserin dört nüshası tespit edilmiştir. Bu nüshalar İstanbul Üniversitesi Türkçe Yazmalar No: 515, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine No: 879 ve Tire/İzmir Necip Paşa Kütüphanesi Diğer Vakıflar No: 808 ve Mısır Millî Kütüphanesinde bulunmaktadır (Yapıcı 2013: 350). Eser, 2015 yılında Gökhan Alp tarafından yüksek lisans tezi olarak çalışılmıştır.

2. *Mâ-hazar:* Şairin ruhanî ve cismanî hastalıklara karşı tecrübe ettiği ilaçları derlediği bir tıp kitabıdır (Bursalı Mehmed Tahir, 1975: 227). *"Mücerrebât-ı Nusret", "Nusret Efendi Mecmuası", "Mâ-hazar fi't-Tıb", "Nusret Efendi Risâlesi"* gibi isimlerle anılmaktadır. Bu eser, *Mâ-hazar fi't-Tıbbu'r-rûhânî ve'l-Cismânî* adıyla İstanbul'da ilki 1829'da, ikincisi de 1883 yılında olmak üzere iki defa basılmıştır. Eserin kütüphanelerde yüzden fazla yazma nüshasının bulunması, bu eserin çok beğenilip okunduğunun bir işaretidir (Ünlü, 2009: 444).

Bu eser de 2017 yılında Şule Yüksel Özkaya; 2019 yılında ise Serkan Çınar tarafından yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

3. *Mülahhas min Tefsîri Keşfü'l-Esrâr:* Bu eser Safevî'nin *Hetk-i Esrâr* adlı tefsirinin özetlenmiş hali olup Arapça kaleme alınmıştır.

4. Sâ'ib-i Tebrizî Dîvânı Şerhleri: Ebubekir Nusret Efendi'nin Sâib-i Tebrîzî'nin Dîvân'ı ile ilgili üç ayrı şerhi bulunmaktadır. Bu eserler günümüze kadar çeşitli ilmî çalışmalara konu olmuştur. Bu şerhlerin ilkinde Sâib-i Tebrîzî'nin "elif" harfiyle biten gazelleri şerh edilmiştir. Bu eser üzerine Osman Ünlü tarafından 2001 yılında bir yüksek lisans tezi yapılmıştır. İkincisinde Dîvân'daki son harfi "te" olan gazeller şerh edilmiştir. Son şerh ise Dîvân'dan seçme gazellere yapılmış şerhlerden oluşmaktadır. Bu şerh üzerine iki bilimsel çalışma yapılmıştır. Bunlardan ilki, Hüseyin Gönel tarafından eserin Süleymâniye Kütüphanesi'ndeki 244 varaklık nüshasının ilk 75 varağında yer alan 38 gazelin şerhinin çeviriyazısından ibaret olan yüksek lisans tezidir (Gönel, 2004). Diğer çalışma ise eserin Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan nüshasının ilk 175 varağındaki 47 gazelin şerhinin çeviriyazısını konu eden Emrullah Yakut'un yüksek lisans tezidir (Yakut, 2007).

Bu tezlerde görüldüğü gibi Ebubekir Nusret'in Sâib-i Tebrîzî'nin gazellerine yapmış olduğu şerhlerin tamamı çalışılmamıştır. Biz bu tebliğimizde doktora tezi olarak hazırladığımız Ebubekir Nusret'in bu şerh metnini tanıtmaya ve Ebubekir Nusret'in şerh metoduyla ilgili tespit edebildiğimiz özelliklerini ifade etmeye çalışacağız.

Eser Bilgisi

Şekil Özellikleri

Eserin bilinen iki nüshası vardır1. Bu nüshalardan ilki Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Bölümü No. 3377'de bulunmaktadır. 188x116 mm sayfa ebadı ve 137x116 yazı ebadı bulunan nüsha toplam 368 varaktır ve her sayfada 15 satır vardır. Nesih hatla yazılmıştır. Nüsha Mehmed el-Lâtif tarafından 1188/1774 tarihinde istinsah edilmiştir. Metin kırmızı çerçeve içerisine alınmıştır. Eserde şerh edilecek olan Farsça beyitlerin tümü kırmızı mürekkep ile yazılmıştır.

Eserin diğer nüshası Süleymaniye Kütüphanesi Hafid Efendi Bölümü No. 368'de bulunmaktadır. Telif tarihi ve müstensihi hakkında kesin bir bilgi yoktur. Eserin sonuna ferağ kaydı düşülmemiştir. Nesih hatla kaleme alınan nüshanın 210x140 mm sayfa ebadı ve

1 Eserin nüshaları hakkında bilgiler Osman Ünlü'nün "Ebubekir Nusret'in Sâib-i Tebrizî Şerhleri" adlı makalesinden alınmıştır.

150x70 mm yazı ebadı vardır. 244 varaktır ve her sayfada 25 satır bulunmaktadır. Şerh edilen Farsça beyitlerin hepsi kırmızı mürekkep ile kaleme alınmıştır.

Bu nüshalarda her kafiyeden aynı seçili 138 gazelin şerhi yapılmıştır. Her iki nüsha da harekesizdir. Yalnızca eyle-ile, kim-kem, nefes-nefis, bekâ-bükâ vb. gibi yazılışı aynı olan kelimeleri belirtmek için ve hadis, ayet alıntılarında hareke kullanılmıştır.

Eserin Adı

Eserin Hafid Efendi nüshasında şerhe isim olabilecek bir başlık bulunmamaktadır. Hacı Mahmud nüshasında ise *"Şerh-i Sâib Nusret Efendi Rahmetu'llâhi teʿâlâ İlâ-yevmi'l-kıyâm"* başlığı bulunmaktadır.

Yazılış Sebebi

Ebubekir Nusret eserinin başında daha önce kaleme aldığı elif ve tâ kafiyelerinde bulunan gazellerin şerhlerine rağbet edenler için bu iki eseri üçlemek amacıyla her kafiyeden seçili gazellerin şerhini içeren böyle bir eser yazdığını şu şekilde belirtmiştir:

> *"Ma'lûm ola ki bundan akdem Sâib merhûmun Dîvân-ı ma'ârif-i meşhûnundan elif ve tâ kâfiyelerinin müntehâblarından vâfir gazeller tercüme olunmuşdu. Hâlâ o müsennâyı müselles etmek kasdıyla her kâfiyeden bulunmak üzere mevcûd olan Dîvânçesine nazar u tercüme ile tekmîli müyesser olmagın bu sukâta-i 'irfâna tenezzül buyuran ihvân içün tebyîzine himmet olunmuşdur." [HM 1b, HE 1b]*

Ayrıca şarih eserde yeri geldikçe şerhlerinin telif sebebi hakkında da bilgiler sunar. Bu bağlamda kimsenin yönlendirmesi olmadan kendine bir meşgale edinmek ve dostları tarafından hatırlanmak amacıyla bu üç eseri yazmaya başladığını ve ümit etmediği halde tamamlamaya muvaffak olduğunu ifade eder:

> *"Bu üç tercümemizde dahi bir kimsenin sevki ba-tergîbi yokdur. Hemân kendi kendimizi eglemek kasdıyla bu kadarcaya ihtiyâcı olan ahbâb-ı kirâma yâdigâr olmag-içün ibtidâ olunup me'mûl degil iken üçü dahi tekmîl oldu." [HM 36b, HE 20b]*

Ebubekir Nusret, insanın faydalı olmak amacıyla meydana getirdiği eserlerinin, eser sahibi öldükten sonra bile onun adına dünyada sağ kaldığını ifade ettiği bir beytin şerhinde, başlangıçta niyetinin bu olmamasına rağmen Sâib'in şiirlerini şerh ettiği bu eserlerle dünyada insanlığa faydalı bir eser bırakma güzelliğine eriştiğini belirtir. Herhangi birinin şarihin bu eserlerine dayanarak bir hususu idrak etmesiyle bunun mükâfatının kendisine de erişeceğini ifade eder. Ayrıca Sâib'in şiirlerini anlamak için kendi eserlerinin yeterli olduğunu, bu eserleri okuyan bir kişinin başka kaynaklara ihtiyaç duymayacağını belirterek kendi eserinin

faydalı olacağına dair kanaatini de belirtmektedir[2]. Bu ifadelere dayanarak şarihin eseri kaleme alma sebeplerinden birinin de insanlığa faydalı olmak olduğunu söyleyebiliriz.

Muhteva Özellikleri ve Şarihin Şerh Metodu

Eser yukarıdaki ifade ettiğimiz şerh çeşitlerinden tasavvufî şerhler grubunda değerlendirilebilir. Ebubekir Nusret'in şerhinin okuyucuyu eğitmek amacıyla, nasihat verir gibi ya da bir meseleyi öğretir tarzda bir üslupla kaleme alındığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla şarih, klasik şerhlerde karşımıza çıkan her kelimenin tek tek anlamlarının verilmesi yoluna başvurmaz.

Ebubekir Nusret'in genel olarak uyguladığı şerh metodu şu şekildedir: Önce şerh edilen beyti Türkçe nesre çevirir, ardından beyitte açıklamaya gerek gördüğü tabir, edebî sanat ve mazmun varsa onu ele alır, daha sonra ise beytin şerhini yapar. Bu bağlamda beyitte yer alan tasavvufî ifadelerin üzerinde durup açıklamak istediği konuyu ele alırken hadis, tefsir, ilm-i kıyafe, ilm-i nücûm vb. çeşitli ilimlerden, İslam âlimlerinin eserlerinden, peygamber kıssaları ve menkıbelerden, kendi tecrübe ve fikirlerinden faydalanır. Bazı beyitlerin şerhlerine Türkçe, Arapça ve Farsça beyitler de ekler.

Şarih, bazı beyitleri açıklarken "…murâdı…", "…makâm-ı i'tibâr budur ki…", "…meydân-ı i'tibâr budur ki…" gibi beyitte asıl anlatmak isteneni vurgulayan ve okuyucunun dikkatini çekmeyi sağlayan ifadeler kullanır.

Okur tarafından anlaşılmayacağını düşündüğü Farsça kelime ve kavramları da açıklamaya çalışır. Bu hususta şu örnekleri vermek mümkündür:

> *"Çeşm-i şûr, Fârsî'de isâbet eden 'ayne derler ve şûr manâsında bahre göre tuzluluk mülâhazasıyla buyurur ki, bir kimse bahr-i cihândan sâlim bir musîbete ugramamış nice çıksın. Zîrâ bunda eger habâbın çeşmi ise de şûrdur ve 'adem-i selâmet merrâtıyla der-kârdır." [HM 7a, HE 5a]*
>
> *"Nemek-sûd basdırma demekdir. Ma'nâ böyle olur ki çeşm bu âlemde uyku ile basdırma oldukca bir yakaza-i kalb sâhibi yokdur ki ondan gönül açıla. Yanî fütûh-ı kalbe nâ'il olmak ve onun sâhibini görmek uykusuz göze tevakkuf eder." [HM 7b, HE 5a]*

Açıklamada güçlük çektiği beyitlerde manayı açıklığa kavuşturmak için çabalayan ancak "bu kadar yardım edebildim" diyerek konuyu kapatan Ebubekir Nusret, bazı beyitlerde ise anlaşılıp açıklanması zor bir manayla karşılaştığını açıkça dile getirir:

> *"Keh-rübânın cezbesi egerçi 'âlî vü bülend vâki olmuş ise de ne eder bir samân yapragına ki dîvâr altındadır. Merhûm bir 'azîmü'ş-şân meseleye irşâd eyledi. Murâdı isti'dâdı ifâdedir.*

[2] Nusret Efendi, Şerh-i Dîvân-ı Sâib, Süleymaniye Kütüphanesi Hafid Efendi, nr. 368, s. 71b

Ammâ tûl u dırâz beyâna ve tafsîle muhtâcdır ve bir bahsi iltizâm eden hiç olmaz ise men-i mücerredden halâs olamaz. Pes iş Cenâb-ı sa'âdet'e kaldı ki keh-rübâ ile samânı geregi gibi mütâla edip nazar edersin. Keh-rübâ samânı cezbede müstakil midir yâhud samânın da dahli var mıdır, yoksa yalnız sırr samânda mıdır, yok bu cezbede ikisi müşterek midirler bu vücûhun içinden her kankısın tahkîk edebilirsin. O zamân isti'dâdın ma'lûm olup usûl-ı sûfiyyeden bir 'azîm-i asla vâkıf olmuş olursun. Sâib merhûm kısm-ı ahîre zâhib oldu ve bizlere Rabbü'l-'âlemîn "ve iyyâke nesta'în" ile emr eyledi. Ve isti'ânet bir emre bed' etdikden sonra olur. Zîrâ Kurân-ı Kerîm 'Arabî'dir, bu kadarca yardım ettim." [HM 44a, HE 24a]

"Nehâr bârgâhında avâmın nevbeti âm-ı vâki olur. Ammâ leyl 'âlî-cenâbının mahremi hâsdan gayrı degildir. Zîrâ herkes lezzet-i fîrâşı ve râhat-ı nevmi bırakıp dergâh-ı Rabbü'l-'âlemîn'de tezellüle ruhsat bulamaz. Tevfîke muhtâc bir güç ma'nâdır." [HM 15a, HE 9b]

Netice itibariyle Ebubekir Nusret, birtakım zor manaların kolaylıkla kavranamayacağını, sadece işaretlerle ifade edilebileceğini de dile getirir:

"Varlık ve benlik senin bahrini sâhil muhâsarasında göstermişdir. Benlikden kenâra ihtiyâr edenler kenârsız deryâ olurlar. Murâdı zikrullâhla kendini ferâmûş etmeye tergîbdir. Yâhud "hel etâ ale'l-insân hînun mine'd-dehrî lem-yekûn şey'en mezkûren" âyet-i kerîmesinde olan "lem yekün" hâlini istihzâra irşâd etmişdir. Yâhud bilinip söylenmez bir hâle işâret eder ki bilinse dahi ibârete sıgışmaz. Hâsılı insana kendini görmek kadar bir şeytanet olmaz. Zîrâ kendine bakmak nefsine ri'âyet etmek bir fendir ki üstâzsız herkese müyesserdir. Ammâ kendini unudup âsâr-ı esmâ vü sıfâta meşgûl olmak üstâz-ı kâmil elinde herkese müyesser degildir. Onun-içün dâimâ işârete mübtelâdır sarâhatle anlanmaz." [HM 61a, HE 33a]

Ebubekir Nusret, Sâib'in şairliğine olan hayranlığını, bu beyitleri şerh ederken kullandığı ifadelerle de belli eder. Yaptığı şerh dâhilinde şairin şiir dilini, edebî sanatları kullanımını, mazmunları ele alış şeklini vs. hususları da inceler. Şarihin bu konulardaki değerlendirmeleri genellikle olumludur. Örneklerde de görüldüğü gibi şarih, Sâib'i şairlerin binası olarak kabul edip, kullandığı ifadeler ayrıntıyla düşünüldüğünde şairin irfanının rütbesinin başka şairleri hayrete düşüreceğini belirtir:

"Eger senin mest olan seng-i çeşm seng-i nakkâşdan aklı iletmedi ise dehân ve bil tasvîri hâtırından nice gitdi. Murâdı agzın küçüklügünde ve bilin inceliginde mübâlagadır ve bir murâdı dahi budur ki mukâbilinde bir âdem ya görünmez ki tasvîr etsin diye. Merhûm şu'arâ tâ'ifesinin bînâsıdır." [HM 40a, HE 22a]

"Câdû-yı hâme-süvâr, şâ'ir-i sihr-âsâr bu makta'ında buyurur ki, ey Sâ'ib edebe hiçbir gevher erişmez. Şâhid-i 'itibâr budur ki küpede gûş-mâl menzilesi yokdur, ister ise elli keselik elmâs olsun. Evvelâ küpe kulakdan aşaga sarkar ve bir âdemi te'dîb içün çekilen kulak menziletde küpeden elbetde yukarıdır. Bu sûretde ve ma'nâda dahi gûş-mâl te'dîb manâsınadır ki elbetde zîver-i ma'nevî ki te'dîb olmagla zînet-i sûverîden 'alâ olur. Gûyâ demiş oldu ki gûş-mâl gûşvâr-ı manevî olduguna kadri 'alâ vâki olmuşdur. Bu irsâl-i mesele te'emmül olunsa merhûmun rütbe-i 'irfânı şu'arâya hayret verir." [HM 33a, HE 19a]

Ebubekir Nusret'e göre Sâib'in şiirindeki bazı kavramlar şaire mahsus bir tarzın ürünüdür. Başka bir şairin kabiliyetinin sınırları böyle ifadeleri kullanmaya yetmez:

> *"Taş gönüllü kâsıd senin kûyundan 'avdetde o kadar te'ennîyle geldi ki haber hâtırından gitdi. Ya'nî ömrümüz bir kâsıd tedârikinde sarf olup tarafınıza irsâl eyledik ammâ nekbet şîme-i sâ'îlere muhâlif hareketler ederek tâ bize irsâl eyledigin haberi unutmadıkca gelmedi. Hak budur ki bu şikâyet-i 'âşıkâne ve te'essüf-i mahrûmâneye bir şâirin havsala-i istidâdı tekeffül edemez. Hemân Sâ'ib'e mahsûs şivelerdendir." [HM 40a, HE 22a]*

Ebubekir Nusret, Sâib'in *"Âb der istâdegî ez serv dâred feyz-i bîş / Çeşm-i hayrân kadr dâned cilve-i mestâne râ"*[3] beytinin şerhini yaparken buradaki mazmunu açıklayabilmek için deryaların mürekkep olsa bile yeterli olmayacağını, yapılacak tüm açıklamaların eksik kalacağını ifade ederek buradaki mazmunun anlam genişliğini ve bu ifadeye karşı beğenisini şöyle belirtir:

> *"Su tevakkuf hâlinde servden feyzi ziyâde dutar. Zîrâ cârî olsa servin sûreti oldugu üzere aks etmez. Bu takdîrce mütehayyir âdemin gözü cilve-i mestânenin kıymetini bilir. Zîrâ in'ikâs tâm olmaya mahall-i müsta'id bulunur. Ma'lûm ola ki bu mazmûnun tahtında deryâlar mürekkeb olsa vasfında ve tafsîlinde kâsırdır. Yoksa ne sunun servden haberi ve ne suda bir eseri vardır." [HM 6a, HE 4a]*

Eserde Ebubekir Nusret'in bazı hususlarda Sâib'i eleştirdiği de görülür. Sünnî öğretiye bağlılığı anlaşılan şarih, Sâib'in Şii olması sebebiyle beyitleri özellikle bu hassasiyetle de inceleyerek Sünnîliğe aykırı olduğunu düşündüğü ifadeler karşısında okuyucuyu uyarır. Ayrıca şairin şiirinde yansıttığı görüş ve davranışların bazılarını da yanlış bulur. Bu durumda bahsi geçen konulara kendi fikirleriyle cevap verir ve bu görüşlerini ispat etmeye çalışır. Çoğunlukla da okuyucuları şeriata uymaya davet eder. Şarihin Sâib'le ilgili bu değerlendirmelerine şunlar örnek verilebilir:

Sâib'in dünyadaki her şeyin Allah'ın esmasının bir yansıması olduğu için Kâbe ile puthanenin eşit görülebileceği ve birinin diğerinden üstün tutulamayacağını ifade ettiği bir beyti için şarih, edebe aykırı olan bu düşüncenin kalplerde nefret oluşturabileceğini ve söylenmemesinin daha doğru olacağını belirtir:

> *"Ey Sâib her kim Kâbe ile büt-hâneyi bir pellede tutar ise onun terâzû-yı şuûrunda eksik taş yokdur. Zîrâ Mevlâ-yı müte'âl'e nisbet esmâ beyninde tefâzül tasavvur olunmaz. Meselâ Mu'izz ismi Muzil isminden eşref denilmez. Bu takdîrce esmânın mezâhiri dahi böyledir dese gerek. Her çend bu vech sahîh olduguna şübhe yok ise de böyle tabîrler edebe muhill istimâından kulûba nefret hâsıl olur edâlardır ve herkes bu tevcîhe kâdir olamaz. Merhûm eytmese hoş olur idi." [HM 7a, HE 4b]*

[3] Su durgun iken serviden feyzi daha çok alır. Mestane edanın kadrini hayran olmuş göz bilir.

Şairin *"Âyine râ siyâh küned bâ gubâr bahs / Gû âsmân me-kün be men-i hâksâr bahs"*[4] beytindeki ifadelerinden babasına karşı asi olduğu anlamını çıkaran şarih, bunu doğru bulmayarak şair adına Allah'tan af diler:

> *"Gubâr ile bahs etmek âyineyi siyâh eder. Söyle âsumân ben hâksâr ile bahs etmesin. Zîrâ mazmûn-ı müteârif üzere gubâr âyineye gâlibdir. Murâdı temsîl yüzünden eger âsumân benimle bahs eder ise hacl u maglûb olur demekdir. Merhûm babasına âsî olmak ister. Allâh afv eyleye." [HM 45a, HE 24b]*

Ebubekir Nusret, Sâib'in eğri duvarın gölgesinin de eğri olacağını ifade ettiği beytinde eğri duvarı şairin Şii mezhebinden olmasına benzetip bu düşünceyle ortaya konan eserlerin de doğru olmayacağını belirtir. *Dîvân*'da az da olsa bulunan Şii mezhebine ait mazmunlar için de Allah'tan af diler:

> *"Ey Sâib eger kendi âsârını egri istemez isen dogru ol. Âyine-i itibār budur ki dîvâr egri oldukda eseri olan sâyesi dahi egri vâki olur. Merhûm bu mazmûn ile imkânı rütbe-i âmildir. Zîrâ cümle dîvânında Şîî mezhebine dâir mazmûnları gâyet nâdirdir. Olanları dahi tevhîd-i Bârî'de ve nat-ı Nebevî'de in-şâallâh afv olunmuşdur." [HM 50b, HE 27b]*

Şarih, Sâib'in feleğe karşı sitem etmesini doğru bulmamakta ve okuyucuları bunu yapmamaları konusunda uyarıp, bu davranışın avama özgü olduğunu ifade etmektedir:

> *"*Felegin tanına bî-edebâne lisânını dırâz etme. Kazâ elinin turuncunu edebsiz nişân etme. Yanî felek ve muhtevî oldugu seyyârât u sevâbit u burûc u menâzil yed-i kazâda ser-gerdân ve memûr oldukları hidemât-ı muayyenelerini edâya şitâbândırlar ve fi'l-hakîka kendi nefsine kıyâs ile tedâbîr-i zâhire vü bâtınında ahvâl-i âzâde gâyet hafî ve vehle-i ûlâda ednâ teemmül ile cümle esbâb mutasarrıf-ı hakîkinin kudretinde müstehlek iken felek bana cevr etdi diye Sâib gibi mezâmîn-i mevzûne ile tan etmek avâma mahsûs bir hâlet-i kerîmedir." [HM 54b, HE 29b]

Sonuç

Bu tebliğ kapsamında 18. yüzyıl şarihlerinden Ebubekir Nusret'in Sâib-i Tebrîzî *Dîvânı*'nı şerhi ele alınmıştır. Ebubekir Nusret birbirinden farklı üç eser kaleme almış, ilk eserde Sâib *Dîvânı*'nın "elif" kafiyesinde bulunan gazelleri, ikincisinde "te" harfinde bulunan gazelleri, üçüncüsünde ise her kafiyeden seçili gazelleri şerh etmiştir. Çalışmanın konusu olan metin, bahsi geçen şerh metinlerinden üçüncüsüdür. Eserde toplam 138 gazelin şerhi yapılmıştır. Bilinen iki nüshası bulunmaktadır. Eser tasavvufî şerh niteliğini taşımaktadır. Şarih gerekli gördüğü takdirde kelimelerin anlamlarını da vermiştir. Fakat eserdeki temel amacının okuyucuyu eğitmek ve çeşitli meselelerde doğru yolu göstermek olduğu görülmektedir. Bu sebeple genellikle öğüt verici bir tarz kullanmıştır.

[4] Toz ile iddialaşmak aynayı karartır. Söyle gökyüzüne, benim gibi toz toprak içindeki biriyle iddialaşmasın.

Ebubekir Nusret'in Sâib'e ve şiirlerine bakış açısı ise çok yönlüdür. Şairin edebî yetkinliğini, kullandığı mazmunları, beyitlerinin arka planındaki manaları takdir ettiği ve bu beğeniyi hayranlıkla belirttiği ifadeler mevcuttur. Bununla birlikte itikadî, ahlakî vs. hususlarda şairin görüşlerine karşı çıktığı durumlar da vardır. Bu durumda şairin görüşünü eleştirip, karşı çıkmış ve kendi fikrinin doğruluğunu ispat etmeye çalışmıştır. Anlamakta ve açıklamakta zorluk yaşadığı konularda ise Ebubekir Nusret, bazen konunun karmaşık olduğunu belirtip elinden geldiği kadar açıklamaya çalışmış bazen de güç bir manayla karşılaştığını ve açıklayamayacağını söyleyip bahsi kapatmıştır.

Tebliğ çalışması dâhilinde çeşitli yönleriyle incelediğimiz Ebubekir Nusret'in Sâib-i Tebrîzî *Dîvânı* şerhi metin şerhi geleneği içerisinde dikkate değer bir yere sahiptir. Tarafımızca bir tez çalışmasına konu edilen bu eserin metninin tamamlanmasıyla şerh literatürüne bir eser daha kazandırılmış olacaktır.

KAYNAKÇA

Alp, Gökhan (2015). *Ebûbekir Nusret Efendi Dîvânı*. Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi.

Bursalı Mehmed Tâhir (1975). *Osmanlı Müellifleri 3* (Haz. İsmail Özen). İstanbul: Meral Yayınevi.

Carra de Vaux (1979). "Şerh". *İslam Ansiklopedisi*.11. İstanbul: MEB Yayınları.

Ceylan, Ömür (2010). "Şerh". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 38. İstanbul: TDV Yayınları. 565-568.

Çınar, Serkan (2019). *Ebubekir Nusret Efendi'nin Risale-i Nusret Efendi Adlı Eseri (İnceleme-Metin-Dizin)*. Yüksek Lisans Tezi. Karabük: Karabük Üniversitesi.

Çınarcı, Mehmet Nuri (2019). *Şeyhülislam Ârif Hikmet Bey (Tezkiretü'ş-Şu'arâ)*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/64059,seyhulislam-arif-hikmet-bey-tezkiresipdf.pdf?0 (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2021).

Çiftçi, Ömer (2017). *Fatîn Tezkiresi (Hâtimetü'l-Eşâr)*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55976,fatin-tezkiresi-pdf.pdf?0 (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2021).

Diriöz, Meserret (1978). "Sâib'in Türkçe Şiirleri". *Türk Kültürü Araştırmaları*. s. 277-301.

Genç, İlhan (2018). *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57762,tezkire-i-suara-yi-mevleviyyepdf.pdf?0 (Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2021)

Gönül, Hüseyin (2004). *Şerh-i Ba'zı Gazeliyat-ı Sa'ib-i Tebrizî ve Şerh Metodu*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Üniversitesi.

İbn Manzûr (2003). *Lisânü'l-'Arab*. Kahire: Darü'l-Hadis Yayınları.

Hüseyin Kazım Kadri (1943). *Büyük Türk Lugatı 3*. İstanbul: Devlet Matbaası.

Kahraman, Muhammed (1364-1365). *Divân-ı Sâib-i Tebrizî*. Tahran: Çâp-hâne-i Şirket-i İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî.

Kartal, Ahmet (2011). *Şiraz'dan İstanbul'a Türk-Fars Kültür Coğrafyası Üzerine Araştırmalar.* İstanbul: Kurtuba Kitap.

Kartal, Ahmet (2002). "Sâ'ib-i Tebrîzî ve Türkçe Şiirleri" *Türk Kültürü İncelemeleri 7*: 209-238.

Kâtip Çelebi (2017). *Keşfü'z-Zunûn, 1*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Kılıç, Filiz (2017). *Şefkat Tezkiresi (Tezkîre-i Şu'arâ-yı Şefkat-i Bagdâdî)*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. e-kitap https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55753,sefkat-tezkiresi-pdf.pdf?0 (Erişim Tarihi: 21 Mayıs 2021).

Kortantamer, Tunca (1994). "Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi". *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. S. 8. s. 1-10.

Mehmed Süreyya (1996). *Sicill-i Osmanî* 4 (Haz. Nuri Akbayar). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Mengi, Mine (1997). "Metin Şerhi, Tahlili ve Tenkidi Üzerine Düşünceler". *Dergâh*. C. 8. S. 93. s. 8-10.

Nasr-âbâdî, Mîrzâ Muhammed Tâhir-i Nasr-âbâdî (1361). *Tezkire-i Nasr-âbâdî, Çâp-i Sevvum*. Kitâbfurûşi-yi Furûgî.

Sadıkoğlu, Cengiz (2008). "Sâ'ib-i Tebrîzî". *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları.

Saraç, M. A. Yekta (2006). "Şerhler". *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. C. 2. s. 121-132.

Selçuk, Bahir (2015). "Harputlu Bir Şârih: Ebubekir Nusret Efendi". *Uluslararası Harput'a Değer Katan Şahsiyetler Sempozyumu*. Elazığ: s. 85-92.

Şener, Osman Zahit (2013). *Tuhfe-i Nâilî Metin ve Muhtevâ. C.2. S. 1000-1263*. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.

Tarlan, Ali Nihad (1944). *İran Edebiyatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Terbiyet, Muhammed Alî (1314). *Dânişmendân-i Âzerbeycan, Çâp-i Evvel*. Tahran: Matbaa-i Meclis.

Ünlü, Osman (2009). "Ebubekir Nusret'in Sâib-i Tebrizî Şerhleri". *Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 4/6 (Prof.Dr.Cem Dilçin Adına- Şerh/Annotation). 442-455.

Ünlü, Osman (2006). "Türk Edebiyatında Saib-i Tebrizî Şerhleri". *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 2006/1. s. 85-93.

Ünlü, Osman (2001). *Şerh-i Divân-ı Sâib-i Tebrizî'den Elif Harfli Gazeller*. Yüksek Lisans Tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi.

Yakut, Emrullah (2007). *Sâib-i Tebrizî Divanı Şerhi'nin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Yapıcı, Süleyman (2013). *Harput Bir Havza Kültürünün Manevi Hüviyeti*. 1. Elazığ: Elazığ Belediyesi.

Yazar, Sadık (2011). *Anadolu Sahası Klâsik Türk Edebiyatında Tercüme ve Şerh Geleneği*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Yüksek Özkaya, Şule (2017). *Bir 18. yüzyıl müellifi Ebû Bekir Nusret Efendi'nin "Mâ-Hazara fi't-Tıbbı'r-Rûhânî ve'l Cismânî" adlı tıp eserinin incelenmesi ve transkripsiyonu*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLDİRİLERİ

REFİK ALGAN'IN *KUYU* ADLI KÜÇÜREK ÖYKÜSÜNDE YENİ BİR TANIMLAMA: KİMLİKSİZLER GAYYASI

Aybüke GÜÇLÜ DEMİR

Doktora Öğrencisi
Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

20. yüzyılda değişen toplum düzeniyle birlikte psikoloji, sosyoloji, felsefe vb. sosyal bilimler alanlarında yeni kavramlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu kavramlar çoğu insanın bireysel hayatını ve kendilik değerlerini ön plana çıkaran ve etkileyen unsurlardır. Bu unsurların başında "Kimlik" kavramı gelmektedir. Kimlik; günümüzde psikoloji, sosyoloji, felsefe, edebiyat, antropoloji gibi birçok bilim alanında etkinlik gösteren bir kavram haline gelmiştir. Özellikle modernleşmenin etkisi altında sıkışan bireyin, toplum içinde var olan baskıdan kurtulması ancak bireysel kimliğini kazanması ile gerçekleşecektir. Bu baskı altındaki bireyin kimlik kazanma serüvenini anlatan bilim dallarından olan edebiyat dünyasında da kendini var etme çabası içinde olan bireyin kazandığı kimliksel değerler yazarlar tarafından eserlerinde yansıtılmıştır.

Bu çalışmada, Türk edebiyatının son dönem güçlü küçürek öykü yazarlarından olan Refik Algan'ın "Kuyu" adlı öyküsü, kimlik kavramına dair yapılan bilimsel tespitler ışığında incelenmiştir. Öyküde var olan temel kimliksel oluşumlar, "kazanılan bireysel kimliklere" ve halen toplum içerisinde kendini tekleştirememiş veya bireyselliğini ilan edememiş "kimliksiz bireylere" ait değerler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcük: Refik Algan, Kuyu, Modernizm, Kimlik, Kimliksizlik, Küçürek Öykü.

ABSTRACT

New notions have been appeared in the branches social sciences such as psychology, sociology, philosophy through social changes in the society in the 20th. Century. These notions are factors that effects an features a lot of people's individual life and self-worth. Identity guides many of these notions. Identity; becomes a notion that displays activitiy in the many branches of science such as psychology, sociology, philosophy, literatüre and anthropology. Especially the individual who is under pressure of modernization will get rid of the existing in the society only when he gains his individual identity. In the literatüre which is one og branches of science that tells the adventures of individuals under presure, the identity values gained by the individual who strives for self-existence has been reflected in their works by the authers.

In this work, it has been examined the story, which is called Kuyu, of Refik Algan, who is the recent strong short story writer in Turkish literatüre in the light of the scitific evaluations about identity notion. The basic identity formations in the story have been tried to be explained through

the values belonging to acquired individual identities and still individual without an identity who still have not been able to write on declare the individuality in the society.

Key Words: Refik Algan, Kuyu, Modernism, Identity, without an Identity, Short Story.

Giriş

"*Yaşamak, bir ortamın çaresiz tutsağı olmaktır*."
Ortega y Gasset

Küçürek öykü, 20. yüzyılda modernleşme ikliminde yaşamaya çalışan bireyi ve toplumu anlatan bir edebi kurgulama şeklidir. Dünya edebiyatında küçürek öyküyü adlandırırken "short short story, cılız kurgu, flash-fiction, mini kurmaca, fast fiction, mikro kurgu" gibi terimler kullanılmaktadır. Türk edebiyatında ise "minimal öykü, çok kısa öykü, öykücük, kısa kısa öykü, kıpkısa öykü, sımsıkı öykü, kısa kurmaca, kısa öykü, minicik öykü, mini öykü, küçük öykü, küçük ölçekli kurmaca" (Korkmaz ve Deveci, 2011: 11-12) gibi adlandırmalarla anılmaktadır.

Modern insanın, minimalist yaşamının paradigmalarına uygun bir şekilde oluşturulan küçürek öyküler; şekilsel olarak verdikleri ön yargı sonucunda ilk zamanlarda bazı kesimler tarafından, hayatı basite indirgemek ya da bireyi ve toplumun değerlerini küçültmek gayesinde olduğu düşünülmüştür. Aksine küçürek öykülerin amacı ele aldığı değerleri, sözcüklerin anlam ve sembol yoğunluğunun gücünden yararlanarak okuyucuya içinde derin anlamları olan bir kurgu dünyası sunmaktadır. "Uzamsal olarak roman bir malikâne gibidir; çok kısa öyküyse yirmi üçüncü kattaki tek kişilik geniş oda. Bugünlerde daha fazla insan, malikânelerde yaşamaktansa küçük dairelerde yaşıyor." (Baxter, 1997: 88). Küçürek öykü yazarlarının zihin dünyalarındaki bu minimalist hayata dair aktarımları, "insan yaşamındaki dondurulmuş kısa anlar, yaşanmış küçük olaylar, anekdotlar, kurulan düşlerden birisi, bir monolog, bir içsel konuşma, bir episod olarak okuyucu ile buluşabilir." (Erden, 2002: 315). Bu anlatım formları, günümüzde sıklıkla kullandığından artık küçürek öykünün temel yansıtılma aynaları olmuştur.

Küçürek öyküler, zaman ve mekân arasına sıkışmış bireylerin haykırışlarını yansıtmasından dolayı; okuyucularının üzerinde tıpkı Narkissos'un suda kendi yüzünü görüp, kendi yansımasına yani hayaline âşık olması ve bu aşkla eriyip bitmesi gibi kuvvetli bir yansıtma etkisi bırakmaktadır. Tarih boyunca edebiyatta ayna nesnesinin "yansıma-ben ilişkisinden hareketle, ben'in dünyayı kavrayışındaki yanılsaması imgelenmeye çalışılmıştır." (Arslan, 2018: 178). Fakat küçürek öykü, kullandığı yansıtma formları ile Narkissos ile özdeşleşen yanılsama yani illüzyonist yapıdan sıyrılarak bireyin ve toplumun açmazlarını, çığlıklarını, yabancılaşmasını, sıkışmışlıklarını, köleleşmesini, yalnızlığını yansıtan gerçekçi bir "*ayna imgesi*" yapısına dönüşmüştür. Bu yüzden sadece birey üzerindeki kuvvetli etkisi ile Narkissos'a benzemektedir. Çünkü bu öyküler, "vazetmez, nasihatte bulunmaz, karakter geliştirmez, okuyucuyu bir yere taşımaz vb. Ancak bazı değişmez hakikatleri sezdirir, insanları onlarla yüzleştirerek şok uyarımı yapar." (Korkmaz ve Deveci, 2011: 14). Böylelikle okuyucular, küçürek öyküleri ellerine aldıklarında; şiirsel

söylemin benimsenmesiyle yazılmış ve örtük bir anlatımla modern hayatı yansıtan bir ayna ile karşı karşıya kalarak, güçlü bir gerçekçi yörüngenin etkisine dahil olurlar.

Elinde modern hayatın gerçeklerini yansıtan aynayı taşıyan küçürek öykü yazarları ise öyküleri içinde yani "bağımsız bir anlatı düzleminde metinsel sıkışmışlığın girdabından bir telkin ve tercih sebebi olarak püskürmüştür." (Arslan, 2013: 61). Böylelikle yazar, etrafa saçtığı püskürtülerini okuyan bireyin benlik yansımaları ve kendilik değeri olan kimlik kavramı üzerine düşünmeye başlamasını gerçekleştirmektedir. Çünkü yaptığı gözlem ve yarattığı farkındalıklarla adeta bir aydın profili çizen küçürek öykü yazarı, bireyin çığlıklarına cevap vererek kendini sorgulayıp tanımasına olanak sağlamış olacaktır. Aydın yazar, "pek verimli olan yalnızlığının içinde keşfettiği şeyi başkalarına bildirmek durumundadır, kendi çölsü yaşamından, insanlara kendi yalnızlıklarını haykırmalıdır. Aydın olmanın özü çölde haykıran ses olmaktır." (Gasset, 2019: 12). Böylelikle yazarlar aydın kimliği ile her dönemde olduğu gibi modern zamanda da bireyin yalnızlığını, tükenmişliğini, dağılmış ve yok olmaya başlamış değerlerini eserlerinde anlatarak bireye yol göstermektedir.

Kuyu: Kimliksizler Gayyası…

Küçürek öykünün biçimsel ve içerik özelliklerine göre öykülerini yazan Refik Algan, Türk edebiyatında bu alanda önde gelen isimlerdendir. Öykülerinde genellikle bireyin yaşadığı bunalımları, yalnızlıkları, varoluş sorunsalını ve toplum içinde kimlik kazanamamanın verdiği çıkmazları anlatmaktadır. Anlatımlarını gerçekleştirirken sembolik ve ironik bir dil kullanarak, yoğun anlamlı sözcüklerle okuruna çözülmesi beklenen iletilerini yansıtır.

Refik Algan'ın ironi ile sembolik dilini birleştirdiği eserlerinden biri de *"Umursamaz Uykucu"* kitabında yer alan *"*Kuyu*"* adlı küçürek öyküsüdür.

"*Bir kuyunun yanından geçerken içinden gelen sesler duydum. Eğilip de bakınca aşağıda birçok insan gördüm. Hepsi de yukarı çıkmak istiyorlardı.*" (Algan, 2015: 9).

Cümleleri ile başlayan Kuyu küçürek öyküsü, modern bireyin toplum içinde var olamama sancısını yani kimliksizliğinin oluşturduğu bunalımın ve ıstırabın açtığı kara deliği, kuyu ile sembolize etmektedir. Yazarın bu sembolü kullanma gayesi, modern bireyin "dış dünyadan iç dünyaya, makro kozmostan mikro kozmosa doğru kökten bir yer değişimi" (Campbell, 2000: 27) yaşadığını göstermektir. Çünkü mikro kozmosun oluşturduğu küçürek öykü edebiyatı, "Bireysel sorun, içinde bambaşka bir öykü hareket ettiği oranda zorunlu, vazgeçilmez ve mikroskop altında büyütülmüş hale gelir. (…) Diğer bir ifadeyle büyük edebiyatlarda olup biten ve bir binanın varlığı için zorunlu sayılamayacak olan bodrum katını oluşturan şey, küçük edebiyatlarda ancak bir aydınlık içinde gerçekleşir. Büyük edebiyatlarda ancak bir anlık konuşmaya neden olan şey, küçük edebiyatlarda herkesin ölüm kalımıyla ilgili bir karar niteliği taşır." (Deleuze ve Guattari, 2008: 26). Mikro edebiyatın sunduğu imkanlar ile öyküde de görüldüğü gibi modern bireyin kendi varlığını özel kılabilmesi, sancılarından arınacağı ve onun kitleden bağımsız bir kimlik kazanmasını sağlamak için ölüm kalım mücadelesi vereceği, çile çekeceği bir iç mekâna yani kuyuya ihtiyacı vardır. Kuyu sembolü aslında edebiyatımızda mazisi olan bir kavramdır. Gerek Hz.

Yusuf Kıssası'nda gerek Hüsn ü Aşk mesnevisi gibi geçmiş sanatımızın temelleri olan eserlerde de aynı özelliği göstererek ele alınmıştır. Bu durumda gösteriyor ki kuyu, geçmişten bugüne edebiyatımızda bireysel olgunlaşmanın yaşanacağı bir yer sembolünün yansıtıcısı olmuştur.

Küçürek öykünün başat sembolü olan kuyuda var olan sesler, modern bireylerin var olabilmek ve içindeki çıkmazları aştığı mekân olan gayya kuyusunda çekilen ıstırabın ekosudur. Bu çile çekme durumu da bireyin bilinç ve bilinçaltının çatışmasından doğmaktadır. Bu nedenle küçürek öyküdeki kuyu sembolü, bireyin gölgesiyle yüzleşmeye ve mücadele etmeye başladığı bir kompleks mekân olarak ele alınmıştır. "Gölge kompleksi bütünüyle suçluluk ve değersizlik duygularıyla ve reddedilme korkusuyla kaplı olduğundan gerçek yapısının keşfedilmesi veya açığa çıkarılması oldukça zordur. (…) kendilik potansiyelinin ve içgüdüsel enerjinin büyük bir kısmı gölgede hapsolmuştur ve kişiliğin bütününün emrinde değildir. Böyle öz benlik bölünmesinden mustarip kişiler genellikle manasız ve gayretsiz olmaktan ve hayatın anlamsızlığından şikayetçidirler. Analitik başarının gölgeyi bilinçlendirip içeriğiyle uzlaştıran ilk mücadelesinin ardından kişi daha dinç, yaratıcı ve bütün bir konuma gelir." (Stevens, 1999: 68). Birey aslında kimliğini kazanırken, ilk olarak kendi benliğinde var olan gölge çıkmazlarını aşmaya çalışır. Çünkü gölge ne karanlıktır ne de aydınlıktır. Birey için kasvetin sembolüdür.

"*Hemen kendimi onların arasına attım. O zaman sordular: Sen böyle aşağıya inince, biz nasıl yukarı çıkacağız şimdi*?" (Algan, 2015: 9).

Öykünün bu bölümünde *kimliksizler gayyasında* ıstırap çeken bireyler, kuyunun girdabından çıkmak ve gölgelerinin aydınlanması için erginleşme sürecini tamamlayıp bir kimlik kazanması gerektiğinin farkına varır. Bu farkındalıkla kimliksiz bireyler, karşısındaki erginlenmiş yani kimlik kazanmış bireye sorular sormaktadır. Alacakları cevaplarla kimliksizlik halinde kurtulmayı amaçlamaktadırlar. Çünkü "her bireyin kendine has bir karakteri ve bazen gerçekleştirebileceği, bazen gerçekleştiremeyeceği potansiyelleri olduğu fikri modern çağdan önceki kültürlere yabancıdır." (Gıddens, 2019: 107). Bu nedenle, kimliksiz bireyler yine yakın zamanda kendi ile aynı yollardan geçen kimlik sahibi modern bireylerden yardım isterler.

Modern birey, özgün kimliğine ulaşmak için çok çaba harcamaktadır. Fakat kimliğin çok çaba harcamayla kazanılacak bir kavram olduğunun idrakine geç varmıştır. Öyküde de olduğu gibi kendini hapsettiği kuyudan çıkaracak ve kendini yansıtacak özgün kimliğe geç ulaşmış olmasının nedeni, modernleşmeyle birlikte toplumların içindeki kendini yansıtacak kavram sayısını artması ve bireyin birincil ilişkilerinin çözülüp yalnızlaşmasıyla kimliksizler gayyasında çıkışını geciktirmektedir. "Böyle bir ortamda bireylerin, verili tek bir kimliğe sahip olmasından daha ziyade birçok tercih karşısında kimliklerini seçme zorunluluğu ön plana çıkmaktadır." (Özyurt, 2005: 187). Bu durum, toplumda kimliksiz bir kitlenin var oluşunu yansıtır. Bireyin, kendini etkisizleştirdiği ve kimliksizleştirdiği modernizmin ürettiği

bu kitlesel rejiminin karşısında var olma mücadelesi elbette zor ve sancılı olacaktır. Önemli olan bu kitle karşısında, kimlik kazanmak için verdiği mücadeleci duruşu kaybetmemektir. Zaten modern bireyin, bu zamanda başka yolu da yoktur. Ya sisteme ayak uydurarak kimliksizleşek ya da özgün birey/kimlik olmak için bir mücadele içine girecektir. Yoksa mücadelenin olmadığı ve zelil bir kabul karşısında bireyler, modernizmin büyük veya küçük gelen uyumsuz bedenleri ile giydirdiği kimlikler altında mutsuz ve kendisi olamayan bir yaşam sürecektir.

Modern hayatın baskın unsurları, sahibinin eskilerini giyerek ona benzemeye çalışan ve giydikleri ile bir kimlik sahibi olacağını inanan köle psikolojisindeki mutsuz ve özgün olmayan bireylerin oluşturduğu kitleleri, modern hayatın atık maddeleri olarak görmektedir. Bu şekilde silikleşen bireyin, ruhunda yer alan açmazlarının açtığı yararlar daha da derinleşmektedir. Böyle bireyler, kimlikleşme sürecinde ancak dış dünyadan alacakları telkinlerle gerçekleştirebilirler. Öykü yazarı da bu durumun farkında olduğundan son bölümde, kuyu içinde kıvranan seslere şöyle açar yol sunmaktadır:

> *"Daha önce ben nasıl çıktıysam öyle, dedim. Birçoğunuz ile zaten daha önceden, bu kuyunun dibinden tanışmıyor muyuz?" (Algan, 2015: 9).*

Küçürek öykünün yukarıda alıntılanan son bölümünde, erginleşme sürecini tamamlamış ve modernliğin ona sunduğu giydirilmiş kimliklerden arınarak esasa kimliğine kavuşmuş anlatıcının, kimliksizler gayyasındakilere verdiği telkinleri dinleriz. Genellikle bu tarz ben anlatıcı ile kurgulanan küçürek öykülerde yani "kahraman anlatıcı bakış açısıyla da tanık anlatıcı bakış açısıyla da konuşan, genellikle dünyayı kendinde deneyimleyendir; yaşadığı/ gördüğü yoğun durumları, bir çığlık süresince anlatmaya/ göstermeye çalışandır." (Korkmaz ve Deveci, 2011: 31-32). Çünkü küçürek öyküler, gerçekleri okura göstermeye çalışan hakikat aynalarıdır. Yansıtmanın okuyucuya etki edebilmesi yani hakikatin oluşabilmesi için yaşanmışlığın ve deneyimin olması gerekmektedir. *Kuyu* küçürek öyküsünde de ben anlatıcı, kimlik kazanımını deneyimlediği için öykü deki kimliksiz bireylere verdiği telkinle, okuyucuyu da etkileyerek toplum içerisindeki yerini sorgulamasını sağlamaktadır.

Sonuç

Şiirsel ve öyküsel anlatımın iç içe geçtiği kurgu dünyasında var olan küçürek öykü, genellikle modern insan öznesini temel alarak yapısını oluşturmaktadır. Küçürek öykülerde bireyi ve içinde bulunduğu toplumu gözlemleyen yazar, birey için özgürlük, yalnızlık, yabancılaşma ve kimlikleşme gibi kavramaların temel problemler olduğunun görür. Bu problemleri yansıtabilmek için çoğu kurgulama tekniği için basit ve gündelik gelecek olayları ve kavramları derin anlamları olan kelimelerle anlatarak, evrensel gerçekliliği yakalamaya çalışır.

Refik Algan'da *"*Kuyu*"*adlı küçürek öyküsünde, evrensel bir değer olan modern bireyin toplumda yer edinme ve kimlik kazanma macerasını sembolik bir dille anlatmaktadır. Öykünün ana matrisini kuyu sembolü oluşturmaktadır. Derinliğin ve karanlığın mekânı olan

kuyu, modern bireyin toplum içerisinde var olamaması, kimlik kazanamaması sonucunda kimliksizler kitlesi içinde ıstırap çektiği bir mekân halini almıştır. Refik Algan öyküde, bireyin kimlik kazanması için karşısına kazanılmış kimlik sahibi anlatıcıyla karşılaştırarak, kuyudaki kitlenin kimlikleşme sürecine girmesini sağlamıştır. Küçürek öykü formunun yazara sunduğu bu derin anlatımın gösterdiği hakikatler, insan için evrensel bir değer olan kimlik kazanma yani toplumda öznelliğini oluşturma gerçeğini de okuyucuya aktarmaktadır. Böylelikle okurun bireysel gerçekliği ile yüzleşmesi, derin anlamlı sembollerin ve kelimelerin hâkim olduğu kurgu yapısına sahip küçürek öykü aracılığıyla olmuştur.

KAYNAKÇA

Algan, Refik (2015). *Umursamaz Uykucu*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Arslan, Fatih (2013). "Orhan Duru Öyküselliğinde Sembolik Dil ve Yenilemeler*". Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*. S. 65. s. 59-70.

Arslan, Fatih (2018). "Dünya Zamanına Yaslanmış Bir Şiir: Mit ve Anlatıların İzinde Behçet Necatigil" *The Journal of Academic Social Science Studies*. S. 72. s. 173-179.

Bauman, Zygmun (2020). *Kimlik*. (Çev. Mesut Hazır). İstanbul: Heretik Yayınları.

Baxter, Charles (1997). "Anlık Kurmaca". (Çev: Taner Karakoç). *Adam Öykü*. S.12. s. 85-90.

Campbell, Joseph (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Connolly, William Eugene (1995). *Kimlik ve Farklılık*. (Çev. Ferma Lekesizalın). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Deleuze, Gilles – Felix Guattari (2008). *Kafka- Minör Bir Edebiyat İçin*. (Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erden, Aysu (2002). *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*. İstanbul: Gendaş Yayınları.

Gasset, Ortega José (2019). *İnsan ve Herkes*. (Çev. Gül Işık). İstanbul: Metis Yayınları.

Gıddens, Anthony (2019). *Modernite ve Bireysel-Kimlik*. (Çev. Ümit Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları.

Korkmaz, Ramazan- Mutlu Deveci (2011). *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Özyurt, Cevat (2005). *Küreselleşme Sürecinde Kimlik ve Farklılaşma*. İstanbul: Açılık Kitap.

Stevens, Anthony (1999). *Jung*. (Çev. Ayda Çayır). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN *KAYIP HAYALLER KİTABI* ADLI ROMANINDA ÜSTKURMACA VE POSTMODERN UNSURLAR

Berna SEVİNDİK

Doktora Öğrencisi
Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Postmodernizmle birlikte gerçekliğin yitimi, çoğulcu bakış açısı, üstkurmaca, metinler arasılık, büyülü gerçekçilik, belirsizlik, parodi gibi kavramlar yazın dünyamıza girmiştir. Hasan Ali Toptaş, bugüne kadar yayımladığı eserleriyle Türk edebiyatında postmodern romanın oldukça yetkin örneklerini sunmuştur. Bu çalışmada Toptaş'ın Kayıp Hayaller Kitabı adlı eseri ele alınmaktadır. Toptaş'ın üçüncü romanı olan Kayıp Hayaller Kitabı 1996'da Can Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Kayıp Hayaller Kitabı; kurgulanışı, anlatıcı çeşitliliği ve üst kurmacanın imkânlarından yararlanması bakımından postmodern roman olarak nitelendirilebilir. Romanı, Hasan adlı bir çocuk yazmaktadır. Kayıp Hayaller Kitabı, bir bakıma Hasan'ın defterine yazdıklarından ibaret bir üstkurmaca metnidir. Hasan'ın hayatının gerçek unsurlarıyla hayal dünyasından gelen ögeler çarpıcı bir şekilde bir arada sunulmuştur. Romanda birbirine eklemlenmiş iki hikâye vardır. İlki kasabada yaşayan küçük bir çocuk olan Hasan'ın hikâyesidir. Ekonomik sıkıntılar, anne ve babası arasındaki iletişimsizlik, sevgisizlik ve aile içi şiddet Hasan'ı kendi iç dünyasına çekilmeye yöneltmiştir. Hasan, kendisine Hamdi adında hayali bir arkadaş edinir. Hasan ile Hamdi bir gün kaçak bir şekilde sinema salonuna girerler. Onlar salona girdiğinde sinemada bir film gösterilmektedir. Bu filmde anlatılanlar, romandaki ikinci hikâyeyi teşkil eder. Romanda postmodernizmin bir özelliği olarak çoğulcu bakış açısı kullanılmıştır. Hasan, Hamdi'nin dedesi ve 3.tekil şahıs anlatıcı olmak üzere üç farklı bakış açısı vardır. Hayal ile hakikat karşıtlığı üzerine kurulu bu eserde iki düzlem arasındaki gerçek dünyaya ait ayırıcı unsur ise Hasan'ın annesi Elif'tir.

Bu çalışmada amaç, postmodern roman tekniklerinin Kayıp Hayaller Kitabı'nda nasıl uygulandığını çözümlemeye çalışmaktır. Bunu yapabilmek için öncelikle postmodern anlatının özellikleri bağlamında bir çerçeve çizilmeye çalışılacak ve romandaki postmodern unsurlar üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hasan Ali Toptaş, Kayıp Hayaller Kitabı, postmodernizm, üstkurmaca, Türk romanı.

ABSTRACT

With postmodernism, concepts such as loss of reality, pluralist perspective, metafiction, intertextuality, magical realism, ambiguity, and parody have entered our literary world. The book; it can be described as a postmodern novel in terms of its plot, narrator diversity and utilizing the

possibilities of meta-fiction. The real uniqueness of Hasan's life and the elements coming from his dream world are presented together. There are two stories in the novel that are articulated to each other. The first is the story of Hasan, a little boy living in the town. Economic troubles, lack of communication between the mother and her, lovelessness and domestic violence led Hasan to withdraw into his inner world. Hasan makes an imaginary friend named Hamdi. When they enter the hall, a movie is shown in the cinema. What is told in this film constitutes the second story in the novel. In the novel, a pluralistic perspective is provided as a feature of postmodernism. There are three different perspectives. In this novel, which is based on the opposition of imagination and truth, the distinctive difference of the real world in two planes is Hasan's mother Elif.

The aim of this study is to try to analyze how postmodern novel techniques are applied in the Kayıp Hayaller Kitabı. In order to do this, first of all, a framework will be drawn in the context of the features of postmodern narrative and postmodern elements in the novel will be emphasized.

Keywords: Hasan Ali Toptaş, Kayıp Hayaller Kitabı, postmodernism, metafiction, Turkish novel.

Giriş

Hasan Ali Toptaş'ın üçüncü romanı olan "Kayıp Hayaller Kitabı" 1996 yılında yayımlanmıştır.[1] Kurgulanışı, anlatıcı çeşitliliği ve üst kurmacanın imkanlarından yararlanması bakımından postmodern bir roman olarak nitelendirilebilir. Roman, sayfa sayıları bakımından birbirine benzer on üç bölümden oluşur.

Romanda birçok karakterin kayıp hayalleri vardır. Adeta bu kayıp hayaller, karakterlerin ortak sığınağı gibidir. Hasan evindeki mutsuzluktan hayallerine sığınır. Hasan'ın dedesi Ali, Kevser kaçırılınca hiçbir şey yapmayıp içine kapanır. Hasan'ın babası usta olmasına rağmen kendisine yapmak istediği evi bir türlü yapmaz ve o da kendi sessizliğine gömülür. Hasan'ın annesi yaşadığı tüm olumsuzluklara hatta şiddete ses çıkaramaz. Romanın en yalnız kişisi Kevser tamamen kayıp hayallerine gömülmüş durumdadır.

Şekil özelliklerine bakılacak olursa; romanda sayılarla birbirinden ayrılmış on üç bölüm vardır. 304 sayfadan oluşan metnin bölümleri sayfa sayısı bakımından birbirine yakın özellik gösterir.

1.Kayıp Hayaller Kitabı

"Kayıp Hayaller Kitabı"nda Hasan adlı bir çocuk roman yazmaktadır. Romanda gerçekle hayal iç içe geçmiş durumdadır. Hasan'ın hayatının gerçek unsurlarıyla hayal dünyasından gelen ögeler beraber sunulmuştur. Romanda iç içe geçmiş iki hikâye anlatılmaktadır. İlki kasabada yaşayan küçük bir çocuk olan Hasan'ın hikâyesidir. Hasan'ın annesiyle babası geçim sıkıntılarından dolayı sürekli kavga ederler. Hasan, babasının annesini dövdüğü mutsuz bir evde küçük kardeşiyle birlikte yaşar. Hasan'ın babası Hicabi duvar ustası olarak

1 Kayıp Hayaller Kitabı ilk olarak Can Yayınları tarafından 1996 yılında basılmıştır. 1999'da Adam Yayıncılık, 2003'te İş Bankası Yayınları, 2006'da Doğan Kitap, 2009'da İletişim Yayınları ve son olarak 2017'de Everest Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Çalışmamızda bu eserin Everest Yayınları tarafından 2017'de yapılan 4.baskısı esas alınmıştır.

birçok yerde çalışır, fakat kendisine iş verenlerden ücretini alamaz. Bu yüzden borçlu olduğu kişiler sürekli kapıya gelirler ve Hasan'ın annesi Elif onları oyalamak için yalanlar söyler.

Ayrıca Hasan'ın beş tane dayısı vardır ve onlarla ilgili çeşitli olaylar da anlatılır. Hasan, mutsuzluktan kurtulmak için hayali bir arkadaş icat eder. Onunla aynı yaşta olan bu hayali arkadaşın adı Hamdi'dir. Hamdi, Hasan'ın sahip olamadığı şeylere sahiptir. Hamdi, dedesi ve babaannesiyle mutlu bir evde yaşamaktadır. Hasan, Hamdi'nin dedesini kendi dedesi Ali'nin rakibi olarak hayal eder. Hamdi'nin dedesi ile Hasan'ın dedesi aynı kadına âşık olurlar. Pısırıklığıyla bilinen Hasan'ın dedesi ilk kez atılgan davranıp Kevser'i istemek için babasını gönderir. Hasan'ın dedesinin bu hamlesinden sonra Hamdi'nin dedesi Kevser'e olan aşkını kalbine gömer. Fakat Hasan'ın dedesi Kevser'i ziyan eder. Kevser ve Hasan'ın babasının arasındaki düğünü erteleme meselesi yüzünden çıkan inatlaşma o kadar uzun sürer ki Kevser Hidayet adında biri tarafından kaçırılır. Hamdi'nin dedesi Kevser'in bu şekilde kaçırılmasından dolayı Hasan'ın dedesini hiç affetmez. Kevser Hidayet tarafından kaçırıldıktan sonra dağ başında uzak bir yerde yaşarlar. Kevser çok mutsuzdur. Hidayet onu mutlu etmek için birçok değerli eşyalar getirir fakat Kevser bunları hiç umursamaz. Bir gün çocukları olur ve Kevser'in tek sığınağı çocuğudur. Çocuk üç-dört yaşlarındayken bir gün Hidayet eve gelir ve ağlayan çocuğu bahane ederek karısını ve çocuğunu döver. Çocuğunu dövdüğü için pişman olan Hidayet ona heybesinden bir şeker verir. Fakat çocuk, içinde afyon da olan heybeyi karıştırır, heybenin içindeki afyonu şeker zannederek yer ve ölür. Kevser, çocuğunu kaybetmesine neden olan bu olayla kocasının kaçakçı olduğunu öğrenir. Kevser, çocuğunun ölümünün ardından kaçan Hidayet'i bir dağ başında bulur, bulduğu yerde de başını bir taşla ezerek onu öldürür. Kevser, Hidayet'in başını ezdiği taşı her zaman yanında taşıdığı bir torbada saklar. Bu olaydan sonra kasabanın delisi olarak bilinen Kevser sokaklarda başıboş bir şekilde yaşar.

Hasan'ın hayalinde Hamdi ile kendisi yakın arkadaşlardır. Bir gün birlikte ders çalışırlarken Sinemacı Şerif'in salonuna kaçak olarak girmeye karar verirler. İzledikleri filmdeki hikâye, romandaki ikinci hikâyeyi teşkil eder. Bir adam sütbeyaz atından inip eve gelir, çocuğun ağlamasını bahane ederek karısını ve ardından çocuğunu döver. Ardından pişman olan adam, çocuğa heybesinden bir şeker çıkarıp verir. Çocuk babasından gizli olarak içinde şekerin yanı sıra afyon da olan heybeyi karıştırır, heybenin içindeki afyonu şeker zannederek yer ve ölür. Kocasının kaçakçı olduğunu ancak bu acı olay dolayısıyla öğrenen kadın evdeki tüm değerli eşyaları fırlatıp bahçeye atar; çocuğunun cenazesinin kalktığı gün, evle birlikte kendini de ateşe verir. Bundan sonra gerçekle hayal arasındaki çizgi silikleşir. Karısının ve çocuğunun ölümünün ardından dağlara giden adamın, yüzü parçalanmış halde cesedi bulunur. Olay mahallindeki yetkili kişilerin katilin kim olduğunu tartıştıkları sırada filmi izleyen Hasan ve hayali arkadaşı Hamdi, Sinemacı Şerif tarafından dışarı atılır. Görüldüğü gibi Hasan'ın, dedesi dolayısıyla bildiği Kevser'in hikâyesi, hayali arkadaşı Hamdi'yle beraber izlediği filmde benzer şekilde tekrarlanır.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda Üstkurmaca

Postmodernizm ya da Fredric Jameson'ın tanımıyla "ölmekte olan modernizm"(Jameson, 2011: 198) 1990'lı yılların başında Türkiye'de yankı bulmaya başlar. "Özellikle de edebiyatta egemen konumda olan toplumcu bakışın sözcüleri, yeni yeni uç vermeye başlayan postmodernist üstkurmaca metinleri ve içerdikleri özgür sanatsal boyutu sanatçı sorumsuzluğunun, estetik yozlaşmanın örnekleri olarak afişe ederler." (Ecevit, 2016: 61).

Yıldız Ecevit, postmodernist edebiyatın tanımlanamazlığının sınırlarını zorlayarak onu iki yaklaşım kapsamına alır. İlki, Kafka ve James Joyce çizgisinde, biçim denemeleri yapan, "seçkinci" bir eğilimdir. Bu metinlerde postmodernizmin ana kurgu ögesi "üstkurmaca" ile modernist/seçkinci estetiğin çizgilerine bağlılık söz konusudur. Anlam, geleneksel bağlamda "mutlak" arayışı bile vardır. İkinci eğilimde sıradan okura hitap eden popülist metinler pornografiyle tensel duyuları, polisiyeyle konusal gerilimi gündeme getirirler (Ecevit, 2016: 167-168).

Postmodern metinlerde genellikle kronolojik bir olay örgüsü bulunmaz. Bu sebeple olayların giriş, gelişme, çözümü söz konusu değildir (Koçakoğlu, 2018: 120). Toptaş'ın eserlerinde çoğunlukla bilinçli olarak sisli bir hâle getirilen olay örgüsü çalışmamızda, metinlerde işleniş şekline göre belirlenecektir.

Prof. Dr. Şerif Aktaş, bakış açısını roman ve hikâye gibi türlerde hem metin halkası hem olay örgüsü hem de eserin dilinin tâbi olduğu unsur olarak tanımlar.

"Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir." (Aktaş, 1991: 84).

Toptaş'ın roman ve hikâyelerinde bakış açısı ve anlatıcı meselesi bir oyun malzemesi hâline gelir. "Anlatılarda, kurgusal katmanlar arasında dolaşan yazar bir yerde anlatıcı iken başka bir yerde figür olarak karşımıza çıkabilmektedir." (Koçakoğlu, 2018: 125). Örneğin *Heba* romanında anlatıcı bir "karaltı" konumundayken son bölümde metnin içine dahil olur. Toptaş'ın eserlerinde genellikle "yazar anlatıcı" kullanılmıştır. Yıldız Ecevit, metnin üstkurmaca yapısı içinde yazarla bütünleşen bu anlatıcıya "yazar anlatıcı" demeyi uygun görür. Yazar anlatıcı, nasıl yazdığını kuramsal düzlemde dile getirmekle kalmayıp ayrıca metni nasıl kurguladığını ya da kurgulama olasılığına sahip olduğunu da anlatır (Ecevit, 2016: 188).

Toptaş'ın metinlerinde; şahıs kadrosunda yer alan unsurların fiziksel ve psikolojik özellikleri genellikle verilmez. Hatta çoğunlukla isimleri bile belli değildir. "Gerçek ve hayali kişiler iç içe geçmiş şekilde metinde yer alır. Kimi zaman birbirinin yerine geçebilen bu figürler, bakış açısına göre konumlanırlar" (Koçakoğlu, 2018: 124). Toptaş'ın metinlerinde

gerçek ve hayal arasındaki çizgi kimi zaman o derece silikleşir ki onları birbirinden ayırmak çok zor hâle gelir. Böyle bir anlayışla ortaya çıkan metinlerde şahıs kadrosu da belirsizlik ilkesine uygun olarak teşekkül eder.

Postmodern metinlerde anlatıcı ön plandadır. Metinlerde birden çok anlatıcının bulunması metnin "örtük" yapısına işaret eder. "Postmodernin temelinde var olan çoğulculuk ilkesinin de etkisiyle bu anlatıcı çokluğu, metne parçalı bir yapı sunar ve okurun gerçeklik algısı tamamen kırılır." (Koçakoğlu, 2018: 112). Toptaş'ın metinlerinde birden çok anlatıcının yer almasının bu amaca hizmet ettiği düşünülebilir.

Metinlerde kullanılan postmodernist anlatım teknikleri ilgili oldukları yapı başlığı altında incelenecektir. Toptaş'ın metinlerde en çok kullanılan tekniğin üstkurmaca ve metinler arasılık olduğu söylenebilir. Julia Kristeva'nın ortaya attığı "metinler arası" kavramı, bir metnin başka metinlerle aralarındaki her tür ilişkiye verilen addır (Aktulum, 2000: 11). Toptaş'ta bilhassa kendi eserleri arasında yaptığı göndermelerle iç metinler arasılık, yoğun bir şekilde kullanılır. Bununla birlikte *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Uykuların Doğusu*, *Kuşlar Yasına Gider* ve *Beni Kör Kuyularda* romanlarında olağanüstü ögeler, yer yer büyülü gerçekçilik kapsamında ele alınabilecek unsurlar vardır.

Romanın başkişisi, üstkurmacanın kahramanı, roman yazma eyleminin öznesi olan kişi Hasan'dır. Hasan, yazar ile arasındaki otobiyografik benzerliklerle kısmen yazarı temsil eder. Karakterin ismi yazarın ilk ismidir. Hasan'ın dedesinin ismi Ali de yazarın ikinci ismidir. Bu isim benzerliği Ali karakterinin soyadında da "Ali Tektaş" şeklinde karşımıza çıkar. Romanın içinde roman yazmaya çalışan çocuk kısmen Hasan Ali Toptaş'a benzer. TRT tarafından 2011 yılında çekilen belgeselde[2] Hasan Ali Toptaş da küçükken bakkaldan aldığı siyah kaplı deftere bir roman yazmaya çalıştığını söyler. Hatta Toptaş da tıpkı romandaki Hasan gibi hayatın getirdiği mutsuzluktan kaçmak için bunu yapar. Hasan Ali Toptaş'ın ilkokulda "Hamdi" adında bir arkadaşı vardır. Romandaki Hasan'ın hayalî arkadaşı Hamdi'nin buradan geldiğini düşünmek mümkündür. Hasan; annesiyle babasının geçinememesi, annesinin uğradığı şiddet, dayılarının arasındaki anlaşmazlık ve yaşadıkları ekonomik sıkıntılardan bunalmıştır. Kendine yaşıt bir hayalî arkadaş edinen Hasan, arkadaşına da bir aile icat eder ve kendi ailesiyle hayalî aile arasında münasebetler kurar. Küçük yaşta yaşadığı yoksulluk, mutsuz bir ailede büyümesi sebebiyle yaşından olgun davranmaya çalışan Hasan, annesini sık sık teselli etmeye çalışır. Hasan romanın sonunda kasabadan kaçmaya karar verir ve Hamdi'yi de yanına almak için onların evine gider. Hamdi'nin evi diye gittiği yerde annesi ile karşılaşan Hasan, kasabadan kaçma hayalini gerçekleştirememiş olur.

[2]Belgeselin tamamının yer aldığı kaynak: "Büyük Umutlar Hasan Ali Toptaş", https://www.youtube.com/watch?v=5rAf_Yvvjew (21.07.2021).

Hasan Ali Toptaş'ın ilkokul arkadaşı olan Hamdi ile aynı ismi taşıyan bu karakter romanın başkişisi Hasan'ın hayalî arkadaşıdır. Gerçekte var olmayıp Hasan'ın hayalinde yer alan kahramanlardan biridir. Hamdi, Hasan ile aynı yaşta okul çağında bir çocuktur. Dedesi ve babaannesiyle birlikte huzurlu bir evde yaşarlar. Hasan'ın zihninde kurgulanmış bir karakter olması dolayısıyla üstkurmacanın kahramanıdır. Hamdi, Hasan'ın sahip olamadığı pek çok şeye sahiptir. Dede ile babaannenin olduğu huzurlu ve tokat seslerinin olmadığı bir ev Hasan'ın hiçbir zaman kavuşamayacağı bir ideal yer gibidir. Hamdi'nin Hasan ile birlikte kaçak olarak Sinemacı Şerif'in salonuna girip film izledikleri bölüm dışında pek bir işlevi yoktur. Hamdi'nin kimliği dedesiyle birlikte değerlendirilebilir.

Onuncu bölümün sonuna doğru metin kendini anlatmaya başlar:

> *"acaba kim yazıyor beni, dedim;... kim daktiloya çekiyor şimdi, beni kim diziyor satır satır, ya da çoktan dizilip basıldım da şu anda hangi okurun gözünde tekrar yazılıyorum, dedim; sonra ben artık Kevser denen bir hikâyeysem...".* (Toptaş, 2017: 252)

Üstkurmaca metnin sona erdiği yerde kasaba halkının seyircilere dönüşmesi oldukça önemli bir detaydır.

> *"...benim gözümde tıpkı birer seyirciye benzemelerine rağmen yavaş yavaş aşağıda fokurdayıp duran kargaşanın şeklini alıyorlardı."* (Toptaş, 2017: 280-281)

Hayal ile hakikat karşıtlığı üzerine kurulu bu romanda iki düzlem arasındaki gerçek dünyaya ait ayırıcı unsur, Hasan'ın annesi Elif'tir. Metindeki bu karşıtlığı romanın sonunda Hasan'ın annesinin "Hamdi de kim?" sorusu açığa çıkarır. Hamdi ve onunla alakalı her şeyin Hasan'ın kurgusu olduğu böylece anlaşılır. Olay örgüsü, bakış açısı, anlatıcı, şahıs kadrosu, zaman ve mekân gibi romana ait yapı unsurlarında postmodern özellikler bulunan "Kayıp Hayaller Kitabı" okurun zihninde tamamlanmayı bekleyen bir roman olarak değerlendirilebilir.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda Postmodern Unsurlar

Bakış Açısı

Romanda üç farklı anlatıcı vardır. 3.tekil şahıs anlatıcı, Hasan'ı, Ali ile Kevser'in hikâyesini anlatır. Hasan, kendi ailesini ve Kevser'i anlatır. Hamdi'nin dedesi ise eşi "gökçe gelin"i ve "gülüm" dediği Kevser'i anlatır. Anlatıcının Hamdi'nin dedesi olduğu yerlerde sıklıkla olağanüstü ögelere yer verilmesi ile tüm bunların hayal ürünü olduğu sezdirilir. Romanın sonunda Hasan'ın annesinin "Hamdi de kim?" diye sormasıyla Hamdi ve onunla alakalı her şeyin Hasan'ın kurgusu olduğu açığa çıkar.

Hayal ile hakikat karşıtlığı üzerine kurulu bu romanda iki düzlem arasındaki gerçek dünyaya ait ayırıcı unsur Hasan'ın annesi Elif'tir. Bu romanda kurmaca ve gerçek birbirine eklemlenmiştir. Romanın ilk bölümünde yer alan sinema filmi de Hasan'a ait bir kurgudur. Aslında Hamdi'nin sırtı siyah ciltli deftere yazmakta olduğu kurgusal metin bir film senaryosu olarak değerlendirilebilir. Üstkurmaca metnin sona erdiği yerde kasaba halkının seyircilere dönüşmesi bu bağlamda oldukça önemli bir detaydır. "…benim gözümde tıpkı

birer seyirciye benzemelerine rağmen yavaş yavaş aşağıda fokurdayıp duran kargaşanın şeklini alıyorlardı." (Toptaş, 2017: 280-281) Kevser ile Ali'nin hikâyesinde ise geleneksel Türk halk hikâyesi unsurları vardır.

Birinci bölümde anlatıcı Hasan'dır. Bir film gösteriminin de yer aldığı bu bölümde iç metinler arasılık özelliği vardır. Bu film gerçekte var olan bir film değil, Hasan'ın kurgusal dünyasına aittir.

İkinci bölümde anlatıcı her şeye hâkim üçüncü tekil şahıs anlatıcı ve Hamdi'nin dedesidir olmak üzere iki kişidir. Üstkurmaca metnine ait olan bu bölümde iç monolog ve geriye dönüş tekniklerinden yararlanılmıştır.

Üçüncü bölümde her şeye hâkim üçüncü tekil şahıs anlatıcı ve Hasan olmak üzere yine iki kişidir. Her şeye hâkim anlatıcının hakimiyeti okurun gözünde "belki" gibi sözcükleri kullanmasıyla sarsılır.

Dördüncü bölümde anlatıcı üçüncü tekil şahıstır ve geriye dönüş tekniği kullanılmıştır.

Beşinci bölümde anlatıcı Hasan'dır ve bilinç akışı tekniği kullanılmıştır.

Altıncı bölümde anlatıcı Hamdi'nin dedesidir ve bilinç akışı ile geriye dönüş teknikleri kullanılmıştır. Bu bölümde bir önceki bölümde Hasan'ın bilincinden anlatılan Hasan'ın kardeşinin yere çömelmiş halde şeker yemesi Hamdi'nin dedesinin bilincinden "yufka" olarak görülür. Aynı olayın farklı bakış açılarıyla verilmiş olması önemlidir.

Yedinci bölümde anlatıcı Hasan'dır. Bu bölümde Hasan, dedesi sağ olsa ve Kevser ile evlense kendisinin nasıl bir hayat yaşayacağını kurgular.

Sekizinci bölümde anlatıcı üçüncü tekil şahıstır.

Dokuzuncu bölümde anlatıcı Hamdi'nin dedesidir.

Onuncu bölümde anlatıcı Hasan'dır. Bölümün sonuna doğru metin konuşmaya başlar: "acaba kim yazıyor beni, dedim;… kim daktiloya çekiyor şimdi, beni kim diziyor satır satır, ya da çoktan dizilip basıldım da şu anda hangi okurun gözünde tekrar yazılıyorum, dedim; sonra ben artık Kevser denen bir hikâyeysem…" (Toptaş, 2017: 250). Üstkurmaca adeta kendini bu şekilde ifade eder.

On birinci bölümde anlatıcı üçüncü tekil şahıstır.

On ikinci bölümde anlatıcı Hamdi'nin dedesidir ve Kevser'in ölümüyle o da yok olur.

On üçüncü bölümde üçüncü tekil şahıs ve Hasan olmak üzere iki tane anlatıcı vardır.

Postmodern romanda, iç içe geçmiş şekilde yer alan gerçek ve hayali kişiler "bakış açısı"na göre konumlanır. Metnin üstkurmaca yapısı ile yazarla bütünleşen anlatıcı, yazar-

anlatıcı konumundadır. Modern romandaki klasik bakış açılarının yer almadığı postmodern romanda çoklu ve karmaşık bakış açıları vardır.

Anlatıcı ve Diğer Unsurlar

Kayıp Hayaller Kitabı'nda üç farklı anlatıcı vardır:

3.tekil şahıs anlatıcı: Ali ve Kevser'in hikâyesini ve Hasan'ı anlatır.

Hasan: kendi ailesini ve Kevser'i anlatır.

Hamdi'nin dedesi: "Gökçe gelin" diye hitap ettiği karısını ve "gülüm" dediği Kevser'i anlatır.

Gerçeklikten uzaklaşıp kurguyu öne çıkaran postmodern romanda anlatıcı değişkenlik gösterir. Kişiler birden fazla olayı aynı anda yaşar, ya da birden fazla kişi aynı olayı yaşar. Bu olaylar zaman ve mekândaki farklılıklarla birbirinden ayrılır.

◦ Ali ile Hamdi'nin dedesinin aynı şeyleri yaşaması gerçek-hayal zıtlığı ile açıklanabilir.

◦ Kişilerin fiziksel ve psikolojik özellikleri pek fazla verilmez.

◦ Romandaki kişilerin psikolojik özellikleri ayrıca anlatılmasa da yaşanan olaylar ve bu olaylara verilen tepkilerden psikolojik çıkarımlar yapmak mümkündür.

◦ Örneğin Hicabi'nin karakteri ve davranışları psikolojik durumu ile açıklanabilir.

◦ Kişilerin dış görünüşleri bu romanda en çok "koku" tavsirleriyle verilir.

◦ Çoğunlukla silik tiplerin kullanıldığı postmodern metinlerde kişilerin adları verilmez. Bu, okuru metne dahil etme amacı taşır.

◦ Hamdi'nin dedesi ve onun karısı romanda önemli bir yer tutarken bu karakterlerin adları verilmez.

Dördüncü bölümde; Kevser ile Hasan'ın dedesi Ali'nin hikayesi anlatılır. Ali ile Kevser bir zamanlar birbirlerine sevdalı birer gençtir. Fakat masal gibi anlatılan bu hikâyeye göre Ali'nin kanı karıncadan yavaştır. Bir gün her nedense Kevser'in Ali'ye küstüğü bir vakit Ali Kevser'i babasından istetmeye karar verir. Tam da o sıralarda hasatın zayıf olmasından kaynaklı kasabalılarda buruk bir hava hâkimdir. Kevser'in babası Bekir ise o kadar dalgındır ki Kevser'i istemeye gelenleri bile görmez. Bekir, Kevser'i Ali'ye istemeye gelenlere bir türlü cevap vermek istemezken en sonunda "hemen davul zurna diye tutturmak yok ha, önce harman kalkacak!" der. Harman kalkar, değirmen telaşı biter, Bekir Çal'a doğru değirmene gider fakat gelmek nedir bilmez. Orada Kevser'e benzeyen güzeller güzeli bir kızın hayalini görür. Bekir değirmen sırasını kaptırabilmek için uykuya, rüyaya sığınır. Keşke insan istediği zaman istediği yaratığa dönüşebilse diyen Bekir kendi hayalinde karınca olmak ister, olur ve

bozulup-dağılıp-derlenip tekrar kendine gelir. Böylece postmodernizmin bir özelliği olan metinler arasılık devreye girer ve Kafka'nın "Dönüşüm" adlı eserine bir gönderme yapılır.

Sonuç

Kayıp Hayaller Kitabı'nda birkaç örnekle sınırlı olsa da metinler arasılık tekniğinden yararlanılmıştır. Hasan karakterinin ders kitaplarından ilhamla kurguladığı hikâyeler, Kafka'nın "Dönüşüm" adlı eserine yapılan göndermeyi bu bağlamda ele alabiliriz. Metinde okurla yazar arasındaki çizginin silikleştiği kısımlarda yazma ve okuma anının paralellik gösterdiği düşüncesinden hareketle metinler arası bir gönderme olarak okunabilir.

Anlatıcı, olayların ritmine göre bilhassa hızlandığı bölümlerde masalsı bir üslup kullanır. Metnin genelinde, özellikle cehennem tasvirinde kullanılan metaforlarla dolu imgesel dil, romanın postmodernist unsurlarından biridir. Metinde kullanılan tekniklerden özellikle metinler arasılık ve üstkurmaca ile sayesinde metne katılan çokseslilik, Kayıp Hayaller Kitabı'nın postmodern bir roman olarak değerlendirilmesine sebep olur.

KAYNAKÇA

Aktaş, Şerif (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçay Yayınları.

Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Ecevit, Yıldız (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Jameson, Fredric (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. Ankara: Nirengi Kitap.

Koçakoğlu, Bedia (2018). *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*. Konya: Palet Yayınları.

Toptaş, Hasan Ali (2017). *Kayıp Hayaller Kitabı*. İstanbul: Everest Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

Büyük Umutlar Hasan Ali Toptaş. https://www.youtube.com/watch?v=5rAf_Yvvjew (Erişim Tarihi: 21.07.2021).

KURULAMAYAN BİR EDEBİYAT AKADEMİSİNİN HİKÂYESİ

Beyza AYTEKİN

Yüksek Lisans Öğrencisi

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

1635'te Richelieu tarafından kurulan Fransız Akademisi'nin bir benzerini kurmak isteyen Atatürk, bu fikrini 1932'de yakınlarına söyler; fakat hayata geçiremez. Atatürk'ün bu düşüncesi ölümünden üç ay sonra Hikmet Feridun Es'in Akşam gazetesinde yayınladığı anketlerinde bir soru olarak kendine yer bulur. "Diyor ki..." üst başlığıyla yayınlanan anketlerinde edebiyat akademisiyle ilgili soruya lehte veya aleyhte cevap veren sanatçı ve yazarlar Faruk Nafiz Çamlıbel, Fuad Köprülü, Halide Nusret Zorlutuna, İsmail Habib Sevük, Mustafa Şekip, Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Seyfi Orhon, Peyami Safa, Refik Halid, Sadri Ertem ve Tahir Nadi'dir.

Temel konunun ilim, sanat ve edebiyat olduğu bu anketlerde sanatçıların bir edebiyat akademisinin kurulmasına taraftar oldukları veya böyle bir kurumun oluşturulmasına karşı çıktıkları; her iki tarafın kendilerine göre haklı gerekçelerini dile getirdikleri görülmektedir. Akademinin kurulması halinde kimlerin burada üye olması gerektiği, akademi ve üyelerinin ne gibi hizmetlerde bulunacağı cevaplarda belirtilmektedir.

Bu çalışmada anketlerde verilen cevaplardan yola çıkılarak kurulması halinde bu sanat ve edebiyat akademisinin ve üyelerinin yüklenecekleri görevlerin neler olacağı, gereksiz görülme sebepleri, niçin böyle bir akademiye ihtiyaç duyulduğu hususları araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: edebiyat akademisi, Hikmet Feridun Es, *Akşam*

ABSTRACT

Atatürk, who wanted to establish a similar one of the French Academy established by Richelieu in 1635, expresses this idea to his relatives in 1932; but it cannot be implemented. This thought of Atatürk found itself as a question in Hikmet Feridun Es's polls published in *Akşam* newspaper three months after his death. Artists and writers who answered the question about the literary academy in favor of or against in their questionnaires published with the heading "Diyor ki..." Faruk Nafiz Çamlıbel, Fuad Köprülü, Halide Nusret Zorlutuna, İsmail Habib Sevük, Mustafa Şekip, Necip Fazıl Kısakürek, Orhan Seyfi Orhon, Peyami Safa, Refik Halid, Sadri Ertem and Tahir Nadi.

In these surveys, where the main subject was science, art and literature, the artists either supported the establishment of a literary academy or opposed the establishment of such an institution; It is seen that both parties express their justifiable reasons for themselves. The answers indicate who should be a member if the academy is established, and what kind of services the academy and its members will provide.

In this study, based on the answers given in the questionnaires, what will be the duties of this academy of arts and literature and its members if it is established, the reasons why it is deemed unnecessary and why such an academy is needed has been investigated.

Keywords: literature academy, Hikmet Feridun Es, *Akşam*

"Akademi dinginmiş, insanlar el sıkışıyormuş,
Ama o iki Habil de meğer Kabil olmuş." (Maalouf, 2017: 60)

Akademilerin Tarihi

Akademi, eskiden "*Bilginler, yazarlar, sanatçılar kurulu*" (Akalın, vd., 2005:45) anlamını karşılarken günümüzde en genel anlamıyla bilimsel çalışmalar yapılan kurumların adıdır. Akademi adını Atina yakınlarındaki Akademia adlı bir zeytinlikten almıştır. Platon, İtalya ziyaretlerinin birinden Atina'ya döndükten sonra bir bahçe satın alır ve bahçenin etrafını çitlerle çevirerek derslikler kurar. Bu zeytinlik tarihin ilk eğitim ve araştırma kurumu olarak Akademia adını alır. (Platon, 2016: 8) Bu kurumda bilim, edebiyat, sanat ve müzik konuları tartışılır. Milattan önce IV. yüzyılda kurulup, öğretmenliğini Platon'un yaptığı Akademia'daki dersler, Platon'un ölümünden sonra öğrencileri tarafından devam ettirilir.

XVII. yüzyılda akademiler, ilk oluşumlarına göre daha da gelişerek bilim ve sanat alanında birer kurum/kuruluş halini alırlar. "*Esas olarak Rönesans'la birlikte sanat ve bilimin gelişmesi için bilim camiası ile sanatçıların kendi aralarında kapalı çevrelerde ilişkilendirilmesinin bir zaruret olduğu düşüncesinin ortaya çıkmasıyla, bu dönemde akademilerin peşpeşe kuruluşu*" (Vergin, 1999: 43) söz konusudur. Bu anlamda akademilerin tarihi 1635'te başlar. Fransa'da 1635 yılında kardinal Richelieu tarafından kurulan Fransız Akademisi (Academie Française), İngiltere'de 1660 yılında oluşturulan ve 1662 yılında Adrian Smith tarafından kurulan The Royal Society, 1666'te Jean-Baptiste Colbert'in önerisiyle kurulan Bilimler Akademisi (Akademie des Sciences) ilk resmi bilim akademileridir.

1.Fransız Akademisi'nin Kuruluşu

Fransız Akademisi'nin kurulmasına zemin hazırlayan olayların başında 1560-1600 yılları arasında yaşanan mezhep savaşları gelir. "*Söz konusu savaşlar, çatışmalar, çalkantılar halkı bıktırmış; bu da özellikle XVII. yüzyılın başından itibaren güçlü bir düzen, istikrar ve disiplin arzusu doğurmuştur.*" (Çetişli, 1998: 45) XIV. Louis döneminde ülkede huzur sağlanır ve artık kral "*hem ülkenin sahibi, hem ilâhî kudretin, aklın ve mantığın timsali hem de sanat ve sanatkârların koruyusu*" (Çetişli, 1998: 45) olur. Kral ve krala destek olan burjuva sınıfı, sanatı ve sanatçıyı koruduğu için sanatkârlar da eserlerini onların zevklerine göre üretirler.

François de Malherbe tarafından (1605) Fransızcadaki yabancı kelime ve deyimlerden, karışıklıklardan, dile hâkim olan suni kalıplardan dili arındırmak amacıyla çalışmalar başlatılır. Malherbe 1628 yılında vefat edince dil çalışmalarına kardinal Richelieu devam eder ve 1635 yılında Fransız Akademisi kurulur.

Fransız Akademisi'nin görevi dile "kesin kurallar vermek, onu arı, iyi anlatımlı kılmak ve sanatlarla bilimleri nakledilebilecek duruma getirmek hususunda bütün çaba ve özenle çalışmak"tır (Çetişli, 1998: 46) ve akademi "an'aneleri ve zevk-i selimin korunması, devam ettirilmesini üstlenirken öte yandan kaideler belirler, edebî eseri tenkit süzgecinden geçirir. Bunun yanında prensiplerine uyan sanatkârları bünyesinde toplar ve onları korur." (Çetişli, 1998: 46) Akademi önce Fransa'da daha sonra Avrupa ülkelerinde şubeler açarak edebî ve kültürel hayatın düzenlenmesini, gelişmesini sağlar.

2.Osmanlı Devleti'nde Akademi

Osmanlı döneminde akademik faaliyetler başlangıçta resmi olarak teşekkül etmese de 1720 yılında Sadrazam Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'nın desteğiyle "*Arapça, Grekçe, Farsça, Almanca ve Latince'den Arapça ve çoğunluğunun da Türkçe'ye çevrildiği yoğun tercüme faaliyetleri*" (Akyıldız, 2018: 10) gerçekleştirilir. Tercümeleri yapan âlimler "*erbâb-ı dâniş ü irfan yani ilim ve irfan sahibi*" (Akyıldız, 2018: 10) olarak tanımlanırlar. Tarih, felsefe, tıp gibi alanlarda önemli çeviriler yapılsa da faaliyetlerin kalıcı olmaması, bir akademi teşekkül edilememesi ve Sadrazam İbrahim Paşa'nın öldürülmesiyle bu etkinlikler son bulur.

Tanzimat'ın ilanıyla Osmanlı Devleti, Batı'daki gelişmeleri takibe alarak eğitim ve kültür alanında yenilikler yapmak amacıyla Meclis-i Maârif-i Umûmî'yi (1846) kurar. Bu meclisin kurulmasından beş yıl sonra 1851 yılında Encümen-i Dâniş'in kurulmasına karar verilir. Encümen-i Dâniş'in kuruluşu için Ahmed Cevdet Paşa bir mazbata hazırlayarak dönemin padişahı olan Sultan Abdülmecid'e sunar. Padişahın onayının ardından kırk asli, otuz haricî üye ile birlikte Encümen-i Dâniş açılır. Üyelerin en az bir yabancı dil bilmeleri şart koşulur. Encümen-i Dâniş, Fransız Akademisi örnek alınarak kurulur ve görevleri şu şekildedir: *"İlmî ve teknik eserler yazmak, tercüme etmek, Türk dilinin bu sahada ilerlemesini sağlamak (...) Yalnız Darülfünûn'a ders kitapları, talimî eserler hazırlamakla kalm(ayıp), halka mahsus kitapların da vücuda getirilmesini sağla(mak) (...) Ayrıca Fünûn ve sanâyia dair yazılacak kitapların amme-i nâs'ın anlıyacağı surette sade Türkçe olmasına dikkat ve ihtimam" (Bakırcıoğlu, 1956: 44) göstermek.*

Ömrü on iki yıl süren Encümen-i Dâniş'in dil üzerine çalışmaları bazı imlâ meselelerini halletmekten ileri gitmez. On iki yıl içinde de üretilen eserler, yapılan tercümeler sınırlı sayıda kalır. Sadrazam Fuad Paşa ve Ahmed Cevdet Paşa tarafından hazırlanan Kavâid-i Osmaniye, Encümen-i Dâniş'in ilk eseridir. "*Cevdet Paşa, 12 ciltlik Cevdet tarihi'ni yazdı. Ahmed Vefik Paşa, türkiyat sahasında çalıştı ve Molier'den tercüme ve adapteler yaptı.*

Avusturyalı Hammer'in 12 ciltlik Devlet-i Osmaniye tarihi'nin bir kısmı tercüme edildi." (Bakırcıoğlu, 1956: 44)

Encümen-i Dâniş'in faaliyetleri 1858 yılından itibaren üyelerin ölümleri nedeniyle sekteye uğrar. *"Kuruluşunda birinci derecede pay sahibi olan Mustafa Reşid Paşa'nın 1858'deki vefatıyla birlikte sahipsiz kalan Encümen'in bir yerde unutulduğu veya daha doğru bir ifadeyle kendi haline terk edilmiş olduğu ileri sürülebilir*." (Akyıldız, 2018: 35) Kendi haline bırakılan Encümen-i Dâniş'in faaliyetleri de zamanla son bulur.

3.Edebiyatımızın Bir Akademiye İhtiyacı Var Mıdır?

27 Ağustos 1890'da Mehmed Salahi Bey, II. Abdülhamid'e Encümen-i Dâniş'in yeniden kurulması için bir mektup yazar. Mektupta yaklaşmakta olan, padişahın tahta çıkışının yıl dönümünde Encümen-i Dâniş'i Avrupa'daki akademilere benzer bir şekilde yeniden kurmasını önerir. Böylece padişahın adının tarihin sayfalarında şan ve şerefle anılacağını belirtir. Mehmed Salahi Bey dışında Yıldız Evrakı da padişaha aynı öneride bulunur. (Akyıldız, 2018: 37) Bu iki öneri dönemin aydınlarının Encümen-i Dâniş'in kapanışından sonra bir akademiye hala ihtiyaç hissettiğini, kurulması gereken bir akademi hayaline sahip olduklarını gösterir.

Bir akademi kurma isteği, cumhuriyetin kuruluşundan sonra da devam eder. Önce Mustafa Kemal Atatürk, Çankaya'da 1932 yılında yakınlarına bir akademi kurma hayalinden bahseder; ancak ömrü bu akademiyi teşekkül ettirmesine yetmez. Atatürk'ten sonra bu isteği gerçekleştirme hayalleri ülkenin aydınlarına kalır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Halid Fahri Ozansoy, akademiye bir ihtiyaç duyulduğunu dile getiren yazarlardır. Nitekim 1939 yılında Feridun Hikmet Es, 1939 yılının şubat ve mart ayında Akşam gazetesinde dönemin yazarlarına, şairlerine ve fikir adamlarına "Bizde bir edebiyat akademisinin kurulmasına lüzum var mıdır?" sorusunu yöneltir. Yirmi sekiz kişiyle yapılan bu ankette on beş yazar akademinin kurulmasına olumlu, on kişi olumsuz bakarken üç kişi ise kararsızdır.

AKŞAM GAZETESİNİN ANKETLERİNDE AKADEMİ TARTIŞMALARI

1.Edebiyat Akademisinin Kurulmasına Taraftar Olanlar ve Akademinin İşlevi

Hikmet Feridun Es, ilk anketi 3 Şubat 1939 tarihinde Hüseyin Rahmi Gürpınar'la yapar. Feridun Hikmet'in büyük roman üstadı olarak adlandırdığı Hüseyin Rahmi Gürpınar, bir akademinin kurulmasının Türk edebiyatı için faydalı olacağını düşünür. Gürpınar, akademi meselesinin on beş yıl önce (1924) Yakup Kadri tarafından gündeme getirildiğini söyler. O zaman kurulmasına olumlu bakan birçok kişi olmasına rağmen fikrin faaliyete geçirilmediğinden bahseder. Yakup Kadri'den sonra Halid Fahri Ozansoy akademi meselesini tekrar gündeme getirmiştir.

Bir edebiyat akademisinin kurulmasını gönülden istediğini belirten Gürpınar, "*Eğer memlekette edebiyat diye bir şey varsa, bunların mensuplarının bir akademi etrafında toplanmaları çok yerindedir.*" (Es: 03.02.1939) şeklinde görüşünü bildirir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'a göre "*...bir akademi kurmak, edebiyat, sanat ve ilim etrafında büyük bir hareket demektir*." (Es: 03.02.1939) Edebiyatımızın da bu hareketliliğe ihtiyacı vardır. O günün hikâyelerinde ve romanlarında bir sönüklük gören Hüseyin Rahmi, Halid Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah'ını (1897), Yakup Kadri'nin Kiralık Konak'ını (1922) edebiyatımızın önemli ve ses getiren eserleri olarak gösterir ve bu değerde eserlerin oldukça az olduğunu söyler. Ona göre akademi değerli eserlerin çoğalmasını sağlayacaktır.

Feridun Hikmet, Ahmed Ağaoğlu'nun "memlekette bir Edebiyat akademisi kurulmasının en hararetli taraftarlarından biri" olduğunu belirtir. Ağaoğlu, bir edebiyat akademisine ihtiyacımız olduğu kadar "sanat, ilim, fen, fikir cephesi olan alelûmum akademiye" de (Es: 06.02.1939) ihtiyacımız olduğunu söyler. Akademiyi üniversiteler gibi önemli bir kurum olarak görür ve en az onun kadar lüzumlu olduğunu belirtir. Ağaoğlu'nun akademi hakkında diğer görüşleri şu şekildedir:

> *Böyle bir teşekkül yapmakla, fikir âlemi otoriter bir müessese kazanmış olur. Fikir hayatının da böyle bir müesseseye son derece ihtiyacı vardır. (...) Bir akademiye sahip olmak; sanat, ilim, fen, edebiyat sahasında bir mihrap, bir gaye elde etmek demektir. Akademi, sanatkârı, âlimi, fen adamını, edebiyatçıyı teşvik eden bir yerdir. Çünkü önde bir gaye, erişilecek bir yer var; demektir. Çünkü akademiye girmek, bir memleket mikyasında manevî bir kıymet kazanmak demektir. (Es: 06.02.1939)*

Ahmed Ağaoğlu'na kurulacak olan akademi için hangi akademinin örnek alınması gerektiği sorulduğunda en eski akademinin o olduğunu düşündüğü için Fransız akademisini önerir. Ağaoğlu'na göre bizde bir akademi kurulursa o akademi bizim ilmimize, sanatımıza ve edebiyatımıza göre olacaktır. Böyle bir akademimizin olması da çalışmalarımızı güçlendirecektir. Ahmed Ağaoğlu, akademiyi dilimizin gelişmesi, tetkik edilmesi için gerekli görür. Akademinin yapacağı en faydalı işin bir sözlük çıkarmak olacağını söyler.

Mustafa Şekip (Tunç), ilimde, fende, sanatta ve edebiyatta istikametimizin Batı'ya doğru olduğunu düşünür. Ona göre şarklılığımız tarihe karışmıştır. İlimde, fende, sanatta ve edebiyatta modern fonksiyonlara sahip olduğumuzu, bu fonksiyonları tamamlayacak Avrupaî ihtiyaçları karşılayan bir akademimiz olması gerektiğini söyler. Bu akademinin kurulmasının dil meselelerimiz için gerekli olduğunu savunur. Edebiyatçılar arasında yapılan münakaşaların bu akademiyle bir sonuca bağlanabileceğini düşünür. Mustafa Şekip, akademi faaliyetleri için "*Akademi çok ağır çalışır. Senelerce randıman vermez.*" (Es: 08.02.1939) diye düşünenlere ilmin bugün başlayıp yarın biten bir şey olmadığını hatırlatır. Akademinin mesaisinin hiçbir zaman bitmeyeceğini, bir kelime üzerine elli yıl boyunca çalışabileceğini söyler. Faydalı bir meyvenin geç olgunlaşması, o ağacın dikilmemesini gerektirmez diye düşünür.

Mustafa Şekip, akademiyi ilim, sanat meselelerinde başvurulacak bir merci olarak görür. Akademinin, ilmî, edebî müsabakalar düzenleyebileceğini söyler. Ortaya bir mevzu koyduktan sonra bu mevzuuyla ilgili en güzel eseri ortaya koyana mükâfatlar verilir. Ayrıca ilim ve sanatta herhangi bir konuda tereddütte kalınırsa başvurulacak yer olarak akademiyi gösterir. İlim ve edebiyat alanındaki ıslahat çalışmalarını hatırlatarak bu ıslahatlar için en uygun kurumun edebiyat akademisi olacağını söyler. Aynı zamanda tahkik ve tetkik için üniversiteye gönderilen kitaplarla akademinin ilgilenmesi gerektiğini anlatır. Gramer, lügat, ansiklopedi mesaileri akademi tarafından harcanmalıdır. Bu işi akademinin görevi olarak görmesinin nedeni ise, akademileri 'saf ilimle uğraşan' bir kurum olarak görmesidir. Bütün bu işler yapıldıktan sonra akademinin, edebiyatımızın uluslararası sahada yer almasını sağlaması gerekir. Mustafa Şekip'e göre yalnızca edebiyat akademisi olmamalı, edebiyat akademisi kurulduktan sonra ilim ve fen üzerine başka vakıflar da kurulmalıdır.

Burhan Toprak, "*güzel sanatlar içinde en beşerî ve en asîl olanı, bence edebiyattır.*" (Es: 12.02.1939) diyerek edebiyatın hak ettiği değeri, yeri ve şerefi vermek için yapılması gereken her türlü teşebbüse taraftar olduğunu belirtir. Edebiyatın bütün meclislerden sürüldüğünü söyleyen Burhan Toprak, "monden hayattan" (sosyete hayatından) kimsenin yazarlarımızı tanımadığını anlatır. Sosyete cemiyeti dışında fikir adamlarının da giderek edebiyattan uzaklaştığından yakınır. Burhan Toprak, edebiyat akademisinin ilk vazifesinin Türk yayınlarına bir istikamet vermek olduğunu söyler. Türk şiirine, romanlarına ve piyeslerine mükâfatlar vererek bu türleri güçlendirebileceğini belirtir.

Peyami Safa'ya göre insanları şaşırtan akademi fikri değil, akademi kelimesidir. Feridun Hikmet'in yaptığı anketleri okuduğunu ve okuduğu kişilerin akademiye değil Fransız Akademisi gibi bir teşekküle karşı olduklarını söyler. Peyami Safa'ya göre akademi kelimesi bir 'kara kedi'dir. Bu kelimeyi ortadan kaldırırlarsa akademinin taraftarları çoğalacaktır. Peyami Safa, devletin yardımına muhtaç sönük bir edebiyatımız ve sanat hayatımız olduğunu söyler. Hem edebiyatımızla hem de sanat hayatımızla meşgul olacak bir heyete kimsenin itiraz etmeyeceğini düşünür. Peyami Safa bir Fransız Akademisi'ne değil, bir Türk akademisine taraftar olduğunu bildirir.

Feridun Hikmet, Peyami Safa'nın anlattıklarından yola çıkarak "*Fakat asıl itirafı mucip olan şey edebiyata ve sanata istikamet, bir veçhe vermek iddiasında olacak bir otorite tesisidir. Bu doğru mu?*" (Es: 13.02.1939) sorusunu yöneltir. Peyami Safa, otoriteden kastının sanat ve edebiyat hayatına müdahale olmadığını belirtir. Onun otoriteden kastı, yetki sahibi insanlardan oluşan bir heyetin sanatçıları teşvik etmesi, teşvikten öteye geçmemesidir.

Akademinin ilgileneceği düşünülen dil meselesiyle ilgili Peyami Safa'nın da düşünceleri vardır. Peyami Safa henüz bir gramerimizin olmadığını, imlâmızın anarşi içinde olduğunu ve bir 'ıstılah buhranı' geçirdiğimizi düşünür. Bu nedenle ilim dili ile halkın dili arasında her gün daha da açılan bir uçurum olduğunu söyler. Bu uçurumun açılmasını engelleyecek bir kurumun olması gerektiğini düşünür. Maarif Vekâletinin böyle bir görevi olmadığını, Dil

kurumunun ancak lisanın tasfiyesine ve dilbilim kanununun tespitine ait araştırmalar yaptığını anlatır. Ve bu kurumların sanat, edebiyat ve hayat üzerinde herhangi bir tesiri olmadığını düşünür. Bunun nedenini dilci ve sanatkârın ayrı insanlar olmasına bağlar.

Ali Canip (Yöntem), iki tür çalışmanın olduğunu söyler: ferdi ve kolektif. Kolektif çalışmalara örnek olarak kendisinin de içinde bulunduğu Fuad Köprülü, Halil Ertem ve Mahmud Kemal'in birlikte olduğu tarih encümeninden (Tarih-i Osmânî Encümeni) bahseder. Bu encümende buldukları belgeleri, eski ve nadide metinleri neşrettiklerini söyler. Böylece fikir hayatı adına faydalı işler yapmıştırlar. Kurulacak olan edebiyat akademisinin de aynı şekilde işleyebileceğini anlatır ve dilimizdeki yanlışlıkları düzelterek güzel Türkçeyi ortaya çıkartabileceğini belirtir. Canip, kurulacak olan akademinin felsefeyi de canlandırabileceği, felsefi faaliyetler de yapılabileceği düşüncesindedir. Bunun dışında akademinin edebiyat ve felsefe alanında çeşitli yayınlar çıkarabileceğini söyler.

Musahipzade Celâl, bir akademiye şiddetle ihtiyacımız olduğunu söyler ve bir akademinin lüzumlu mu yoksa lüzumsuz mu diye tartışılmasını da oldukça yersiz bulur. Akademinin bir an önce kurulması için gereken her şeyin yapılması gerektiğini belirtir. Musahipzade, akademik mesaiyi bakir bir ormana benzetir; "*işlenmemiş, taranmamış bir mevzuudur.*" (Es: 16.02.1939) der. Akademinin vazifelerinin çok fazla olduğunu, saymakla bitmeyeceğini söyleyerek akademinin işlevine dair bir bilgi vermez.

Halide Nusret Zorlutuna, uzun zamandır Türkçe öğretmenliği yaptığı için dile, imlâya, gramere, lügate ve bu konulardaki ıslahatlara çok önem verir. Bu nedenle Feridun Hikmet, bir edebiyat akademisinin gerekli olup olmadığını sorduğunda Halide Nusret, kurulacak olan akademi imla, lügat ve gramer sorunlarını çözecekse hemen kurulmalıdır şeklinde cevap verir.

Mahmud Yesari de Halide Nusret'le aynı fikirdedir: Eğer akademi "*gramer ve neşriyattaki anarşiye bir çare bulabilecekse*" (Es, 26.02.1939) kurulmalıdır. O günkü yayınların bir anarşi içinde olduğu söyler. Basım işlerini idare edenlerin en az parayla yayın yapma çabasında oldukları için "*Piyasa, amatör tercüme, adapte eserlerle dolmuştur*." diye düşüncesini belirtir. (Es: 26.02.1939) Böyle eserlerde birçok yanlışlıklar olduğunu söyleyen Yesari, sözünü ettiği eserlerin gelecek nesillerin dimağı üzerinde kötü tesirler bırakacağı görüşündedir.

Yakup Kadri'den sonra bizde bir akademi kurulması fikrini ortaya atan ikinci isim olan Halid Fahri, akademiyi istemesinin nedenini şu şekilde anlatır: "*Bir çokları akademiyi gramer ve dil meseleleri için istiyorlar. Bence bunlar ikinci derecede işlerdir. Ben akademiyi edebiyatın ve edebiyatçının himayesi, neşriyatın organize edilmesi, beynelmilel edebiyat dünyası ile daimî bir rabıta tesis olunması için istiyorum. Bugün edebiyat adamı hakikaten acınacak bir haldedir.*" (Es: 27.02.1939) Ozansoy, o gün için sanatkârlara ve edebiyatçılara gereken değerin verilmediğini bunun yanında edebiyat üzerine yazan, üreten ve hatta düşünen kişiyle dahi alay edildiğini anlatır. Bu halin sebebinin en başta sanatkârların/edebiyatçıların birbirlerine değer vermediğinden kaynaklandığını söyler. Bir

yazarın başka bir yazarı inkâr ettiğinden, edebiyat akademisi için uygun üye arandığında en fazla üç kişi saydıklarından yakınır. Yazarlar kendi aralarında birbirlerine değer vermedikçe kitapçılar, mecmuacılar da onlara değer vermez. Divan edebiyatındaki şairlerin birbirlerine kıymet verdikleri, bir topluluk oldukları için muhitlerinde uzun ömürlü olduklarını, hürmet gördüklerini belirtir. Akademinin de böyle bir görev üstlenmesi durumunda edebiyatın, edebiyatçının değer göreceği görüşündedir.

Ozansoy, akademinin uluslararası edebiyat dünyasında Türk edebiyatının propagandasını yapabileceğini söyler. Böylece Türk eserleri başka dillere tercüme edilerek uluslararası alanda tanınır. Ayrıca edebiyatımızı tanımak için yurtdışından gelen kişilerin karşılarında bir muhatap bulamadığını, böyle bir teşekkül olursa orayla temas kurabileceklerini belirtir ki bu düşüncesi onun akademinin kurulması gerektiği fikrini ortaya atmasına neden olmuştur.

Halid Fahri akademi kurulması fikrinden ortaya bir çocuk doğabileceğini düşünmüştür; ancak (karşılıklı söylenen fikirlerden dolayı) hayal ettiğinden çok başka bir çocuk olmuştur: "*Çarpık çurpuk, bir gözü tepesinde, yarısı siyah, yarısı beyaz bir ucubei hilkat…*" (Es: 27.02.1939) Akademi kurulmalı mı sorusuna cevap verenlerin birçoğunun gereksiz meseleler üzerine konuştuklarını dile getiren Ozansoy, "*Biz ne elbisesindeyiz, ne ilminde ne de akademi adın*(d)*a… Bir teşekkül istiyoruz. Kitap neşriyatını organize edecek, memleket içinde ve dışında edebiyatın propagandasını yapacak, edebiyatçıya hakikî kıymetini verdirecek bir teşekkül…*" (Es: 27.02.1939) diyerek akademiden beklentilerini açık bir şekilde belirtir.

Yusuf Ziya (Ortaç), yıllardan beri fikir ve sanat hayatına bir karmaşıklığın hâkim olduğu görüşündedir. Dolayısıyla akademinin kurulmasına taraftar olduğunu "*Fikir ve sanat nizamının bu kadar bozulduğu bir muhitte edebî cemiyet, sanatkârlar birliği, akademi, adı ne olursa olsun her türlü teşekkül arzu edilmeğe değer.*" (Es: 01.03.1939) cümlesiyle belirtir. Edebiyat-ı Cedide'nin, Fecr-i Âti'nin ve Milli Edebiyat Dönemi'nin yazarlarının birer topluluk olduğunu söyler. Ancak daha sonra edebiyatımıza bir derbederlik havası yerleşir. Yusuf Ziya, bu havayla birlikte "*Sanatta anarşi istiyenler ortalığı aydınlatacak her türlü ışıktan korkarlar. Onlara lazım olan sistir, karanlıktır.*" (Es: 01.03.1939) diyerek akademiye karşı olanların niyetini kendince açıklar.

Feridun Hikmet, Servet-i Fünun edebiyatı neslini bir araya toplayan Hüseyin Sîret'e ilk olarak eski edebiyat toplantılarını sorar. Hüseyin Sîret, sık sık yaptıkları edebiyat toplantılarını şu şekilde anlatır:

> *Adada Recai Zadenin Karanfil sokağındaki evinde toplanırdık. Bu toplantılar(d)a daima Tevfik Fikret, Safa ve ben bulunurdum. Ali Ekrem gelirdi. Ara sıra Halid Ziyanın ve Cenabı Şahadettinin geldiği de olurdu. Sonra Perşembe Akşamları Serveti Fününda toplanırdık. Bu toplantılar daha kalabalık olurdu. Rauf, Hüseyin Cahid de gelirdi. Tevfik Fikretin evi de edebî toplantıların sık sık yapıldığı yerdi. Evvelâ Fikretin Aksarayda, Ağa yokuşundaki evinde toplanırdı. Buraya meşhur Nuri Şeyda gelirdi. Valâ Nureddinin babası Nurettin bey gelirdi. (…) Sonra Fikretin "Aşiyan"ında buluşmağa başlamıştık. (Es: 02.03.1939)*

Hüseyin Sîret, sanat otoritesine ihtiyacımız olduğu, dilimizin anarşiden, edebiyatımızın da karmaşıklıktan kurtulması için bir edebiyat akademisinin kurulmasına taraftardır.

Feridun Hikmet, Sadri Ertem'le aynı şehirde bulunmadığından dolayı kendisine bir mektup göndererek anketin sorularını bildirir. Sadri Ertem, akademi hakkındaki görüşlerini şu şekilde aktarır:

> *Bir müessesenin insan ruhunu tatmin etmesi için onun canlı, yaşıyan bir kudret olması lâzımdır. İtibarlı bir akademi itibarlı parlâmento gibidir. Temsile muktedir olduğu müddetçe alâka ile takip edilir, hasretle gözlenir. Sanatın kalb darbelerini aksettiren müstehase olmamış bir teşekkül elbette ki bir sanat adamı için ideal bir âlemdir. (Es: 05.03.1939)*

Sadri Ertem, edebiyatımızın bir hastalık içinde olduğunu ve tedavi edilmezse "*nevrastenik, ve fakrüddemli*[1] *bir uzviyet halinde*" kalacağını düşünür. Ancak bir akademi kurulmadan önce akademi ruhuna sahip olmamız gerekir. Ertem bu ruha sahip olmak için de maddeler sıralar: "*Sanat kalitesi himaye edilmeli, İstidadları kırıp geçiren deha salgınına karşı karantine tertibatının alınması! lâzımdır.*" (Es: 05.03.1939) Bunların yerine getirilmesi "*muhtaç olduğumuz sanat ve fikir müessesesi*"nin görevidir.

2.Bir Edebiyat Akademisi Kurulursa Üyeleri Kimler Olmalıdır?

Hüseyin Rahmi Gürpınar, bizde kurulacak olan akademinin Fransız akademisiyle benzerlik göstermesi gerektiğini söyler; ancak kırk kişiden oluşan Fransız akademisine karşın bizim edebiyatımız için kırk kişilik bir kadronun fazla geleceğini düşünür. Ayrıca üyeleri seçerken sırf sayının çok olması için seçim yapılmamasını, oldukça seçici davranılması gerektiğini belirtir. Hüseyin Rahmi dışında Fransız Akademisi'nin üye sayısını fazla bulan yazarlar da vardır. Hüseyin Cahid, Peyami Safa, Necip Fazıl, Musahipzade Celâl kurulacak olan bir akademi için en fazla on, on beş kişinin yeterli olacağı görüşündedirler. Diğer yazarların birçoğu net bir sayı belirtmeseler de akademi için söyledikleri üyelerin sayıları on beşi geçmez.

Anket yapılan yazarların akademi için önerdiği isimler genellikle birbiriyle örtüşür. Eğer akademi kurulursa burada üye olarak yer alacak isimlerden "*en ziyade rey alanlar da Halid Ziya, Yakup Kadri, Falih Rıfkı'dır. İkinci derecede rey alanlar ise Hüseyin Rahmi, Peyami Safa, Mustafa Şekip'tir*." (Es: 06.03.1939) Akademinin kurulmasına taraftar olmayan yazarların çoğu ve ismi söylenmezse yazarların kendisine darılacaklarını düşünen kişiler akademi için isim önermezler.

Hüseyin Rahmi ve Feridun Hikmet akademiye uygun isimleri karşılıklı olarak düşünürlerken Hüseyin Rahmi akademi fikri hayata geçirilirse üye olarak seçilmeyenlerin kıskançlık yapacağını söyler. "*Efendim o lâyık mı idi? Benim gibi bu işe senelerini, bütün ömrünü veren bir insan dururken…*"(Es: 03.02.1939) diyerek yakarışta bulunacak birçok yazarın olacağını düşünür. Halide Nusret Zorlutuna da isim vermekten çekinen kişiler arasındadır. Kimseye ayıp olmaması için yalnızca adaşı olan Halide Edip Adıvar'ı önerir ve

[1] Bir sinir sistemi hastalığı ve kansızlık.

onun ayarındaki erkek ediplerin akademide yer alması gerektiğini söyler. Mahmud Kemal de açıkça bir isim vermez. Feridun Hikmet'in akademi için kimleri uygun görüyorsunuz sorusuna Napolyon'un bir sözüyle cevap verir: "*Her nefer çantasında bir mareşal asâsı taşır.*" (Es: 22.02.1939) Bu sözden yola çıkarak en gencinden en yaşlısına akademide üye olarak yer almak istemesini olağan bulur ve bunların içlerinden ancak kura ile birilerini seçebilmenin mümkün olduğunu söyler. Halid Fahri Ozansoy ise akademiye üye olarak uygun gördüğü kişiler arasına eser vermeyi bırakmış, bir köşesine çekilmiş ediplerı almaz. İsim söylemeden o dönemde aktif olarak yer alan, çalışan ve işini ciddiye alan kişilerin akademiye alınması gerektiğini söyler. Necip Fazıl, akademi için uygun bir şahıs görmediğini belirtirken fikirlerine, sezişlerine, zevklerine müracaat edilebilecek isimler olduğunu söyler. Aklına gelen isimler arasında Yakup Kadri, Halide Edip, Falih Rıfkı, Mustafa Şekip, Peyami Safa, Burhan Belge, Sadri Ethem, Ahmed Kudsî, Burhan Toprak ve Abdülhak Şinasi'yi sayar. Bunun üzerine Feridun Hikmet, Yahya Kemal'i sorar ve Necip Fazıl'dan "hayır" cevabını alır. Nurullah Ataç'ı ise kendisini değiştirmediği sürece akademiye uygun görmez. Feridun Hikmet, akademi için eskilerden kimi uygun gördüğünü sorar ve Necip Fazıl, "Yakup Kadri neslinin" gerisinde bulunan eskilerden iş çıkmayacağını söyler.

3.Edebiyat Akademisinin Kurulmasında Kararsız Olanlar ve Fikirleri

Hüseyin Cahid (Yalçın), akademinin kurulması konusunda kararsızdır. Feridun Hikmet'in sorusuna şu şekilde cevap verir: "*Şimdi lüzum vardır desem, benim için: bak kendisine yer hazırlamak istiyor. Galiba kendinin akademiye seçileceğine kani.. diyecekler… Lüzum yoktur desem, böyle bir teşekküle girmeği düşünenleri kızdıracağım. İki cami arasında binamaz vaziyetinde kaldım*." (Es: 04.02.1939) Her ne kadar kararsız olsa da edebiyatımızda er ya da geç bir akademinin kurulacağına ve bunun faydalı olacağına inanır. Hüseyin Cahid, akademinin ilk olarak Türk Dil Kurumunun "*daha geniş ve anlayışlı bir telâkki ile yenilenmiş bir şekli*" olması gerektiğini söyler. Aynı zamanda akademinin edebiyata bir sınır çizmemesini, kurallar koymaması gerektiğini belirtir.

Hıfzı Tevfik (Gönensay), akademi kurulmasına karşı değildir; ancak o günün şartlarında bunun mümkün olmadığı görüşündedir. Bizde bir akademi teşekkül ederse en fazla iki kişilik bir kadrosu olabileceğini söyler ve ekler: "*Bizim ne şairimiz, ne romancımız, ne temaşacımız, ne felsefecimiz maalesef henüz bu ölçüye, bu teraziye vurulacak yükseklikte değillerdir.*" (Es: 09.02.1939)

Nurullah Ataç, akademinin kurulmasına hem taraftar olduğunu hem de olmadığını söyler. Taraftar olmasının nedeni edebiyata olan hürmetin akademi sayesinde artacağını düşünmesidir. Devlet edebiyatçıları korursa, onlara resmi bir rütbe verirse gençlerin gözünde edebiyatın değerinin artacağına inanır.

Daha sonra Nurullah Ataç akademiye neden karşı olduğunu anlatır. Akademi kurulursa dildeki ilerlemenin duracağını düşünür. Çünkü dil üzerine çalışılır ve bir gramer belirlenirse

dil, kendi oluşumunu doğal olarak gerçekleştiremeyecektir. O günkü durumuyla kelimelerin birçoğunun denendiğini, uygun olanın seçildiğini söyler ve akademi kurulursa bu deneme duracaktır. Dolayısıyla dilimiz zenginleşemeyecektir. Nurullah Ataç, dilin gelişimi konusunda Fransız Akademisi'nin görevini örnek verir. On altıncı yüzyılda Fransız rönesansının yazarları, dillerine Yunancadan, Latinceden birçok kelime getirir. Bu durum Fransa'da dil üzerinde bir karışıklık meydana getirir. On yedinci asırda Fransız akademisi kurularak dildeki istikrarsızlığı, karışıklığı düzeltir, kelimeleri tasnif eder. Ataç, "*Hayırlı bir istikrar için evvelâ büyük bir istikrarsızlık lâzımdır.*" diye ekler. Bu olaylar çerçevesinde o gün akademinin kurulması dilin zenginleşmesi, gelişmesini durduracaktır Nurullah Ataç'a göre.

Bir akademinin kurulmasıyla ortaya "akademik sanat" çıkacağını söyleyen Nurullah Ataç, yeni cereyanların akademik sanat yüzünden duracağını söyler. O günün sanat anlayışının akademik sanata uymayan yönünü şu şekilde açıklar: "*...Yeni cereyanlar akademik ölçüler arasında büyüyemez. Zaten bugünkü sanat dünyasında ölçü ve terazinin yeri yoktur. Güzellik telâkkilerimizi bile hiçbir teraziye vuramıyoruz. Hele eski ölçülere, bugünkü güzellik telâkkisini vurmağa hiç imkân yoktur.*" (Es: 14.02.1939)

4.Akademinin Kurulmasına Taraftar Olmayanlar ve Gerekçeleri

Feridun Hikmet, Refik Halid Karay'ı evinde ziyaret eder ve konu edebiyat akademisine gelmeden önce memleket hasreti üzerine konuşurlar. Hasret konusu kapatıldığında sıra edebiyat akademisine gelir. Refik Halid, bir akademinin kurulmasına lüzum olmadığı görüşündedir. Fransızların kurdukları akademiden bir fayda sağlayamadıklarını, yalnızca 'diksiyoner ve gramer' yaptıklarını, bunu yapan gramercinin de birçok kusuru olduğunu anlatır. Refik Halid, bizde kurulacak akademinin birtakım münasebetsizliklere yol açacağına, haksız yere insanları kızdıracağına ve birçok keşmekeşlere sebep olacağına inanır. Bu nedenle edebiyat akademisinin fayda değil zarar getireceğini düşünür.

Refik Halid edebiyatın o günkü (1939) durumundan memnundur ve bu şekilde devam etmesini uygun bulur. Akademide verilecek kararların, ortaya çıkacak fikirlerin kendi kendine oluşması gerektiğini düşünür. Fikrini doğrulamak için Servet-i Fünun ve İttihat ve Terakki zamanında olan Yeni Mecmua örneğini verir. Servet-i Fünun'un herhangi bir para desteği olmadan kurulduğunu belirtir. Refik Halid'e göre akademi kurulduğunda düşünüşleri ve kafa yapıları birbirinden farklı olan insanlar bir araya gelecektir. Bu farklılığın bir yarar sağlamayacağını, kendi kendine teşekkül eden toplulukların (Servet-i Fünun, Yeni Mecmua) kafa yapıları birbirlerine denk olduğu için fayda sağladığını düşünür.

Feridun Hikmet, İsmail Habib Sevük'ün bir edebiyat meselesinden bahsetmeden önce o konuyla ilgili kısa bir tarihçe verdiğini söyler. Edebiyat akademisine taraftar olup olmadığı sorulduğunda da aynı şekilde cevaplar. İsmail Habib, bizdeki akademi meselesinin Tanzimat'ın başında Encümen-i Dâniş ile başladığını söyler. Encümen-i Dâniş'in

kurulmasını "*ilk defa bir akademi şeması kurmak mahiyetinde*" (Es: 07.02.1939) görür; ancak Encümen-i Dâniş'in kendi beklentisini karşılamadığını belirtir. Ona göre Encümen-i Dâniş'in tek faydası Cevdet Paşa'nın on iki ciltlik eseri ile Abdülhak Hâmid'in babası Hayrullah Efendi'nin altı ciltlik eseridir. Bunu söyledikten sonra kerametin mekânlarda değil kişilerde olduğunu belirtir. Bu durumu şu şekilde anlatır: "*En parlak programlar, en dolgun tahsisatlar, en tantanalı ünvanlarla en azametli teşekküller kurulur da doğura doğura bir fare bile doğurmaz. Bunun aksine olarak meselâ Şemseddin Sami gibi bir adam çıkar. Bütün bu çeşid heyetlerin nesiller içinde başaramıyacağı işi bir dev gibi tek başına meydana getirir.*" (Es: 07.02.1939)

İsmail Habib'e Fransız akademisi hakkında ne düşündüğü sorulduğunda akademinin eksik bir yönünü anlatır. Anlatıya göre bir gün on dördüncü Lui, Meşhur Boilau'ya dönemin en iyi yazarını sorar ve Boilau, Moliere cevabını verir; fakat akademi Moliere'i âza olarak kabul etmemiştir. Moliere'in değeri bir asır sonra anlaşılmıştır. İsmail Habib'e göre bu akademinin çatlak ve aksak yönüdür. İsmail Habib, on sekizinci asırda ve ondan sonraki romantik dönemde Fransa'daki yaratıcı hamleleri akademinin dışında kalanlar tarafından yapıldığını söyler. Figaro Gazetesi'nin yaptığı anketi örnek vererek, bu anketin sonucunda ölümsüz olarak sayılan yazarların büyük bir kısmının akademinin dışında olduğunu belirtir. Eğer bizde akademi iyi bir şekilde kurulamazsa bu kuruluşun akademinin bir karikatürü olmasının muhtemel olduğunu bildirir.

Feridun Hikmet, Aka Gündüz'e akademi meselesini sorduğunda kendisi Fransız akademisini örnek vererek onların (kılıç takmaları, sırmalı elbiseler giymeleri nedeniyle) bir türlü hayata uymadıklarını altmış yılda ancak bir gramer yapabildiklerini söyler. Fransız akademisini başarılı bulmayan Aka Gündüz, bizde kurulacak olan akademinin de işlevinin aynı olacağını düşünür. Bizde bir edebiyat akademisinin kurulması üzerine düşünceleri ise şu şekildedir:

> *Bize gelince böyle bir akademinin kurulmasından fayda değil, zarar umarım. Buraya girenler yeni neslin önüne büyük bir duvar daha çekmiş olacaklardır. Bir inhisar ortaya çıkacaktır. Bırakalım edebiyatsız hududsuz, teşekkülsüz, akademisiz olsun. Zaten bugünkü yazıcılar gençlere yer vermiyorlar. O zaman bir de akademiciler meydanı kaplayacaklar. (Es: 10.02.1939)*

Sürekli kütüphanede, kütüphane olmazsa bile kitaplı bir ortamda bulunmaktan hoşlanan Fuad Köprülü'yü Feridun Hikmet, Türkiyat Enstitüsü'nün kütüphanesinde bulur. Fuad Köprülü, Encümen-i Dâniş'ten, Mecmua-i Fünun'dan iyi bir netice elde edilemediğini, yeni kurulacak olan edebiyat akademisinin de bu teşekküller gibi bir işe yaramayacağını düşünür. Feridun Hikmet, edebiyat akademisinin kurulmasına taraftar olanların lügat, edebiyat meseleleri, edebiyat tarihi gibi çözülmesi gereken meselelerin akademide çözüleceğini söylediklerinden bahseder. Fuad Köprülü'ye göreyse bu meseleler edebiyat akademisinin değil, fertlerin kişilerin işidir.

Fuad Köprülü, edebiyat akademisinin kurulmasına bir engel olarak, bu akademinin üyelerinin bahsedilen meseleler üzerine münakaşa edemeyecek olmalarını görür. Bunların münakaşa edemeyecek olmalarının nedeni ise akademide yer alacak olan üyelerin aynı muhitte, aynı mantıkta yetişmemiş olmalarıdır. Fuad Köprülü'ye göre ilim heyetlerinde münakaşa edilebilmesi için ortada klasikleşmiş doğruların olması gerekmektedir. Bizde klasikleşmiş doğruların henüz bulunmadığını söyler. Bu nedenle bir edebiyat akademimiz olsa bile konuşamamaktan, münakaşa edilememekten bir süre sonra kapanmaya mecbur olacaktır. Münakaşa edemeyen akademi de sorunlara çözüm bulamayacaktır.

Faruk Nafiz (Çamlıbel), edebiyat akademisinin kurulmasına oldukça karşıdır. Feridun Hikmet, onun kendi evinde şairlerin, yazarların toplanmasıyla birlikte bir akademi havası oluşturduğunu söyler. Feridun Hikmet, kendisine akademi meselesini sormadan önce kendisi bu konunun açılacağını tahmin eder ve yapılması mümkün olan şeylerden konuşmak ister. Faruk Nafiz, bir edebiyat akademisi kurmaktansa Üsküdar'la Sarayburnu arasında bir asma köprü kurulmasını daha lüzumlu görür. O günlerde bir lisan inkılâbı değil, bir lisan ihtilâli olduğunu söyler. Türkçenin bir düzene giremeyen imlâ, gramer, dil meselelerini düşündükçe bir edebiyat akademisini gerekli görür; fakat ülkenin en yetkili düşünürlerinin on yıllık bir çalışma ardından elde ettikleri neticeyi hatırlayınca bu akademinin güçlükle çalışan komisyonlara benzeyeceğinden korkar. Henüz dil heyetinin, dil encümeninin işinin bitmediğinden, açık bir eser vücuda getirmediğinden bahseder.

Faruk Nafiz'in Atatürk'ün yedi yıl önce (1932) Çankaya'da anlattığını akademi kurma isteğinden bahsederek şöyle bir çıkarımda bulunur: "*Her tasavvurunu hakikat yapan Atatürk'ün akademiyi teşkil etmemiş olması gösteriyor ki buna hem lüzum vardır, hem de imkân yoktur…*" (Es: 17.02.1939)

Ahmet Hamdi (Tanpınar), Fransız edebiyatının en güzel ve asil taraflarının akademinin dışında kalanlar olduğu görüşündedir. Fransız akademisinin karşısına, Goncourt Akademisi gibi birçok kuruluş çıktıktan sonra sanat hayatında gerçek yeteneklerin mağduriyetinin engellendiğini düşünür. Ahmet Hamdi, ayrıca akademi kurulduktan sonra üye olarak seçilen yazarların bir tembellik içine gireceğini söyler. Ahmed Hamdi bir akademi kurulmasına karşı olmasını şu şekilde açıklar:

> *Akademi, asıl canlı hayatla ve bu hayattan ilham alan, yani henüz havada yüzen ve formunu arıyan, fakat vasatî sınıfın henüz kabul etmemiş, benimsememiş olduğu şeylere karşı hiç olmazsa lâkayttır hâtta zaman zaman bunlara karşı cephe alır. Bu itibarla akademi yeninin, dinamiğin mücadelesi için kurulmuş bir cephedir. (Es: 19.02.1939)*

Tanpınar, kurulacak akademinin dil ve lügat konusundaki çalışmalarının bir başarı getireceğine inanmaz. "*Dili muharrir yapar, akademi ise, hattâ, mani olur. Dil, hayat gibi mütemadiyen değişmek ister.*" (Es: 19.02.1939) diyerek dil meselesi üzerine düşüncelerini belirtir. Fransız akademinin dile binlerce kelime kazandırmasından dolayı Fransızcayı "*her an kabuğu çatlamak üzere bulunan bir hayvan*"a benzetir Ahmet Hamdi. Tanpınar, edebiyatımızda Yahya Kemal ve Yakup Kadri'yi güzel bir mevkiye getirmek istediğini

söyler; ancak daha sonra bu isimlerin zaten o mevkide olduklarını ekler. Bir akademi kurarak onların arasında "*cesarete muhtaç namütenahi cesarete muhtaç olan Türkçe ve Türk edebiyatına bir nevi mani kurma*"yı (Es: 19.02.1939) gereksiz görür.

Feridun Hikmet, Tahir Nadi'ye ilk sorusunu soracakken derhal bir savunmaya geçerek eğer anketinde onunla alay ederse kendisini hicvedeceğini söyleyerek küçük bir tehditte bulunur. Akademi kelimesini duyar duymaz Feridun Hikmet'in sözünü keserek akademinin ne iş yapacağını sorar. Feridun Hikmet'in lisan meselesi cevabı üzerine ona "*Behey cahil, echel Lisanı akademi mi yapar. Lisan tedrici olarak ve tabiî bir mecra takip ederek kendi kendini yapar*." (Es: 21.02.1939) cevabını verir. O günkü dille eski dil arasındaki gelişmeyi akademinin yapmadığını, dilin kendi kendine geliştiğini belirtir. Nadi, dil meselelerini akademinin çözmesini olmamış meyvenin dalından koparılarak suni bir sıcaklıkla fırında olgunlaştırılmasına benzetir. Güneş yerine fırında kızaracak meyvenin hala ham kalacağı gibi dil de akademinin içine girerse gelişmeyeceğini düşünür.

Feridun Hikmet, akademinin dil meseleleri dışında edebiyatla ilgilenebileceğini söyler. Bunun üzerine Tahir Nadi, "*Dil meselesi akademiya işi olmadığı gibi, edebiyat meselesi de onun harcı değildir. Dil de edebiyat da zorlanmaya gelmez.*" (Es: 21.02.1939) diyerek karşılık verir. Nadi, Yakup Kadri, Falih Rıfkı, Faruk Nafiz, İbrahim Alâeddin, Fazıl Ahmedi, Yusuf Ziya, Orhan Seyfi, Hasan Âli isimlerini saydıktan sonra bu isimleri Tanzimat edebiyatıyla, Servet-i Fünun'la ve Fecr-i Ati ile karşılaştırır. Bahsettiği teşekkülleri, verdiği isimlerden daha başarısız olarak görür. Bu sözlerinden yola çıkılarak akademi de dâhil her türlü kuruluşa taraftar olmadığı rahatlıkla söylenebilir.

Burhan Cahid, bir edebiyat akademisinin kurulmasını lüzumlu görmez. Henüz lisan ve gramer meselelerin çözülmediğini belirterek birçok yerdeki akademilerin akademik mahiyetini kaybettiğini söyler. Akademilerin artık çıkar ve partizanlık yeri olduğu, oraya girmek için "*kıymet sahibi değil günün adamı olma*"nın (Es: 23.02.1939) yeterli geleceği görüşündedir.

Necip Fazıl Kısakürek, Feridun Hikmet'e anket vermek için Beylerbey'indeki evinden çıkarak Meserret Kıraathanesi'ne gelir ve Feridun Hikmet'e edebiyat akademisi hakkındaki fikirlerini anlatır. Necip Fazıl'a göre heyet halinde olmadan önce fert halinde olunmalıdır. Necip Fazıl, akademileri "*zamanın dinamik hükmü dışında kalmış müesseseler*" (Es, 28.02.1939) olarak görür. İleriyi ve geleceği hedef olarak gören hareketlerin akademiden çekindiği ekler. Aynı zamanda Fransız akademisindeki sanatçıların orijinal görüşleri olmayan kimseler olduğunu da söyleyemeyeceğini belirtir. Necip Fazıl'a göre bizde Fransa'daki gibi bir akademinin kurulması için gereken uygun ortam henüz oluşmamıştır.

Feridun Hikmet, kurulacak akademinin ilerici hamleleri cephe alan bir kurum olması halinde ona karşı olarak ilerici görüşlerin ortaya çıkabileceğini söyler. İlerici görüşlerin ortaya çıkabilmesi için de böyle bir kurumun olması gerekmez mi sorusunu Necip Fazıl'a

yönlendirir. Necip Fazıl, yenilik reaksiyonunu elde etmek için muhafazakâr bir cephenin olması gerektiğine katılır; ancak bu cephenin belirli bir olgunluk seviyesine ulaşmış olması, klasik ve akademik ölçülerinin olması gerektiğini söyler. Necip Fazıl, Türkleri intikal devresinde yaşan bir millet olarak görür ve bu intikal devresinde her şey meçhuldür.

Necip Fazıl, bütün kıymet hükümlerini fikirde, sanatta ve ilimde tayin edecek "*büyük ve tek adamı*" beklemektedir. Ona göre bu adam ölçüleri ortaya koyacak, kıymetleri tayin edecek ve ortaya mütearifeler çıkaracaktır. Necip Fazıl'ın beklediği bu büyük ve tek adam aslında kurulacak olan akademinin yansıması gibidir.

Feridun Hikmet, diğer anketleri göz önünde bulundurarak akademinin imla, gramer, dil ve lügat bakımından faydalı olacağının söylendiğini aktarır. Necip Fazıl'a göreyse akademi sadece dil, imla, lügat meselesi değildir. Akademinin bu konu üzerine söyleyecek çok şeyi olduğunu düşünür; ancak lügat meselesi birçok konu içinden yalnızca bir tanesidir.

Orhan Seyfi Orhon'a göre bir akademinin değeri, verimi ile ölçülür. Reşit Paşa tarafından kurulan Encümen-i Dâniş'in bize yalnızca bir Cevdet tarihi verdiğini söyler. Akademinin kurulmasından "*Kim bilir, belki bu da -âzalarının mutlaka bir eser sahibi olmaları mecburiyeti ile- bize meselâ Yahya Kemalin bir şiir mecmuasını kazandırabilir.*" (Es: 04.03.1939) gibi bir ümidi vardır. Feridun Hikmet, "*Demek bir edebiyat akademisi kurulmasına taraftarsınız.*" dediğinde Orhan Seyfi bizde düşünce halinde olan bir akademinin zaten olduğunu, bunun bilfiil olarak da var olması gerektiğini söyler. Feridun Hikmet bu cevaba şaşırır ve bizde bir akademinin olup olmadığını sorar. Orhan Seyfi bu akademinin harp yıllarında Cenyo'da2 olduğunu, son zamanlarda Beyazıd'daki Küllük'te toplandığını söyler. Bu topluluk henüz teşekkül etmemiştir. Orhan Seyfi'ye göre resmen teşekkül edilirse fikirlerini ve münakaşalarını öğrenebilirler. Feridun Hikmet bu akademinin kimlerden oluştuğunu sorunca Orhan Seyfi gülümser ve bu akademinin krallardan, ilâhlardan, nebilerden ve dâhilerden oluştuğunu söyler. Feridun Hikmet ciddi bir cevap vermesini istediğinde edebiyat meseleleri üzerine ciddi konuşulmadığını, bu söylediklerinin de birer dedikodu olduğunu söyler.

Orhan Seyfi'ye göre edebiyatımızda "*güzel ve temiz Türkçenin, halis ve pürüzsüz şiirin zevkini tadacak mutavassıt bir kari sınıfı yetişinceye kadar*" (Es: 04.03.1939) akademinin kurulması söz konusu değildir.

Sonuç

Osmanlı döneminden başlayarak anketin yapıldığı 1939 yılına kadar gerek dil ve imlâ meselelerinde gerekse edebiyatta bir akademi ihtiyacı sürekli olarak hissedilir. Eğitim ve kültür alanında yenilikler için kurulan Meclis-i Maârif-i Umûmî (1846); dil, sanat ve edebiyat

2 1900'lü yıllarda İstanbul, Karaköy'de sanatçıların/yazarların toplandığı kahvehanedir.

alanında düzen ve gelişmeler sağlamak için kurulan Encümen-i Dâniş (1851), faaliyetlerinin son bulmasından sonra Encümen-i Dâniş'in tekrar açılmak istenmesi (1890), sanat ve mimarlık alanında bilimsel çalışmalar yapılması için kurulan Güzel Sanatlar Akademisi (1882) akademiye duyulan ihtiyacın birer göstergesidir.

Feridun Hikmet tarafından yapılan ankette bir edebiyat akademisinin kurulmasına taraftar olanların sayısı daha çok olmasına rağmen hiçbir girişimde bulunulmadığı görülür. Akademi fikrine olumsuz bakan yazarların nedenleri ise akademinin gerekli olduğunu çürütür nitelikte değildir. Olumsuz bakanların çoğu (Orhan Seyfi, Necip Fazıl, Burhan Cahid, Faruk Nafiz, Refik Halid), dil, gramer ve imlâ konusunda birçok sorunumuz olduğunu kabul ederler; ancak bu sorunu çözmek için bir akademi kurma fikrine de uzak dururlar. Şüphesiz bunun arkasında yatan neden Türk Dil Kurumu'na karşı olan bakışlarıdır. Türk Dil Kurumu üzerine Faruk Nafiz'in kurumun işinin henüz bitmediğini söylemesi, Peyami Safa'nın bu kurumun yalnızca dilde arıtma ve kuralları belirlemekten öteye gitmediğinden yakınması memnuniyetsizliklerini ortaya koyar.

Yazarların akademiye karşı olma nedenlerinden biri de hem Fransız Akademisi'ni hem de onu örnek alarak kurulan Encümen-i Dâniş'i başarısız bulmalarıdır. Geçmişteki "kötü örnekler"den dolayı yeni kurulacak akademinin de aynı akıbete uğrayacağını düşünürler. Aka Gündüz ve Tanpınar Fransız Akademisi'ni; Fuad Köprülü ve Orhan Seyfi Encümen-i Dâniş'i; İsmail Habib, Refik Halid her iki akademi örneğini başarısız bulmaktadır. Özellikle Fransız Akademisi'nin geri kalmış bir kurum olduğu görüşü yazarlar tarafından sıklıkla dile getirilir. Üyelerin giyimleri, kılıç kuşanmaları, gramer meselelerinde bir ilerleme kaydedememeleri yazarların Fransız Akademisi'ne, Encümen-i Dâniş'in üyelerinin de sınırlı eser üretmeleri, imlâ ve gramerde bir gelişme sağlayamamaları Encümen-i Dâniş'e uzak durma nedenleridir. Ayrıca herkes tarafından başarılı bulunan yazarların Fransız Akademisi'ne alınmaması da oraya duyulan güveni sarsar. Bunun yanında Fransız Akademisi'ni başarısız bulan, onunla alay eden yalnızca Türk yazarlar değildir. Amin Maalouf, Fransız Akademisi için Flaubert'in yıllar önce "*Alay edilen ve üyesi olmaya çalışılan Akademi.*" (Maalouf, 2017: 58) dediğini belirtir. Hüseyin Rahmi, Emile Zola'nın "*Balzak ve Molyer'i kumpanyasına dahil etmiyen bir teşekküle girmeyi şeref sayanlara şaşarım!*" cümlelerini söylediği halde akademiye girmek için dört kere adaylığını koyduğunu anlatarak Maalouf'un aktarımını destekler. Kendi ülkesinin sınırları için bu tür söylemlerin olması, akademinin başarılarının göz ardı edilmesine ve diğer ülkelerce ciddiye alınmamasına neden olduğu söylenebilir.

Kurulacak olan akademinin dildeki ve edebiyattaki gelişmeleri durduracağını düşünen yazarlar da bulunmaktadır. Akademiye karşı olan yazarların bazıları kendiliğinden ortaya çıkmış olan edebî oluşumların daha başarılı olduğunu öne sürerler. Dil meselelerinde ise akademinin gelişmeyi durduracağını, suni bir dil oluşacağını düşünürler. Ayrıca edebiyatın topluluk değil, fertlerin işi olduğunu düşünen yazarlar da vardır. Edebî cereyanlar, dil ve

imlâdaki gelişmeler kendi kendine olmalıdır. Böylece edebiyat ve dil doğal oluşumunu ve gelişimini gerçekleştirecektir. Toplulukların bu oluşuma katkı yerine zarar getireceği düşünülür.

Akademi kurmaya bir diğer engel ise yazarlar arasındaki fikir ayrılıklarıdır. Fuad Köprülü'nün aynı mantıkta olmayan yazarlar akademide üye olarak yer aldıklarında hiçbir konu üzerine tartışılamayacağı görüşü her topluluk için geçerlidir. Aynı görüşte olan insanların dahi anlaşamadığı, bir konuda uzlaşamadığı olur. Birbiriyle anlaşamayan insanlar Fransız Akademisi'nde de yer alır. Akademi üyelerinden Jean d'Ormesson bu konu üzerine şu şekilde görüşünü bildirir: "*Fransızlar tuhaf insanlar, siz de biliyorsunuz. Julius Caesar bile fark etmiş bunu. Durmadan tartışırlar. Akademi'de bile, iki üyenin bir düşünceyi paylaştığına nadiren rastlandığını göreceksiniz.*" (Maalouf, 2017: 59)

Bütün bu olumsuz düşünceler, bizde kurulması hayal edilen bir edebiyat akademisinin önüne birer set olur. Edebiyatı, dili, sanatı ve fikir hayatını kurtaracak olan "*büyük ve tek adamı*"n akademi olabileceği göz ardı edilir. Her şeyin kendiliğinden gelişmesini ve ilerlemesini bekleyenler akademinin de aynı şekilde var olmasını beklerler; ancak kurum/kuruluşlar insan eli, zekâsı ve çabası olmadan ortaya çıkacak yapılar değillerdir. Nitekim tarihin seyri de bunu göstermiştir.

KAYNAKÇA

Akyıldız. Ali (2018). *İlk Türk Akademisi Encümen-i Dâniş*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.

Bakırcıoğlu. Ziya (1956). *Encümen-i Dâniş*. Ankara: Dergâh Arşivi.

Çetişli. İsmail (1998). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Isparta: Kardelen Kitapevi.

Es, Hikmet Feridun (03.02.1939). "Bizde edebiyat akademisine lüzum var mıdır? Yok mudur?". Akşam: 3 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (04.02.1939). "B. Hüseyin Cahid diyor ki…". *Akşam*: 4 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (05.02.1939). "B. Refik Halid diyor ki…". *Akşam*: 5 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (06.02.1939). "B. Ahmed Ağaoğlu diyor ki…". *Akşam*: 6 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (07.02.1939). "B. İsmail Habib diyor ki…". *Akşam*: 7 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (08.02.1939). "Profesör Mustafa Şekip diyor ki…". *Akşam*: 8 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (09.02.1939). "B. Hıfzı Tevfik diyor ki…". *Akşam*: 9 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (10.02.1939). "B. Akagündüz diyor ki…". *Akşam*: 10 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (11.02.1939). "B. Fuad Köprülü diyor ki…". *Akşam*: 11 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (12.02.1939). "B. Bürhan Toprak diyor ki…". *Akşam*: 12 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (13.02.1939). "B. Peyami Safa diyor ki…". *Akşam*: 13 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (14.02.1939). "B. Nurullah Ataç diyor ki...". *Akşam*: 14 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (15.02.1939). "B. Ali Canib diyor ki...". *Akşam*: 15 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (16.02.1939). "B. Musahip Zade Celâl diyor ki...". *Akşam*: 16 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (17.02.1939). "B. Faruk Nafiz diyor ki". *Akşam*: 17 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (19.02.1939). "B. Ahmet Hamdi diyor ki…". *Akşam*: 19 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (21.02.1939). "B. Tahir Nadi diyor ki…". *Akşam*: 21 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (22.02.1939). "B. Mahmud Kemal diyor ki…". *Akşam*: 22 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (23.02.1939). "B. Bürhan Cahid diyor ki...". *Akşam*: 23 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (24.02.1939). "B. Ali Nihad diyor ki". *Akşam*: 24 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (25.02.1939). "Bayan Halide Nusret diyor ki". *Akşam*: 25 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (26.02.1939). "B. Mahmud Yesari diyor ki…". *Akşam*: 26 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (27.02.1939). "B. Halid Fahri diyor ki...". *Akşam*: 27 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (28.02.1939). "B. Necip Fazıl diyor ki ...". *Akşam*: 28 Şubat 1939.

Es, Hikmet Feridun (01.03.1939). "B. Yusuf Ziya diyor ki...". *Akşam*: 1 Mart 1939.

Es, Hikmet Feridun (02.03.1939). "B. Hüseyin Siyret diyor ki...". *Akşam*: 2 Mart 1939.

Es, Hikmet Feridun (04.03.1939). "B. Orhan Seyfi diyor ki...". *Akşam*: 4 Mart 1939.

Es, Hikmet Feridun (05.03.1939). "B. Sadri Ertem diyor ki...". *Akşam*: 5 Mart 1939.

Es, Hikmet Feridun (06.03.1939). "Bir anketin bilançosu". *Akşam*: 6 Mart 1939.

Maalouf, Amin (2017). *Fransız Akademisi'ne Kabul Konuşması.* (Çev.) Orçun Türkay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Platon (2016). *Devlet*. (Çev.) Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları.

Vergin. Nur (1999). "Bilim Camiası ve Tanınma İsteği". Akademi ve İktidar. S. 7. Ankara: Doğu Batı Yayınları. s. 43-61.

ADALET AĞAOĞLU'NUN *ÖLMEYE YATMAK* ROMANININ "ÜÇGEN ARZU" KURAMINA GÖRE İNCELENMESİ

Beyza YILMAZ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı ABD

ÖZ

René Girard, 1961 yılında yayımladığı Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki adlı eserinde, "Üçgen Arzu" modelini arzunun öykünmeci (mimetik) doğasını temel alarak kavramlaştırır. Bu modele göre, üçgenin köşelerinde; arzulayan "özne", arzulanan "nesne" ve arzunun oluşumuna zemin hazırlayan bir güdüleyici yani "dolayımlayıcı" yer almaktadır. Bu kurama göre, "arzu"nun doğuşu hiçbir zaman kendiliğinden değildir, her zaman "özne"ye etki eden bir "dolayımlayıcı"nın varlığından söz edilir. Bazı eserlerde "dolayımlayıcı"nın varlığı göz ardı edilerek, arzu şeması "özne" ve "nesne" bağlamında düz çizgisel olarak sunulmaktadır. Girard, arzunun kendiliğindenliğinin yüceltildiği bu eserleri "romantik yalan" kavramıyla karşılar. Bazı eserlerde ise bu yüceltim devamlı olarak kurcalanırken arzunun "öteki"nden kaynaklandığına ve "dolayımlayıcı"nın varlığına işaret edilir. Bu eserler için de "romansal hakikat" kavramını kullanır.

Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak adlı eseri, Türk Dili ve Edebiyatı içerisinde çeşitli kuramsal incelemelere kaynaklık eden önemli eserlerdendir. İçerdiği karakter zenginliği ve roman kişilerinin derinlikli düşüncelerinin okura sunulması bakımından da birden fazla "dolayımlayıcı" ve "arzu üçgeni" tespit edilmiştir. Bu çalışmada, adı geçen eser "üçgen arzu" kuramına göre incelenmiş ve Girard'ın "romansal hakikat" kategorisinde nitelediği bir roman olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*, René Girard, *Üçgen Arzu*.

ABSTRACT

René Girard conceptualizes the "Triangular Desire" model based on the mimetic nature of desire in his work titled Mensonge Romantique et Vêritê Romanesque, published in 1961. According to this model, there are desired "subject", desired "object" and a motivator that paves the way for the formation of desire in a word "mediator"(médiateur) at the corners of the triangle. According to this theory, the birth of "desire" is never spontaneous, there is always talk of a "mediator" affecting the "subject". The desire scheme is presented in a straight line in the context of "subject" and "object" in some works, rule out the presence of the "mediator". Girard states the concept of "romantic lie" at these works in which the spontaneity of desire is glorified. In some works this glorification is constantly tamper, it is pointed out that the "desire" derives from the

"other" and the existence of the "mediator". The concept of "romanesque truth" is used for these works.

Adalet Ağaoğlu's the work called Ölmeye Yatmak is one of the important works as a source for theoretical studies in Turkish language and literature. More than one "mediator" and "triangular desire" has been determined in terms of the richness of character it contains and presenting the deep thoughts of the characters of the novel to the reader. In this study, Ölmeye Yatmak was analyzed according to the "triangular desire" theory and evaluated as a novel that Girard described in the "romanesque truth" category.

Keywords: Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*, René Girard, *Triangular Desire*.

Giriş

Girard'ın Üçgen Arzusu ve Mimesis Kavramı

René Girard, 1961 yılında yayımladığı *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki* adlı eserinde, "Üçgen Arzu" modelini arzunun öykünmeci (mimetik) doğasını (2020: 9) temel alarak kavramlaştırır.

Dolayısıyla "üçgen arzu"nun bir kavram olarak anlaşılabilmesi için "mimesis" (yansıtma, taklit) kavramına kısaca değinmek gerekir.

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı eserinde, "Sanat nedir?" sorusuna verilen ilk yanıtın sanatı, "bir yansıtma, benzetme ya da taklit" (2014: 17) biçiminde algılama eğilimine dikkat çeker.

Bu anlayışı derinlikli bir biçimde ele alan ilk bakış ise Platon'a aittir. Platon, *Devlet* diyaloğunda "yansıtma" (mimesis) kavramını desteklemek için "ayna" metaforu ve "mağara" benzetmesinden faydalanır. İlkin resim sanatıyla özdeşleştirilen tragedyanın da tıpkı bir ressam edasıyla işlediği malzemeyi var olan başka bir gerçeklikten yansıttığı ortaya konmaktadır. Bu görüş yine, Platon'un *Devlet* adlı eserinde, Sokrates ve Glaukon arasında gerçekleşen diyalogda Sokrates'in: "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları" (1942: 596 d-e) cümleleriyle aktarılır.

"Mimesis" kavramının bir kuram olarak oluşumuna dair bir diğer önemli fikrî temel ise yine Platon'a ait olan "mağara" benzetmesidir.

Bir mağaranın içerisinde ellerinden ve ayaklarından zincire vurulmuş, başlarını sağa sola ya da geriye çeviremeyen insanlar vardır. Onların arkalarında ve yüksek bir yerde ise ateş yanmaktadır. Ateşle mağaradaki insanlar arasında dik bir yokuş uzanır ve yol boyunca da perdeyi andıran bir duvar bulunmaktadır. Mağaranın önünden ellerinde çeşitli araç-gereçlerle; "insana, hayvana benzeyen taştan, tahtadan vb. yapılmış modellerle" (Arslan, 2006: 261) bazı insanlar geçmektedir, mağaranın girişindeki ateş ise insanların gölgelerini duvara yansıtmaktadır. Elleri ayakları bağlı olan dolayısıyla yalnızca duvara yansıyan siluetleri görebilen bu insanlar hayatları süresince görmüş oldukları gölgeleri "gerçek şeyler, arkalarından geçen ve birbirleri ile konuşan bu insanların mağaranın dibindeki duvarda

yansıyan seslerini de gerçek sesler olarak düşünmektedirler" (2006: 261). Özgün olmayan bir gerçekliğin yansıtılması etkisiyle bir nevi yanılsama içerisinde bırakılan bu insanlar, zincirlerinden kurtulduklarında, ilk olarak mağaranın girişindeki ateşe dikkat kesilerek kendilerine kanıksatılan bu gerçekliğin sahte olduğunun farkına varacaklardır. Mağaradan dışarı çıktıklarında ise bu kez "gerçek aydınlık kaynağını, yani Güneşli veya Güneş ışığı altında mağaradakilerden daha iyi bir şekilde gördükleri gerçek fiziksel varlıkları tanıma imkânına kavuşacaklardır" (2006: 261).

"Mimesis" kavramına dair bütünlüklü yorumların getirildiği ayrıca kuramsal çerçevesinin belirlenerek günümüze ulaşmasına olanak sağlayan bir diğer yetkin eser de Aristotales'in *Poetika* adlı yapıtıdır. İnsan psikolojisinin temelinde yer alan "taklit" sorunsalına anatomik bir bakışla yaklaşarak kavramı normalize ettiği gözlemlenmektedir. Aristotales'e göre: "Taklit etme insanlarda çocukluktan itibaren doğal olarak ortaya çıkar, insanları diğer hayvanlardan ayıran şey taklit etmeye en yatkın hayvan olmaları ve ilk öğrendiklerini taklit yoluyla öğrenmeleridir, ayrıca bütün insanlar taklitlerden hoşlanır" (2017: 9).

Bu doğrultuda yüzyıllar boyu sanatın (Moran, 2014:17) ve buna paralel olarak da edebiyatın insan düzleminde "taklit" unsuruna denk düşecek şekilde algılandığı düşünülmektedir.

Girard'ın "mimetik arzu"suna geçmeden önce dikkatlere sunacağımız son husus ise, "mimesis" kavramının bünyesinde şekillenen "mimetik" 'algı/ bakış/ arzu' da "taklide ilişkin/ taklitle ilgili" olan anlamlarında kullanılmaktadır.

Bu bilgiler ışığında, taklidin kaynağının "ben"in dışında dolayısıyla bir "öteki"nde var olduğu, insanın da bu "öteki"nde mevcut bulunan gerçekliği özümseyerek kendi bakışında canlandırdığı düşünülebilir. Girard, "üçgen arzu" kuramını tam da bu noktada; "ben"in arzusunun "kendiliğinden olup olmadığı" sorunsalına dayandırmaktadır. Hiçbir gerçekliği olmayan "sistemli biçimde sürdürülen sistemli bir eğretileme" (2020: 24) olan "üçgen"; Girard'a göre bir "gestalt" değildir, dolayısıyla herhangi bir yerde odaklaştırılamayan "asıl yapılar her zaman özneler arasıdır" (2020: 24).

Bu modele göre, üçgenin köşelerinde; arzulayan "özne", arzulanan "nesne" ve arzunun oluşumuna zemin hazırlayan bir güdüleyici yani "dolayımlayıcı" yer almaktadır. Kuramın savunduğu esas ise, "arzu"nun doğuşunun hiçbir zaman özgün olmadığı, her zaman "özne"ye etki eden bir "dolayımlayıcı"nın yani "*Öteki*"nin varlığından söz edildiğidir. Girard bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

> *"Arzunun doğumunda, başka bir deyişle öznelliğin kaynağında, muzaffer bir edayla yerleşmiş Öteki'ni buluruz hep. 'Dönüşümün' kaynağının içimizde olduğu doğrudur, ama kaynağın suyunun fışkırması için dolayımlayıcının sihirli değneğiyle kayaya dokunması gerekir." (2020: 47)*

Girard'ın kuramında en belirgin rolü "dolayımlayıcı" üstlenir. Dolayımlayıcı bir "fikri" bir "davranışı" yahut bir "hayali" bu ve bunun gibi olguları dölleyen/ yönlendiren, "nesne"ye yönelik karşı konulmaz tutkulanımı ateşleyen, bir "kişi/karakter/herhangi bir canlı…" olabildiği gibi bir "ülkü/fikir/hayal…" olarak da karşımıza çıkabilir. Dolayımlayıcı bir "özne"de kendisini görünür kıldığı andan itibaren "gerçeklik kavramı yitirilir, sağduyu felce uğrar" (2020: 25). Artık "özne"nin her türlü davranışı üzerinde hâkim bir başka bakış bir üst eylemci söz konusudur. "Üçgen arzu"da arzu; "özne"de değil, "*Öteki*"ndedir. "Özne" bunu kendi özgün tercihi zanneder ancak arzu "dolayımlayıcı" tarafından dayatılmaktadır. Dolayısıyla "nesneye yönelen dürtü aslında dolayımlayıcıya yönelen dürtü" (2020: 30) olarak karşımıza çıkar. Öyle ki "dolayımlayıcı" bazı durumlarda gerçek bir karakter olarak, aynı nesneyi arzulayan başka bir "özne" olarak da ortaya çıkabilir. Bu durumda da arzulayan "özne", "*Öteki*"nin arzusunu "dolayımlayıcı" vasıtasıyla içselleştirmiş olur. Rekabet kavramı etrafında şekillenen bu arzulanım, "Kibirli bir kişiyi bir nesneyi arzulamaya ikna etmek için aynı nesnenin belli bir itibarı olan üçüncü kişi tarafından arzulanmış olması yeterlidir" (2020: 28) şeklinde ifade edilmektedir.

Bazı eserlerde "dolayımlayıcı"nın varlığı göz ardı edilerek, arzu şeması "özne" ve "nesne" bağlamında düz çizgisel olarak sunulmaktadır. Girard, arzunun kendiliğindenliğinin yüceltildiği bu eserleri *"romantik yalan"* kavramıyla karşılar. Bazı eserlerde ise bu yüceltim devamlı olarak kurcalanırken arzunun "öteki"nden kaynaklandığına ve "dolayımlayıcı"nın varlığına işaret edilir. Bu eserler için de *"romansal hakikat"* kavramını kullanır. Bu noktada Girard, ele aldığı "üçgen arzu modelini" kuramsal bir çerçeveye oturmak için dünya edebiyatından çeşitli kaynaklara başvurur. Bu kaynaklar içerisinde "dolayımlayıcının" varlığına net bir biçimde işaret eden; Cervantes'in Don Kişot adlı eseridir. Girard adı geçen eser bağlamında "dolayımın" varlığına şu şekilde dikkat çeker:

> *"Don Kişot, bireyin temel ayrıcalığından Amadis adına vazgeçmiştir: Arzu ettiği nesneleri kendisi seçmiyor, onun adına Amadis yapıyordur bu işi. Mürit tüm şövalyelerin örnek aldıkları kişinin gösterdiği ya da gösterir gibi yaptığı nesneleri hedef almaktadır. (...) Bir hıristiyanın varoluşu nasıl İsa'nın taklidiyse şövalyelerin varoluşları da Amadis'in taklididir." (2020: 23)*

Bu çerçevede Don Kişot (özne), Amadis (dolayımlayıcı) ve "Şövalyelik arzusu"da (nesne) konumuna yerleşmiş olur. Don Kişot'un arzusu örnek aldığı kişi dolayımında nesneye ulaşmak gibi gözükse de aslında Amadis'in bizzat kendisi olmak olduğudur. Dolayımlayıcının gücü ne kadar hissedilirse, nesneye yönelik tutku da o derece ateşli olmaktadır. Arzunun kendiliğindenliğinin bir "yanılsama/taklit" olması dolayısıyla Girard, "üçgen arzuyu"; "metafizik arzu" ve "mimetik arzu" olarak da adlandırmıştır. Bu taklidin ortaya konması yalnızca romancılar vasıtasıyla mümkün olmuştur, nitekim düz çizgisel olmayan bu yapıyı açığa çıkarıp, "dolayımlayıcı"nın varlığını/ konumunu ve niteliğini tespit etmek zordur çünkü "en ateşli taklit en güçlü biçimde inkâr edilendir" (2020: 34).

Girard, "dolayımlayıcı"ların niteliğini ortaya koymak için romansal yapıları "*mesafe ilkesi*" doğrultusunda iki temel gruba ayırır: İki olasılık küresi (dolayımlayıcı ve özne)

arasında teması önleyecek kadar mesafe bulunuyorsa "*dışsal dolayım*", ancak mesafe iki olasılık küresinin az ya da çok iç içe geçmesine izin veriyorsa *"içsel dolayım"* söz konusudur. Bu hususta dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta ise; mesafenin yalnızca coğrafi/ fiziksel bir uzaklıkla ölçülemeyeceği, dolayımın niteliğini belirleyenin ruhsal denklik bağlamında öncelikle içgüdüsel olduğudur. (2020: 29)

Dolayısıyla Don Kişot ve Amadis arasında coğrafya bazında bir "dışsal dolayım" bulunurken yine Don Kişot ve Sanço arasında ruhsal anlamda bir "dışsal dolayım" söz konusudur. Çünkü onları ayıran sosyal ve zihinsel mesafe hiçbir zaman aşılamaz. Sanço Don Kişot'u kendisine bir "rakip/ engel" olarak yahut izinden giderek "şövalyelik" makamına erişebileceği denk bir kahraman olarak görmez. Sanço, "keşişler tarafından bırakılan yiyeceklere, yolda bulduğu bir kese altına ve Don Kişot'un ona hiç üzülmeden bıraktığı başka birtakım nesnelere gözünü diker" (Girard 2020: 30) ve bunlarla yetinir. Onun gözünde Don Kişot yalnızca bir efendidir.

İçsel ve dışsal dolayımın birbirinden ayırt edilebileceği bir diğer husus "özne"ler üzerinde bırakmış oldukları intibadır. Örneğin "dışsal dolayım"ın "özne"si "dolayımlayıcı"sını inkâr etmez ve onun izinden gidiyor olmaktan, ona yönelmiş olmaktan adeta gurur duyarak onun müridi olduğunu ilan eder. (Girard 2020: 30) Ancak "içsel dolayım"da durum karmaşık ve huzursuz bir alana yönelir. Özne "dolayımlayıcı"sını şiddetle inkâr ederek arzunun kendiliğinden kaynaklandığını savunmaktadır ya da bu durumdan hiç söz etmemeyi tercih eder. İçsel dolayımda "dolayımlayıcı" genellikle bir "kişi" olarak karşımıza çıkar ve varlığı "özne"yi tehdit etmektedir. Girard bu duruma şu şekilde açıklık getirir:

> *"(...) içsel dolayımda bu dürtü bizzat dolayımlayıcı tarafından engellenir, çünkü o da aynı nesneyi arzu etmektedir ya da zaten o nesneye sahiptir. Örnek aldığı kişinin büyüsü altında olan izleyici, dolayımlayıcının önüne çıkardığı bu engeli doğal olarak kendisine karşı bir kötü niyetin kanıtı olarak görür. Sadık bir ast olduğunu açıklamak şöyle dursun, bütün gücüyle dolayım bağını inkâr etmeye çabalar. Oysa bu bağ her zamankinden daha kuvvetlidir çünkü dolayımlayıcının görünüşteki düşmanlığı onun itibarını azaltacağına tam tersine güçlendirmektedir onu." (2020: 31)*

Kıskançlık, rekabet ve haset, "içsel dolayım"a eşlik eden nihai kavramlardır. Girard, Max Scheler'den ödünçlediği "*ressentiment*" kavramından yazarın kendi cümleleriyle bahseder: "Bir şeyi elde etme çabamızı etkisizleştiren bir iktidarsızlık hissi ki, bu şeyin başkasına ait olmasının ürünüdür" (2020: 32). Girard eserinde, Max Scheler'dan alıntıladığı başka bir pasajda şu noktalara temas eder:

> *"Kendine bir örnek seçme olgusu" tüm insanlarda olan kendilerini başkalarıyla karşılaştırma eğilimine bağlıdır ve "her kıskançlığın, her tutkunun temelinde bu tür bir karşılaştırma vardır." (2020: 33)*

Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak adlı eseri, Türk Dili ve Edebiyatı içerisinde çeşitli kuramsal incelemelere kaynaklık eden önemli eserlerdendir. İçerdiği karakter zenginliği ve roman kişilerinin derinlikli düşüncelerinin okura sunulması bakımından da birden fazla "dolayımlayıcı" ve "arzu üçgeni" tespit edilerek bu kurama göre incelenmesi uygun

bulunmuştur. Ana hatlarıyla değinmiş olduğumuz "üçgen arzu"nun, kuramsal çerçevesi etrafında toplanan; "tutku, kibir, züppe…" gibi pek çok kavrama da çalışmamızın ilgili bölümlerinde, roman kişilerinin dolayımlarının işaret ettiği hususlar dikkate alınarak yer yer değinilecektir.

1. Ölmeye Yatmak Romanında "Tarihi Yapan El" Olarak: Ulu Önder Atatürk ve Toplumsal Bellek

"Bir fikirden yana olmakla bir fikir olmak aynı şey değil."
(Ağaoğlu, 2020: 286)

Adalet Ağaoğlu'nun 1973 yılında yayımladığı *Ölmeye Yatmak* adlı eseri "*Dar Zamanlar*"[1] üçlemesi olarak bilinen serinin ilk romanıdır. Roman, baş anlatıcı olarak konumlandırdığımız Aysel'in, Ankara'da bir otele giderek "ölmeye yatmasıyla" başlar. Yaklaşık 1 saat 27 dakikalık bu süreçte Aysel geriye dönüşlerle "geniş bir zamanı içine alan, iç içe geçmiş zamanları" (Enginün, 2016: 383) okura aktarır. Romanda karakterler üzerinden, Cumhuriyet'in ilk (1938-1968) yıllarının siyasi, kültürel, politik, toplumsal ve ailevi dalgalanışları anlatılır. Sosyal-tarihi bir roman olan "*Ölmeye Yatmak*" romanı özellikle "çağdaşlaşma sürecindeki kadınların yaşam serüvenleri içinde iyi hazmedilmemiş yozlaşma düzeyindeki batılılaşmayı, köksüz ve özümsenmemiş modernizmi, kaba sloganlara dayalı uluşçuluğu" (Gündüz, 2013: 527) yansıtması bakımından roman kişilerinin içinde bulunduğu kaotik ortamı gözler önüne sermektedir.

Ölmeye Yatmak romanında hemen her karakter kendi kişiliği doğrultusunda "dolayımlayıcı" vasıtasıyla bir "görev bilinci/zorunluluk" üstlenmektedir. Bu "dolayımlayıcı" genelde "toplumsal bellek"e yapılan göndermelerle, özelde ise "Ulu Önder Atatürk"e yapılan atıflarla, bu başlık altında ilk olarak; "dışsal dolayım" şeklinde açığa çıkmaktadır. Ardından, "mesafe ilkesi" dahilinde yer yer "içsel dolayım"a dönüşüm söz konusu olmaktadır.

Romanda ilk geriye dönüş, Aysel'in ilkokul mezuniyetine doğru yapılmaktadır. Kendisini vazifesine adamış "Atatürk milliyetçisi" bir karakter olan "Dündar Öğretmen", "Ulu Önder Atatürk" dolayımında karşımıza çıkan ilk "özne"dir. Adeta "toplumsal bellek"e ve dönemin geleneksel/muhafazakâr atmosferine meydan okuyarak, öğrencilerini birer "Cumhuriyet askeri" olarak yetiştirmek uğrunda kızlı erkekli bir "Polka" organizasyonu tertip eder. Bu durumun dönemin toplumsal yapısında, halk karşısında yarattığı izlenimi romandaki bir başka karakter (Başöğretmen) şu pasajla aktarır:

> *"Ama o da fazla büyüttü işi canım. Koro, peki. Meslekler, iyi. Türküler, pek güzel. Ergenekon destanı; pekâlâ, mükemmel… Eee, polkada ne diye diretti bunca? Merkezden gelen emirde, Batı'ya pencere açılması isteniyordu. İyi ya işte; Savcı'nın kızı keman çalacak. Kız öğrenciler erkek öğrencilerle birlikte Çiçekler ve Böcekler'i oynayacaklar. Polka ille gerekli miydi? Polkada oğlanlar kızlara sarılacaklar. Elele tutuşacaklar. Evet, belki Batı'ya daha*

[1] Üçlemenin devamı olan; *Bir Düğün Gecesi* 1979 yılında, *Hayır* romanı ise 1987 yılında yayımlanmıştır.

geniş bir pencere açılmış olacak, ama bütün kasaba halkı da ayağa kalktı. Çocuklarını okuldan geri almak isteyenler bile çıktı." (Ağaoğlu, 2020: 12-13)

"Kız ve erkek öğrenciler ilk kez birbirlerine değeceklerdi. Ama onca provaya karşın değemiyorlardı. Adımları birbirine karışıyordu. Sarılmak gerektiğinde, birbirlerinden birer metre uzakta duruyorlardı. Bu bile, erkek ve kız çocuklar arasında, birinin de kendini dereye atıp boğulmasıyla sonuçlanan büyük aşklara yol açacaktı." (Ağaoğlu, 2020: 20)

Dönemin toplumsal bilincini gözler önüne seren bu mısralar, "Yenileşmek/ Batılılaşmak" arzusu içerisinde olan gençlerin üzerinde "Atatürk"ün yönlendirici olduğu kadar "gelenek"in de etkili olduğunu gözler önüne serer. Bir ucundan gelenek bir ucundan modernliğin tuttuğu bu gençler ciddi kaotik buhranlar içerisine sürüklenmektedir, diyebiliriz.

Bu durum karşısında Dündar Öğretmen'in takındığı tavır ise, vazifesini yerine getirmek uğrunda ne denli tutkulu olduğuna ve içerisinde bulunduğu atmosfere rağmen, Girard'ın belirttiği gibi "gerçeklik kavramını yitirmiş" (2020: 25) olmasına bağlanabilir. Dündar Öğretmen, "Ulu Önder Atatürk"ü her mısrasında yücelterek "dolayımlayıcı"sını kutsayan ifadelerle onu kendi için "Tanrısal" bir konuma yükseltmiştir. Onun çizdiği yoldan "göstermiş olduğu hedefe" doğru sürüklenmekten bir an olsun vazgeçmeyen hali şu trajik sözlerle aktarılır:

"İlk mezuniyet müsameresi. Geç bile kaldı bu okul. Bu yıl da olmasaydı, Dündar Öğretmen karalar bağlayacaktı. Beceriksiz, yenik, ülküye sırt çevirmiş olacaktı. Ondan sonra, saf dışı duyar kendini. Boşlukta sallanır kalır. Merkezi Hükümet'e bir çağırsalar, kimsenin yüzüne bakmaya surat kalmaz. Başöğretmen'i zorlayışları bundan. Kulağının dibinde arı gibi vızıldayışları. Polkayı kabul ettirmek için artık bir seferinde, "Atam, Atam, Büyük Atam!.." diye hıçkıra hıçkıra ağlamıştı. Ağlayışı içten." (Ağaoğlu, 2020: 13)

"Dündar Öğretmen, ilk kez bu gazetenin yazdıklarına inanmadı. İlk kez olmayan, olmayacak bir şeyi var gösterdiklerini sandı. Gazete, şimdi gözünde, Atatürk'e 'hasta' demenin kusurunu taşıyordu." (Ağaoğlu, 2020: 62)

Dündar Öğretmen karakteri Atatürk'e öylesine kutsiyet atfeden ifadeler kullanır ki onun hastalanmasını dahi mümkün görmemektedir. Denebilir ki "Atatürk" onun için, her türlü insani zaaftan arındırılmış kusursuz bir "rehber" hüviyetindedir. Mevcut "özne" için, "Atatürk" onu yalnızca hedefe götürecek bir basamak, bir vesile değil kendisi için bütün anlamları karşılayan Tanrısal bir "dolayımlayıcı" konumuna yükselmiştir. Girard'a göre:

"Özgürlüğe dimdik bakamayan insanlar boğuntuya kapılırlar. Gözlerini dikecekleri bir bayrak ararlar. Onları evrensele bağlayacak ne tanrı ne kral ne de efendi vardır artık. Başkalarına benzememe duygusundan kaçmak için insanlar Öteki'ne göre arzularlar; ikame tanrılar seçerler, çünkü sonsuzluktan vazgeçemiyorlardır." (2020: 71)

Dündar Öğretmen için "uygarlık/ özgürlük/ ilim/ irfan…" gibi kavramlar oldukça önem arz eder fakat bu önem "özne"nin kendisinden kaynaklanmaz, bu uğurda atılan her adım "dolayımlayıcı"nın çizgisinde ilerler. Toplumsal bellek, Dündar Öğretmen üzerinde de kendisini gösterir, zira "Büyüklerimiz ne yaparsa iyidir. Görevini bil" (*Ölmeye Yatmak*, 2020: 145) sloganıyla hareket eder bu kişi. Bir başka karakter ise, "(…) büyüklerimiz de öyle insanüstü varlıklardır Dündar Öğretmen için. Hem de hepsi. Hiç ayırt edilmeksizin" (Ağaoğlu, 2020: 144) diyerek bu duruma dikkat çeker. Kendi kararı ve bakış açısı olmayan

karakter özgürlüğünü "dolayımlayıcı"nın eline teslim eder ve bundan hiç gocunmaz. Çünkü esas vazife "nesne"ye kavuşmaktan ziyade "nesnenin erişilmezliği" coşkulanımıyla "dolayımlayıcı"yla bütünleşmektir. Çalışmamızın "Giriş" bölümünde değindiğimiz "mürid/ mürşit" benzetmesini burada yinelemekte fayda vardır. Girard, "dışsal dolayım"da "özne"nin "dolayımlayıcı"sının adeta müridi olduğuna ve bu temsil ile duyduğu övünce (2020: 30) işaret eder. Bu noktada, Dündar Öğretmen'in topluluk karşısında sarf ettiği şu cümleler önemlidir:

> *"Dündar Öğretmen de sol uçtan perdenin önüne çıktı. Hâlâ **'Ulu Önder'i bir güneş gibi üstlerine doğurtup kendi ağzından konuşturmuş** bulunmanın heyecanı içindeydi. (...) Bu konuşmayı daha önce yapmamız gerekirdi. Fakat Ulu Önderimiz Yüce Atatürk'ümüzden önce söz almak istemedik. **Başımızda O varken ilk söz bize düşmezdi**..." (Ağaoğlu, 2020: 18)*
>
> *"Bu piyesi baştan sona naçizane bendeniz yazdım. Edebiyata, yazı yazmaya biraz merakım vardır da... İçimden gele gele, severek heyecanlanarak yazdım. Böyle bir mevzu buldum istedim ki çocuklarımız irfan yuvası okullarından, daha yüksek okullarından birer şerefli meslek sahibi olarak çıkmadan önce, hayatta her mesleğin ne olduğunu, kendilerini bekleyen her türlü fedakârlık ve vefakârlıkları bilsinler. Her mesleğin çilesini de sevincini de öğrensinler. **Atamızın çizdiği yolda şerefli vatanımıza yararlı birer insan olmak için mesleklerini buna göre seçsinler; buna göre yılmadan, usanmadan bu güzel, bu eşsiz vatan için çalışsınlar. Gerekirse bu uğurda ölsünler…**" (Ağaoğlu, 2020: 22)*

Pasajda altı çizilen noktalardan anlaşılacağı gibi, "özne", "dolayımlayıcı" vasıtasıyla "nesne"ye ulaşma uğrunda girdiği bu yolda varını yoğunu ortaya koymakta ve diğer roman kişilerini de bu yola davet ederek, onlara telkinde bulunmaktadır. Ancak "yılmadan, usanmadan" ve "bu uğurda ölsünler…" ilkesinden hareketle Girard'ın şu sözlerini hatırlatmak yerinde olacaktır: "Arzu uğruna çilecilik üçgen arzunun kaçınılmaz sonucudur. Dolayısıyla bu arzuyla ilgilenen tüm romancılarda buluruz onu." (2020: 143)

Eserde Dündar Öğretmen'in "dolayımlayıcı"nın arzusunu gerçekleştirmek uğrunda sarf ettiği çaba bir başka sayfada şu şekilde dile getirilmektedir:

"Öğrencilerini ileri, ülkücü yetiştirmek için elinden geleni yapmış, merkezden gönderilen buyrukları, Baş Öğretmen'e yalvara yakara da olsa, bazen iki paket Reji sigarası karşılığında da olsa, harfi harfine uygulamıştır. / İçi rahattır Dündar Öğretmen'in. Modaya uygun dar paçalı bir pantolon yaptırabilse, başkente gitmeyi, yetiştirdiği öğrencilere serptiği tohumların nasıl yavaş yavaş filiz verip yeşermeye başladığını da görebilmeyi dilemektedir." (Ağaoğlu, 2020: 144)

Dündar Öğretmen'in "üçgen arzu" modelini tespit etmeden önce romanın ilk sayfalarındaki leitmotive dikkat etmek gerekir. "Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi"nden alıntılanan bu kesit daha sonra detaylandırılacak şekilde, Dündar Öğretmen başta olmak üzere romandaki diğer karakterleri de etkileyerek her biri için birer "vazife" haline gelecektir.

"Ey Türk Gençliği

Birinci vazifen
Türk istiklalini
Türk Cumhuriyeti'ni…"
(…)
İlelebet muhafaza
Ve müdafaa etmektir!.." (Ağaoğlu, 2020: 16)

Mısralar bir başka sayfada yeniden vurgulanır:

"İlelebet muhafaza
ve müdafaa etmektiiiir!..." (Ağaoğlu, 2020: 17)

Bütün bu hususlar dikkate alınarak, Dündar Öğretmen'in arzusunun köşeleri şu şekilde belirlenmiştir:

Dündar Öğretmen (Özne) – Ulu Önder Atatürk (Dolayımlayıcı)- Cumhuriyeti müdafaa ve muhafaza etmek/ İrfan ordusu kurmak/ Atatürk'ün ülküsünü yaşatmak…(Nesne)

Romanın karmaşık yapısı içerisinde Dündar Öğretmen, nihai amacına hizmet edecek bir başka vazifeyi üstlenmektedir. Ancak bu sefer "dolayımlayıcı"nın Dündar Öğretmen'in öğrencilerinden biri olması sebebiyle "mesafe ilkesi" gözetilerek, "içsel dolayım" söz konusudur, diyebiliriz. Arzunun zuhur edişi işte tam şu noktada açığa çıkmaktadır:

"Dündar Öğretmen'in içi biraz cız etti. Nasıl da unutmuştu Ali'yi? Okulun en akıllı, en cin ve en yoksul çocuğunu?.. Bu ülkede o, Ali ve Ali gibileri yüce Atatürk'ün istediği yola yöneltemeyecekse, neye yarardı öğretmenliği?" (Ağaoğlu, 2020: 58)

Yeni oluşturacağımız "arzu üçgeni" bir alt yapı olarak, Dündar Öğretmen'in Tanrısal "dolayımlayıcı"sı olan "Ulu Önder Atatürk"ten bağımsız değildir. Yine aynı dolayımın belirlediği amaçlar doğrultusunda gerçekleşen bir başka vazifedir. Dündar Öğretmen'in "nesne"sine doğru yol alabilmesi için Ali ulaşılacak nesne kadar elzem, elde edilmesi güç, emek isteyen arzuya yönelik bir basamaktır. Bu uğurda Dündar Öğretmen'in çabası şu şekilde aydınlatılır:

"Onların böyle kaçışları ise Öğretmen Dündar'ı daha da biledi. O akşamdan sonra Ali'yi bir ortaokula ya da sanat okulu olan bir yere gönderebilmek için durmadan planlar kurdu. Yollar aradı. Bunu kendine yeni bir ülkü edindi. Başkentte dilekçe yazdı. İlçenin ileri gelenlerine, büyük memurlarına teker teker akıl danıştı. Ali'yi okutacak bir kişi ya da bir yol ararken, bu arada belki yedi kez çocuğun köyüne gitti. Anasıyla, yakınlarıyla teker teker konuştu. İşi, onların "vatan hainliği" ile suçlamaya kadar götürdü." (Ağaoğlu, 2020: 61)

Bu pasajlar dikkate alınarak, yeni bir "arzu üçgeni" oluşturmak mümkündür:

Dündar Öğretmen (Özne) – Ali (Dolayımlayıcı) – Cumhuriyet'in aydın ordusuna er yetiştirmek/ Atatürk'ün ülküsüne sadık bir eğitimci olmak… (Nesne)

Bu noktada "arzunun dönüşümü"nden ve Girard'ın "*çifte dolayım*" yahut "*karşılıklı dolayım*" olarak aktardığı durumdan bahsetmek gerekir. Girard'a göre, "metafizik arzu" her zaman bulaşıcıdır. Özellikle içsel dolayım söz konusu olup, dolayımlayıcı kahramana yaklaştıkça daha da bulaşıcı olmaktadır. Adeta yakınımızda bulunan bir arzuyu; bulaşıcı

hastalığa, enfekte olan bir kişiye dokunduğumuzda yakalandığımız gibi "arzu"yu da kapıyorsak "içsel dolayım" söz konusudur. (2020: 97)

Ali, bir "dolayımlayıcı" olarak Dündar Öğretmen'in ilgi alanına girene değin kendisi için bu hayatta başka imkânların da olduğunu hiç düşünmemişti. Dönemin diğer gençleri gibi birer Cumhuriyet aydını olabilmeyi, okumak arzusunu yüreğinin derinliklerinde sezinleyememişti. Fakat Dündar Öğretmen'in çabası karşısında bu durumun değiştiği şu pasajda gözler önüne serilmektedir:

> *"O böyle çabaladıkça Ali'de de okuma ve **"bay" olma istediği** körüklendi. Kendisini önemsemeyi öğrendi. Tarlayı marlayı boşladı. Anasının ilenmelerine, dayılarının, amcasının sopalarına aldırış etmeden ikide bir ilçeye kaçıp, öğretmeninin ardına düştü. Öğretmen önde, o arkada, mecnun gibi dolaştılar ilçenin içinde. Çekilecek her kapının ipini çekti sonunda, artık Ali için büyünün bozulduğu, tanımadığı değerini kanıksamaya başladığı bir gün, Öğretmen Dündar muradına erdi: Şakir Ağa, Ali'yi başkentte, Hergele Meydanı'ndaki oteline yamak olarak almayı kabul etti." (Ağaoğlu, 2020: 61)*

Bu satırlar ışığında, Dündar Öğretmen'in Ali'de daha önce kendiliğinden gerçekleşmemiş bir arzuyu uyandırdığı, onu bir yola baş koyması için cesaretlendiği görülmektedir. "İçsel dolayımlayıcı"nın "buyurgan tavrı" ve "özne"yi kendi arzusuna doğru yönlendirmiş olduğu "örtük güç" ise Dündar Öğretmen için söylenen şu satırlarda görülmektedir:

> *"Bir gece önce Ali'yi odasında yatırmıştı. Gazetelerini okuyamamıştı. Bütün geceyi çocuğa öğütler vermekle geçirmişti. "Beni mahcup etme. Adam olmadan buralara dönme!" demişti" (Ağaoğlu, 2020: 61)*

Söz konusu "karşılıklı dolayım" için Girard şu açıklamayı yapar:

> *"Şimdi bir özne-dolayımlayıcı ve dolayımlayıcı-özne var elimizde, bir model-mürit ve bir mürit-model. Herkes kendi arzusunun üstünlüğünü ve önceliğini belirterek ötekini taklit eder. Herkes ötekinde hunharca zalim bir işkenceci görür. Tüm ilişkiler simetriktir: iki oyun arkadaşı dipsiz bir uçurumun onları ayırdığını sanır, oysa biri için söylediğimiz her şey öteki için de geçerlidir" (2020: 97).*

Dolayısıyla Ali'nin "arzusu" şu şekilde temsil edilebilir:

Ali (Özne) – Dündar Öğretmen (Dolayımlayıcı)- "Bay olma" isteği/ okumak... (Nesne)

Ali üzerinde Dündar Öğretmen etkin bir ilk dolayımlayıcı olarak karşımıza çıkar fakat Ali, Dündar Öğretmen'in de kendisini dolayımlayan değerleri açığa çıkarır, romandaki karakterlerin üzerine yüklenen "toplumsal bilinç/sorumluluk/ vazife" bir zorunluluk ekseninde "özne"nin benliğini ezmektedir. Şu satırlar dikkat çeker:

> *"Vatanına yararlı olmaya. Yürü bakalım? Muhtaç olduğun kuvvet… Sahi, ne kanı benim damarlarımdaki? (…) Halis muhlis Türk kanı işte damarlarındaki. **Ve sen bu kana sorumlusun. Milletine sorumlusun. Ulu Atana, Dündar Öğretmen'e, Cumhuriyete, devrimlere, Esma Anana sorumlusun. Şakir Ağa'ya da salak!** (…) Sana başkentte okuma yolunu açan kim? Dündar Öğretmen? Şakir Ağa yollamasaydı seni oteline, yatırıp kaldırmasaydı burada seni, iyi, Dündar Öğretmen ne yapabilirdi bakalım? Kasılırmış adam. Kasılacak elbet. Eşeğe yemini veren üstüne biner. Bi güzel de mıhlar topuklarını karnına. Üç*

ayda bir yüzünü görüyorsun. İki tokadını yiyorsun, olup bitiyor. Hadi sen Cumhuriyet'e sorumlusun. Elin adamı neye sorumlu?" (Ağaoğlu, 2020: 101)

Ali'nin bu tutumu karşısında Girard'ın belirttiği "içsel dolayımın alt aşamaları"na bir kapı aralamak gerekir, bu noktada "özne kendisini o kadar küçük görür ki kendi yargısına hiçbir zaman güvenmez. Peşinde olduğu yüce İyi'den çok uzakta olduğunu sanır; bu İyi'nin etkisinin kendisine kadar yayılacağını düşünmez. Bu yüzden dolayımlayıcıyı sıradan kişilerden ayırt edebileceğinden emin değildir. (2020: 157)

Ali'nin hayatında mevcut bir fırsat eşitsizliği vardır bu durum onun "nesne"sine ulaşması noktasında en büyük engeldir. Bu engel kahramanın gözünde büyüyerek "içsel dolayım"da sıklıkla görülen "kıskançlık/haset" gibi tutumların oluşmasına zemin hazırlar. Bu durum şu satırlarda kendini gösterir:

"Diplomalı elektrikçi! Bu Namık bizden becerikli çıktı. Aldı başını gidiyor. Liseye geçmiş. Yüksek mühendis. Belki de o, bunu alacak işte. Onca saylav oğlu, vekil oğlu, yüksek memur oğlu içinde iyi valla bu Namık. Milli şefimizin oğluyla da kurmuş ahbaplığı. Geçende baktım, kaykılmış onun yanında, otomobile. Önde şoför. Başı kasketli. Araba da pırıl pırıl, siyah bir araba. Uzun. Camları billur. Üstüne toz konmaya cesaret edemiyor herhalde. Öyle öyle: Belki biz gerçekten alevler ortasında bir gül bahçesinde yaşamaktayız." (Ağaoğlu, 2020: 103)

Ali roman içerisinde ele aldığı hususlar ve üzerinde durduğu sorunsallar nedeniyle "romansal hakikat"i açığa çıkaran önemli karakterlerdendir. Onun bu konuşmalardan sonra vurgulamış olduğu satırlar hem "ben"in hem de "öteki"lerin "arzu"sunun kaynağına işaret edilmektedir:

"Tarihi Yeniden Yapan El Seni de Yapıyor. Ne Mutlu Sana!"

"Ne mutlu Namık'a ne mutlu Aysel'e ve İlhan abisine diye geçirdi içinden." (Ağaoğlu, 2020: 103)

İşte bu satırların vurgulanması, René Girard'ın kuramının özünde işaret ettiği hususa bir gönderme yapar. Hiçbir arzulanımda "arzu" kendiliğinden uyanmaz, "özne"ye etki eden, onu yönlendiren, ileri seviyede "ele geçiren" bir "el /dolayımlayıcı/ tanrısallık" söz konusudur ve eserler tüm bu yapıyı gözler önüne serdiği ölçüde "romansal" nitelik taşırlar.

Ali'nin "özne" konumunda olduğu başka bir "arzu üçgeni"nde romanın başkişisi olarak konumlandırdığımız Aysel karakteri "dolayımlayıcı" konumundadır. Ali'nin "nesne"sine karşı duyduğu arzuyu körükler. İkisi arasında "mesafe ilkesi" gereği bir "içsel dolayım" söz konusudur. Kıskançlığın hayranlıkla çarpıştığı iç çatışma şu pasajda açığa çıkar:

"Dündar Öğretmen'in buralara sözü geçmez ki artık. Leyli meccani sınavlarına girse tutturabilir mi ki? Nasıl girilir bu sınavlara? Kime gidilir? Nerden başlanır? Aysel'i düşünüyor. İçinde kıskançlık hayranlıkla çarpışıyor. Kızlığıyla bile okuyor. Okula gidebilmek için insanın bir evi olmalı önce. Kafa tutmak için de birileri gerek." (Ağaoğlu, 2020: 152)

Bu satırlardan yalnızca Aysel'in Ali'nin "dolayımlayıcısı" konumunda olduğu anlaşılmaz aynı zamanda Ali üzerinde bir "dolayımlayıcı" olarak Dündar Öğretmen'in de etkisi kalmamıştır. Doğal olarak kahraman tutkusunu diri tutmak için arzusunu öncekinden daha güçlü bir "dolayımlayıcı"ya yönlendirmiştir. Bu dolayım evreninde ise "arzu üçgeni":

Ali (Özne)- Aysel (Dolayımlayıcı)- Bay olma isteği/ okumak…(Nesne) şekline bürünmektedir.

Daha sonra arzu yeniden dönüşüme uğrayacak ve Ali'nin "özne" olduğu üçgende "Aysel" hem "dolayımlayıcı" hem de "nesne" konumuna gelecektir.

> *"Aysel uzaklaşıyor. Aysel'e yaklaşmak istedikçe, İlhan'ın sinir damarları gerilmiş genç boynuna tosluyor. Bir punduna getirip Aysel'in hatırını bile soramadı. Acaba Aysel de bu dergiden okudu mu? O zaman Ali de okumaya başlıyor." (Ağaoğlu, 2020: 164)*

Ali için bir noktada "okumak" nesne için "dolayımlayıcı"yı takip etmek noktasından, "nesne" ve "dolayımlayıcı"nın yer değiştirmesiyle, "dolayımlayıcı"yı etkilemek için "nesne"ye sahip olmak noktasına evrilir. Bu durumda "dolayım", "içsel"den "dışsal"a dönüşür. Dolayımlayıcı artık "okumak/Aysel'i etkilemek", "nesne" ise "Aysel"in kendisi olmuştur, diyebiliriz.

Bu bölümde ele alacağımız bir diğer karakter ise Girard'ın değimiyle "sosyetik züppelik" kavramına belli noktalarıyla temas eden Aydın karakteridir. Aydın Kaymakam'ın oğlu olarak, varlıklı ve güçlü bir ailenin mensubudur. Medeniyetin "Batıcılıktan" bilhassa "Fransız kültürüne yakın olmak/ Fransızca bilmek gibi" hususlardan meydana geldiğini kuvvetle savunan, geleneksel kültüre ve muhafazakâr toplumsal bilince yabancı, "züppe" bir karakterdir. Girard bu kavrama şu şekilde değinir:

> *"Üçgen yapı aşk ve kıskançlıkta olduğu kadar sosyetik züppelikte de açıkça ortadadır. Züppe de bir taklitçidir. Toplumsal kökenine, servetine ya da 'şıklığına' haset ettiği kişiyi kölece kopya eder. (…) Züppe kendi yargısına güvenemiyor, yalnızca başkaları tarafından arzulanan nesneleri arzu ediyordur. (2020: 40-41)*

Aydın karakterinin "züppe" olarak temsili noktasında, ilk malzemeyi Dündar Öğretmen'in şu sözlerinden ediniriz:

> *"Öğretmen Dündar'ın içini öfke bürüdü. Aysel'den çok, Kaymakam'ın oğluna kızıyordu: Bu oğlan da ikide bir, birini gammazlar. Pis şımarık. Bıktım bu kendini beğenmiş meretten. Ama neme gerek, her şeyi yine tastamam işte." (Ağaoğlu, 2020: 11-12)*

Ayrıca Aydın, roman içinde de doğrudan "züppe" olarak anılmıştır:

> *"Ah, ben o züppe Aydın'ı bir görsem, babası için söyleyeceklerimi biliyorum ya, neyse…" (Ağaoğlu, 2020: 98)*

Kendinden başkasına saygı duymayan, hep ön planda olmak isteyen ve sahip olduklarıyla övünç duyan böbürlenen "sosyetik züppe" satırlardan anlaşılacağı üzere Aydın karakterine yakışmaktadır. Aydın'ın hayatında Fransız hayranlığının yanı sıra bu eğilimin oluşmasında ilk etapta Kaymakam olan babası çok etkili olmuştur. Aydın babasını sever sayar ona hayranlık duyar fakat "dolayımlayıcı" konumuna yerleştirilecek kadar güçlü ve yönlendirici bir arzulanım söz konusu değildir. Aydın'ın arzuları da kendini "Ulu Önder Atatürk" dolayımında körükler:

Dündar Öğretmen gibi Aydın karakterinde de "arzu uğrunda çilecilik" görülür. Girard'ın aktardığı gibi bu husus "üçgen arzu"nun kaçınılmaz sonudur. (2020: 143)

Aydın: "Vatana faydalı bir evlat olmak için bazı çileleri de çekmek lazım" (Ağaoğlu, 2020:46) sözleriyle Girard'ın düşüncesine örneklem oluşturmaktadır. Aydın, Atatürk'ün istediği gibi bir "Türk genci" olmayı bu doğrultuda "aydın" olmanın Fransız kültüründen/ kadın özgürlüğünden/ gelenekselden uzaklaşmakla mümkün olduğunu "toplumsal bellek"in tam zıttı hareket etmek olduğunu düşünmektedir. Ailesi tarafından ona tanınmış bazı imkânlar ona arzu ettiği "nesne"ye ulaşmanın ve dönemin bütün gençlerine yüklenmiş olan "vazifede" başarının ancak belli hususlarla mümkün olduğunu kanıksatmıştır.

*"Aysel'e sözde geçen sene ezberlediğim **Fransızca** şarkıları söyleyecektim. (...) Kadınlarımız tam Batılı olmadıktan sonra Türkiye'mizi muasır medeniyetler seviyesine çıkarmak çok güç." (Ağaoğlu, 2020: 84-85)*

*"Ben Almanları severim, fakat **Fransızları daha çok seviyorum** ve Almanların Polonya'ya öyle durup dururken saldırmalarını hiç hoş bulmuyorum." (Ağaoğlu, 2020: 83)*

*"Nah silerler" dedim. **"Fransa'yı silemezler**, bizi de!.." Bülent, Fransızların çok korkak olduğunu söyledi. Acaba doğru mu?" (Ağaoğlu, 2020: 87)*

*"Vatanını kurtarmak için çırpınan şu kibar ve kültürlü Fransızlardan ne isterler bilmem. Doğrusu ben **Fransızları severim**. Galatasaray'daki bir hocamız bize hep, "Fransızlar çok kültürlü ve hayatı seven bir millettir." Derdi. Anlaşılan ben de kültürlü ve hayatı sevdiğim için Fransızları seviyorum." (Ağaoğlu, 2020: 183)*

Örneklem olarak sunulan pasajlardan hareketle, Aydın karakteri etrafında şekillenen "arzu üçgeni": **Aydın (Özne)- Fransız kültürü/ Batıcılık/ Atatürk ilke ve inkılapları…(Nesne)** şeklinde "dışsal dolayım"a tabi olarak zuhur eder.

Ölmeye Yatmak romanında "Sevil" karakteri de "Aydın" gibi "züppe" kavramına denk düşecek düşünümler geliştirmesi bakımından önemlidir. "Sevil" varlıklı bir aileden gelen savcının kızıdır. Kendini beğenmiş, şımarık ve küstah davranışlar sergilemesi bakımından olumsuz bir profil çizmektedir.

"Ayy!.. Annesi gibi bulaşıkçıbaşı olacak değil ya? ... Toz alır hep. Durmadan halıları silkeler. Durmadan soğan kavurur ve taşlı avluya çamaşır asar. "Bil bakalım Gary Cooper kim?" diye sorar Sevil. Annesi hem gülmekten kırılır hem kendi gözünde kendisi büyür. "Bil bakalım Barbara Stanwyck kim?" Durur annesi. Omuz silker. "Cihan Hakimi'nde oynayan artist, akıllı!.." Annesi, "Nerden biliyormuşsun sen?" demeye görsün; Sevil hemen bir omzunu kırar, burunu kaldırır, sana anlatmak boş, der gibilerden yürür çıkar sokağa. Ardında biraz ürkek, biraz saygılı, biraz da hüzünlü bir kadın bıraktığını bilir. Annesinin kendisine duyduğu saygıyı büyütmek için sanki ya da onun okumamışlığından pişmanlık duygusunu pekiştirmek için, tam da kadının, "Öff, artık çekilmez oldun!" diyeceği bir sırada kemanını alır eline, kollarını gerer, başını yukarı kaldırır, gözlerini kapar ve "Berjöret"yi çalmaya başlar." (Ağaoğlu, 2020: 134)

Okumuş olmanın verdiği övünç karakterin her halinden hissedilmektedir. Sevil'in "aşağılayıcı" tavırları kendi sahip olduğu değerler karşısında annesinin yoksunluğunu yüzüne vurmak şeklinde açığa çıkar. Bu değerler Sevil'de kendiliğinden ortaya çıkmış değildir, dönemin bazı gençleri üzerinde hâkim olan "Batılılaşma/ yabancı hayranlığı…" gibi unsurların etkisiyle "doğru" tek gibi görünmekte ve roman kişilerini kendi değer yargıları doğrultusunda "savunmacı", "hırçın" hale getirmektedir. "Sevil yine bir omzunu kırıp

annesinin önünden geçti inadına. Yengesinin yanağından öptü, "Danke" dedi. Bir dizini kırdı, reverans yaptı" (Ağaoğlu, 2020: 134). Bu hususa ilişkin Girard'in bir tefekkürü mevcuttur:

> *"Neden züppeyi Öteki'ne göre arzunun diğer kurbanlarına oranla daha kötü gözle görüyoruz? Eğer bunun açıklamasını romanda bulamıyorsak onu okuyucuda aramak gerekir. Arzunun bize saygıdeğer ya da göz alıcı gelen bölgeleri bizim kendi evrenimizden en uzak olanlarıdır. Öfkemizi uyandıranlarsa o ara bölgelerdir daha çok, arzunun bu "coğrafi" dağılımı büsbütün nedensiz değildir." (2020: 75)*

Girard'ın romansal eserlerde "züppe"lere ilişkin ortaya koymuş olduğu bir diğer düşünce ise, Aydın ve Sevil arasındaki gerilimin nihai kaynağına işaret etmektedir. Girard "züppe"ler arasındaki "dolayımsal" ve "mimetik" ilişkiye dikkat çeker:

> *"Arzulayan öznenin, tam da kendisini kemiren kötülüğe öfkelenmeyi yeğlemesi bir aksi tesadüf sayılamaz. Öfkeyle suçluluk arasında zorunlu bir ilişki vardır. Ve bu öfke de en keskin kavrayış yeteneğinden güç alır. Yalnızca züppe gerçekten tanır züppeyi, çünkü onun arzusunu yani varlığının özünü taklit ediyordur. Ve burada kopyayla özgün yapıt arasındaki farklılığı bulmak söz konusu değildir çünkü özgün yapıt yoktur.* ***Züppenin dolayımlayıcısı da bir züppedir: bir ilk kopya****." (2020: 77)*

Aydın'ın gözünde Sevil, ilk başlarda "modern/ batılı" bir yaşantı sürmesi ve dolayısıyla kendisinin gözünde "çağdaş/ özgür" bir "Cumhuriyet kadını" imgesi oluşturmasından dolayı olumlu bir profil sergiler: "Sevil'in görünüşü kuşkusuz iç açan bir görünüştü. Yanında olmaktan gurur duyulacak bir görünüş" (Ağaoğlu, 2020: 127). Aydın'daki Sevil beğenisinin bir diğer nedeni ise, Sevil'in amcasına karşı duymuş olduğu hayranlıktır. Bu hayranlık romanda şu cümlelerle aktarılır: "Aydın'ın gözünde Sevil'in amcası tam bir şövalyedir. Kadınını 'kızıl alevler' ortasından çıkarıp atının terkisine attığı gibi, bir gül bahçesine götüren o masallardaki şövalye" (Ağaoğlu, 2020: 126). Sevil'in de Aydın'a karşı söz konusu olumlu yaklaşımı şu şekilde aktarılır: "Aydın, pek uzun boylu değildi. Ama alnına düşen kumral saçları, bir çizgi gibi duran çekik gözleri, küçük, yuvarlak çenesinin üstündeki ince yara iziyle hiç de sevimsiz görünmüyordu. Üstelik Galatasaraylı'ydı. Hareketleri inceydi" (*Ölmeye Yatmak*, 2020: 130) ancak iki özne arasındaki mesafe kısaldıkça Girard'ın belirttiği gibi "gerilim artmakta" ve "(…) dolayımlayıcının yakınlaşmasıyla, merkezlerinde iki rakibin bulunduğu iki olasılık küresi iç içe geçmeye başlar. Bu yüzden, rakiplerin birbirlerine duydukları *ressentiment* [garaz, gizli kin, hınç] gittikçe artıyordur" (2020: 52). İki karakter de "Batılılaşma/ Okumuş/ Aydın birer Atatürk genci olma" noktasında benzer davranışlar sergilemekte, birbirlerine karşı hem hayranlık hem de derin bir haset duymaktadırlar. Öyle ki Sevil karakteri Aydın vasıtasıyla, onun meziyetlerini kullanarak bir "nesne"ye ulaşmaya çalıştığında bu "kin" ve "kıskançlık" duygusu en kesin tabirle "alt etme arzusu" iyiden iyiye pekişir.

> *"****Gözü, iki çift ilerde****, mavi ütülü pantolon, beyaz gömlek giymiş, ayağında da beyaz iskarpinleri olan* ***parlak saçlı gençteydi****." (Ağaoğlu, 2020: 129)*

> *"****Sevil'in Aydın'a ilgisi birden artmıştı****. "Ya tango çalmazlarsa yeniden? Ben başka dans yapamam." Bir vals başladı o sıra. Sevil hemen Aydın'ı elinden çekti." (Ağaoğlu, 2020: 130)*
>
> *"(...) Bakalım o mavi pantolonlu genç, Aydın kadar Fransızca biliyor muydu? 'Şunlar yanımızdan geçerken Fransızca bir şeyler söylesene bana!' 'Niçin? Hem ne söyleyeyim?' 'Bir*

şeyler söyle işte. Bakalım anlayacaklar mı?..' 'Ne söyleyeceğimi bilmiyorum ki…' 'Amaan sen de geliyorlar, hadi! Söyle bir şey. Seni seviyorum, de işte. Laf olsun diye.' Parlak saçlı gençle dans ettiği kız yanlarına gelmişlerdi. Sevil hemen gözlerini yumdu. Bekledi ve Aydın bir çırpıda, "Je vous aime" dedi. ***Sevil hemen Aydın'ı itti. Ondan ayrıldı. Burnunu kıvırdı****. Parlak saçlı gence doğru omuz silkti: "Ama ben seni sevmiyorum, ne yapalım" dedi; organze giysisinin eteğini hoplatarak masalarına döndü." (Ağaoğlu, 2020: 130)*

Pasajlardan hareketle, Sevil'in "parlak saçlı gence" ulaşmak için Aydın'ı "dolayımlayıcı" olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Aralarındaki "içsel dolayım" bağı Sevil'in Aydın'a duymuş olduğu hayranlığı şiddetle gizlemesine ve onu küçük düşürmeye çalışmasına yol açar. Metinlerde açıkça görüldüğü gibi Sevil, "nesne"sini mevcut "dolayımlayacı"sı ile kıyaslamaktadır ve "dolayımlayıcı"nın gücü ekseninde "nesne"nin değeri artmaktadır. Ancak "Sevil" ve "Aydın" dolayımında gelişen "arzu üçgeni"nden daha önemli husus ise burada yalnızca "içsel dolayım"dan kaynaklanan bir "kıskançlık, hoşnutsuzluk ve öfke"nin bulunmuyor olması, esas sebebin iki karakterin de "züppe" oluşunda aranması gerekliliğidir. Girard'a göre:

"Tanımayla metafizik arzuya katılım arasında sıkı ve dolaysız bir ilişki vardır. Züppeler birbirlerini ilk bakışta tanır ve aynı hızla birbirlerinden nefret ederler, çünkü arzulayan özne için taklidin gün ışığına çıkmasından daha kötü bir şey olamaz." (2020: 77)

Aydın'ın "sosyo-kültürel" anlamda Sevil'i kendisine yakın hissetmesi, aynı cemiyete ait olmaları ve ortak "nesne" dolayımında hareket etmeleri, aralarındaki davranış benzerliğini ortaya koymaktadır. Tüm bu hususlar dahilinde Aydın'ın Sevil'e karşı olumlu tutumu aralarındaki fiziksel temas arttıkça bir çeşit uzaklığa dönüşerek, "özne"ler arasındaki "haset"i açığa çıkarmaktadır. Aydın'ın Sevil'le ilgili görüşleri bu duruma örnek teşkil eder: "Ben, Sevil gibi şımarık bir kız olmadığı için Aysel'i çok takdir ediyorum doğrusu." (Ağaoğlu, 2020: 174)

2. "*Ölmeye Yatmak*"Ta Bir Medcezir: Aydın/ Aysel Dolayımı

Adalet Ağaoğlu, Cumhuriyet'in ilk yıllarında meydana gelen "kimlik(ler) çatışması", "aydın despotizmi", "doğu-batı açmazı" … gibi adından çok kez bahsedilen kavramları, yaşantı düzlemindeki izdüşümleriyle *Ölmeye Yatmak* romanında okuyucuya başarılı bir sembolik anlatımla aktarmaktadır. Romanda geçen otuz yıllık anlatı zamanı süresince karakterlerin her biri "bireysel/ toplumsal/ ailevi..." pek çok çatışmaya maruz kalarak zihinsel olarak yuvalanacakları konumu aramışlardır. Dönemin baskın "modernleşme" algısının, "yerel-toplumsal bellek" üzerindeki yıkıcı ve alan tanımaz havası, roman kişilerinin "vazife" ve "aile" imgesel olarak ise "Batı" ve "Doğu"nun temsili arasında sıkışıp kalmalarına, bir "araftalık" haline düşmelerine sebebiyet vermektedir. Bu duygu yükünü taşıyan karakterlerin başında Aysel, üzerinde bu baskıyı kuran karakterler içerisinde de en mühim olanı Aydın olarak karşımıza çıkmaktadır. Aydın ve Aysel arasında mevcut bir sınıfsal fark ve buna bağlı olarak gerçekleşen bir fırsat eşitsizliği de vardır. Aydın ilçe kaymakamının oğlu doğal olarak da maddi manevi bir refah düzlemi içerisinde her türlü imkana sahiptir. Aysel ise geleneksel muhafazakâr bir ailenin çocuğu olarak kasabanın yerlisi bir esnaf kızıdır. Nitekim Türk

modernleşmesinin, Batı'da gerçekleştiği gibi "aşağıdan yukarıya değil yukarıdan aşağıya" bir şekilde gerçekleştiği, uzun bir zaman dilimi içerisinde toplumun kendi iç dinamiklerinin evrimleşmesine fırsat vererek değil ancak dışsal bir taşıyıcı ve aydınların baskısı neticesinde hızlıca gerçekleştirilmeye çalışıldığı (Pekman, 2002: 7), bilinmektedir. Buna paralel olarak gelişen ve romanda devamlı bahsi edilen "Cumhuriyet kadını" kavramı da "geleneksel toplumdan kopuşun simgesi olarak Türkiye Cumhuriyeti'nde, bir 'sembol' haline gelmiştir" (Durakbaşa, 2002: 23).

Görüldüğü gibi Aydın ve Aysel arasındaki çatışmanın temelini temsil ettikleri değerler ve ait oldukları toplumsal zümre yani "*Öteki*"ler inşa etmektedir. Aydın devamlı olarak Aysel'i "geri kalmışlıkla/ köylülükle/ Cumhuriyet kadını olamamakla" suçlamaktadır. Aysel ise tüm bu düşünümün aksine Aydın'a kendisini ispat ederek, daha doğrusu onu alt ederek erişebileceğine inanmaktadır. Verdiğimiz bilgilere örneklem oluşturacak pasajlar ise aşağıdaki gibi sıralanmaktadır:

> *"Unutmayayım da tatilde görürsem o **aptal Aysel**'e okuyayım. Yazın heralde o da evlerine döner. Şarkıyı duyunca kimbilir nasıl şaşırır, nasıl imrenir. Öyle utangaç da bir kız ki, her şeye hemen yüzü kızarır. Bakalım önümüzdeki yıl ortaokula devam edebilecek mi? Ortaokula gidebilmek için çok ağlamış. Kendini dereye bile atmaya kalkmış. Babası, onu yine de öyle kız haline başkente gönderemezdi ama babam araya girdi. Babamın zoruyla Aysel'i Ankara'ya teyzesinin yanına gönderdiler. (...) Zavallı Aysel! O, hiç Ulu Önderimizin istediği gibi bir Türk kızı olamayacak bana kalırsa." (Ağaoğlu, 2020: 43-44)*

> *"Aysel'e sözde geçen sene ezberlediğim Fransızca şarkıları söyleyecektim. Nerdee!... Değil şarkı söylemek, selamlaşamadım bile. Sanki Ankara'da ortaokula gidiyor. Hep başı örtülü geziyor ve karşıdan bir erkek arkadaşını görse, yolunu değiştiriyor. Bir seferinde çarşı başında burun buruna gelmiştik. Acele bir selam verdi ve kıpkırmızı kesildi. Bir Atatürk çocuğu olarak hiç hoş görmedim bu hallerini. Kadınlarımız tam Batılı olmadıktan sonra Türkiye'mizi muasır medeniyetler seviyesine çıkarmak çok güç." (Ağaoğlu, 2020: 84-85)*

Aydın'ın Aysel'e karşı beslediği bu aşağılayıcı tavır romanın ilerleyen sayfalarında açığa çıkan gizli bir hayranlığa evrilecektir. Bu arzunun doğumunda ise Girard'ın değimiyle "muzaffer bir edayla yerleşmiş *Öteki*" (2020: 42) kendini göstermektedir. Aydın kendi başarılarını Aysel'e sergilemek uğrunda giriştiği her türlü eylem karşısında Aysel'in çekingen tavırlarıyla karşılaşmakta ve bu duruma oldukça hırslanmaktadır. Aysel'in Ali kişisine gösterdiği sempatik tavır ise Aydın'ın Aysel'e karşı daha önce farkına varmadığı birtakım duygularını açığa çıkaracaktır:

> *"Hem siz erkeksiniz. **Siz beni anlayamazsınız. Beni ancak Ali anlar**" demesin mi? Beynimden vurulmuşa döndüm. "Ali de kim oluyormuş? Demek onu bana tercih ediyorsun?" diye adeta sayıklıyorum. Çok üzülmüştüm. (...) saba oğlanla neden böyle ilgilendiğini anlayamıyordum doğrusu." (Ağaoğlu, 2020: 178)*
>
> *"**İşte o anda içimde bir şeyler oldu. Gizli gizli uyuyan bir yaraya parmak basılmıştı da o yara birden kanamaya başlamıştı sanki**. Ben İstanbul'larda, Galatasaray'larda okumuş bir çocuk olayım da bu hallere düşeyim ha? Aysel gözlerimden her şeyi anlamış olacak ki, hemen kaçıp gitmek istedi. Bense, çoktan bisikletimden inmiş onu kolundan tutmuştum. Bunu nasıl yapabildim bilmiyorum. Onu çoktan beri sevdiğimi nasıl bilebilirdim." (Ağaoğlu, 2020: 178)*
>
> *"Fakat Aysel'e karşı içimde hafif bir **kırgınlık** var nedense." (Ağaoğlu, 2020: 183)*

Rekabet kavramı ve kıskançlık etrafında şekillenen bu arzulanımı Girard şu cümlelerle açıklamaktadır: "Kibirli bir kişiyi bir nesneyi arzulamaya ikna etmek için aynı nesnenin belli bir itibarı olan üçüncü kişi tarafından arzulanmış olması yeterlidir" (2020: 28). Aydın bu diyalogların üzerine Aysel'e içerler fakat esas öfkesi Ali'ye karşıdır çünkü kendi uyandırmış olduğu arzuyu gerçekleştirmesine engel olacak olan da yine Ali'dir. Girard'a göre:

"Nefret duyan kişi, bu nefrette saklı olan hayranlık nedeniyle önce kendinden nefret eder. Bu çılgın hayranlığı başkalarından ve kendisinden saklamak için dolayımlayıcısını yalnızca bir engel olarak görmek ister. Bu yüzden dolayımlayıcının ikincil rolü ilk plana geçer ve kutsal bir biçimde taklit edilen örnek rolünü, yani asıl rolünü gizler" (2020: 30-31).

Aysel'in Aydın'a karşı olan kaçınmacı tavrı Aydın'ın ona karşı ilgisini arttırmakta ve aralarında bir "medcezir" yaşanmaktadır. Çoğu yerde birbirlerinden haz etmediklerine devamlı bir "aşağılama/ alt etme…" halinde karşılıklı olarak duydukları öfkeye şahit olmaktayız. Buna rağmen roman boyunca daimî olarak birbirlerine çekilen aralarında sürekli bir etkileşim bulunan ve tüm bunları süregelen biçimde iki karakterin de inkâr ettiğini görmekteyiz. Girard'a göre: "Ondan kaynaklanan her şey, gizliden gizliye hep arzu edilmesine karşın, düzenli bir biçimde küçümsenir. Dolayımlayıcı şimdi şeytani ve zeki bir düşmandır; öznenin elinden en değerli varlıklarını almaya çalışmakta, en meşru isteklerine inatla karşı çıkmaktadır." (2020: 31)

"Aysel'i içimde gömmeye ve onu düşünmemeye çalışıyorum. O beni düşünmüyor ki. Düşünse bir yolunu bulur beni görürdü." (Ağaoğlu, 2020: 184)

"Aydın'ı görmemiş gibi davranıyor. O böyle yaptıkça Aydın hem Aysel'e öfkelenip ondan soğuyor hem kız büsbütün aklına çakılıp kalıyor; oradan gitmiyor. Kim ki Aysel? Bir esnaf kızı. Nasıl olur da kendisi gibi İstanbul'larda doğmuş, Galatasaray eğitimi görmüş, Tilla'larda çay içip dans etmiş bir kaymakam oğlunu görmemezliğe gelebilir?" (Ağaoğlu, 2020: 231)

"Aman canım! Ne istiyorum ben Aysel'den? Kendi halinde bir kız işte. Başkentte daha ne kızlar var. Atatürk inkılaplarına göre yetişmiş kızlar… Tenis oynamaya gelen bir Semra var mesela. İstersem hemen benimle arkadaş olmaya hazır… Aysel'in üstüne düşmemin sebebi?" (Ağaoğlu, 2020: 272)

Elde edilen bilgiler dahilinde meydana gelen "arzu üçgeni"; "içsel dolayım"a tabidir ve şu şekildedir:

Aydın (Özne)- Ali (Dolayımlayıcı)- Aysel (Nesne).

Karakterler arasındaki bu çekişmeye Aysel nazarından baktığımızda ise durum daha çok "kendini ortaya koyma/ Cumhuriyet kadını olma/ kendini gerçekleştirme" ve "bireyleşme" bazında gerçekleşir. Aysel Aydın'a karşı bir "öç alma istenci" içinde ve kendisine karşı gelgitli arzularla çelişkili duygular beslemektedir. Bu durum alıntılanan pasajlarda gözler önüne serilmektedir:

"Başucumdaki telefon durmadan aklıma takılıyor. Neden ille telefon edip Aydın'ı çağırmak istiyorum? "Özgür bir Türk kadını" oluşumu onunla kanıtlamadım! Yirmi beş yaşında bir delikanlı ile kanıtladım. Anlaşılan bunu bilmesini istiyorum. Böyle ise, apaçık bir ***öç alma*** *özlemi içindeyim demektir." (Ağaoğlu, 2020: 52)*

"Eh tabii Aydın da beni o halde görüp ***iyice tepeden baktı****. Sanki bunu ben istemişim gibi…" (Ağaoğlu, 2020:78)*

*"Ah, ben o **züppe Aydın'ı** bir görsem, babası içi söyleyeceklerimi biliyorum ya, neyse… Çok şükür onunki gibi kılıbık babam yok. Evet, Ölmez Atamız, kadınımızla erkeğimizin eşit olmasını istemiş; o zaman Kaymakam Bey'in de evinde hanımı kadar söz sahibi olması lazım gelmez mi peki?.. vb." (Ağaoğlu, 2020:98)*

Aydın'la ne ilişkim var benim? Bilmiyorum. Ama sigara içmeyi istediğim kadar istiyorum ona telefon etmeyi. Ne diyeceğimi bilmiyorum, hayır." (Ağaoğlu, 2020:119)

*"Buraya bir geldiğinde sana Aydın'ı da anlatırım. **Ona karşı nasıl yenilmediğimi** ve güzel bir ders vermiş olduğumu göreceksin ya…" (Ağaoğlu, 2020: 192)*

***Sanki Ulu Ata, Aydın'ı başıma bekçi koymuş gibi bir şey**… "Bir de çocuk bezi oyulgarken görse ne demez!.." (Ağaoğlu, 2020: 211)*

*"**Bu Aydın hem gözünde küçülüyor hem büyüyüp erişilmez oluyor**. Onun bu tutumunda daha uygarca bir yan bulunmasından ve bunu kendisinin sezememiş olmasından korkuyor." (Ağaoğlu, 2020: 231)*

Girard, "dolayımlayıcı yaklaştıkça oynadığı rol büyür, nesneninkiyse küçülür" (2020: 56) diyerek "içsel dolayım"ın roman karakterleri üzerindeki gücüne işaret etmektedir. Pasajlardan hareketle "dolayımlayıcı"nın etkisi arttıkça, "dolayımlayıcı"nın "özne"yi "nesne"ye kavuşturacak bir "taklit unsuru" olmaktan çıkıp bizzat arzulanan "nesne"nin kendisi haline geldiği söylenebilir. Bu durumda, Aysel'in "özne" olduğu konumda "Aydın" hem "dolayımlayıcı" hem de "nesne" olarak değerlendirilebilir. Girard "içsel ve dışsal dolaşımı birleştiren şey, arzulanan nesnenin dönüşümüdür" (2020: 40) der. Aydın ve Aysel örnekleminde hem "içsel dolayım" hem de "dışsal dolayım" iç içe geçmiş vaziyette birbirinin sebebi olarak, dönüşümsel bir dalgalanma yaratmaktadır.

Bu durumda meydana gelen iki "arzu üçgeni" söz konusudur:

Aysel (Özne) – Aydın (Dolayımlayıcı) – Çağdaş/Özgür /Cumhuriyet Kadınlığı (Nesne).

Bir diğer "arzu üçgeni" ise:

Aysel (Özne) – Çağdaş/ Özgür/ Cumhuriyet Kadınlığı (Nesne).

3. Ölmeye Yatmak Romanında Sorgulayan Bir Özne Olarak: Aysel

"İnsan krapon kâğıdından kanatlar takınca
kelebek olduğuna inanır.
Koyun postunda koyun,
kurt postunda kurt […]
Ülkü de giydirilebilir üstünüze ve
Etlik tepeleri dağ gözükür gözünüze."
(Ağaoğlu, 2020: 31)

Hilmi Yavuz, "*Ölmeye Yatmak*" romanı için, "Ölmeye Yatmak ve Kadının Özgürlüğü" başlıklı yazısında şu noktalara değinmektedir:

"Batıcı Cumhuriyet ideolojisinin temellendirilmeye çalışıldığı yıllarda eğitim görmüş, bu ideoloji ile getirilmek istenen dönüşümler karşısında köylü ya da küçük kasabalı ailelerin geleneksel yaşam üsluplarını değiştirmekte direnmelerinden doğan çelişkileri yaşamış bir kuşağın romanı da denebilir." (1977: 156)

Bu denli karşıtlık ve çelişen zihinsel tutumların baskısı altında roman kişilerinin dönemin "dayatmacı" etkisinden kurtulmaları söz konusu değildir. Dolayısıyla kahramanlar ait oldukları sosyo-kültürel topluluğun benimsetmiş olduğu perspektifle hareket etmekte ya da tam da bu nedenle kısıtlanmaktadır.

Ölmeye Yatmak romanında baştan sona kadar "Cumhuriyet Türkiye'si" algısıyla "Geleneksel Türkiye" algısının çatışmasına şahit olmaktayız. Her iki hâkim bakışında dönemin gençlerine arzulanımı "kendiliğinden kaynaklanmayan" ülkülerin kılıçlarını kuşandırdığı gözler önüne serilmektedir. Bu durum Aysel'in "Medeni olmak buyrulmuştu. Eh, onlar da ne yapsın medeni olmuşlardı işte. Suç kendilerinde değildi" (2020: 29) cümleleriyle meşrulaştırılmaktadır. Ayrıca alıntılanan satırlar roman kişilerinin "dolayımlayıcı"larının buyruğuna boyun eğdiğine de işaret etmektedir. Yine Aysel başka bir cümlesinde: "Ertürk, bu ilk suçundan ötürü bağışlanınca, bir daha bilmeden suç işlememeyi de öğrendi. 'Oku!' diye verdiklerinden gayri hiçbir şey okumamayı, 'Düşün!' dedikleri dışında hiçbir şey düşünmemeyi…" (2020:142) diyerek aynı boyun eğişi vurgular.

Ölmeye Yatmak romanında yer yer diğer karakterlerin de üzerlerindeki "dolayımı" açığa çıkarma çabalarına ve arzularının kaynağını sorguladıklarına şahit olduğumuzdan bahsetmiştik. Ancak bu sorgulayışı sistemli bir biçimde sürdüren ve nihayetinde bir sonuca vararak "metafizik arzu"nun her aşamasından geçip eserdeki romansal niteliği açığa çıkaran en önemli karakter Aysel'dir.

Çalışmamızın ilk bölümlerinde "Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi"nden alıntılanan mısraların roman kişilerinin "vazife bilinci"ne işaret ettiğinden bahsetmiştik, işte tam bu noktada Aysel o mısraların mahiyetine dikkat çekmektedir:

> *"Yeni bir kuşak doğuyor!" Bizim çocukluğumuz için böyle denirdi. Böyle doğumun ayrı bir sorumluluğu vardır. "Ey Türk Gençliği! Birinci vazifen…" İlk görev. Nedir bir ilk görev? Size verilen, sizin de gücünüzü ölçmeden yüklendiğiniz bir sorumluluk." (Ağaoğlu, 2020: 29)*

Aysel yalnız kendi arzularının kaynağını değil diğer roman kişilerinin de "mimetik arzu"larını açığa çıkarması bakımından aslında bir "sorgulamaya yatmak"tadır, diyebiliriz.

> *"Biz'iz. Biz olduk. Ne olduk? (…) Yetiştik, büyüdük, kültürlü olduk. Daha sonraları, geceler boyu oturup Fransız şarkıları dinledik. Ülkemizi iyi yönetemeyenleri Fransız şarkılarıyla kesip biçtik." (Ağaoğlu, 2020: 47)*

Son aktarılan pasajda ironik bir anlatımla bezenmiş örtük bir eleştiri yer almaktadır. Nitekim kahraman kendi ülkesinin değerlerini başka bir milletin değerleriyle zedelediklerinin bilincine varmaktadır.

Aysel "ölmeye yattığı" otel odasında bir "yol"a girer, bu durum karşısında Aysel yaşamı boyunca "bireyleşmek/ özgürleşmek…" adına sürdürdüğü savaşımı; "ben"ini parçalayan bir sorgulayışla kendi yaşamını sonlandırma arzusuna kadar sürüklemiştir, diyebiliriz.

> *"Acaba hiç kendim olmuş muydum? Hiç kendimiz olduk mu? Görevlerin birlikte götürülmediği bir yerim oldu mu hiç?" (Ağaoğlu, 2020: 198)*
>
> *"Gövdemin bunca yıl benden böylesi kopuk oluşu nedendi acaba?" (Ağaoğlu, 2020:199)*

Aysel'in "ben"inden dökülen bu satırlar, bir neslin "aldanmışlığını" içten içe haykırmaktadır. Çocukluktan yetişkinliğe kadar "*Öteki*"lere ait arzuların peşinden koşmuş, türlü buhranlar/ ikilikler arasında "özgünlük"leri zedelenmiştir.

"İnip dağılanların binip gidenlerden çok olduğu bir yer ve zaman parçası içinde kendime yeni amaçlar uydurmam birden olanaksızlaşıyor. Halka halka açılan bir dalganın herhangi bir halkası olmak. Oysa ben en son halkanın dışına doğru kayıyorum." (Ağaoğlu, 2020:77)

Git gide "halkanın dışına doğru" kayan Aysel, "özne" olarak başka hiçbir "vazife" yükünün altına girmek, yaşam emaresi dahi göstermek istemez. Girard'ın belirttiği bu durum: "Kişinin kendi hiçliğini arzulaması demek, kendini insanlığın en zayıf noktasında arzulaması, kendisini ölümlü olarak, ölü olarak arzu etmesi demektir." (2020: 231)

Aysel'in bu duruma karşılık gelen ifadeleri ise yine bir sorgulayış ve kopuş biçimindedir:

"Ulus Meydanı'nda öyle dikilip dururken, dıştan gelen hiçbir şey beni, şunu ya da bunu yapmaya doğru itmiyordu artık." (Ağaoğlu, 2020:75)

"İyi ama, bir ölümün gerçek anlamını nasıl anlatmalı? Anlatmak mı? Artık bir görev yüklemek istemiyorum ki kendime. Bu bir görevsizlik kararıdır." (Ağaoğlu, 2020: 118)

Yeniden, bana verilen bütün haklarımı giyiniyorum; bu haklara uzanıyorum. Türkiye'nin ayrıcalıklı aydın kadını oluyorum yeniden. Ölümümü kendim seçmişim işte. Kendim için de ölüyorum… Devredip soylu nöbetimi…" (Ağaoğlu, 2020: 121)

Aysel'in bu denli "varoluşsal" bir bunalım içine düşmesindeki tek sebep arzusunun kendiliğinden kaynaklanmadığının bilincine varmış olması değildir. Hayatı boyunca bir amaca hizmet etmek ve bu uğurda devamlı bir başarısızlık hissi karşısında, yılmadan göstermiş olduğu istikrar onu en çok zedeleyen deneyimler arasındadır. Aysel ki, "Türk'e durmak yaraşmaz" (2020:71) sloganıyla devamlı yeniden başlamalara atılmaktadır. Bu noktada, "mazoşist"in özelliklerini çağrıştırır, Girard'a göre "mazoşist" sürekli bir başarısızlık tarafından kendi başarısızlığı ilan etmeye itilen kişidir" (2020:156). Aysel'in aşağıda alıntılanan feveranından bu bağımlılığın ezici etkisi gözler önüne serilmektedir:

"Hiçbir şeye başlanılmamış sanki. Hiçbir şey eksilmemiş. Yeniden eskitmeye başlamak. Aynı şeyi hep yeniden, yeniden denemek. Kendine hiçbir şey katmadan ve üstelik usanmadan, usanmaya kendine hak tanımadan. Kadın olmadan önce insan olduğunu kendine bile unutturarak. Kendini yeniden pekiştirecek, sonsuza dek hep aynı yerde dönerek, dönerek… Kimbilir, bu belki de derimizin altına zorla tıkıştırılmış bir hastalıktır." (Ağaoğlu, 2020: 52)

"Ardımızda bir öğretmenin bir delikten usul usul yukarı doğru ittiği Atatürk portresi ve bir komut: 'Hazrol! Marş!' Bir komut. Kan ter içinde koşmuşuz, koşmuşuz, düşe kalka. Ayaklarımıza dolanan dikenleri ayıklaya ayıra ve birbirlerimizi ite kaka. Soluk soluğayız, bitkin. Bildiğimiz tek şey koşmak, yorulmak. Nereye koşuyoruz? Ne yapmaya?" (Ağaoğlu, 2020: 304)

Onu "ölme arzusu"na sürükleyen bir diğer nokta da arzu ettiği "nesne"ye ulaşması fakat yine de kendisini gerçekleştirememiş olmasından kaynaklanır. "Özne"nin o kadar beklediği "dönüşüm" gerçekleşmemiştir ve "nesnenin görünüşteki 'erdemi' ne kadar büyükse hayal kırıklığı da o kadar korkunç olur" (Girad, 2020:88).

"Uzaktan parkın o ilk küçük meyhanesini görüyorum. Orada ilk "Avrupai kız" oluşumu. Aydın'la oturup bir bardak bira içişimi yani. Daha da "Avrupaileşip" az sonra karlı bir bank

üstünde kıçım üşüye üşüye elimi tutmasına izin verişimi. Ne üstünde oturduğum ıslaklığı ne yanımdaki genci; fakat uygar olmayı sevişimi…" (Ağaoğlu, 2020: 282)

"Bu muymuş yurdunu sevmek? Yurdunu budunu özünden çok sevmek? Sevmek…" (Ağaoğlu, 2020: 283)

Hiçbir surette durumundan tatmin olmayan Aysel'in buhranına Girard'ın şu cümleleri açıklık getirmektedir:

"Arzulayan özne, nesneyi eline geçirdiğinde yalnızca boşluğu kucakladığını görür. (…). Nesneyi elde eder ama bu nesne elde edilmesine izin verdiği için tüm değerini yitirir." (2020: 148)

SONUÇ: "ÖLÜMLE DÖNÜŞÜM"

Girard "romansal" eserlerin sonunda bir "ölümle dönüşüm"ün meydana geldiğinin altını çizmektedir. Ona göre:" Bütün romansal sonuçlarda*, ruh olarak ölüm*, muzaffer bir biçimde ruhun ölümüne karşı çıkar." (2020:253) "Romantik eleştiri"nin ise kahramanın ölümle dönüşümün ardındaki hakikati görmeyi reddettiğini vurgulayan Girard için "tüm romansal sonuçlar bir inanç dönüşümüdür." (2020:245)

Tıpkı "*Ölmeye Yatmak*"ta kurgulandığı gibi "sonuç her zaman bir anımsamadır" (Girard, 2020:247), bu son takdirde "kahraman ölürken yitirdiği yaşamına dönüp bakar." (Girard, 2020: 247)

"Çok gizli bir kuşkuyu mu taşıyorum içimde yoksa. Yoksa tarihi yeniden yapan elin Dündar Öğretmen'in irfan ordusunu da yaptığına, çattığına daha doğrusu bu irfan ordusunun tarihini sahiden yazdığına yürekten iyice inanmadım mı hiç? Buna inanmak da salt bir görev miydi yoksa? Peki. Bu bir görev olmuş olsun. Bu da… Her gün karşımda bir bölüm temsilcisini gördüğüm genç öğrencilerime inanmak da mı bir görev?" (Ağaoğlu, 2020: 345 346)

Ölüme kapı aralanan bu son varışta artık Aysel (özne) arzularındaki "mimetik" gerçeği açığa çıkarmıştır. Bu noktada Girard'a göre "özne" ya arzusundan vazgeçmelidir ya da gururundan. (2020:228) Nitekim köle olarak yaşamanın özgür olarak yaşamaktan daha kolay olduğu bir düzlemde "özgürlüğü ancak onu elde edebilenler hak eder." (Girard, 2020:71)

Gururunu terk eden "özne"nin dönüşümü bu kez sahte değil, gerçek bir "inanç dönüşümüdür", karakterin yenilgi içinde zafer kazandığını belirten Girard için, "kahraman zafer kazanır çünkü artık çaresizdir, ilk kez umutsuzluğunu ve hiçliğini görmek zorundadır." (2020:245) Ancak "gururun ölümü", kahramanın kurtuluşudur. Girard bu durumu akıllara gelen bir çağrışımla özetlemektedir: *"Tüm romansal sonuçlar bir Doğu masalını düşündürür: kahraman bir uçurumun kenarında parmaklarıyla tutunmuş durmaktadır; bitkindir ve sonunda kendini boşluğa bırakır. Yere çakılmayı bekliyordur, oysa hava onu tutar: yer çekimi iptal edilmiştir."* (2020: 245)

Girard'ın bu görüşleri "panoramik bir bakışla" oluşturulan "*Ölmeye Yatmak*" romanının kurgusal düzleminde; Aysel'in otel odasında bulunduğu zamanda aktardığı şu cümlelerle bire bir denklik teşkil etmektedir:

"Her şey yolunda görünüyordu. Artık öyle görünmemeli. Otuz yılda hiçbir yere gelinmemişse, bir başkaldırı mutlak olmalı. Bu hiçlik de yaşanmalı. Bir boşluğa olanca hızla düşülmeli. Bu düşüş gerçek yüzünü göstermeli. Bir düşüş yokmuş gibi yaşanılamaz. Düşülen yerden yıldızlar seyredilemez. Ülkücülük şırıngası ile Oscar Wilde bilgiçliği arasında asılı durulamaz. Bir yere dikilmeli. Orada sağa sola bakılmalı." (Ağaoğlu, 2020: 114)

Romansal esinin kaynağında "dolayımlayıcı"dan kopuş olduğunu vurgulayan Girard, eserde "geçmiş arzuların canlandırılmasını" sağlayanın "şimdi arzu duyulmuyor" olmasından kaynaklandığı görüşündedir. (2020:248)

Kahramanın yaşantısı boyunca kendisine bitişik olarak varlığını koruyan, "özne"nin ensesinde her daim nefesini hissettiği "dolayımlayıcı"sından kopuşu doğal olarak "acısız bir vazgeçişle" mümkün olmayacaktır. (Girard, 2020:245)

"Yüreğimi delen bir düşle uyanıyorum. Sıkılma, boğulma, utanma, korku her yanımı sarmış. Gövdem bunlarla tutulmuş. Bir an kim olduğumu, nerede olduğumu, ne yapmam gerektiğini bilemiyorum. Gözlerimi her köşe bucakta, pörsümüş leylak dalına değin her şey üstünde teker teker gezdirerek ölmeye yattığım odayı yeniden tanımam gerekiyor. Ardından, bu oda içinde hâlâ var olduğumu anlamam geliyor." (Ağaoğlu, 2020: 339)

Görüldüğü gibi ölümle gelen dönüşüm kolaya kaçmak olarak algılanmamalıdır. (Girard, 2020:257) Kahraman yaşantısı boyunca kuşandığı değerleri yine yaşantısına devam edebilmek adına terk etmektedir. İlkin üzerine zorla nakşedilen "arzu"lar şimdi "özne"den sökülmektedir. Girard'a göre "arzuya karşı kazanılan bu zafer son derece acılıdır (…) en sevgili yanılsamalarımızı yıkmamız gerekiyordur." (2020: 250)

"Üçgen arzu"nun ortaya konduğu, "arzu"dan vazgeçildiği ve "özne"nin kendi "ben"ini kucakladığı seçimde "*romanın sonu kişiyle dünya arasında, insanla kutsal arasında bir uzlaşmadır.*" (Girard, 2020:247) Dolayısıyla "*tüm romansal sonuçlar bir başlangıçtır.*" (Girard,2020:247)

Bu durum "*Ölmeye Yatmak*" romanının sonunda; Aysel'in ölmekten vazgeçtiğini dile getirdiği sözlerle net bir biçimde ortaya konmaktadır:

"Artık hiçbir şey dinlemek istemiyorum plaklardan. Bir süre daha boğuşup çocuğumu büyütmek istiyorum. Çocuk ister saat onarıcısı Rıza'nın oğlundan olsun, ister Ömer'den…Yeterince saygıdeğer değilsem değilim. ***Her şeyde haklı ve doğru olmak için her şeyin haklı ve doğru olması gerek****. Belki de çocuk yoktur.* ***Belki kendimim yeniden büyütmek istediğim; saksısını çatlatmış****. (…) Asansörle tam on altı kat indim. Otele faturamı ödedim. Döner camlı kapıyı ittim. Dışarı çıktım. Başkentin puslu nisan sabahı." (Ağaoğlu, 2020: 399)*

Girard'ın ortaya koymuş olduğu *"romanların sonucu aynı zamanda bizim araştırmalarımızın da sonucudur"* (2020:255) fikrini esas alarak çalışmamızın "Sonuç" bölümünü; incelediğimiz eserin "Sonu" ile bütünlüklü olarak ele aldık. "*Ölmeye Yatmak*" romanını incelerken tespit ettiğimiz bazı "mimetik arzu"ları da ağırlıklı olarak üzerinde durduğumuz noktaların dışında kaldığı için ya da şöyle veya böyle ana hatlarıyla değinmiş olduğumuz için, çalışmamızda örneklendirerek açıklama yoluna gitmedik. Bu doğrultuda eserde tespit edilen bazı "arzu üçgenleri" aşağıdaki gibidir:

Aysel (Özne)- Engin (Dolayımlayıcı)- Özgürleşmek (Nesne)

Aysel (Özne)- Ölüm (Dolayımlayıcı)- Bireylik/ Özgürleşme (Nesne)

Sevil (Özne)- Keman Hocası (Dolayımlayıcı)- "Her köye bir orkestra" (Nesne)

İlhan (Özne)- Fethi Abi (Dolayımlayıcı)- Ülkücülük Davası/Geleneğin Korunması (Nesne)

İlhan (Özne)- Salim Efendi (Dolayımlayıcı)- Hukuk Fakültesine girmek (Nesne)

Ertürk (Özne)- Nöbetçi Subay (Dolayımlayıcı)- Milliyetçi bir öğrenci olmak (Nesne)

Çalışmamızı sonlandırmadan önce "*Ölmeye Yatmak*" romanı boyunca kulaklarımızda çınlayan şu cümleye değinmek yerinde ve elzem olacaktır:

"Türkiye, evlatlarına kendisinden başka bir şeyle meşgul olmak imkânını vermiyor."
Ahmet Hamdi Tanpınar

KAYNAKÇA

Ağaoğlu, Adalet (2020). *Ölmeye Yatmak*. İstanbul: Everest Yayınları.

Aristotales (2017). *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. (çev: Ari Çokona-Ömer Aygün). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Arslan, Ahmet (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi: Sofistlerden Platon'a*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Durakbaşa, Ayşe (2014). *Halide Edip-Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Enginün, İnci (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Girard, René (2020). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. (çev: Arzu Etensel İldem). İstanbul: Metis Yayınları.

Gündüz, Hasan (2013). "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı". *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* (1839-2000). Editör: Ramazan Korkmaz. Ankara: Grafiker Yayınları.

Moran, Berna (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Pekman, Yavuz (2002). "Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi.* 14/ 6-7.

Platon (1958). *Devlet*. (çev: Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yavuz, Hilmi (1977). "Ölmeye Yatmak ve Kadının Özgürlüğü". *Roman Kavramı ve Türk Romanı*. Ankara: Bilgi Yayınları, s. 156-164.

GÖNÜL HANIM ROMANININ FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Bilge SAKÇI

Yüksek Lisans Öğrencisi
Zonguldak Bülent Ecevit Üni. Sosyal Bilimler Ens. Türk Dili ve Edebiyatı ABD

Öz

Türk kadınının toplumsal rolü günümüze kadar olan süreç içerisinde gittikçe artmıştır. Bu sosyalleşme kadınların hem sosyal hem de kendi hayatlarında daha aktif olmalarını sağlamıştır. Bu durumun hayatın içinde olan edebiyata da yansıması olağan bir durum olmuş ve Türk Edebiyatında özlenilen güçlü kadın karakteri Tanzimat Döneminden sonra Türk romanlarında da işlenmeye başlamıştır. Özellikle bu duyuş ve düşünüşün arttığı ve hassaslaştığı dönem olan Milli Edebiyat Döneminde verilen eserler bu konuda büyük önem taşımaktadır. Milli kimlik arayışının işlendiği bu dönemde milli kimlik üzerinden kadının toplumda geldiği yere ve sahip olduğu statüye değinilmiştir. Feminist Edebiyat Kuramı bağlamında değerlendirdiğimizde ise Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Gönül Hanım* adlı romanında ataerkil yapının, anaerkil yapıya kendini bıraktığını görmekteyiz. Öze dönüşün sadece milli olarak değil, manevi olarak da olması gerektiği vurgulanmıştır. Erkeğin yaşadığı bu teslimiyetle birlikte kadın karakteri üzerinden romana yön verilmiş, kadının söz sahibi olması ve yönlendirici özelliği üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Feminist Edebiyat Kuramı, Gönül Hanım, Milli Edebiyat**,** ataerkil yapı**.**

ABSTRACT

The social roles of Turkish women have gradually diversified and increased in the process until today. This socialization has enabled them to be more active both socially and in their own lives. The reflection of life on the literature in this situation was also a normal situation and the strong female character that was missed in Turkısh Literature started to be mentioned in Turkısh novels after the Tanzimat Period. The works given in the National Literature Period, which is the period when thinking increased and became sensitive, are of great importance in this regard. The place where this woman is in search of national identity and her status in the society is mentioned. When we evaluate it in the context of Feminist Literary Theory, we see that the patriarchal structure surrenders to the matriarchal structure in Ahmet Hikmet Müftüoğlu novel Gönül Hanım. The reason why the return to essence is not only national but also spiritual is combined. With this submission of the man, the novel was directed through the female character, and emphasized the women's voice and directing feature.

Keywords: Feminist Literary Theory, Gönül Hanım, national literature, patriarchal structure.

Giriş

Siyasi hayatta kadına tanınan haklar doğrultusunda kadının toplumsal ve ekonomik hayatındaki özgürlüklerinin daha da artmasıyla toplumsal hayatta üstlendikleri rolleri de erkeklere yaklaşmış durumdadır. Bununla birlikte maddi ve manevi erkeğe bağlı ve sorumlu olan kadının sorumluluğunun gün geçtikçe erkeğin üstünden kalktığı görülmektedir. Biyolojik cinsiyet ayrımlarının da artık azaldığı bir döneme yavaş yavaş girildiği ve statü açısından kadının kendi alanını kendi oluşturmasıyla birlikte bu durum toplumun aynası olan edebiyata da yansıdığı görülmektedir. Tanzimat Döneminden sonra Türk toplumunda görülen kadının Türk romanlarına da yansıması ile toplumsal hayatta kadınların dışlanamayacak kadar büyük roller üstlendiğinin altı çizilmiştir. Bu bilinç, Tanzimat romanlarında daha çok kadının karakterlerin olumlu veya olumsuz yönlerinin yazar tarafından korunduğu ve okuyucuda olumsuz etki bırakmak adına olmuştur. Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında kadının toplumdaki yeri ve rolü Milli Edebiyatta olduğu kadar iyi kavranamamıştır. Milli Edebiyatın getirdiği milli kimlik, Türkçülük ve Turancılık kavramları bizi daha 'güçlü kadın' karakterleri ile tanıştırmıştır. Milli Edebiyat yazarlarından olan Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Gönül Hanım* adlı romanında kadının toplumdaki yeri ve statüsünün önemi Gönül Hanım karakteri üzerinden Türkçülük ve milli benliğe dönüş adı altında işlenmiştir.

Feminizm Hakkında

Toplumda kadının yararlanacağı hakları çoğaltmak adına bir takım tutum ve davranışlardan birisi de Feminist harekettir. Fransız Devriminden sonra XIX. yüzyılda ve XX. yüzyılın başlarında Avrupa ve ABD'de özellikle kadınların eşit haklar elde etmeleri amacıyla sürdürülen kadın hakları savaşları, 1968 yılında başta ABD ve daha sonra da Fransa'da yeniden canlanmıştır. Bu feminist akımın amaçları arasında kadının toplumsal olarak her alanda karşı karşıya kaldıkları ezilmenin çözümlerini aramak ve erkeklerin çıkarları doğrultusunda kurdukları erkek egemen toplumda ikinci sınıf olan konumlarını değiştirerek eşit konuma getirme fikri bu akımın çıkmasında yeterli bir sebep olmuştur.

Bu değişim ve dönüşümü kadınların kendi içlerinde yaşamaları kolay olmamakla birlikte çağın gereklerine uygun aşamalar halinde gerçekleşmiştir. Yeni Kadın Hareketi, kendi istem ve kararlarını kendisinin belirlediği, kendisinin karar verdiği, kendisinin hayata geçirdiği, bu nedenle de şaşırtıcı bir harekettir. (Atabek, 2006: 11) Eğitim alanında yapılan reformlar, toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda bir canlanmaya yol açmıştır. Matbaa, gazete ve dergiler, dernekler, kongreler, mitingler, tiyatrolar, sanatsal faaliyetler hem nicelik hem de nitelik bakımından büyük gelişme göstermiştir. Bu faaliyetlerin sonucunda, ortak bir Türklük bilinci ortaya çıkmış ve Türk kadın hareketi de bu ortamda doğmuş ve tüm alanlarda gelişme kaydetmiştir.

Türk Kadın Hareketi'nin temsilcileri, tıpkı Batı'daki kadın hareketlerinde olduğu gibi hayırsever faaliyetler içinde bulunup açlara el uzatmış, Balkan Savaşları'nda örneğini gördüğümüz şekilde gönüllü hemşireler olarak yaralı Türk askerlerinin yaralarını sarmışlardır. Nihayetinde, cesaretle kongre kapılarını tutarak siyasal haklarını aramışlardır. (Kınacı, 2014: 229)

Toplumsal hayatta kadına verilen hakların gecikmesiyle birlikte "kadına özgü" diyebileceğimiz birçok şeyin de geciktiği gözlemlenmiştir. Özellikle aile ve cinsellik konularına daha çok eğilmişler ve bu konulara çözüm yolları aramaya başlamışlardır.

Kadınların kendi bedenlerinin sahibi olmaları ve istedikleri zaman istedikleri sayıda çocuk doğurmaları doğal haklarından birisidir. Kadınların eğitim haklarını savunan Lady Mary Wortley Montagu ve Marquis de Condorcet liberal düşünürler bu hareketin öncüleri olmuşlardır. Başlangıçta erkeklerin sahip oldukları haklara kavuşmak biçiminde masumca taleplerle başlayan bu hareket giderek bir ideolojiye dönüşmüştür. XIX. yüzyılda iyice organize hale gelmiştir. (Kolcu, 2015: 358)

Türkiye'de feminizm, diğer ülkelere göre 10 yıllık gecikmeyle 1980'lerde etkili olmaya başlamıştır. "Dayağa karşı kadınlar" dayanışması yürüyüşüyle başlatılan kadın hakları kampanyaları birkaç yerde de kadın sığınma evleri ile sonuçlanmıştır.

Feminist Edebiyat Kuramı

Feminist kurama göre ataerkil bir gelenekten gelen ve erkek egemen olarak tanzim edilmiş hayatımız; erkeğin dünyayı, nesneleri, olayları algılama biçimiyle şekillenmiştir. Kadın bu dünya içinde bir eşya, nesne 'den farksızdır. Ataerkil toplum ahlakı, töresi kadını kimi biyolojik ve sosyolojik yetersizliklerinden dolayı bu hayata mahkûm etmiş gözükmektedir. (Kolcu, 2015: 359) Bu nedenle zamanla kadının ekonomik özgürlüğe kavuşması, ataerkil aileden çekirdek aileye geçilmesi ve iş seçiminde cinsiyet ayrımlarının kalkması kadını daha da özgürleştirerek feminist çizgiye çekmiştir.

Toplumlarda oluşan her fikir hareketlerinin edebiyata yansıdığı gibi feminizmin de edebiyata yansıması olağan bir durum olmuştur. Bu durum zaman zaman idealist kadın yazarlar tarafından veya toplumda kadının rollerini çok iyi kavrayan erkek yazarlar tarafından eserlerinde çokça bahsedilen önemli bir konu haline gelmiştir. Türk toplumunun ataerkil bir toplum yapısına sahip olmasından dolayı topluma dayatılan birçok kuralların farkına varıldığı çağdaş anlamda bir aydınlanma dönemi başlamıştır. Türk edebiyatına bakıldığında, Halide Edip Adıvar'ın Vurun Kahpeye romanındaki Öğretmen Aliye, Sinekli Bakkal'daki Rabia, Seviye Talip'deki Seviyye, Kalp Ağrısı'ndaki Zeynep, Çaresaz'daki Media, Handan'daki Handan karakterleri yazarın feminist bakış açısıyla kurguladığı karakterlerdir. Erkek yazarların gözüyle bakılacak olursa mesela Yusuf Atılgan Anayurt Oteli'ndeki erkek özne kendi 'ben'ini kuramayan Zebercet'in gündelikçi kadınla kurduğu yasa dışı ilişki feministlerce eleştirilmiştir. "Hem hizmetçi hem de cinsel nesne kimliğiyle

"öteki" konumunda kurgulanan ortalıkçı kadın…" (Irzık- Parla, 2011: 252) ifadesi ile kadının ikinci plana itilmişliğini ifade ettiğini görmekteyiz.

Marksist eleştiri ve psikanalist eleştiri ile birlikte anılan feminist eleştiri kuramı, Marksist eleştirinin toplumsal eşitlik ilkesi, psikanalizin de ruhsal çözümleme yöntemi ile aynı yolda ilerlemiş sanat eserlerindeki kadının sesi olmuştur. Bu kuramın amacı erkelerin kaleme aldığı eserleri kadın okur gözüyle okumak ve orada yansıyan kadınlara ait unsurları tespit edip değerlendirmektir. En başta cinsel ideoloji, ardından edebiyatın o kadar meşgul olduğu kadın tipleri, kadın imgeleri, kadınsı(feminen) tavırlar, kadın kimliğinin sömürülmesine ve tüketilmesine yönelik çabaları saptamak gerekir. Bu durum doğal olarak okuru bir cinsiyet ayrımına zorlamaktadır. Sanat eserleri karşısında kadın bir okur olarak mı yoksa bir kadın olarak mı ya da bir kadın okur olarak mı bulunacaktır. İşte bu kuramın cevap aradığı sorulardan biri de budur. (Kolcu, 2015: 360)

Edebiyatımızda bu kadın penceresinden baktığımızda roman sonunda kadının öldüğü, kadının hastalandığı gibi konulara rastlamaktayız. Eşi tarafından aldatılan kadın ya hastalanır ya da intihar ederdi. Yani kısacası cezayı yine kadın çekerdi. Bu durumun en açık örneği olarak yasak aşk üçlemesine giren ve kurtuluşu kedini öldürmekte bulan Bihter'i yani Aşk-ı Memnu romanını örnek gösterebiliriz. Şimdi burada şu soruyu sormak gerekir. Bu günah ortak işlendiği halde erkeğin kaçıp kurtulması, kadının intihar etmesi ne kadar adildir? Neden işlenen bir günahın taraflarından biri cezasız kalırken diğeri hatasını canıyla ödemektedir. Bu noktada feminist edebiyat kuramının cinsel ayrımcı ideolojisi devreye girmektedir. Toplum kadına yapıştırdığı "namus" yaftası gerçek hayatta olduğu gibi sanat eserlerinde de görülmektedir. Erkek egemen töre yapısı gereği bunu emreder. Bihter de bu töreye boyun eğmek zorunda kalır. Bugün gelişmiş yaşantıların doğrultusunda durum fazla değişmemiştir. Erkeğin yaptığı çapkınlık, kadınınki ise fahişelik olmuştur. Burada kadının sosyal rolünün yani bir anne, eş ve evlat olarak taşıdığı sıfatların ağırlığını da unutmamak gerekir. Örneğin bir başka roman olan İntibah'ta Mahpeyker bayağı bir kadın olarak karşımıza çıkar fakat onun bu hale gelmesinin sebebini yazar Recaizâde Mahmut Ekrem, Mahpeyker' e değil yazgısına bağlar. Tıpkı *Aşk-ı Memnu* romanındaki gibi Bihter'in davranışları annesine benzediği için naturalizmin getirdiği soya çekim yasasıyla bağdaştırılır ve "biçare Bihter" olarak karşımıza çıkmaktadır.

Divan şiirinde de cefa çeken kadın değil çektiren rolündedir. 'Kurban' rolünü erkek üstlenmektedir yani erkek egemen gözle görülen fakat erkeği tüketen bir anlayıştır. Bunun tam tersi olarak *Vatan Yahut Silistre* piyesinde Namık Kemal, Türk edebiyatının tipolojik geleneğinde bir devrim yaparak Zekiye'yi erkek kılığına sokar ve cepheye gönderir. Artık âşıklarına cefa çektiren kadın tipolojisinden cephede savaşan kadın ikonografisine geçilmiştir. Zekiye'nin Zekiye olarak değil de bir erkek kılığında cepheye gitmesi; işte tartışılması gereken husus budur. Fakat bu feminist bir durum olmaktan çok 'öteki' nin yerini alma ya da ona benzemek güdüsünü depreştirir, denilebilir (Kolcu, 2015: 364).

Feminist Bir Bakış: Gönül Hanım

Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Türk kimliğinin yeniden inşa sürecinde erkek ve kadın kimliğini *Gönül Hanım* romanıyla farklı bir açıda okuyucuyla buluşturmuştur. Edebiyatımızda Türk Dünyasından bahseden ilk eser olması yönüyle önemli bir yere sahip olan *Gönül Hanım* adlı eserde Türk kimliği ve Türklük bilincini kökene dönüş hareketiyle yeniden inşa edilmiş, bu inşa ediliş aşaması kadın kimliği üzerinden olması dikkat çekici olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Kafkasya cephesinde Ruslara esir düşüp Türkistan'daki bir esir kampına gönderilen bir Türk teğmeninin macerasını anlatmaktadır. Orada karşılaştığı Gönül adlı bir Tatar kızının rehberliğinde eski Türk ülkelerini dolaşmasını ve ülkü birliği yaptığı o kızla yakınlaşmasını anlatan *Gönül Hanım* (1971) romanında, Türk tarih ve medeniyetinin eksikliği, büyük değeri ve Pantürkizm (Türk Birliği) ideali üzerinde durulur. (Akyüz, 2017: 123) Bu yapılan yolculuk, geçmişte sahip olunan iktidar ve kültürel zenginliği yeniden canlandırmak adına yapılan bir yolculuktur. Özellikle Gönül Hanım, Tolun Bey ve Kont Bela Zichy'nin arasındaki iletişim, romanda dikkat çekici bir özellik olduğunu görmekteyiz. Bu iletişimi yöneten kişinin Gönül Hanım olması ve bu yolculuğa katılacak olan topluluğa "Gönül Hanım Sefer Heyeti" adını vermeleri romanda milli kimlik başlığı altında kadın egemenliği kavramının da altının çizildiğini göstermektedir.

Romana adını veren Gönül Hanım, 24 yaşında Rusça, Fransız ve Almanca bilen kendini iyi ifade eden aynı zamanda dikişten ve hasta bakıcılıktan da anlayan genç bir kızdır. Sefer heyetine başkanlık yapması ve bu heyetin onun adını taşıması önemli bir husustur:

> *"Nihayet öndekiler durdular. Gönül'ü başkan olarak en öne geçirdik; âbidenin huzuruna yüreğimiz çarparak, görünmeyen, fakat duyulan haşmet dolu bir huzura çıkar gibi, tazim ile vardık."(s.94)*

Kadının güçlü karakteri ile baskın gelen vatan sevgisi romanda yer yer bazı durumlarda Tolun Bey ile Zichy'e öncülük etmesine sebep olmuştur. Bunun sebeplerinden birisi de Gönül Hanım'ın eğitimli ve vatan sevgisi ile hareket eden bir kadın olmasından kaynaklanmaktadır:

> "Gönül Hanım harp münasebetiyle altı ay kadar Kazan'da hastabakıcı okuluna girmiş ve oradan diploma almıştı. Bu cihetle bir hadise olursa sefer heyeti *üyeleri iyi bakacaklarından emindiler."(s.33)*

Bu kadar kültürlü bir kızın erkelerle birlikte bu çetin yolculuğa çıkması Tolun ve Zichy için daha da heyecanlı bir hale gelmiştir. Ataerkil yapıda büyüyen, kadınlara karşı nasıl davranılması gerektiğini bilmeyen Tolun Bey ve onun tam tersi kadın ruhundan anlayan Zichy için Gönül Hanım ulaşılmaz bir cevher haline gelmiştir:

> *"Seyahat sırasında Kont, Gönül Hanım'ın etrafında pervane gibi uçar, dolaşırdı. Tolun, kadınlara karşı ne kadar çekingen, ne kadar beceriksizse, bu Macar asilzadesi o derece girgin ve dalkavuktu. Kont, trenin uzunca durduğu her istasyonda ne yapar yapar Gönül'e bir kutu şekerleme veya bir demet çiçek veya levazımıyla bir bardak çay bulur, getirirdi." (s. 37)*

Yukarıda da belirtildiği gibi ulaşılmaz bir cevher haline gelen Gönül Hanım'a erkek olarak hükmetmek kolay değildir. Çünkü Gönül Hanım kendi gücünün, zekâsının ve becerisinin farkındadır. Gönül Hanım'ın özgüveni Tolun Bey'i ürkütmektedir. Çünkü daha önce böyle bir kadın örneğine rastlamamıştır. Romanda bastırılmış erkek hegemonyası ise şu şekilde ifade edilmiştir:

"Gönül bir kale olmalıydı. Ben onu bütün cesaretimle, bütün irfanımla zapt etmeliydim. O zaman ruhum memnun, gönlüm rahat olurdu."(s.114)

Tolun Bey' e göre bir erkeğin bir kadına karşı duygularını paylaşması acizlik olarak algılanmaktadır. Tolun Bey yapmak istediklerini ve yapamadıklarını her defasında kendi içinde tekrarlamaktadır. Ataerkil bir yapıda yetişen ve aile içinde aşk ve sevgi gibi ilişkilere uzak olduğu için Gönül Hanım' a duygularını ifade etme konusunda kendine güvenemez bu nedenle Gönül Hanım'ın ihtiyaçlarını karşılayamayacağından korkması da buradan gelmektedir:

"Bir tatlı söz söyleyemiyorum. Bir gösterişte bulunamıyorum. Bir hediyecik alamıyorum. Ufak bir davranışımın yapmacık hissedilmesinden, soğuk düşmesinden çekiniyorum. Bu beceriksizliklerimle kendimden utanıyorum. Ben Gönül Hanımı sevemem! Yoksa seviyor muyum?.. Bu mümkün değil… Onun ve benim hayatımız, onun ve benim tecrübemiz, onun ve benim çevremiz, onun ve benim tahsilimiz tamamıyla başka başka, susayım, kalbimdeki acı duyguları, karmakarışık düşünceleri tahlilden acizim!.." (s.52)

Tolun Bey'in Gönül Hanım'a karşı olan davranışlarında çekingen davranması ve kendini Gönül Hanım'ın tahsilinin ve tecrübesinin karşısında yetersiz hissettiği görülmektedir. Bu durum normal alışılmış durumun dışında olduğu için romanda verilen mesajlardan birisi de bu kısımda görülür:

"Mihrabın tozlu, örümcekli harap merdivenlerinden çıkarken elimi tutan Gönül, heyecan ile bana daha yaklaştı. Bu sırada ellerim, dizlerim titreyecek, düşeceğim diye korktum. Ne dışı gösterişsiz, içi saf adamım!.. Ben fakir teğmen, o milyoner bir fabrikacının kızı."(s.83)

Yıllardır aşk konusunda karşımıza çıkan daha girişken ve sosyal bir erkek modeli karşısında kadın bu duyguları aynı şekilde hissederek erkeğin yerini aldığını görmekteyiz:

"Yazdım, yazdım. Gönül'ün derin bilgisi, benim askerlikten başka malumatımdaki fakirlik; onun serveti, benim yoksulluğum; onun güzelliği, benim halim… Her sahfelere döküldü."(s.89)

Toplumun dayattığı cinsiyet rolleri o toplumdaki insani ilişkileri de olumsuz etkilemektedir. Ataerkil yapının dayattığı olgu ve kurallar Tolun Bey'i her zaman geriye çekmiştir. Çünkü Tolun için bir kadının tanımı yoktur. Daha önce bu kadın tanımını bilmeye ve düşünmeye bile çaba göstermemiş bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Kont Bela Zichy'nin Gönül Hanım'a olan kibar davranışlarını samimiyetsizlik olarak nitelendirmektedir. Bu durum iki karakterin farklı kültürel yapıda yetiştirildiklerinin bir kanıtıdır.

Kadının farkındalığı bu süreçten sonra artmıştır. Romanda da Gönül Hanım kendinden emin tavırlarıyla gittikçe kendine hayran bırakmakta ve etrafındakiler de onun bu gücünün

gittikçe farkına varmaktadırlar. Bu durum kadının değerinin ve farkındalığının açığa çıktığını gösteren işaretlerden birisidir:

"Yüreğimdeki ağırlık kalktı ve onun yerine Gönül' e karşı, tarif edilmez, bir saygı hissi peydah oldu. Bu kadın ne ulvi, ne mefkûreci bir yaradılıştı."(s.67)

Yukarıda belirtildiği gibi kadının sorumluluğunun erkeğin üzerinden kalkmasıyla birlikte kendi işini kendi yapabilen ve kendine yeten kadın rollerinin oluşmasıyla birlikte bu kendi kedine karar veren ve erkekten en ufak bir imtiyaz istemeyen kadın karakteri Gönül Hanım'ın duruşu romanda şu şekilde ifade edilmiştir:

"Yoruldum diyerek araştırmanızı yarıda bıraktırmaya hakkım yok. Yorulsam yalnızca geri dönerim. Sizi rahatsız etmem; buraya hatır için gelmedim. Ben arzum ile gönüllü geldim, değil mi?"(s.83)

Bir erkeğe ihtiyacı olmadan kendi ayaklarının üzerinde duran güçlü bir kadın tasviri roman boyunca Gönül Hanım'ın prensiplerinden biri olduğu görülmektedir:

"Bilseniz, bu gece tam üç saat çalıştım. Eminim ki "Kül Tigin" yazılarını hepinizden önce ben okuyacağım, ben keşfedeceğim."(s.90)

Cinsiyete yüklenen rollerin değiştiği bu romanda erkeğe yüklenilen rollerin çoğunun kadına yüklendiği görülmektedir. Kadının bir erkeğe ihtiyacı olduğu kadar, erkeğin de kadına ihtiyacı olabileceğinin altı çizilmiştir. Çamura saplanan Kont'u ise Gönül'ün kurtarması romanda dikkat çekici kısımlardan biri olmuştur:

"Vakanın en tuhaf tarafı Kont'un çamurdan çıkarmaya uğraşanlar arasında Gönül Hanım'ın da bulunmasıydı. Kont Zichy, Gönül'ü kurtaracak iken, bu asil ve cömert kız onu kurtarıyordu."(s. 93)

Milli Edebiyatın duyuş ve düşünüşlerinin romana yansımasıyla birlikte yazar divan şiirine de değinerek eleştiri de bulunmuştur. Romanın başından sonuna doğru kadına karşı bakış açısının değiştiğini görmekteyiz. Belirttiğimiz gibi divan şiirindeki kadın ve kadına yüklenen manaların farklı olması sebebiyle bu romanda mazmunların da üstünde durulmuş ve eleştirilmiştir:

"Doğrusu, dedi, kirpik yerine oku; saç yerine yeleği; siyah gözlü kadın yerine atı sevdiğini gururlanarak şiir diye söyleyen bir kimseyi şair değil, askerden bile saymam. Acaba Gazi Giray çok çirkin bir kimse miydi? Yoksa kör müydü?.. Bilmem ki kadınlara sevgi ve saygı beslemek askerlik, hükümdarlık şerefini bozar mı?"(s.110-111)

Ataerkil yapıda kadına gösterilen hoş, nazik ve düşünceli davranışlar ayıp karşılanmaktadır. Bu eserde de kadına sevgi, hoşgörü ve saygı beslemek Tolun Bey için bir güçsüzlük simgesi olarak adlandırılır:

"Gazi Giray'ın yaşadığı hicrî onuncu asırdaki kadınların irfan seviyelerini göz önüne getirelim. Kadın o zaman gençlerin eğlencesi, ihtiyarların hizmetçisi idi. Sonra da, bile bile bir çocuk makinesi idi. O zamanlar bir kadın bir erkeğin cismini taltif etse de, ruhunu i'zâz eyleyemezdi. Gazi Giray'ın ihmal ettiği kadın, bu cinsten bir dişidir. Sözlerindeki kuvvet ve sağlamlıktan, irfanının da iyilik ve güzellik olduğu anlaşılan Gazi Giray bugün yaşamış olsaydı, kalbindeki cesareti şiir haline getirirken başka türlü bir gazel söyleme yolu arardı. Eski, içi saf kadınların erkeklerinin de safdil olmalı gerekmez mi?" (s. 111)

Geçmişten başlayıp, romanda bahsedilen güne kadar olan zamanda kadın algısının değiştiği görülmektedir. Ataerkil toplum yapısının kadına bakış açısı onu çocuk doğuran bir

varlık olarak görse de bu romanda bu durumun tam tersine döndüğü, eril hâkimiyetten sonra dişil egemenliğin de farkına varıldığı ifade edilmiştir.

Sonuç

Milli Edebiyatın beraberinde getirdiği dönemin Türkçülük ve Turancılık gibi ideolojilerin çıkmasıyla birlikte öze dönüş ve milli kimlik inşası düşünceleri hem sosyal hayatta hem de Türk romanlarında kendini göstermiştir. Bu millileşme sürecinde korunan cinsiyet rolleri ile birlikte kadına verilen toplumsal statü ve haklar da gittikçe genişletilmiştir.

Edebiyatımızda feminist dalganın etkisiyle kadına, kadın haklarına ve güçlü kadın imajıyla oluşturulan karakterlere Türk edebiyatında da yer verildiği görülmektedir. Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Gönül Hanım* romanında kaybedilen sadece milli benlik olmamıştır. Roman aynı zamanda ataerkil yapının da giderek kaybedildiğinin bir göstergesidir. Romanda Kont Bela Zichy, Gönül Hanım ve Tolun Bey üçgeni etrafında toplumun dayattığı cinsiyet rolleri incelenmiştir. Bir erkeğin, güçlü ve her yönden kendine yetebilen bir kadın karşısında kurmaya çalıştığı fakat kuramadığı bir hegemonyadan bahsedilmekle birlikte bu erkek modelini üstlenen Tolun Bey'in, Gönül Hanım karşısında kendini her bakımdan yetersiz hissetmesi feminizmin getirdiği olgulardan birisi olmuştur. İktidarı kendi elinden kadına veren erkek hegemonyasının, kaybolan milli benlik çerçevesinde kaybolan eril kimliğinin de arayışının bir göstergesi olmuştur.

KAYNAKÇA

Akyüz, Kenan (2017). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Atabek, Erdal (2006). *Kışkırtılmış Erkeklik Bastırılmış Kadınlık*. İstanbul: Alkım Yayınları.

Irzık, Sibel ve Parla, Jale (2011). *Kadınlar Dile Düşünce- Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim yayınları. s. 252.

Kınacı, Cemile (2014). "Ütopya' dan Gerçeğe: Kadınlar Ülkesi ve Arslan Kız'dan Âlem-i Nisvan' a Evrilen Türk Kadın Hareketi*". Modern Türklük Araştırmaları Dergisi.* C. 11. S.4. s.229.

Kolcu, Ali İhsan (2015). *Edebiyat Kuramları*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Kolcu, Ali İhsan (2019). *Milli Edebiyat (II. Meşrutiyet Sonrası Türk Edebiyatı)*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Müftüoğlu, Ahmet Hikmet (2019). *Gönül Hanım* (Hzr: Dr. Ferit Tevetoğlu). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

DƏYİŞƏN DƏYƏRLƏR QARŞISINDA AHMET HAMDİ TANPINAR (*SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ*'NÜN TİMSALINDA)

Bilqeyis ƏLİYEVA

Doktora Öğrencisi
Bakü Devlet Üniversitesi Filoloji Fakültesi Türkoloji Bölümü

ÖZ

19. yüzyıl Tanzimat edebiyatından sonra Türk edebiyatında bazı yazarlar modernizme geçmeye başlamıştır. Bu yazarlardan biri de Ahmet Hamdi Tanpınar'dı. AH Tanpınar'ın eseri zengin olduğu kadar zengin ve çekicidir. Tanpınar'ın eserlerine şiirler, hikâyeler, romanlar, biyografik romanlar yansımaktadır. Ayrıca yazarın eleştirel makaleleri olduğunu da belirtmek gerekir. Yazar, Türk köklerine bağlı kalarak batı tarzını tercih etmiştir. Yenilik çağrısı, cehalet kavramının yıkılması, eski ile yeninin mücadelesi, yapıtlarının temel taşlarıydı. Alegorik hikayeleri de modernizme damgasını vurdu.

AH Tanpınar'ın eserinde zaman kavramı felsefi bir konumdadır. Hatta yazar bazen eserlerinde birkaç bölüm halinde zaman ayırmaktadır. Batı yanlısı yazarın ana hedeflerinden birinin, geçmiş ve gelecek, eski ve yeni karşılaştırmasının arka planına karşı bireysel köklerine bağlı kalarak modernleşme çağrısı yapmak olduğu açıktır. Beş Şehir'de yazar, ziyaret ettiği yerin zamanını geçmiş, yazarın zamanı ve gelecek olmak üzere üç kısma ayırarak derinlemesine karşılaştırmalar yapar. Yazarın kaleminin hemen hemen tüm eserleri, geçmişin ve geleceğin yargısını, modernizmin fikirlerini yansıtır.

Yazar, eserine mükemmel bir yazarın saati kurma yeteneği diyerek zamanın temel sorunlarını okuyucuya anlatabilmiştir. Yazar saati, bir insanın hayatının bir günlük, yani günün yirmi dört çeyreği ve altmış dakika temelinde ilerlediğini vurgulamak için kullanıyor gibi görünüyor. Zaman ileriye doğru hareket eder, zaman sürekli geleceğe doğru hareket eder. Geri gitmez. Zaman, bir nesne saatlerce durabilir, bir ömür boyu durabilir, ama sonra bir kez ve herkes için biter.

Anahtar kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, duygular, görmek, izlemek, yazı stili, zaman, insan

ABSTRACT

After the 19th century Tanzimat literature, some writers in Turkish literature began to switch to modernism. One such writer was Ahmet Hamdi Tanpinar. AH Tanpinar's work is as rich and charming as it is rich. Poems, stories, novels, biographical novels are reflected in Tanpinar's works. It should also be noted that the author also has critical articles. The writer preferred the western style, sticking to Turkish roots. The call for innovation, the destruction of

the notion of ignorance, the struggle between the old and the new were the main rocks in his work. His allegorical stories also left their mark on modernism.

In AH Tanpinar's work, the concept of time stands in a philosophical position. In fact, the writer sometimes gives time in his works in several divisions. It is clear that one of the main goals of the pro-Western writer was to call for modernization, remaining connected to his individual roots against the background of a comparison of past and future, old and new. In Five Cities, the writer divides the time of the place he visited into three parts, the past, the time of the writer, and the future, and makes in-depth comparisons. Almost all the works of the writer's pen reflect the judgment of the past and the future, the ideas of modernism.

The author was able to explain to the reader the main problems of the time by calling his work a perfect writer's ability to set the clock. The author seems to be using the clock to emphasize that a person's life progresses on the basis of a measure of one day, that is, twenty-four quarters of a day and sixty minutes. Time moves forward, time constantly moves towards the future. It does not go back. Time, an object can stand for hours, it can stand for a lifetime, but then it is over once and for all.

Key words: Ahmet Hamdi Tanpınar, emotions, seeing, watching, writing style, time, human

Giriş

XIX əsr Tənzimat ədəbiyyatı dövründən sonra Türkiyə ədəbiyyatında bəzi yazıçılar modernizm cərəyanına keçid etməyə başladı. Bu kimi yazarlardan biri də Əhmət Hamdi Tanpınar olmuşdur. Ə.H.Tanpınarın yaradıcılığı zəngin olduğu kimi həm də füsünkardır. Tanpınarın yaradıcılığında şeir, hekayələr, romanlar, bioqrafik romanlar öz əksini tapmışdır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, yazıçının eyni zamanda tənqidi məqalələri mövcuddur. Yazıçı türk köklərinə bağlı qalaraq qərb tərzinə üstünlük vermişdir. Yeniliyə çağırış, cahillik məhfumun dağıdılması, köhnə ilə yeninin mübarizəsi onun yaradıcılığında əsas qayə olmuşdur. Alleqorik planda yazdığı hekayələr də modernizm cərəyanının izini özündə hiss elətdirmişdir.

O, həyatı ilə bağlı yazdığı gündəliklərdə fikirlərinin hamı tərəfindən bir mənalı qarşılanmadığını qeyd etmişdir. Yaradıcılığı boyu, istər şeirləri və hekayələrində istərsə də romanlarında daima yenilikçi olmağa, köhnənin yeni ilə müqaisəsinə can atmışdır. Təbii ki, yazıçı doğma Türk köklərinə sadiq qalaraq bu fikirləri aşılamışdır. Ancaq onun bu ədəbi yaradıcılığındakı bu fikirlərinə siyasi don geyindirənlər də olmuşdur.

"Həqiqət budur ki, mən Türkiyədə yeniyəm. Fəqət dünyada yeni deyiləm. Dünya ki, sənəti bir çıxılmaza gətirdi, başqa tələblər irəli sürür. Sağ tərəfdəkilər Türkiyə, gözü bağlı, əzbərdə qalmış öyünmənin ötərisinə keçməyən bir Türk tarixi, yalnız daxili politika və propaqanda deyir. Sol tərəf, Türkiyə yoxdur və olmasına da lüzum yoxdur deyir və yaxud buna bənzər ifadə söyləyir. Mən isə dünya içində, irəliyə açıq, mazi ilə hesabını görən bir Türkiyənin arxasındayam. Məmləkətimdəki vəziyyətim budur".(Erdoğan, 2018:102)

Bu kimi ünsürlər onun, Hüzur, Saatları qurma instutu, yarımçıq qalan Aydakı qadın əsəri özündə əks elətdirir. "Saatları qurma instutu" yazıçıya ad qazandırmış romandır. Romanın artıq adında yazıçının cəmiyyətdən istəyi, yazı tərzi hiss olunur. Zaman məfhumu yazıçının bir çox əsərində oxunucunu dərindən düşündürür. Ümumilikdə qeyd etsək, zaman, həyat,

məkan kimi anlayışlar yazıçının əsər yazması üçün vacib sayılan faktorlardan biridir. Zaman-hadisələrin gedişatı üçün, məkan hadisələrin baş verdiyi və ya verəcəyi yeri, həyat isə yazıçının yazı qidası üçün əsasdır. Əsərin adından göründüyü kimi zaman məhfumu öz qüvvəsinin biruzə verir.

Ahmet Hamdi Tanpınarın düşüncəsində zaman, davamlılıq nədən bu qədər önəmli olmuşdur. Nə səbəbdən dolayı üstündə dayanaraq yaşamın hər anlamında xüsusilə də cəmiyyətdə davamlılıq özəlliyindən söz açmışdır. Bu sualların cavabı demək olar ki, yazıçının bütün əsərlərində əsas olan mədəniyyət dəyişimi, tərəqqidə əsaslanır. Türk toplumu Tənzimantdan başlayaraq bir mədəniyyət dəyişimi keçirtmiş, bu dəyişiklik toplumsal yaşamdaki davamlılığı parçalamış və tarazlığın olmasına hər zaman mane olmuşdur. Tanpınar əsərlərindən çıxış edərək bu problemlərin həllini cəmiyyətin hər təbəqəsində davamlılığın yenidən qurulmasında görmüşdür. Təbii ki, bu həll yolunu tətbiq etmək də o qədər də asand olmamışdır.

Tanpınar və modern İngilis ədəbiyyatının nümayəndəsi Vircinia Woolf əsərlərinə baxdığımız zaman, an-keçmiş-gələcək üçlüsü daxili zaman və xarici zaman ilə birləşərək fəsiləsiz axıb gedir. Keçmiş bölük pörçük xatirələrlə doludur, fərd keçmişin həm qurbanı həm də məhbusudur. An olduqca qısadır, bir ucu keçmişdə, bir ucu gələcəkdə sınıq-sökük, davamlı xarici və daxili zamanla bölünən bir parçacıqdır. Gələcək isə xəyallar və xülyaların birləşməsindən yaranan, keçmiş təcrübələrinin arxasına sığınan, anın titrək parcacıqları üzərinə qonan qırılan bir kəpənək kimidir. Zaman, bədəni anda, zehni keçmişdə və xülyaları gələcəkdə bağlı qalmış qanadı qırıq kəpənəyin kölgəsidir.(Şahin, 2015: 98).

A.H.Tanpınarın yaradıcılığında zaman anlayışı fəlsəfi mövqedə dayanır. Əslində yazıçı əsərlərində zamanı bəzən bir neçə bölgüdə verir. Qərb yönümlü olan yazıçının əsas qayəlrindən biri bəllidir ki, keçmiş və gələcək, köhnə və yenin müqaisəsi fonunda fərdi köklərinə bağlı qalaraq modernləşməyə səsləmək olmuşdur. Yazıçı Beş Şəhər əsərində seyrinə çıxdığı məkanın zamanını üç hissəyə, keçmişi, yazıçının olduğu zamanı, gələcəyi fonunda bölərək dərin müqaisələr aparmışdır. Demək olar ki, yazıçının qələminə məxsus bütün əsərlərdə keçmiş və gələcəyin mühakiməli müqaisəsi, moderləşmə fikirləri öz əksini tapmışdır.

Yazıçı mükəmməl bir ədib bacarığı əsərini Saatları qurma İstutu adlandıraraq dövrün əsas problemlərini oxucuya bir başa catdıra bilmişdir. Yazıçı sanki burada əşya saatdan istifadə edərək insanın ömrünün bir günün yəni, gecə-gündüzün iyirmi dörddə birini təşkil edən və altımış dəqiqədən ibarət olan vaxt ölçüsü əsasında irəliləyidiyini vurğulayır. Zaman irəliləyir, zaman gələcəyə doğru daim hərəkət edir. Geriyə qayıtmır. Zaman, əşya saatda dayana bilər, insan ömründə də dayanır ancaq bu zaman birdəfəlik bitmiş olur. Əsərdə Hayri İrdalın da qeyd etdiyi kimi, hər kəs bilir ki, bir saat ya geri qalır ya da irəli davam edər. Bu işin üçüncü bir hissəsi yoxdur. Əsərdə əşyaların, sahiblərini mənimsədiyini qeyd edən Hayri İrdal saatları da belə qeyd edir:

"Sahibinin ən məhrəm dostu olan, biləyində nəbzinin atışlarına dostluq edən, sinəsinin üzərində bütün həyacanlarını paylaşan, xülasə onun hərarəti ilə isinən və onu əzalarında mənimsəyən, yaxud masasının üzərində, gün dediyimiz zaman bütününü onunla bərabər bütün olub sonu ilə yaşayan saat, istər istəməz sahibinə təməssül edər, onun kimi yaşamağa, düşünməyə alışır".(Tanpınar, 2015: 15).

"Saatları qurma instutu" əsərinin mövzusu, uşaqlığı yoxsul bir ailədə keçən ömrü boyu saatlarla məşğul olan, onun daxilini və xaricini öyrənən saysız-hesabsız iş dəyişdirməsinə baxmayaraq Halit Ayarcı ilə tanış olana qədər səfalətdən qurtula bilməyən, düzgün, doğru insan olamağa çalışsa da ətrafının təsiri ilə yalanlarla boyanmış bir həyat sürən Hayri İrdalın, xatirələrindən ibarətdir.

Roman, "Böyük ümidlər", "Kiçik həqiqətlər", "Sabaha doğru", Hər mövsümün bir sonu vardır adlı dörd hissədən ibarətdir. Hissələr bir-biri ilə bağlıdır. Hər hissə zaman bölgüsünə görə uyğun dönəmdən söz açır. Romanın bu hissələrində Hayri İrdal hadisələri təhkiyə edir. Birinci hissə, "Böyük ümidlər"-Tənzimantdan əvvəlki dövrü, "Kiçik həqiqətlər" və "Sabaha doğru" Tənzimant zamanını, sonuncu bölüm olan "Hər mövsümün bir sonu vardır" isə Cümhiriyyət dövrünün başlanğıcını və sonrakı dövründən danışır.

Böyük ümidlər Hayri İrdalın həyatından bəhs edir. Burada Hayri İrdal özü də qeyd etdiyi kimi, onun səfalət və yoxsulluq ilə keçən uşaqlığı və sonrakı zamanı yəni Halit Ayarcı ilə tanışlığından sonra həyatında baş verən dəyişikliklərdən söhbət açılır. Halit Ayarcı ilə tanışlığa qədər Hayri İrdal bir çox yerlərdə çalışmış lakin, düşdüyü səfalətdən qurtula bilməmişdir. Hətta bankda çalışsa belə zəhmli kindar müdiri ilə irəliyə gedə bilməmişdir. Eyni zamanda Hayri İrdal uşaqlıq xatirələrindən söz açmışdır, atasının onun təhsilli olmasına çox da önəm verməməsini qeyd etmişdir. Məktəbdə keçirilən dərslər kifayət etdiyini əlavə, dünyəvi kitablar oxumağa lüzum olmadığını qeyd etmişdir. Ancaq kasıb bir ailədə doğulmasına baxmayaraq xoşbəxt uşaqlıq dövrü keçirtmişdir. Hayri İrdalı bütün bunlara baxmayaraq xoşbəxt edən nə idi?. Əslində özünün də qeyd etdiyi kimi hətta evdə onun məktəbdən gəlmə yolunu həvəslə gözləyən yox idi. Onu məktəbə aparan xidmətçilər yox idi. Əyninə geydiyi nimdaş paltara, soyuqda isti paltosuz gəzməyinə baxmayaraq o sevincli yaşayırdı. Hayri İrdalın belə xoşbəxt yaşamasına səbəb onun qəlbində doğan hürriyyət idi. Özünün qeyd etdiyi kimi:

"Kasıb və imtiyazsız ailədə doğuldum. Buna baxmayaraq uşaqlığım çox xoşbəxt keçdi. Kasıblıq içimizdə bir ahəng olmaq şərti ilə və şübhəsiz müəyyən bir dərəcədə, zənn edildiyi qədər qorxunc və dözülməz bir şey deyildir. Onun da özünə görə imtiyazları vardır. Mənim uşaqlığımın bəlli başlı imtiyazı Hürriyyət idi".(Tanpınar, 2015: 21).

Sonra Hayri İrdalın zaman keçdikcə hüruyyətin politik bir məna daşıdığını, onun sevincli uşaqlığındakı mənanı vermədiyini qeyd edir. Və hürriyyətin əsil mənasını insanların heç vaxt düzgün anlaya bilməyəcəyindən qorxduğunu qeyd edir. Yazıçı burada insanın özünün özü ilə xoşbəxt ola bilməsinin mənasını göstərir sanki. Xoşbəxt olmaq, yaşamaq sevinci ilə döyünən ürəyə sahib olmaq üçün insan özü bunu etməlidir. İnsan mənən xoşbəxt olmalıdır. Bu hiss ilə yaşamaq üçün dünya nemətləri əsil səbəb olmalı deyildir. Hayri İrdalın dilindən

qeyd olunan sözlərdə də göründüyü kimi kasıblıq, zənn edildiyi qədər də qorxunc bir hadisə deyildir. Əgər insan qəlbində yaşama hürriyyətin tapmışdırsa, artıq dünya nemətləri onun üçün əsas deyildir. Rüştiyyədə oxuduğu zaman, doğum günündə dayısının ona saat hədiyyə etdiyini və sevinclərini qeyd etmişdir. Bu saat ona hədiyyə edildikdən sonra artıq həyatı tamamilə dəyişir. Həyatının əsas qayəsi saatlardan ibarət olur. Hayri İrdalın evində bir çox saat vardır. Həmən saatlar ana və atasının otağında olan, bu radiolu stolüstü saatdır. Sadalanmış saatlar içərisində ən təsirlisi və Hayri İrdala əziz olan mübarək saatıdır. Söhbət tənzimləməli olan divar saatından gedir. Sözü gedən saatın ən vacib xüsusiyyəti isə onun nəsillərdən qalma bir xatirə olmasıdır. Beləki, saat Hayri İrdalın ulu babasından, babasına, ondan da atasına yadigardır. Bu saatı, Hayri İrdalın anası mübarək saat adlandırmışdır. Əslində saatla bağlı xatirələr, onun haqqında danışılan dedi-qodular uşaqlıqda heç də Hayri İrdalın ürəyincə olmamışdır. Deyilən sözlərə görə guakı, bu saata məscidə məxsus olmuşdur, Hayri İrdalın atası onu evlərinə gətirmişdir. Saat əslində daimi işlək saat olmamışdır. Zaman-zaman hər hansi hadisə baş verdikdə saatın zili çalmağa başlarmış, bu səbəbə görə də Hayri İrdalın anası saatı, mübarək və övliya adlandırmışdır.

Hayri İrdalın həyatında özünün də qeyd etdiyi kimi, iki mühüm şəxs olmuşdur. Onlardan əvvəlincisi, atasının dostu Nuri Əfəndi digəri isə heç şübhəsiz ki Halit Ayarcı idi. Həyatında önəmli mövqedə dayanan hər iki şəxs saatlar ilə Hayri İrdal arasında bağ yaratmışdır. Qeyd edildiyi kimi, dayısının hədiyyəsindən sonra Hayri İrdalın hürriyyəti qayğısız günlərindən yox, saatdan ibarət oldu. Beləcə sanki Hayri İrdal həyatda özünü tapdı. Nuri Əfəndi, saatxanada işləyir, günü saatlar onların mexanizmasından ibarət idi. Saatları insanlardan ayırmır, onları təmir edərkən canlı kimi yanaşırdı. Fəlsəfi yanaşılsa, saat da insan ömrünə bənzəyir. Bir gün saat dayanır nə qədər təmir olunsa da işlək vəziyyətə qayıtmır. İnsan da elədir. Xəstələnsə müalicə edilsə, həyata yaşamağa davam edir. Lakin bir çare tapılmadıqda insan artıq həyatla vidalaşır. Saat insan biləyində, ürəyinin ritmi ilə hərəkət edən ona bağlı bir əşyasıdır. Əslində insan hər saata baxdıqda, ömründən neçə saniyə, dəqiqə və ya an itirdiyinə baxmış olur. Bəzən insan övladı həqiqətən də zamanının ritmini tuta bilmir.

Beləliklə, Hayri İrdal məktəbi tamamilə atıb, Nuri Əfəndinin yanında olmağa qərar verir. Hər gün onun yanına gedir, gördüyü işlərə həsəd apararaq baxmağa başlayır. Yeniyetməlik dövrü Nuri Əfəndinin yanında keçir.

Halit Ayarcı, Hayri İrdalın pərəstiş etdiyi dərin hörmət bəslədiyi bir sürətdir. Əsərdə Halit Ayarcı ilə birlikdə Saatları qurma instutu qurması da onun ideyası ilə bağlıdır. Lakin, Halit Ayarcı əslində heç bir dini və dünyəvi təhsili olmayan birisidir.

> *" Sistemli olaraq işlənən bir sloganın nə qədər gülünc bir şəklə girəcəyini, Saatları qurma İnstutu çox gözəl ifadə edir. Bu simvol üzərində düşünənlər, Cumhuriyyət dövründə qurulmuş bir çox ictimai müəssisəyə hakim olan zehniyyətin, xariquladə bir karikaturasını görəcəklərdir".(Kaplan, 1962: 2)*

İkinci hissə olan Kiçik həqiqətlərdə, Hayri İrdalın idarədə işləməyə başlaması, ailə qurması və övladları olmasından bəhs edilir. Burada eyni zamanda doktor Ramiz ilə

tanışlığından bəhs olunur. Həkim Ramiz psixoloji problemləri olan xəstələri müalicə edir, Hayri İrdalın da əslində Ramiz həkimin müalicəsinə ehtiyacı olduğuna görə onunla tanış olur və müalicəyə başlayır. Müalicə aldığı dövrdə Hayri İrdal, həkiminin təmirə ehtiyacı olan saatlarını yenidən tənzimləyib düzəldir. Hayri İrdalın müalicə müddəti bitdikdən sonra artıq həkimi tərəfindən xəstəxanadan çıxış kağızını əldə edir. Lakin söhbətcil və dostcanlı olan Hayri İrdal burada da yeni bir dost qazanır. Həkimi, Ramiz ilə xəstəxana müddətinin bitməsinə baxmayaraq yaxın dost olurlar. Dostluqları sıxlaşan Ramiz və Hayri İrdal bir gün birlikdə qiraətxanaya getməyi qərar tuturlar. Burada həkim Ramizin də tanışları vardır. Burada Hayri İrdal özünə yeni çevrə yəni dostluqlar əldə edir. Hər birinin, birlikdə iştirakı ilə yeni bir cəmiyyət, ispritizma cəmiyyəti qurulur. Cəmiyyətin hər bir üzvünün ikinci, simvolik adı qoyulur. Hayri İrdalın da buradakı adı öksüz olur. Hayri İrdalın, Halit Ayarcı ilə tanışlığına məkan bu cəmiyyət olur.

Hayri İrdal bankda çalışacağı müdiri Camal bəylə də burada tanış olur, iş təklifi alır. Əsərdə Hayri İrdal, Camal bəyi qəzəbli, öz xeyrini güdən pis xislətli biri kimi izah edir. Hətta müdirinin ona verdiyi, köhnə geyimləri geydikdən sonra onun xislətində birinə cevrildiyini qeyd edir. Geyimlə bağlı dialoqu həkimi Ramiz ilə olur. Hayri İrdal maraqlı fikirlər söyləyir ki, əşyalar sahiblərini xüsusiyyətlərini daşıyır. Əgər hər kiminsə köhnə əşyasını istifadə etməyə başlayırsansa onun xarakterini alırsan. Adətən insanlar özlərinə yeni geyimlər və ya hər hansı istifadə edəcəyi əşyanı alırsa, köhnəsini evində çalışan xidmətçiyə verir ki, sahibinin xüsusiyyətləri ona keçsin. Sahibin daha yaxşı anlasın. Həkim, Ramiz bəy də bu fikirlə razılaşır. Hətta tarix boyu imperatorlar əsarət altına almaq istədikləri insanlara öz əşyalarını hədiyyə etdiklərini bildirir.

Burada yazıçı yenə də yeniliyin tərəfindən çıxış edir. Köhnə bağlarını özündən tamamən qopartmadan, yeni ruha qərq olur. Yeni düşüncəyə, kimliyə malik olur.

Əsərdə yazıçı Hayri İrdal obrazı ilə oxuculara həyat gerçəkliklərini təcəssüm etdirir. Yazıçının əsərlərində simvolizm və mistizim oxucunu dərindən düşünməyə xəlq edir. Yazıçının əsərin ideyasını irəli sürən fikirləri, demək istədiklərini bir başa çatdıran obrazlardan biri də Seyit Lütfillah obrazıdır. Seyit Lütfillah qırıq və dağılmış mədrəsənin bir otağında yaşayır. O, Hayri İrdala yaşadığı yeri təsvir edərkən, oranı möhtəşəm bir saray kimi təsvir edir.

Hayri İrdal, Seyit Lüfillahdan söz açarkən onun yaşadığı yerin heç də viran bir mədrəsə olmadığını qeyd edir. Mədrəsəni, Seyit Lütfillah ilə müqaisə edir. Əslində mədrəsə də, Seyit Lütfillah kimi gizli, dərin gözəlliyə malikdir. Necəki Seyit Lütfillahın daxilindəki yaxşı insanı görə bilmirik eləcə də, mədrəsənin daxili gözəlliyi qızıl sütünlardan, firuzə qaşlardan ibarət olduğunu qeyd edir. Seyit Lütfillah adından göründüyü kimi seyitdir, dindar bir şəxsdir. Belə möhtərəm şəxs təbii ki, zəngin saraylarda, otel otaqlarında yaşamayacaqdır.

Əsərlərində dərin məna kəsb edən, düşündürən Əhmət Hamdi Tanpınar simvolizmdən, mistizmdən, müqaisəlikdən, fəlsəfi düşüncədən istifadə edərək dövrünün mənfiliklərini, demək istədiklərini oxucuya çatdırmışdır. Tanpınarın yaradıcılığında istifadə etdikləri modernistlərin obrazlılığına uyğun gəlməkdədir. Ə.H.Tapınarın yaradıcılığı zəngin olduğu qədər həm də çox düşündürən fəlsəfidir. Onun yaradıcılığını dərindən dərk etmək üçün əsərlərini təkrar oxumaq, sətraltı mənaları başa düşmək gərəkdir.

KAYNAKÇA

Erdoğan, Mehmet (2018). *Bir Eleştirmen Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Kopernik Kitap.

Kaplan, Mehmet (1962). "Saatları Ayarlama Enstitüsü". *Çağrı,* S. 49, s.1-4

Şahin, Elmas (2015). Zamana Vuran Dalgalar - Vırgınia Woolf Ahmet Hamdi Tanpınar, İstanbul: Delta Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2015). *Saatları Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul: Dergah Yayınları.

LACAN'IN PENCERESİNDEN BEHÇET NECATİGİL'İN *DIŞARDA* ŞİİRİNE BİR BAKIŞ

Burak NARİN

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

20. yüzyılda Sigmund Freud tarafından temelleri atılan psikanalizm, psikolojiden edebiyata pek çok alanda çığır açmıştır. Bu anlamda insanı ve insan davranışlarının çeşitli nedenlerini daha iyi anlayabilmek adına yararlanılan psikanalitik eleştiri kuramı, yazınsal metinlerin yorumlanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Sigmund Freud'dan sonra psikanalitik ekol, Fransız psikanalist Jacques Lacan'la daha ileri boyutlara taşınmış ve özellikle metin merkezli yapıt incelemelerine yenilikçi bir bakış açısı katmıştır. Bu bakımdan muhtelif edebiyat tarihlerinden antolojilere kadar daha pek çok kaynakta yer edinmiş Behçet Necatigil'in bazı şiirlerinde psikanalitik hassasiyetler göze çarpmaktadır. Cumhuriyet Devri Türk Şiiri bahsi altındaki öncü şâirlerden birisi olan Necatigil, şiirlerinde geleneksel ve modern olan arasında bir köprü kuran eğilim içerisindedir. Birçok şâir gibi kendi orijinal söylemine ulaşma yolundayken o, modern Türk ve Alman şiirlerinden etkilenmenin yanı sıra bilhassa Klasik Türk Şiiri estetiğinden de beslenmiştir. Öyle ki "orta hâlli yurttaş" şeklinde tarif olunan sıradan insanların sevinç ve hüzünlerini modern bir Klasik şâir hassasiyetiyle şiirlerine yansıtır. Hâlihazırdaki bu çalışmada, Lacancı psikanalitik ve ekonomik söylemlerden hareketle Behçet Necatigil'in "Dışarda" adlı şiiri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Jacques Lacan, psikanaliz, bilinçdışı, Behçet Necatigil.

ABSTRACT

In the 20th century, psychoanalysis which was created by Sigmund Freud has inaugurated for many fields such as psychology and literature. In this meaning, psychoanalysis criticism theory which was used in order to understand human and the reasons of human behaviors better has a significant role on rendition of literary texts. Psychoanalysis, which was placed on a basis by Sigmund Freud was improved by Jacques Lacan and has contributed to analysis of text based literary works especially. In this respect, psychoanalytic sensitivities stand out in some of Behçet Necatigil's poems, who have taken place in many sources from various literary histories to anthologies. Necatigil, one of the pioneers of Republican Period Turkish Poetry, is in a tendency to establish a bridge between the traditional and the modern in his poems. While he was on his way to reach his original discourse like many poets, he was influenced by modern Turkish and

German poetry, as well as the aesthetics of Classical Turkish Poetry. So much so that a modern Classical poet reflects the joys and sorrows of ordinary people, who are described as "citizen of the middle state", in his poems with the sensitivity of a modern classical poet.In this study, we are going to analyze the poem named "Dışarda" which was written by Behçet Necatigil by using Lacanıan psychoanalytical and economical expressions.

Keywords: Jacques Lacan, psychoanalysis, unconscious, Behçet Necatigil.

Giriş

Başlangıçta bir psikoloji kuramı olan psikanalizime göre, insan davranışlarının kökeninde birtakım bilinçdışı müdahaleleri bulunur. Kuramı temellendiren Sigmund Freud, bunların sebeplerini nesnel veri ve analizlerle ortaya koyan bir yol izlemiştir. Bu yolda yapılan kişilik analizleri sadece dışarıdan gözlemleyebildiğimiz belirtilere veya davranış bozukluklarına değil, onların altında yatan asıl sebeplere/olaylara bakmak gerektiğini telkin eder. Bastırıma mekanizmasıyla bilinçdışına itilen duygu ve düşünceler hipnoz, serbest çağrışım ve rüya yorumu şeklindeki tedavi yöntemleriyle gün yüzüne çıkartılarak bir "ruhsal çözülme" (sağaltım) yaratılır. Aynı şekilde sanatçı da vücuda getirdiği sanat eseri aracılığıyla, okuyucuya (ve de bilhassa kendine) bazı durumları tekrar yaşatarak, ruhî rahatlamayı temin eder.

20. yüzyıldan itibaren sanatçıların eserlerinin yanında, hayatlarına da ilginin artmasıyla psikanalizim farklı bir boyut kazanmış, sanat ve edebiyatta ayrı bir yer tutmuştur. Psikolojik arka planı ve eserleri üzerinden sanatçılara dâir yapılan analizlerden hareketle "psikanalitik eleştiri kuramı" oluşturulmuş ve böylece psikoloji ile edebiyat arasında bir bağ kurulmuştur. Yine bu yüzyıl felsefesinde öne çıkan isimlerden Jacques Lacan, çalışmalarında Freud'un benlik, kimlik, öznel algı, bilinçdışı, kastrasyon gibi temel terimlerini yeniden ele almış ve bunların felsefeyle bağlantısını kurmuştur. "Ben"in yapısı ve öznenin kuruluşuyla ilgili düşünceler Freud öncesinde, geleneksel bir karakter taşırken Freud'la birlikte farklı bir perspektiften ele alınmaya başlanmıştır.

Freud'un zihnin bölünmüş yapısına yaptığı vurgu, bilinç ile bilinçdışı arasında keskin bir sınır oluşturmuştur. Bu anlayışla Freud, zihin ile bilinç arasında bir paralelliğin olduğunu savunan geleneksel düşünceye karşı çıkmıştır. Lacan ise "ben"in bölünmüş yapısının, öznenin erken yaşlarında *ayna evresi*yle (Tura, 1996: 175-176) ortaya çıktığını savunur. Bebek ayna karşısındaki "imge"sine "ben" diyerek ilksel varoluşunu tanımlar ve *simgesel düzene* (Tura, 1996: 179) ve en sonunda *gerçeklik düzeni*ne (Tura, 1996: 179) geçer.

Psikanalize olan teorik –kısmen de klinik- katkılarının yanında dil ile bilinçdışı arasında kurduğu ilişkiyle, yapısalcı ve post-yapısalcı kuramların oluşmasına zemin hazırlayan Lacan, Foucault düşüncesinin de ana eksenini oluşturmuştur. Louis Althusser ve Slavoj Zizek gibi Marksist düşünürlerden, Julia Kristeva ve Luce Irigaray gibi feminist düşünürlere kadar pek çok kişiyi etkilese de söylemleri günümüzde dahi tam anlaşılamamaktadır. Hatta bu

yönünden ötürü kendisine dâir çalışmalarda Lacan, "anti-filozof" (Zizek, 2006: 7) olarak nitelendirilmiştir.

"Lütfen yazarın psikolojisinden çok metne önem verin, benim öğretim tamamen buna yönlendirilmiştir." (Hitchcock, 2013: 258) şeklinde bir seminerinde de ifade ettiği üzere, Lacan'a göre metin ya da eserin bize, toplum veya kendimiz hakkında söyledikleri yaratıcısından daha değerlidir. Bu manâda onun öğretisi, edebiyat eserlerinin incelenmesinde önemli bir metot oluşturmasıyla bilhassa metin merkezli okumalarda yol açıcıdır.

Bu çalışmada da yukarıda üzerinde durulan Lacan'ın *özne kuramı*ndan ve bu minvalde geliştirilen ekonomik söylemlerden hareketle, Behçet Necatigil'in 1956'da neşrettiği *Eski Toprak* adlı kitabındaki "Dışarda" (Necatigil, 2014: 125) şiirini incelemeye tâbi tutulacaktır.

1. Sokak-Ev Tezadında Bir Birey

Şiir dünyası, kişinin açmazlarla dolu girift yapısından kaynaklı, ev içi ile dış dünya ekseninde şekillenen Necatigil'in "Dışarda" şiiri, söz konusu bu poetik yönelimin bir ürünüdür. Mehmet Kaplan'ın "fakir ve çekingen insanların şiiri" (Kaplan, 2008: 189) olarak tarif ettiği bu şiirde, sokak-ev tezadı ile eve kaç(ın)ma iki ana unsurdur. Bu manâda şiir, psikanalitik ve Marksist incelemelere açık bir yapı ihtivâ eder (Necatigil, 2014: 90; 125):

Yandı sokak lâmbaları mum alevi pervane
Şeytanca sırıtır fosforlu camlar
Gördüm zifir sarısını dükkân vitrinlerinde
Belliydi biliyordu bezgindi
Evimize gidelim

Lacan'nın özne kuramına göre, "ben" bölünmüş bir yapıya sahiptir. "İmgesel", "simgesel" ve "gerçek" olmak üzere üç düzenden müteşekkil bu yapı, birbirinden ayrılamaz, daima birbirlerini yapılandırırlar. Bunlardan özellikle imgesel düzen, Lacan'ın ünlü ayna evresi[1] formülasyonuna bağlı gelişir. Söz konusu formülasyon, çocuğun yansıyan bir imge hâlinde kendisinin farkına varması ve bakış açısıyla pozisyonu dışarda olan bu imgeyle "özdeşleşmesi" şeklindedir. Bu imge senteziyle bedensel bir parçalanma yaşayarak kendisine yabancılaşan kişi böylelikle, yasalarına uymak zorunda kalacağı simgesel düzene ve imgesel ile simgesel düzenin arasında –hatta başında- olan bir gerçeklik düzenine geçer.

Şiirin bütününe bakıldığında ekonomik sebeplerden ötürü birey/özne hâline gelemeyen bir kişi görülmektedir ve imgesel düzenden simgesel düzene geçememenin huzursuzluğu içerisindedir. İmgesel düzenin saflığından çıkıp özne hâline gelebilmek için kişi, simgesel düzenin parametrelerine (ideoloji, kültür, ekonomi) tâbi olmak zorundadır. Gogol'un "Nevski Bulvarı"nı hatırlatan2 (Gogol, 2005: 56) "Şeytanca sırıtır fosforlu camlar", "Hep paraya saygı camlar" mısraları şiirdeki kişiye, fakirliğini hatırlatmakta ve misafirlikte canı

[1] Bu evre her ne kadar Lacan tarafından ortaya konulup sistematize edilse de ilk bahseden kişi Fransız psikolog Henri Wallon'dur.

[2] Bu mısralar, hikâyedeki bilhassa "Vitrinlere bakmayınız, sergiledikleri incik boncuk güzeldir güzel olmasına, ama ayartmalarla doludur." şeklindeki pasajı hatırlatmaktadır.

sıkılan bir çocuğun annesine "evimize gidelim" diye tutturması gibi onda eve gitme arzusunu uyandırmaktadır.

Modernizmi, "sürekli değişen bir dünyada kendimizi evimizde hissetmek için yapılan bir mücadele" (2013: 12) şeklinde tanımlayan Marshall Bermann'ın ifade ettiği gibi, modernizmin parametreleriyle birlikte topluma ve nihayetinde kendine yabancılaşan bireyin kendisini huzurlu hissettiği tek yer evdir. Dolayısıyla burada dışarıyla alâkalı kötü şeylerden eve kaçma, yani simgesel düzenin realitesinden *fallus* (Lacan, 1994: 20) olarak niteleyebileceğimiz anne rahmine kaçma, çocukluğa/geçmişe ayna tutuşla gerçekleşir ve bu durum, her bent sonundaki "Evimize gidelim." tümcesinde tezâhür eder.

Mekânın Poetikası'nda evi bir "mutluluk mekânı" olarak ele alan Gaston Bachelard'a göre burası, "ruhumuz(un) oturma yeri"dir. (1996: 28) Bu manâda içeri-dışarı diyalektiği, kişinin dış mekân ile iç yaşantı arasında kurduğu algı ilişkisiyle açıklanabileceği gibi kişinin "ben"i ile özü arasındaki mesafeyi tanımlama noktasında da imgesel bir değer arz edebilir.

2. Eve Kaç(ın)ma ve Sonsuz Saadet

"Dışarı"nın her türlü tehlikesinden uzak ev, şiirdeki kişi için arzu duyulan nesne, bir başka deyişle "anne rahmi/fallus" hâline gelir. Ancak Lacan'a ve Sloven Lacan ekolünün öncüsü Slavoj Zizek'e göre bu bitmiş değil, sonsuz bir arzu, yani *objet petit a'*dır (Wright, 2002: 32).[3] Simgesel düzenin unsurlarından birisi olan dışarıdan kaçıp imgesel düzenin mekânı, eve sığınma hâli Necatigil'in yine diğer şiirlerinde de mevcuttur (Necatigil, 2014: 90; 86):

Çocuk dört duvarın içinde hür
Havasız odalarda kirli sokağa karşı
Pencere gerisinde solgun bir çiçek büyür
Düşünür kırık saksı.
Sokaklar seslenir, akpak, temiz:
- Hadi gel, avunursun!
Bütün sokaklardan iğrenirsiniz,

*Avunmak şöyle dursun.*Ancak dışarıyla alâkalı unsurlar zamanla imrenilen bir hâl alır ve ev dar gelmeye başlar (Necatigil, 2014: 98):

Bir sokağa çıkmayın bozulur bunca büyü
Yavan gelir ev size,
Hayatınız kuytu ve küflü,
Sokaklarsa aydınlık, taze.

Ayartıcısı caddelerin eseri
Zalim gelişleriniz,
Evde size uzanacak elleri
İtmek istersiniz.

[3] *Fallus'un Anlamı*'nda arzunun istek ve ihtiyaçlardan doğduğunu söyleyen Lacan'a göre ihtiyaçlar, istekler şeklinde rahatça ifade edilip doyurulduktan sonra sevgi istemi doyurulamadan kalır ve arzu yeniden ortaya çıkar. Bu noktada karşımıza çıkan *objet petit a* da–tam bir karşılığı bulunmasa da- asla doyurulamayan küçük arzu nesnesi şeklinde bir anlamı ihtivâ eder ve anne rahminden ayrıldıktan sonra çocuğun sonsuz arzu arayışına karşılık gelir.

Sokağa çıkarken dikkat
Sokaklarda esen rüzgâr çünkü.
Rüzgârlarla eve dönmek saçma,
Ev dar çünkü.

"Dışarda" şiirindeki ev-sokakla alâkalı kavramlarda ekonomik bir tezatlık hâkim olup imgesel ve simgesel düzene ait unsurlar çatışma hâlindedir. Lacan'a göre simgesel düzen, bir yandan "ben"in imgesel özdeşleşmelerini, diğer yandan gerçeğin tanımsız bulanıklığını kapalı bir kategoriler, zıtlıklar, ikili karşıtlıklar sistemi içinde hapsetmeye çalışarak özneyi parçalar (Zizek, 2011: 23). Evde yanan bir mum alevi samimiyetinin karşısında sokak lambaları ve alay eden, paraya saygı duyan dükkân vitrinleri bulunur ve eşya üzerinden sınıflar arası ekonomik farklılık belirginleştirilir.

Marksizmi, psikanalitik alana politik bir felsefe olarak uygulayan Slavoj Zizek, günümüz kapitalist toplumunda farklı bir sınıf yapılanmasının doğduğuna dikkat çeker. Bu da yöneticiler, bankacılar, akademisyenler, gazeteciler ve avukatları kapsayan "sembolik sınıf", her şekilde dışlanmış sürekli işsizler, evsizler, ezilen etnik ve dini azınlıklardan oluşan bir sınıf ve de bu ikisi arasındaki hem büyük iş çevrelerine ve akademisyenlere hem de köksüz dışlanmışlara saldıran geleneksel "orta sınıf" şeklindedir. Nihayetinde ise sembolik sınıf, orta sınıfın direncini demokratik yollarla zapt edecektir (Zizek, 2011: 150). Dolayısıyla imgesel-simgesel düzenin arasında kalmış olan şiirdeki kişi de orta sınıfa mensuptur ve sembolik sınıfa ait unsurlar tarafından ezilme çekingenliği içerisindedir. Kişide zuhur eden söz konusu ezilme, vahşi kapitalizmin insan suretine büründürülmesiyle sunulan mağaza vitrinlerinin; küçümseyen, sırnaşık ve kirli tabiatıyla mısralarda verilmiştir (Necatigil, 2014:126):

Alay eder küçümser eziliriz girsek
Hep paraya saygı camlar
Camların ardı sırnaşık kirli
Yapışkan çarpar Evimize gidelim.

Para, başlangıçta ticarî bir eşya ve insan tahakkümü altındaki bir meta iken zamanla diğer maddi nesneler gibi paranın da maddi gövdesi değişmiş ve saygı duyulan bir nesne hâline gelmiştir. Bunun, bilince dâhil bir hastalık şeklindeki "meta fetişizmi" (Zizek, 2011: 33) olduğunu söyleyen Zizek'ten de hareketle, artık insanın bir metaya dönüştüğü görülür. Nihayetinde ise dükkânlar, metaya dönüşen insana değil, yüce bir değer olan paraya saygı duymaktadır. Buradan hareketle dışarda hep paraya saygı duyan insanlar sarmalına maruz kalmış şiirdeki figürün de bir metaya dönüşme korkusu içinde olduğunu söyleyebilmek pekâlâ mümkündür. Hâliyle kişi, eve gitme arzusunda dâimâ ısrarcı olur.

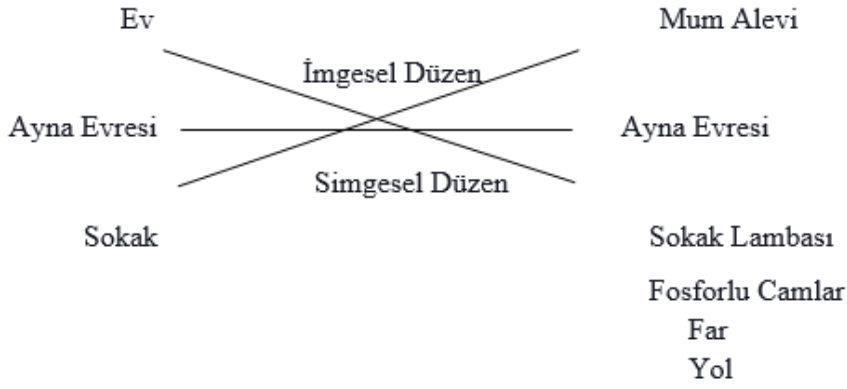
Şiirin son bentinde ise, imgesel düzenin huzurlu mekânı evden ayrılmaktan yine tedirgin olma durumu söz konusudur. Yollar, araba farları gibi simgesel düzene ait unsurlar bu tedirginliği perçinlemektedir. Yine gece vakti farların ömrün kırık yanını aydınlatması, "garip"si ve üzgün yollar bilinçdışına itilmiş hatıraların canlanmasıyla alâkalıdır. Farlar âdeta kişide travmatik bir "flashback" tesiri yaratır (Necatigil, 2014: 126):

Bir yanı var ömrümüzün kırık
Farlar büyültür gecede

Garipsi türkülere üzgün
Başlamadan yollar
Evimize gidelim.

Sonuç

"Dışarda" şiiriyle alâkalı bu incelemede, modernizm ve modernizmin iktisadî parametresi kapitalizme bağlı olarak imgesel düzenden simgesel düzene geçemeyen bir kişinin özne hâline gelememesi ve bu durumun yarattığı huzursuzluk karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu teorik arka plan şiirde, bireyin "dışarı"yla özdeş maddî unsurlara maruz kalması ve bu duruma karşı eve sığınma şeklindeki bir savunma mekanizması olarak kendisini gösterir. Dolayısıyla "Dışarda" şiirinde, figürün metalaşma travması kaynaklı bir insan-mekân özdeşleşmesi söz konusudur. Öz itibariyle, eşyanın imgesel-simgesel düzen etrafındaki duruşunu şu şekilde şematize edilebilir:



KAYNAKÇA

Bachelard, Gaston (1996). *Mekânın Poetikası*. (çev. Aykut Derman) İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bermann, Marshall (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (çev. Bülent Peker, Ümit Altuğ) İletişim Yayınları: İstanbul.

Gogol, Nikolay Vasilyevic (2005). *Bir Delinin Hatıra Defteri*. (çev. Kamala İmanova) İstanbul: Antik Dünya Klasikleri.

Hitchcock, Louise (2013). *Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat*. (çev. Seda Pekşen) İstanbul: İletişim Yayınları.

Kaplan, Mehmet (2008). *Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Lacan, Jacques (1994). *Fallus'un Anlamı*. (çev. Saffet Murat Tura) İstanbul: AFA Yayıncılık.

Necatigil, Behçet (2014*). Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tura, Saffet Murat (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Wright, Elizabeth (2002). *Lacan ve Postfeminizm*. (çev. Ebru Kılıç) İstanbul: Everest Yayınları.

Zizek, Slavoj (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (çev. Tuncay Birkan) İstanbul: Metis Yayınları.

Zizek, Slavoj (2011). *Kırılgan Temas*. (çev. Tuncay Birkan) İstanbul: Metis Yayınları.

Zizek, Slavoj (2006). *Lacan: The Silent Partners*. London: Verso Press.

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ'IN ROMANLARINDA EVREN TASARIMI[1]

Büşra BOZA

Doktora Öğrencisi
Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

ÖZ

Mitolojik sistemlerin temel dayanağı olan evren tasarımı, dünyanın yaratılışına dair bilgiler sunmaktadır. Yer, gök ve yeraltı şeklinde üç katmana ayrılan dünya modeli, yaşam ve ölüm arasındaki çizgiyi oluşturur. Evren tasarımına göre gökyüzü; Tanrı'nın ve doğumun, yeryüzü; insanların ve yaşamın, yeraltı ise şeytani güçlerin, ölümün merkezidir. Pek çok mitolojide aynı biçimde görülen bu sistem, doğanın ve insanlığın arketipsel yönüne de işaret etmektedir.

Bu çalışmada Atsız'ın *Bozkurtlar*, *Deli Kurt* ve *Ruh Adam* romanlarında evren tasarım simgelerinin yaygın bir şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Romanlarda mitik varlıklarıyla dikkat çeken bu simgelerin kullanılması, Hüseyin Nihal Atsız'ın Türk kültür ve mitolojisine karşı yakın ilgisinin bir göstergesidir. Eserlerini zengin mitolojik bir malzeme etrafında şekillendiren Atsız; *Bozkurtlar*, *Deli Kurt* ve *Ruh Adam* romanlarında evren tasarım simgelerinden "çadır", "at arabası", "dağ", "kurt başlı sancak", "ağaç", "tünel/mağara/Ölüm Uçurumu" ögelerini kullanmıştır. Tespit edilen bu ögelerin edebî esere katkısını ortaya koyma bu çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Hüseyin Nihal Atsız, Bozkurtlar, Deli Kurt, Ruh Adam, Evren tasarımı, arketipsel eleştiri*.

ABSTRACT

The universe design, which is the basis of mythological systems, provides information about the creation of the world. The model of the world, divided into three layers: earth, sky and underground, forms the line between life and death. The sky according to the universe design; God and birth, earth; It is the center of people and life, and the underground is the center of evil forces, death. This system, which is seen in the same way in many mythologies, also points to the archetypal aspect of nature and humanity.

In this study, it has been determined that the symbols of universe design are widely used in Atsız's novels *Bozkurtlar*, *Deli Kurt* and *Ruh Adam*. The use of these symbols, which draw attention with their mythical presence in the novels, is an indication of Hüseyin Nihal Atsız's close interest in Turkish culture and mythology. Atsız, who shapes his works around a rich mythological

[1] Bu çalışma, Doç. Dr. Mümtaz Sarıçiçek danışmanlığında, tarafımdan hazırlanan "Hüseyin Nihal Atsız'ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemi İle Tahlili" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

material; *Bozkurtlar* used the elements of "tent", "horse carriage", "mountain", "wolf-headed banner", "tree", "tunnel/cave/Death Abyss" from the universe design symbols in their novels *Deli Kurt* and *Ruh Adam.* The main subject of this study is to reveal the contribution of these determined elements to the literary work.

Keywords: *Hüseyin Nihal Atsız, Bozkurtlar, Deli Kurt, Ruh Adam, Universe design, archetypal criticism.*

Giriş

Dinler tarihçisi Mircea Eliade'nin tanımlamasına göre "mit"; "yaşayan" toplumu ilgilendiren, insan davranışı için model oluşturan; hayata anlam ve değer kazandıran bir kavramdır (Eliade, 2018: 12).

Mitler arketipleri ortaya koyan anlatılardır. Arketip kavramı üzerinde çalışmalar yapan Carl Gustav Jung, bu kavramı din, dil, ırk farkı gözetmeksizin insan zihninin en karanlık bölgesinde yani ortak (kolektif) bilinçdışında yer alan ilk imgeler şeklinde tanımlamaktadır (Jung, 2017: 17).

İnsanlığın ortak zihninde yer alan ve yaşam için model oluşturan "evren tasarımı", bütün mitolojik sistemlerin temel konusunu oluşturur. Keza mitolojinin varlık sebeplerinden biri dünya modelini ortaya koymaktır (Bayat, 2017: 29). Eski Türk inanç ve mitolojisinde evren tasarımı "kâinatın bütün tezahürlerini gök ve yir-sub/v'un (yer-su: yeryüzü) temsil ettiği birbirine zıt, fakat birbirini tamamlayan iki evrensel 'nefes'ten" oluşan sisteme dayanmaktadır (Esin, 2001: 19). Bu tasarıma göre dünya; yukarı, orta ve aşağı (gök, yer ve yeraltı) olmak üzere üç katmana ayrılır (Bayat, 2017: 31). Mit dairesinde yer alan bu sistem, kâinatı anlamaya insan ve evren arasındaki ilişkiyi düzenlemeye yaramaktadır.

Evren tasarımı, sosyo kültürel yapılanmayla da ilişkidir. Keza kozmik tasavvur/evren tasarımı, toplum ve yaşayan insanların davranış biçimiyle orantılıdır. Örneğin Türklerin ortak (kolektif) düşünce tarzı, hayata bakış açıları ve bilgi birikimlerini ifade eden "Türk şuuru", dünya modeline göre şekillenmektedir. Bu durum mitlerin arketipsel yönüne işaret etmektedir (Bayat 2017: 28-29).

Hüseyin Nihal Atsız, Türk kültür ve mitolojisi hakkındaki derin bilgisini eserlerine yansıtan bir yazardır. Türkçü şuura sahip olan Atsız, özellikle *Bozkurtlar, Deli Kurt* ve *Ruh Adam* romanlarını tarih ve mitolojinin verilerinden yararlanarak kaleme almıştır.

Atsız'ın arketipsel eleştiri yöntemiyle2 ele aldığımız bu eserleri mit-arketip ilişkisi bakımından dikkat çeken unsurlardan meydana gelmiştir. Bu çalışma Bozkurtlar, Deli Kurt ve Ruh Adam romanlarının mekân, olay örgüsü, şahıslar kadrosu gibi unsurlarında yer alan evren tasarımı simgelerinin tespiti ve bunların edebî esere kattığı estetik değerin ortaya çıkarılmasını içermektedir.

2 Bu konuda yapılan başlıca çalışma bkz. Boza, Büşra (2020), "Hüseyin Nihal Atsız'ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemi İle Tahlili" Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Adı geçen romanlarda dünya modelinin küçültülmüş yapısını temsil eden "çadır" ve "at arabası"; dünya direği simgesi olarak "dağ", "kurt başlı sancak", "ağaç"; yeraltı dünyasının tezahürleri olarak "tünel", "mağara" ve "Ölüm Uçurumu" sembolleri kullanılmıştır.

Evren Tasarım Simgeleri

Çadır

Türk düşüncesinde dünya modelinin küçültülmüş şekli olan çadır, göğü simgelemektedir. Altay halklarında gök tasavvurları çadır şeklindedir. Çadırın orta merkezinde yer alan direk, evrenin bölümlerini birbirine bağlayan dünya direğini/ağacını temsil etmektedir (Bayat, 2017: 43).

Aynı zamanda anne arketipinin yansımalarından biri olan çadır, sembolik açıdan doğumun ve yaşamın gerçekleştiği bir rahimi andırır; hatta çadırın orta direği "anne arketipi ile bağlantılı olarak göbek kordonunu temsil eder" (Boza, 2020: 158).

Bozkurtlar ve *Deli Kurt* romanlarında doğum ve ölüme ev sahipliği yapan çadır, Ötükenlilerin yaşam merkezidir.

Romanda Çinlilerle konuşan bir Türk'ün "Kişi çadırda doğar, çayırda ölür." (Atsız, 2014: 307) sözü, vatan toprağının merkezine konumlandırılmış olan çadıra kutsal bir değer atfetmektedir. Keza çadır, ulu hakanların doğup büyüdüğü bir mekândır; onların son yolculukları kutsal çadırlarında yapılan törenlerle gerçekleşir. Bu özellikler çadırın yaratıcı ve yutucu yönüyle bir ana rahmi olduğunu göstermektedir.

Bozkurtlar romanında Ötüken erlerinden biri olan Çalık'ın göğsüne saplanmış bir bıçakla çadırında ölü bulunması (Atsız, 2016: 135), romanın ikinci bölümünde Kür Şad'ın evdeşi Altın Tarım'ın da çadırında ölüm uykusuna yatması (Atsız, 2014: 444) çadırın yutucu yönüne örnek olarak gösterilebilir.

Mircea Eliade çadır ve evin ortasında duran direğin dünya direkleriyle özdeşleştiğini belirtmektedir (Eliade, 2019: 50). Temsili olarak yer ve göğü birbirine bağlayan çadır direği bir nevi yerin göbeğini oluşturur. Bu direk, "temir kazık", "altın direk", "kozmik dağ", "dünya direği" gibi adlandırmalara sahiptir. Türk düşüncesindeki inanışa göre koruyucu ruhlar, bu direk vasıtasıyla yeryüzüne inmektedir (Bayat, 2017: 58).

Bozkurtlar romanında Çinlilere yapılan bir saldırıda çadır tepesinde tüten duman, haberleşme açısından önem taşımaktadır. Börü Beğ'in buyruğundaki askerlerin uyguladıkları plana göre çadır tepesindeki delikten çıkan duman, Çinlilerin yaklaştıkları haberini vermektedir (Atsız, 2014: 468). Çadırın tepe noktasından göğe yükselen bu duman, simgesel açıdan yer ve gök arasındaki kutsal bağlantıyı oluşturur. Bir nevi "koruyucu ruh"u temsil eden bu işaret, Türkleri düşman Çinlilere karşı yönlendirecek kutsal bir mesaj içermektedir.

Deli Kurt romanında evren tasarımı simgesi olan çadır, Gökçen'in annesi Esen Börü'nün yaşam alanı olarak öne çıkmaktadır. Bir şamana ait olan bu çadır, anlatıcı tarafından şu şekilde tarif edilmektedir:

> *"Çadırda, orta yerde, iri ve oyuk bir taşın içinde o zamana kadar görmediği bir ışık yanıyor ve onun dumanından çadıra güzel bir çiçek kokusu yayılıyordu." (Atsız, 2012: 146)*

Esen Börü'nün kutsal bir ışıkla aydınlanan çadırı, arketipsel açıdan ana rahmiyle özdeşleşmektedir. Balinanın karnına girip oradan erginleşerek çıkan kahramanı temsil eden Murad, bu çadıra girmekle anne karnına dönmüştür. Esen Börü'den öğrendiği bilgiler sayesinde "çadırdan çıkıp göğe baktığı zaman dünyayı çok güzel" (Atsız, 2012: 150) bulan kahraman, bu sayede yeniden doğumunu gerçekleştirmiştir.

Hüseyin Nihal Atsız'ın tarihî roman türünde kaleme aldığı eserlerinde dünya modelinin küçültülmüş şeklini içeren çadır, Türk kültürünü yansıtması bakımından dikkat çekmektedir. Mitsel bağlamda evren tasarım simgesi ve anne arketipinin bir tezahürü olarak görülen çadır, edebî esere canlılık ve farklılık kazandırmıştır. Çadırın eserlerdeki işlevsel değeri okuyucunun "heyecan" ve "merak" duyularının harekete geçirerek edebî eserden yoğun bir estetik haz almasını sağlamaktadır.

At Arabası

Çatısı, tabanı ve dört duvarıyla yer, gök ve dört yönü simgeleyen "kutsal kulübe", evren simgelerinden biridir (Eliade, 2018: 69). *Deli Kurt* romanındaki at arabası da korunaklı yapısıyla bir evren simgesi olan kutsal kulübeyi hatırlatmaktadır.

Romanda Bala Hatun ve karnındaki bebeğini taşıyan araba; kahramanların düşmanlarına karşı bir sığınağıdır. Bu araba, kalın keçelerle sarılmış duvarları ve dört ucunda yer alan ikişer arşınlık direkleriyle (Atsız, 2012: 7) kutsal bir kulübe örneğidir. Bilhassa Bala Hatun'u ve karnındaki çocuğunu taşıyan at arabası, arketipsel açıdan rahim vazifesi göstermektedir.

Romanda mekânsal konumunun dışında bir aksiyonun nesnesi olan at arabası, okuyucunun edebî eserden alacağı hazzı "heyecan" ve "merak" duyuları bağlamında harekete geçirmektedir. Keza Çakır bu arabayla gönül borcunun bulunduğu İsa Bey'in eşini ve onun doğmamış çocuğunu düşmanlarından kaçırır. At arabası bu açıdan hareket eden bir "evren"i andırır.

Dağ

Dağ, mitsel anlatılarda ve dinî metinlerde Tanrı'ya yakın bir yer kabul edildiği için kutsal sayılmaktadır. Özellikle mitik anlatılarda seçilmiş bir kahramanın sihirli nesneye ulaşabilmek için dağ doruğuna tırmanması, dağın "başarı" eylemini ve "ölümsüzlüğü" simgelediğini göstermektedir. Dağ, merkez simgeciliğinde kutsal kent ve kutsal barınak merkezi ile de ilişkilendirilmektedir. Mircea Eliade, kültürlerin mistik inançlarında yer alan

Tanrı'nın Evi'nin, kozmik bir dağ biçiminde olduğunu belirtmektedir (Eliade, 1994: 26-28). Örneğin Yunan mitolojisinde Tanrıların mekânı kutsal Olympos Dağı'dır.

Dağ, Türk mitolojisinde evren tasarımının yer ekseninde bulunan kutsal merkezi oluşturur. "Mitolojik Yer Ana" kompleksinde koruyucu ruhun da temsili olan dağ, gerçek ve gizli dünya arasındaki geçidi sağlamaktadır (Bayat, 2016: 222-223).

Atsız'ın *Bozkurtlar, Deli Kurt* ve *Ruh Adam* romanlarında dağ ögesi, "axis mundi" denilen dünya direğini temsil etmektedir. Axis mundi, gök ile yeri birbirine bağlayan kutsal merkezdir. Bu merkezin simgelerinden biri olan kozmik dağ; dünyanın göbeği, yaratılışın başladığı yer olarak kabul edilmektedir (Eliade, 1994: 29).

İncelenen romanlarda mekânların ve şahısların kutsal merkezini simgeleyen dağlar, onların mistik dünyalarının sınırlarına açılan bir kapı vazifesi de göstermektedir. *Bozkurtlar* romanında, Tanrı erenlerinden biri olan Kıraç Ata'nın yaşadığı yer, "yalın bir tepe" dedir. (Atsız, 2014: 163). Üzerinde barındırdığı üç sivri kaya ile dünya direğini oluşturan bu tepe, kozmolojik açıdan yer ile göğü birbirine bağlamaktadır. Tanrı ile konuşan erenlerden biri olan Kıraç Ata, Bögü Alp'in bahtını okumak için bu tepede yer alan kulenin en üstüne çıkıp Tanrı'ya yakarmaktadır (Atsız, 2014: 168). Böylece Kıraç Ata, dünya direği diyebileceğimiz kule aracılığıyla göksel iletişimini gerçekleştirmektedir.

Yine *Bozkurtlar* romanında dünya direğini simgeleyen Tanrı Dağı, Gök Türkler için kutsal ruhların barındığı "cennetvari" bir mekân olarak kabul edilir. Romanda büyük ihtilâlin ardından elindeki tuğu göğe kaldırarak tasvir edilen Kür Şad, kırk çerisini Tanrı Dağı'na doğru yönlendirir (Atsız, 2014: 422). Burada yer alan dağ ve tuğ ögeleri "axis mundi" bağlamında kutsal merkezi temsil etmektedir.

Deli Kurt romanında ise kutsal/kozmik dağ, Yassı Tepe ile ilişkilendirilir. Yassı Tepe, bir kadın şaman olan Gökçen'in yaşadığı mekândır ve onun gizli dünyasına açılan kapıyı temsil etmektedir. Gökçen'in Yassı Tepe'de çaldığı kavalıyla uzak diyarlardaki kişilerle iletişim kurması bu mekânın ruhsal açıdan kutsal bir merkez olduğunun bir kanıtıdır.

Yassı Tepe, Gökçen'in dışında Murad'ı da ilgilendiren bir mekândır. Murad'ın dünyası saydığı Gökçen ile burada tanışması erkeğin tüm hayatını değiştirmiştir. Gökçen ile yeni bir anima kazanan Murad, bu aşk sayesinde psikanalitik açıdan yeniden doğmuş; Yassı Tepe'yi Gökçen merkezi olarak kabul etmiştir.

Kozmolojik açıdan yer ekseninde dünya direğinin temsillerinden olan dağ, Atsız'ın Bozkurtlar ve Deli Kurt romanlarında dikkat çeken unsurlardandır. Bu mekânlar evren tasarımına uygun bir malzemeye sahip oldukları için edebî esere farklılık ve canlılık kazandırmaktadır. Bu durum okuyucunun edebî eserden alacağı estetik hazzı etkilemektedir.

Kurt Başlı Sancak

"Kozmik direk", çevresindeki toprakla yaşanabilir dünyayı oluşturur. Gökyüzünü ayakta tutan kozmik direk, gökle iletişimi sağlayarak ruhsal varlıklara giden yolu simgelemektedir (Eliade, 2019: 32-33).

Kozmik direğin bir sembolü olan kurt başlı sancak, *Bozkurtlar* romanında bağımsızlık mücadelesi veren kahramanların kutsal simgesi olarak görülmektedir. Romanın ikinci bölümünde Kür Şad'ın evdeşi Altın Tarım, son nefesini vermeden önce oğluna kurt başlı sancaktan söz etmektedir. Kurt başlı sancak, Gök Türk Devleti'ni yeniden kurmak maksadıyla Ötüken toprağına dikilen kozmik dünya direği/temir kazıktır. Çünkü bu direk, bağımsızlık mücadelesinde kazanılan toprağı belirtmeye ve onu kutsal merkez haline getirmeye yarayan bir araçtır.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Kutluk Şad ve adamları kurt başlı sancağı Ötüken'de yeniden dalgalandırmak için "Gök girsin, kızıl çıksın!" (Atsız, 2014: 466) diyerek ant içmektedirler. Kutluk Şad'ın güvendiği adamlarıyla Çin'e yaptığı ihtilâlin ardından "kurt başlı sancak Kutluk Şad'ın çadırı önüne dikilmiş"tir (Atsız, 2014: 473). Dikilen bu sancak, bağımsızlığını kazanan Gök Türklerin sembolik olarak yer ve göğü birleştirmelerine; kozmik ekseni yeniden kurmalarına karşılık gelmektedir.

Kurt motifiyle özdeşleştirilen sancak, "bağımsızlık" temasını okuyucuya yansıtan kutsal bir nesne olarak görülmektedir. Roman kahramanlarının bu sancağı Ötüken toprağına dikmek adına verdiği tüm mücadele, okuyucunun kahramanlarla özdeşlik kurarak edebî eserden estetik haz almasını sağlamaktadır.

Ağaç

Kozmik tasavvurda dünya modelinin dikey eksen temsillerinden bir diğeri olan ağaç, pek çok mitolojide "hayat ağacı" olarak anılmaktadır. Yer ve gök arasında bir köprü olan dünya ağacı; dal ve yapraklarıyla yukarı dünyayı, gövdesi ile orta dünya olan yeryüzünü; kökleri ile aşağı dünyayı (yeraltı âlemi) temsil etmektedir (Bayat, 2016: 187).

Aynı şekilde Slav mitolojisinde alt (kök), orta (gövde) ve üst (dallar) şeklinde üç bölüme ayrılan dünya ağacı, "hayat ağacı" olarak isimlendirilir. Slavlarda hayat ağacını temsil eden ağaç türü çoğunlukla "meşe"dir (Uzelli, 2016: 27-92).

Ruh Adam'da evren tasarımı açısından ağaç, romanın kurgusal yapısına etki eden ögelerden biridir. Dünyanın dikey eksenini simgeleyen "temir kazık" veya "dünya direği"nin bir örneğini oluşturan ağaç, romanda "çam ağacı" ile ilişkilendirilir.

Romanın üst kurmacası olan Uygur Masalı'nda, Yüzbaşı Burkay ve Açığma Kün arasında geçen olaylar çam ağacı etrafında gelişir. Açığma Kün çam ağacının etrafında dolaşır; Burkay'ın karşısına burada çıkar; dolayısıyla bu ağaç Açığma Kün'ü seven Burkay'ın dünya merkezini oluşturur.

Burkay'ın yeniden doğuşu bu ağacın çevresinde gerçekleşir. Evdeşine yaptığı hatalardan ötürü lanetlenen ve Açığma Kün'e bir türlü kavuşamayan Burkay, bu ağacın dibinde her yıl bahar ayında ıstıraplar içinde dolaşmaya mahkûm edilmiştir (Atsız, 2014b: 10).

Romanın asıl kahramanı olan Selim de tıpkı Burkay gibi çam ağacı/çamlı koru gibi mekânlarla iç içedir. Selim, roman boyunca çamlı koruda dolaşır; uzaklardan duyduğu esrarlı sesi ilk olarak bu mekânda işitir. Çünkü Selim, Burkay'ın her bahar ayında ıstırap çeken ruhunun andaki temsilcisidir. O ve Burkay, çam ağacında kendini kurban eden Attis'e benzemektedir. Onlar animaları Açığma Kün ve Güntülü'ye kurban edilerek sonsuza dek ıstırap çekmeye ve bu ağaçların dibinde her yıl yeniden doğmaya mahkûm olmuşlardır (Boza, 2020: 22).

Romanda diğer dünyayla olan bağlantıyı ve yeniden doğuşu sağlayan çam ağacı, evren tasarımı açısından "hayat ağacı"nı temsil etmektedir. Mekân unsurlarından olan çam ağacı, içerdiği mitik anlamla romana orijinallik katmaktadır. Anlatı içinde anlatı olan *Ruh Adam* romanında Atsız'ın Türk kültür ve mitolojisi hakkındaki derin bilgisinin göstergesi olan ağaç, olay örgüsündeki konumuyla okuyucunun edebî esere karşı "merak" ve "heyecan" duymasını sağlamaktadır.

Tünel-Geçit/Mağara/Ölüm Uçurumu

Tünel/geçit, mağara, uçurum gibi içi oyuk ve kapalı mekânlar; evren tasarımının yeraltı eksenini temsil etmektedir. Bu mekânlar mitlerde ve dinî anlatılarda ölümün, karanlık güçlerin (şeytan, Lucifer, Hades gib..) ve simgesel açıdan yeniden doğuşun gerçekleştirildiği "erginlenme" merkezleridir.

Atsız'ın *Bozkurtlar* romanında; Kür Şad ve kırk çerisinin Çin'e düzenlediği akında içinden geçtikleri tünel, ihtiyar demircinin mağarası ve Ölüm Uçurumu evren tasarımının yeraltı eksenini oluşturmaktadır. Roman kahramanları bu mekânlara girmekle sembolik olarak anne karnına dönmüş ve buradan yeni bir bireye dönüşmüş olarak çıkmışlardır.

Romanda Çin sarayını basan Kür Şad ve kırk çerisi, Vey Irmağı köprüsüne varabilmek için Çin sarayında yer alan dar bir tünelden geçmektedirler. Az kişi tarafından bilinen bir kapının ardında olan bu tünel/geçit, elli adımlık yeraltı yoludur; yüksek bir atın tek başına geçebileceği büyüklüğe sahiptir (Atsız, 2014: 406).

Mircea Eliade evren simgeciliği açısından bu tür mekânların "taocu ölümsüzlerin" erginlenme merkezleri olduğunu belirtmektedir. İçine girilmesi zor olan bu mekânlar, kutsal dünyayı temsil etmektedir. Dar kapı simgeciliğinde yer alan geçit/tüneller ve mağaralar, "eşik" kavramıyla bağıntılı olarak yeni dünyanın kapılarıdır (Eliade, 2019: 139-160). Romandaki gizli geçit de bu özellikleriyle kahramanların yeniden doğumlarının gerçekleştiği anne karnını hatırlatmaktadır.

Yunus Peygamber'in balinanın karnına girmesiyle eş değer görülen bu eylem, bireyin sembolik açıdan yeni bir insana dönüşmesini sağlamaktadır. Kür Şad ve kırk çerisi de bu dar yeraltı tünelinden hedeflenen bölgeye ulaşarak eşiği aşmış; böylece yeraltı eksenini başarıyla geçerek yeni dünyaya adımlarını atmışlardır.

Evren tasarımında yeraltı ekseninin temsillerinden olan mağara, *Bozkurtlar* romanının ikinci kısmında ak saçlı ihtiyar bir demircinin yaşam alanı olarak görülmektedir.

Kayalığa oyulmuş bir mağarada yaşayan demirci, Çuluk Kağan'ın ordusunda bulunmuş; Türklerin Çin'e esir düşmesinden sonra ocağını söndürmek zorunda kalmıştır (Atsız, 2014: 474). Yaşamının geri kalanını bu mağarada geçiren demirci, torununun yardımıyla hayatta kalmayı başarmıştır.

Yeraltı dünyasını ifade eden mağara, romanda erginlenme merkezi olarak görülmektedir. Demir yığınlarıyla gelen torunundan Gök Türk Devleti'nin yeniden dirileceği haberini alan ihtiyar demirci, bu çağrıyla demirleri işleyip Kutluk Şad ve erleri için kılıç yapamaya koyulmuştur. Yıllardır yanmayan ocağını mağarasında yeniden tüttüren demirci, Kutluk Şad'ın ordusuna kılıç yaparak hem bireysel açıdan kendini gerçekleştirmiş hem de Gök Türk Devleti'nin yeniden doğuş sürecine katkı sağlamıştır. Sembolik olarak yeniden doğan ihtiyar demirci, kendiliğini gerçekleştirdikten sonra bu mağarada ölmüştür.

"Bir mağaraya ya da bir labirente girmek, Hades'e inmekle, başka bir deyişle erginlenme türünde ritüel bir ölümle eş değerdir." (Eliade, 2003: 162) *Bozkurtlar* romanında Hades'e inmekle eş değer görülen Ölüm Uçurumu, yeraltını simgeleyen mekânlar arasında yer almaktadır. Adıyla özdeş bir şekilde roman kahramanlarını yutan bu mekân, ölümün merkezidir:

> *"Dağın yamacından olduğu gibi gözüken bu uçurum pek korkunç bir şeydi. Belki elli adam boyunda olan yarık, bir takım garip biçimli kayalarla doluydu. Yarığın dibini görmeğe imkân yoktu. Bu korkunç, görünmez, dipten tuhaf sesler geliyordu. Bu sesler bir suyun akmasına, bir sürü atın kişnemesine, yırtıcı parsların bağırmasına, atların dörtnal sürüşüne, hatta haykıran bir insanın sesine bile benziyordu." (Atsız, 2014: 524)*

Ölüm Uçurumu her yıl bir erkek ve bir kadını derinliklerine almaktadır. Binbaşı Pars'ın aktardığı bilgiye göre "Bir er, bir kızı sever de alamaz, bu yüzden çılgına dönerse kanındaki delilik burada yatışırmış." (Atsız, 2014: 526) Uçurumun o yıl kurbanı olan Urungu da dünyada kavuşamadığı Ay Hanım'ın ölümüne dayanamayarak deliliğini burada yatıştırmaya çalışmış; "ölümsüzlük arayışı" içinde sonsuz boşluğa kendisini bırakmıştır (Boza, 2020: 96). Temsili olarak yeraltına inen Urungu, "Ay Hanım'a zamanı ve mesafeleri aşarak ölümde, bir daha ayrılmamak üzere" (Atsız, 2014: 623) kavuşmuştur. Mitsel anlatıda Babil Kralı'nın ölümsüzlük otunu alabilmek için kozmik okyanusa dalmasıyla özdeşleşen bu eylemle Urungu ve Ay Hanım, sembolik açıdan anne karnına girmiş; bir sondan ziyade yeniden başlangıç olan ölümle tekrar doğmuşlardır (Boza, 2020: 96).

Bozkurtlar romanında evren tasarımının yeraltı âlemini temsil eden tünel, mağara ve uçurum; bireylerin kendilerini gerçekleştirdikleri, yeni bir insana dönüştükleri mekânlar olarak ele alınmıştır. Evren tasarımında dünyanın sonsuz döngüsünün merkezi olan yeraltı, romanda ölümün bir son değil yeniden başlangıç olduğunu göstermektedir.

Mitik malzemenin kurguyla bütünleştirilmesi edebî esere büyük bir zenginlik kazandırmaktadır. Bilhassa romanların mekân, olay örgüsü ve şahıslar kadrosuna etki eden bu malzeme, okuyucunun bir arketipsel değer olan yola çıkış-erginlenme ve dönüş eylemiyle kendini özdeşleştirmesini sağlamaktadır.

Sonuç

Hüseyin Nihal Atsız, zengin kültürel birikime sahip bir ilim adamıdır. *Bozkurtlar, Deli Kurt ve Ruh Adam* romanları, Atsız'ın Türk kültür ve mitolojisinden faydalanarak kaleme aldığı eserlerindendir. "Hüseyin Nihal Atsız'ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemi ile Tahlili" başlıklı yüksek lisans tezinden yola çıkılarak kaleme alınan bu çalışmada, Atsız'ın *Bozkurtlar, Deli Kurt ve Ruh Adam* romanlarında öne çıkan arketipsel sembollerin evren tasarımı bağlamında kurgulandığı tespit edilmiştir.

Bozkurtlar ve *Deli Kurt* romanlarında mekân işlevindeki "çadır" ve "at arabası" dünyanın küçültülmüş bir şekli olarak gözlemlenmektedir. Evren tasarımında yer ile göğü birbirine bağladığına inanılan dünya direği; *Bozkurtlar, Deli Kurt* ve *Ruh Adam* romanlarında "dağ", "kurt başlı sancak" ve "ağaç" ögeleriyle orta dünyayı temsil etmektedir. Kutsal bir vasıf kazandırılarak aktarılan bu ögeler, roman kahramanlarının ölümsüzlük merkezini, bağımsızlık mücadelesini, öteki dünya ile ilişkilerini sağlayan bir aracı ifade etmektedir. Olay örgüsüne yön veren bu ögeler mekân ve şahıs ilişkisine işlevsel bir özellik kazandırmış; okuyucunun "heyecan", "merak" duyularını harekete geçirmiştir. Son olarak alt dünyayı simgeleyen tünel-geçit/mağara/Ölüm Uçurumu, mekân bağlamında yeraltını; sembolik açıdan ölümü ve yeniden doğuşu temsil etmektedir. Özellikle erginlenme merkezleri olan bu mekânlar, roman kahramanlarının bireyleşmesine etki ederek okuyucunun kendilerini kahramanların yerlerine koymalarını sağlamaktadır.

Hüseyin Nihal Atsız'ın mitoloji bilgisinden hareketle evren tasarımının yukarı, orta ve aşağı dünyayı temsil eden ögelerini romanlarında bilinçli olarak kullandığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Bu ögelerin romanlara olan etkisi eserin estetik değerini arttırmaktadır.

KAYNAKÇA

Atsız, Hüseyin Nihal (2012). *Deli Kurt.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Atsız, Hüseyin Nihal (2014). *Bozkurtlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Atsız, Hüseyin Nihal (2014b). *Ruh Adam.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayat, Fuzuli (2016). *Türk Mitolojik Sistemi. Cilt: 2*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayat, Fuzuli (2017). *Türk Mitolojik Sistemi. Cilt: 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Boza, Büşra (2020). *Hüseyin Nihal Atsız'ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemi İle Tahlili*. Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Eliade, Mircea (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi-Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*. C. (Çev. Ali Berktay) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eliade, Mircea (2018). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev. Sema Rifat). İstanbul: Alfa Yayınları.

Eliade, Mircea (2019). *Kutsal ve Kutsal Dışı-Dinin Doğası*. (Çev. Ali Berktay). İstanbul: Alfa Yayınları.

Esin, Emel (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kabalcı Yayınları.

Jung, Carl Gustav (2017). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.

Uzelli, Gönül (2016). *Slav Mitolojisi İnanışlar ve Söylenceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BEYAZ MANTOLU ADAM ÖYKÜSÜNDE ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Çağla AKAR

Doktora Öğrencisi
Kastamonu Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZ

1960'lı yıllarda ortaya çıkan anlatıbilimin konularından olan anlatıcı ve bakış açısı, eser incelemelerinde önemli bir yere sahiptir. Yazarın amacına yönelik bir seçimle belirlediği anlatıcının konumu ve bakış açısı, bir eserde işlenen temanın nasıl bir perspektiften ele alındığını tayin eder. Söz konusu çalışmalarda, bir eserde yer alan anlatıcı çeşitli yönlerden incelenerek nasıl bir anlatıcının var olduğu tespit edilir ve eserdeki bakış açısı değerlendirilir. Tespit edilen anlatıcı ve bakış açısının eserdeki kullanımına dair bir sonuca ulaşılır.

Roman, öykü, oyun gibi pek çok türde eser veren Oğuz Atay, varoluşçuluk felsefesi kapsamında eserlerini, içinde bulunduğu topluma yabancılaşan, 'tutunamayan' karakterler çerçevesinde şekillendirir. *Korkuyu Beklerken* adlı öykü kitabında yer alan "Beyaz Mantolu Adam" öyküsü, Oğuz Atay'ın diğer eserlerinde olduğu gibi ait olduğu toplumdan uzak, sahip olduğu veya olmadığı nitelikler sebebiyle toplum içerisinde 'öteki' olarak var olan bir birey etrafında gelişir. Bu çalışmada, ötekileştirmenin işlendiği "Beyaz Mantolu Adam" öyküsündeki anlatıcının konumu ve bakış açısı incelenerek öyküde nasıl bir anlatıcının var olduğu ve bakış açısı tespit edilecektir. Tespit edilen anlatıcı ve bakış açısının işlenen temayı yansıtmaktaki rolü irdelenerek bir çıkarımda bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Anlatıcı, bakış açısı, Beyaz Mantolu Adam.

ABSTRACT

Narrator and point of view, one of the topics of narrative that emerged in the 1960s, have an important place in reviews. Position of narrator and point of view which is determined by author on a purpose, specifies how the theme in a work is addressed. Thus it is important to examine the narrator in a work from various aspects and to evaluate his point of view. A conclusion is reached regarding the use of the identified narrator and point of view in the work.

Oğuz Atay's works, who has written in many genres such as novels, stories and plays, are composed of characters who are alienated from the society they live in and who cannot 'hold on' within the scope of existentialism. The story "Beyaz Mantolu Adam" in the storybook *Korkuyu Beklerken*, tells about an individual who is alien to the society to which he belongs and who exists as "the other" in the society due to his qualities or the lack thereof. In this study of the story "Beyaz Mantolu Adam", the position of the narrator, what kind of narrator exists and his point of view will be determined. An inference will be made by examining the connection between the identified narrator with his point of view and the theme of the story.

Keywords: Narrator, point of view, Beyaz Mantolu Adam.

Giriş

Anlatmaya dayalı bir sanat dalı olan edebiyatta kurmaca dünya okura bir anlatıcı vasıtasıyla aktarılır. Aktarımı gerçekleştiren anlatıcı, gerçek yazardan farklı olarak kurmaca dünyaya ait olan bir varlıktır. Anlatıcı, "yazar tarafından uydurulan ve kabul edilen bir roldür, yani kurmacadır." (Kulamshaeva, 2009: 1766) Metnin kurmaca dünyası içinde yer alan anlatıcı, "metin içine ait bir konuşma makamı", "sadece metne ait soyut bir varlık" olarak tanımlanabilir. (Dervişcemaloğlu, 2014: 113) Manfred Jahn, anlatıcı, alıcı ve karakterlerin hepsinin kurgusal varlıklar olduğunu vurgulayarak Barthes'ın "kâğıttan bir varlık" tanımını alıntılar. (2015: 14)

Anlatıcı, "… anlatı dünyasının hem 'yapıcı', hem de 'yansıtıcı' unsurudur." (Tekin, 2017: 21) Anlatıcı, metindeki olayları aktarma ve yansıtmanın yanı sıra yansıtılacakları amaca yönelik tercih etme ve düzenleyip sunma edimlerini de gerçekleştirir: "(…) genel olarak bakıldığında anlatıcının "seçme" ve "düzenleme" olmak üzere iki temel eylemi icra ettiği söylenebilir. Buna göre anlatıcı öncelikle amaçladığı ya da uyandırmak istediği etkiyi en iyi yansıtacak unsurları seçer, akabinde de bunları en etkili şekilde düzenler ve sunar." (Dervişcemaloğlu, 2015: 57)

"Kim konuşuyor?" sorusu anlatıcıyı imlerken "Kim görüyor?" sorusu da eserdeki bakış açısını işaret eder. İlk olarak Henry James tarafından ortaya atılan bakış açısı kavramı (Dervişcemaloğlu, 2014: 92) anlatının perspektifiyle ilişkilidir. Anlatmak ve görmek iki farklı edimler olarak anlatıda yer alır. Anlatı, anlatıcının bakış açısından sunulabileceği gibi bir veya birden fazla karakterin bakış açısından, hem anlatıcının hem karakter(ler)in bakış açısından da sunulabilir. Bir eserdeki temel unsurlardan olan bakış açısının belirlenmesi önemlidir: "Her yazarın eserini kaleme almadan önce üzerinde düşüneceği ilk konu bakış açısıdır; çünkü seçilen bakış açısı yazarın eserini şekillendirmesinde olduğu kadar okurun da esere karşı tutumunda önemli rol oynar." (Aşır, 2020: 28) Bakış açısı terimi, 1980'li yıllardan itibaren yerini Genette'in kullandığı odaklanma terimine bırakmıştır. (Dervişcemaloğlu, 2014: 92)

Anlatıcı ve bakış açısı, bir eserin yapı taşları olarak anlatıbilim çalışmalarında yer alır. Bu çalışmalarda anlatıcı; ait olduğu anlatı düzeyi, eserde karakter olarak yer alıp almaması, açık veya kapalı olması, bilgisinin dereceleri, güvenilir veya güvenilmez olması yönleriyle ele alınarak eserde yer alan anlatıcının nitelikleri tespit edilir. Metin içerisinde olayların/durumların kim tarafından görüldüğü, odaklandığı ise bakış açısının belirlenmesine yöneliktir. Bakış açısının belirlenmesinde, bu edimin nasıl bir konumdan gerçekleştirildiği, bir mi birden fazla mı odaklanmanın var olduğu gibi sorular temel olmak üzere birçok farklı açıdan incelemeler yapan teorilerden yararlanılır.

Bu çalışmada, "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde yer alan anlatıcının ve bakış açısının tespiti Rimmon-Kenan'ın geliştirdiği model esas alınarak gerçekleştirilecektir. Rimmon-

Kenan; teorisinde anlatıcının saptanmasını anlatı düzeyleri, öyküye dahil olma derecesi, algılanabilirlik derecesi ve güvenilirlik başlıkları kapsamında gerçekleştirir. Bakış açısı terimi yerine odaklanma terimini kullanan Rimmon-Kenan, odaklanmayı öncelikle öyküyle ilgili pozisyon ve devamlılık derecesi ana başlıkları altında değerlendirir. Bu ana başlıkların yanı sıra Uspensky'den etkilenerek (Aşır, 2020: 67) odaklanmayı algısal, psikolojik ve ideolojik yönden de irdeler.[1]

"Beyaz Mantolu Adam" Öyküsündeki Anlatıcının Belirlenmesi

Rimmon-Kenan, anlatıcının ait olduğu düzeyin, öyküye katılımının derecesinin, rolünün algılanma derecesinin ve güvenilirliğinin okurun öyküyü anlamlandırmasında ve ona karşı tutumunda çok önemli faktörler olduğunu belirtir. (Rimmon-Kenan, 1983: 94)

1.Anlatı Düzeyleri:

Rimmon-Kenan'ın sunduğu anlatıcı tipolojisinin ilk basamağında anlatıcının eserin hangi anlatı düzeyinde yer aldığını tespit etme bulunmaktadır. İlk kez Genette tarafından önerilen (Dervişcemaloğlu, 2014: 82) anlatı düzeyleri kavramı bir metindeki "anlatanın dünyası ile anlatılanların dünyasını birbirinden ayırma ihtiyacından doğmuştur." (Filizok, ty: 1) Öykü/anlatılanların dünyasının dışında olan, anlatanın dünyasını imleyen düzey, ekstradiegetik düzey olarak adlandırılır. Öykü dünyasının içi, "sunulan olayların yer aldığı" (Dervişcemaloğlu, 2014: 83) düzey ise intradiegetik olarak adlandırılır. Eğer öykü içerisinde başka bir anlatı söz konusuysa Genette'in terimiyle metadiegetik, Rimmon-Kenan'ın terimiyle hipodiegetik bir düzey oluşur. Binbir Gece Masalları'nın başlangıcındaki anlatıcı ekstradiegetik düzeydedir. Şehrazat'ın yer aldığı öykü kısmı intradiegetik düzeyi, Şehrazat'ın anlattığı öyküler ise hipodiegetik düzeyi oluşturur. (Aşır, 2020: 13) Rimmon-Kenan, anlatı düzeylerini esas alarak öykünün üzerinde olan anlatıcıları ekstradiegetik anlatıcı olarak adlandırır. Eğer anlatıcı, ekstradiegetik bir anlatıcı tarafından anlatılan öykünün içerisinde bir karakterse o, ikinci derece/intradiegetik bir anlatıcıdır. Böylelikle üçüncü derece, dördüncü derece vs. anlatıcılar da olabilir. (Rimmon-Kenan, 1983: 94) "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde ikinci, üçüncü derece anlatılar bulunmamaktadır. Üçüncü şahıs bir anlatıcı tarafından aktarılan tek bir öykü mevcuttur. Dolayısıyla yer alan anlatıcının düzey açısından ekstradiegetik bir anlatıcı olduğu söylenebilir.

2.Öyküye Katılım Derecesi:

Öyküye katılım derecesi, anlatıcının öykünün içerisinde bir karakter olarak yer alıp almamasıyla bağlantılıdır. Genette'in terminolojisini kullanan Rimmon-Kenan, öyküde karakter olarak yer almayan anlatıcıyı heterodiegetik, öyküde karakter olarak yer alan anlatıcıyı homodiegetik terimleriyle adlandırır. Belirtilmelidir ki hem ekstradiegetik hem de intradiegetik anlatıcılar öyküde yer alabilir veya almayabilir. Rimmon-Kenan, ekstradiegetik-heterodiegetik anlatıcıların "her şeyi bilme" olarak adlandırılan yüksek

[1] Ayrıntılı bilgi için bkz. (Rimmon-Kenan 1983).

otoritelerinden bahseder. Bu "her şeyi bilme" kavramının bilhassa modern ekstradiegetik anlatıcılar için abartılı bir kavram olduğunu belirttikten sonra yine de bu anlatıcı tipinin zamansal ve mekânsal hâkimiyeti, karakterlerin zihinlerine aşinalık gibi özelliklerinin hâlâ geçerli olduğunu vurgular. (Rimmon-Kenan, 1983: 95) "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünün anlatıcısı anlattığı öykünün bir karakteri değildir ve dolayısıyla ekstradiegetik-heterodiegetik bir anlatıcıdır.

3.Algılanabilirlik Derecesi:

Rimmon-Kenan, algılanabilirlik derecesi başlığında anlatıcının öyküdeki belirginliğini/hissedilebilirliğini değerlendirir. Algılanabilirliğin maksimum kapalılıktan maksimum açıklığa kadar değişebileceğini belirtir. Bu noktada Rimmon-Kenan, maksimum kapalılık durumunun anlatıcının yokluğu ile karıştırıldığını söyler. Bir metinde diyalogları alıntılayan ve konuşan kişileri tanımlayanın anlatıcı olduğunu belirterek anlatıcının her zaman var olduğunu vurgular. Anlatıcının varlığının takip edileceği noktaları birtakım alt başlıklarla açıklar. Rimmon-Kenan'a göre eserdeki mekânın tasvir edilmesi, karakterlerin tanıtımı, zamansal özetleme, karakterlerin düşünmedikleri veya söylemedikleri şeylerin aktarılması, karakteri tanımlama ve yorumlar anlatıcının varlığının işaretleridir. (Rimmon-Kenan, 1983: 96)

a.Mekân Tasvirleri:

Rimmon-Kenan, mekân tasvirlerini anlatıcının varlığını gösteren ufak bir unsur olarak belirtir ve anlatıcılarının belirsizliğiyle bilinen Hemingway'in eserlerinde bile var olduğunu vurgular. (Rimmon-Kenan, 1983: 97) "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde de öykünün girişinde karakterin içinde bulunduğu mekân olarak cami avlusu tasvir edilir:

"Büyük bir camiydi bu. Minareleri, kubbeleri, kemerleri ve parmaklıklı pencereleri filân hepsi tamamdı. Özellikle avlusu: dilenenler için en önemli yer." (Atay, 2020: 12)

Öykünün ilerleyen kısımlarında karakterin beyaz mantosuyla tanışacağı pazarın da yine anlatıcı tarafından tasvir edildiği görülür:

"Yürüyen insanların gürültüsüne sokak satıcılarının sesleri katıldı. Sonra satıcılar, belirli ve sabit yerler almaya başladılar kaldırımlarda: Önce kısa ayaklı tezgahlar göründü; tezgâhlar yükseldi, sırıklar ve tentenelerle donandı. Güneş ve binaların üst katları kayboldu; sıcak azaldı ve sokakların üzerinde yürüyecek yer kalmadı." (Atay, 2020: 14)

b.Karakter Tanıtımı:

Anlatıcının varlığının bir diğer göstergesi, eserdeki karakterler hakkında yapılan ön bilgilendirmelerdir. Rimmon-Kenan bu ön bilgilendirmelerin, genellikle, metnin en başında verildiğini aktarır. Bu, okurun bu bilgilere hâkim olmadığının bir varsayımı olmasının yanı sıra anlatıcının bilinmeyenleri aktarma işlevine de işaret eder. (Rimmon-Kenan, 1983: 97) Böyle bir karakter tanıtımıyla "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde de karşılaşılır:

"Kalabalık bir topluluk içindeydi. Başarısızdı. Parası yoktu. Dileniyordu. (...) Bir kenarda duruyordu. Hiçbir hüner göstermediği için ya da acındırıcı bir garipliği olmadığı için ya da

kendisini çevreden ayırıp başarısızlığına üzülecek kadar düşünemediği için dilenirken de başarısızdı." (Atay, 2020: 12)

c. Zamansal Özetleme:

Bazı zaman aralıklarında neler olduğuyla ilgili okuyucunun zihninde yer alabilecek soruları cevaplandırma amacı güden zamansal özetlemenin (Rimmon-Kenan, 1983: 97) öyküde yer almadığı görülmektedir.

d. Karakterleri Tanımlama:

Rimmon-Kenan, karakterleri tanıtmanın yanı sıra anlatıcı tarafından bilgi aktarılmasıyla gerçekleştirilen karakterizasyondan bahseder. Karakterizasyon, karakter hakkında ön bilgilendirme yapmaktan farklı olarak otoriter bir anlatıcı tavrıyla karakterlerin tanımlanması olarak yorumlanır. (Rimmon-Kenan, 1983: 98) Öyküde böylesine bir özetleme, genelleme görülmemektedir.

e.Karakterlerin Düşünmediği veya Söylemediği Şeylerin Aktarılması:

Rimmon-Kenan, karakterlerin bilincinde olmadığı şeylerin veya onların kasten sakladıkları şeylerin anlatıcı tarafından aktarıldığında anlatıcının bağımsız bir bilgi kaynağı olarak görüleceğini aktarır. (Rimmon-Kenan, 1983: 98) "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde buna benzer bir aktarım söz konusu değildir.

f.Yorum:

Son olarak yer alan yorum, anlatıcının öznel düşüncelerini belirten ve dolayısıyla varlığını belirginleştiren bir husustur. Rimmon-Kenan, yorumların hem öykü hem de anlatı üzerine olabileceğini belirtir. Anlatıcının öykü üzerine, öykü içinde yorumlar belirtmesi yorumlamanın ilk ele alınan durumudur. Yanı sıra anlatıcının yargılamalarda bulunması anlatıcının ahlaki duruşunu belirten göstergelerdendir. Üçüncü olarak ise anlatıcının bir karakter veya durum/olay üzerine değil belli bir topluluk, toplum üzerine genelleme yapması yer alır. Tüm bu öyküye ilişkin yorumların yanı sıra temsil edilen dünyayla ilgili değil, bu dünyayı temsil etme problemleriyle ilgili anlatıcı tarafından yorum yapılması da söz konusu olabilir. (Rimmon-Kenan, 1983: 98-99) "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde anlatıcının öykü içerisinde öznel olarak nitelendirilebilecek birtakım ifadeler kullandığı, karakter hakkında yorumlamalarda bulunduğu dikkat çekmektedir. Öykünün ilk sayfasında anlatıcı, karakter hakkında ön bilgilendirme yaparken de belirttiği karakterin başarısızlığını vurgular: "Hiçbir hüner göstermediği için ya da acındırıcı bir garipliği olmadığı için ya da kendisini çevreden ayırıp başarısızlığına üzülecek kadar düşünemediği için dilenirken de başarısızdı." (Atay, 2020: 11) Hemen ardından karakterin yanında konumlanan bir kadın ve karakterin kendisi için anlatıcı tarafından kullanılan "iki leke gibi" benzetmesi de anlatıcının kattığı bir yorum olarak yer alır: "Kucağındaki kundak çocuğuyla karanlık bir kadın çömeldi yanına. Bir süre, iki leke gibi, duvara dayalı durdular. Sonra, açık leke avlunun ortasına doğru yürüdü." (Atay, 2020: 12) Öykünün devamında anlatıcının karakter için kullandığı "kılıksız adam" ifadesiyle karaktere karşı söylemsel bir tavır içerisinde bulunduğu görülebilir: "(…) yanlarından geçen

bir kadının kucağındaki çocuk bu kılıksız adama bakarak ağlamağa başlayınca parayı beklemeden yürüdü; hemen karşı kaldırıma geçti." (Atay, 2020: 13) Örneklerde de görüldüğü üzere anlatıcı, beyaz mantolu adamın öteki kimliğinin göstergelerini kendi dilinden bir yorumlamayla aktarır.

Beyaz mantolu adam, öykü boyunca içinde bulunduğu topluma yabancı, toplumdan soyutlanmış ve toplumla iletişim kurmayan bir karakter olarak işlenir. Anlatıcı, karakterin bu özelliğine vurgu yaparak parantez içerisinde bir aktarım şeklinde yorumlamada bulunur: "Sonra onu vitrine doğru ittiler, orada durması için (ona başka türlü söz dinletilemiyordu ki)." (Atay 2020: 19)

Anlatıcının karakter karşısında belli bir yaklaşım içerisinde bulunduğu, karakterin eylem veya düşüncelerini aktarma esnasında kullandığı dile de yansır. Anlatıcının beyaz mantolu adamın bir eylemi gerçekleştirmesi veya bir durumu algılamasındaki yavaşlığını vurguladığı görülür: "Şişman adamın da yardımıyla yüklendi sonunda." (Atay, 2020: 13) "Kendisine bakılmadan gülümsendiğini anladı sonunda." (Atay, 2020: 22)

Anlatıcı, beyaz mantolu adamın toplum içerisindeki ayrıksılığını vurgulayan ifadeler kullanır:

"Derli toplu insanlar, dinlenmek için başka yerlere gittiklerinden kimseye garip görünmedi kılığı, kimsenin gözüne çarpmadı." (Atay, 2020: 22)

"Trende, sarı tahtaların üstünde, kendisi gibi kirli, kendisi gibi yorgun, kendisi gibi çevreye ilgisiz insanlarla birlikte yolculuk etti." (Atay, 2020: 24)

Yanı sıra anlatıcının eserde toplumun, kalabalığın bir parçası olarak yer alan kişilerden de kimi öznel nitelemelerle bahsettiği de görülür:

"Kolunda bir sürü kemer taşıyan eskimiş bir adam." (Atay, 2020: 21)
" bütün yüzü bıyık içinde kara bir adam." (Atay, 2020: 23)
" vücudu kumlarla sıvanmış gibi kıllı bir karaltı." (Atay, 2020: 25)

Rimmon-Kenan'ın anlatıcının algılanabilirliğini etkileyen ögeler olarak yer verdiği başlıklardan zamansal özetleme, karakteri tanımlama, karakterlerin düşünmediğini veya söylemediğini aktarma edimlerini "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde yer alan anlatıcının gerçekleştirmediği görülmektedir. Bununla birlikte mekân tasvirlerinde, karakterin ön bilgilendirme şeklinde tanıtımında ve bilhassa öyküde anlatılan karakterin öteki kimliğini vurgulayan öznel yorumlamalarda bulunurken anlatıcının varlığının belirginleştiği gözlenir.

4.Güvenilirlik:

Anlatıcının güvenilirliği de pek çok araştırmacı tarafından irdelenen önemli bir konudur. Wayne C. Booth, anlatıcının güvenilirliğini inceleyerek "güvenilmez anlatıcı" ve "güvenilir anlatıcı" kavramlarını ortaya atan ilk kişidir. (Dervişcemaloğlu, 2014: 120) Güvenilir ve güvenilmez anlatıcı arasındaki ayrım şöyle özetlenebilir: "Eğer bir anlatıcı yanlış aktarım, değerlendirme, yorumlama vb. ya da eksik aktarım, değerlendirme, yorumlama vb. yapıyorsa bu anlatıcı güvenilmezdir; tersi söz konusuysa güvenilirdir." (Dervişcemaloğlu, 2014: 120)

Booth, güvenilirlik konusunu anlatıcının ima edilen yazarın[2] normlarına uygun konuşup konuşmamasına bağlar. "Booth'a göre bir anlatıcı, eserin -aslında 'ima edilen yazar'ın- normlarına uygun konuşuyor ya da davranıyorsa 'güvenilir'dir; aksi halde 'güvenilmez'dir." (Dervişcemaloğlu, 2014: 121) Rimmon-Kenan, güvenilir anlatıcıyı, okuyucunun kurgusal gerçeğin otoriter aracısı olarak algılaması gereken anlatıcı olarak tanımlar. Güvenilmez anlatıcı ise bunun aksine okuyucunun, onun anlattığı öykü ve öykü üzerine yaptığı yorumlar hakkında şüphelenmek için sebepleri olan anlatıcıdır. Anlatıcının güvenilmezliğini ortaya koyan birtakım göstergeler mevcuttur. Anlatıcının sınırlı bilgisi, kişisel olarak müdahil olması ve problemli değerlere sahip olması en belirgin göstergelerdendir. Rimmon-Kenan, anlatıcının güvenilirliğinden şüphe duyulabilecek başka işaretlerden de bahseder: Gerçeklerin anlatıcının bakışıyla çelişmesi, eylemin sonucunda anlatıcının yanıldığının görülmesi, daha önceki olayları aktarımında geriye dönük bir şüphe, diğer karakterlerin görüşlerinin anlatıcınınkilerle tutarlı biçimde çelişmesi ve anlatıcının dilinin içsel çelişkiler içermesi okurun zihninde anlatıcının güvenilirliğine ilişkin bir şüphenin yer almasına sebep olur. (Rimmon-Kenan, 1983: 100)

Öykünün başlangıcında anlatıcının beyaz mantolu adamın dilendiğini söylediği görülür. Ancak öykü içerisindeki eylemler aktarılırken karakterin "caminin duvarına yaslanmaktan başka ilgi çekici bir eylemde bulunm[adığı]" ve üstelik "avcunu açma teşebbüsüne bile geçme[diği]" belirtilir. Akabinde bir kadının "bu gönülsüz dilencinin avcunu çevirerek içine biraz para koydu(ğu)" (Atay, 2020: 12) aktarılır. Anlatıcının karakterin davranışlarıyla ilgili aktardıkları, ön bilgilendirmede belirtilen "dileniyordu" ifadesi hakkında şüpheye düşürmektedir. Doğan Yaşat, "Oğuz Atay'ın Öykülerinde 'Susku' İzleği" başlıklı yazısında bu çelişkiden şöyle bahseder: "Oysa, anlatıcı onu okura ilk kertede, dilenci olarak tanıtmıştı; fakat anlatıcı da onun suskunluğu ile diyaloğa girmekten kendini alamayacak ve diyaloğun neticesinde kendi sözlerinin iptal edilmesi durumu ile karşı karşıya kalacaktır." (2018: 36)

Yukarıda belirtildiği üzere öykünün anlatıcısı, öznel yorumlar katarak karakter hakkında aktarımda bulunmaktadır. Anlatıcının karaktere karşı belli bir yaklaşım içerisinde bulunması, kişisel bir nitelik kazanması onun güvenilirliğini sorgulanabilir kılar. Rimmon-Kenan ekstradiegetik-heterodiegetik anlatıcının nispeten daha güvenilir olduğunu vurgulamanın yanı sıra ekstradiegetik anlatıcıların açık oldukça güvenilirliklerinin azaldığını da belirtir. "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde yer alan anlatıcı öykünün başlangıcındaki çelişkili aktarımı ve karakterle ilgili öznel yorumlamalarda bulunması ile güvenilirliğiyle ilgili soru işareti oluşmasına yol açar.

[2] İma edilen yazar, gerçek yazardan ve anlatıcıdan farklı olarak metne dayalı bir yapı veya okurun zihninde canlandırdığı görüntü olarak tanımlanabilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Rimmon-Kenan, 1983: 86-87; Aşır, 2020: 6,7; Dervişcemaloğlu, 2014: 117-118)

"Beyaz Mantolu Adam" Öyküsündeki Bakış Açısının Tespiti

İlk defa Henry James tarafından ortaya atılan, Percy Lubbock tarafından da sistemli hale getirilen (Dervişcemaloğlu, 2014: 92) bakış açısı terimi, öykünün sunulduğu perspektifi temsil eder. Manfred Jahn, bakış açısının tespitinde sorulabilecek soruları şöyle sıralar: "Metindeki hâkim bakış açısının merkezinde kim yer alıyor? Anlatıyla ilgili bilgiler hangi şekilde anlatıdaki herhangi birinin algılamaları, bilgisi ya da 'bakış açısı'yla (geçici ya da sürekli bir biçimde) sınırlandırılıyor?" (Jahn, 2015: 68)

Rimmon-Kenan, bakış açısı terimi yerine Genette'in kullandığı odaklanma terimini tercih eder. Ancak Genette, odaklanma kavramını bakış açısı gibi görsel bir çağrışım içermediği için kullanırken Rimmon-Kenan, odaklanmayı metindeki perspektif ve anlatıcı arasındaki ayrımı daha iyi yansıttığını düşündüğü için kullandığını belirtir. (Rimmon-Kenan, 1983: 71)

Anlatıcı ve bakış açısı arasındaki fark "Kim konuşuyor?" ve "Kim görüyor?" soruları üzerinden açıklanır. Metinde aktarımı gerçekleştiren anlatıcı, görme yetisine de sahiptir ancak bir anlatıcı başka birinin gördüklerini de aktarabilir. Bu durumda bir metinde anlatıcı ve bakış açısı bir olabilir ancak bu zorunlu değildir. Denebilir ki bir metin içerisinde anlatma ve odaklanma farklı edimlerdir, bu edimler bazen birleşse de her zaman bir değildir. (Rimmon-Kenan, 1983: 72-73)

Rimmon-Kenan odaklanmanın hem bir öznesi hem de bir nesnesi olduğunu savunur. Özne olarak odaklayıcı, algısı sunumu yönlendiren bir aracıdır, nesne olarak odaklanan ise odaklayıcının algıladığı şeydir. (Rimmon-Kenan, 1983: 74)

Öyküyle İlgili Pozisyon:

Rimmon-Kenan, bakış açısı konusunu değerlendirirken ilk olarak öyküyle ilgili pozisyon başlığı altında odaklayıcıyı iç ve dış olarak ikiye ayırır. Dış odaklayıcı anlatıcıya yakın hissedilir ve bu sebeple "anlatıcı-odaklayıcı" olarak adlandırılır. İç odaklayıcı, temsil edilen olayların içinde konumlanır ve genellikle karakter-odaklayıcı olarak şekil alır. (Rimmon-Kenan, 1983: 74) "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde bir dış odaklayıcı tarafından odaklanma eyleminin gerçekleştirildiği ve anlatma eylemiyle odaklanma eylemlerinin birleştiği görülür. Rimmon-Kenan'ın kullandığı terimle ifade etmek gerekirse bu öyküde "anlatıcı-odaklayıcı" bulunduğu belirtilebilir.

Devamlılık Derecesi:

Rimmon-Kenan, bakış açısını ikinci olarak devamlılık derecesine göre değerlendirir. Bir metinde odaklanma, metin boyunca sabit kalabileceği gibi iki baskın odaklayıcı veya birkaç kişi arasında değişebilir. Metin boyunca odaklayıcı değişmediğinde sabit odaklanma, iki baskın odaklayıcı arasında değiştiğinde değişken odaklanma, birkaç odaklayıcı birden görüldüğünde çoklu odaklanma olarak adlandırma yapılır. (Rimmon-Kenan, 1983: 76) "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde tespit edilen anlatıcı-odaklayıcının metin boyunca sabit kaldığı gözlenir.

Rimmon-Kenan, odaklanmayı tamamen görsel anlamda değerlendirmenin çok dar bir bakış açısı olacağını belirterek odaklanmayı farklı yönlerden ele alır. (Rimmon-Kenan, 1983: 77)

1.Algısal Odaklanma:

Rimmon-Kenan, algının iki ana koordinat olan zaman ve mekân tarafından belirlendiğini söyleyerek algısal odaklanmayı zaman ve mekân açısından değerlendirir. (Rimmon-Kenan, 1983: 77)

a. Mekân:

Odaklayıcının dış ve iç olan konumu mekânsal anlamda değerlendirildiğinde odaklanma, sınırlı bir gözlemcinin bakışı ve kuş bakışı bir görünüm olarak ikiye ayrılabilir. Anlatıcı-odaklayıcı, odaklandığı nesnelerin üzerinde bir konumdadır. Böylelikle panoramik bir bakış gerçekleştirebilir veya farklı yerlerde gerçekleşen olayları eş zamanlı olarak anlatabilir. Odaklanma, bir karaktere veya hikâyenin içinde bir konuma bağlandığında panoramik bakış ve eş zamanlı anlatım imkânsız hale gelir. Bir metin içerisinde odaklanmanın sınırlı bir gözlemcininkinden kuş bakışı görünüme değişebileceği belirtilmelidir. (Rimmon-Kenan, 1983: 77)

Anlatıcı-odaklayıcının yer aldığı "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde dış odaklayıcının panoramik açıdan tasviri okunmaktadır:

> *"Yürüyen insanların gürültüsüne sokak satıcılarının sesleri katıldı. Sonra satıcılar, belirli ve sabit yerler almaya başladılar kaldırımlarda: Önce kısa ayaklı tezgahlar göründü; tezgâhlar yükseldi, sırıklar ve tentenelerle donandı. Güneş ve binaların üst katları kayboldu; sıcak azaldı ve sokakların üzerinde yürüyecek yer kalmadı." (Atay 2020: 14)*

b. Zaman:

Rimmon-Kenan, zaman yönünden inceleme yaparken de iç ve dış odaklanma olarak ayrım yapar. Dış odaklanmanın zamansal konumunun iki ayrı biçimde şekil alabileceğini belirtir. Gayrişahsi bir odaklayıcı olduğu durumda zaman pankronik olarak aktarılır; dış odaklayıcı geçmiş, şimdi ve gelecek olmak üzere tüm zaman dilimlerine hâkimdir. Odaklanma bir karakterin geçmişini odaklaması şeklinde gerçekleştiğinde ise olaylar geriye dönük olarak aktarılır. Dış odaklanmanın aksine iç odaklanma odaklayıcının düzenlediği bilgilerle sınırlıdır. Bir iç odaklayıcı yalnızca karakterlerin şimdiki zamanıyla sınırlı kalır. (Rimmon-Kenan, 1983: 78) "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde dış odaklayıcı bulunmakla birlikte öyküde odaklayıcının geçmişe ve şimdiye hâkim olduğuna dair işaretler görülmekte ancak geleceğe hakimiyetine dair bir gösterge bulunmamaktadır. Anlatıcı-odaklayıcının geçmişe yönelik bilgisi aşağıdaki örneklerden okunabilir:

> *"İstemeyerek iki serserinin kavgasına karıştığı, onlara aracılık ettiği bir sırada yırtılmış olan gömleğinin parçalarını…" (Atay, 2020: 14)*
>
> *"Böyle bir olayla daha önce hiç karşılaşmamıştı." (Atay, 2020: 25)*

2. Psikolojik Yön:

Rimmon-Kenan, odaklanmanın algısal yönünün odaklayıcının duyusal algılarıyla ilgili olduğunu, psikolojik yönünün ise zihin ve duygularla ilgili olduğunu belirtir. Psikolojik yön, bilişsel ve duygusal olmak üzere iki alt başlıkta irdelenir. (Rimmon-Kenan, 1983: 79)

a.Bilişsel Yön:

Rimmon-Kenan, bilgi, varsayım, inanç, hafıza gibi terimlerin bilişsel terimlerden bazıları olduğunu belirtir. Bu terimler ekseninde düşünüldüğünde iç ve dış odaklayıcı arasındaki fark, sınırsız ve sınırlı bilgi arasındaki farkla bağlantılıdır. Dış odaklayıcı temsil edilen dünyayla ilgili her şeyi bilir ancak retorik amaçlarla bilgisini sınırlandırabilir. İç odaklayıcının bilgisi ise temsil edilen dünyanın bir parçası olması dolayısıyla net bir şekilde sınırlandırılmıştır. (Rimmon-Kenan, 1983: 79) "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde anlatıcı-odaklayıcının kişilerin zihninden geçenleri aktardığına dair bazı ifadelere rastlanır:

"Bütün parasını uzattı top halinde. Satıcı yığını açtı istemeden…" (Atay, 2020: 15)

"Mantosunun eteklerini kirletmemek için su birikintisinin çevresinden dolaştı." (Atay, 2020: 16)

"Bir süre sonra, vitrinin gerisinden gözetlendiğini sezdi." (Atay, 2020: 17)

"Gene de anlaşıldığından kuşkuluydu." (Atay, 2020: 18)

"Bu sözleri duyan bir görevli, duruma el koymanın zamanı geldiğini düşünerek, boğulmakta olan adama gerekli müdahaleyi yapmak üzere ön safa geçti." (Atay, 2020: 24)

"Beyaz mantolu adamın, boyunu geçen yere kadar yürüyeceğini aklına getirmemişti." (Atay, 2020: 25)

Alıntılanan örneklerde anlatıcı-odaklayıcının beyaz mantolu adamın ve eserde yer alan diğer kişilerin zihninden geçenlere hâkim olduğu okunmaktadır. Ancak aynı zamanda anlatıcı-odaklayıcı, odaklanan karakterin düşünceleri hakkında net bir bilgiye sahip olmadığına yönelik ifadeler kullanır:

"Belki de o sırada oldukça yüksekte duran güneş yüzünden gözlerini kırpıştırdığı için paraya bakmadı; belki de gözü, caminin iç avlusunda oynayan çocuklara takıldığı için avcunu kapamayı unuttu." (Atay, 2020: 12)

"Kadın onun yüzüne bakarken, bilerek ya da bilmeyerek hiç oynatmamıştı gözbebeklerini." (Atay, 2020: 12)

"Galiba ona biraz acınmıştı." (Atay, 2020: 13)

Söz konusu bu durum anlatıcı-odaklayıcının kasıtlı bir biçimde bilgisini sınırlandırdığını gösterir. Böylelikle anlatıcı-odaklayıcının odaklananla arasına koyduğu mesafe, odaklanan karakterin "öteki" kimliğini vurgulamakla birlikte eserin ana temi olan ötekileştirmenin başarılı bir biçimde yansıtılmasına katkı sağlar.

b. Duygusal Yön:

Odaklanmanın duygusal yönünde dış ve iç karşıtlığı öznel ve nesnel odaklanmayla ilgilidir. Rimmon-Kenan, ilk olarak duyguların yalnızca dışsal görünümlerle anlaşılabileceği bir yöntemden bahseder. İkinci olarak ise odaklananın iç dünyasının kendi bakış açısından verilebileceği (iç monologlar) ya da odaklayıcıya odaklananın bilincine nüfuz etme ayrıcalığı

verilerek aktarılabileceğini belirtir. Odaklananın bilinci dış odaklayıcı tarafından aktarıldığında "hissetti", "ona öyle geldi", "biliyordu", "fark etti" gibi ifadelerin kullanıldığı görülür. Odaklananın iç dünyası, dış görünümlerle aktarıldığında ise "görünüşe göre", "açıkça", "sanki", "güya" gibi ifadeler kullanılır. (Rimmon-Kenan, 1983: 80)

"Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde, odaklanan karakterin duygularının onun davranışları, dıştan görünen hareketleriyle yansıtıldığı görülür. Beyaz mantolu adamın içinde bulunduğu topluluk/kalabalık içerisindeki kaygılı hali, kalabalığın onun üzerinde uyguladığı baskı sebebiyle gergin ve korkmuş ruh durumu dış tezahürlerle aktarılır:

"telaşla pantolonunun cebini aradı." (Atay, 2020: 15)

"Beyaz mantosuyla topuklarının çevresinde döndü; ilk defa gülümsedi çevresine bakarak. Sonra, sanki bir daha hiç gülümsemeyecekmiş gibi mahzunlaştı birden." (Atay, 2020: 15)

"Arkasına bakmıyordu. Adımlarını sıklaştırdı." (Atay, 2020: 16)

"Bütün gözler köprüye çevrildi. Bu kısa süreden yararlandı, sırtını köprüye döndü, adımlarını hızlandırdı. Sonra koşmağa başladı.

Uzaktan hızla geçen bir trene doğru koştu; bir duvardan atlarken düştü, bir telörgü elini kanattı. Demiryoluna ulaştı sonunda. Hat boyunca ilerledi. İstasyona vardığı zaman soluk soluğa ve ter içinde yığıldı yere." (Atay, 2020: 23-34)

3.İdeolojik Yön:

Metnin normları olarak da ifade edilen bu yön, hikâyedeki olayların ve karakterlerin belli bir görüş sisteminden değerlendirilmesini ima eder. Bir anlatıcı-odaklayıcının ideolojisi otorite olarak alınıp diğer tüm ideolojiler anlatıcı-odaklayıcının yüksek konumundan değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra daha kompleks metinlerde otoriter anlatıcı-odaklayıcı geçerliliği şüpheli olan pek çok ideolojiye yer verebilir. Bu ideolojilerin kimilerinin aynı fikir düzleminde olmaları kimilerininse karşıt olmalarıyla ortaya çıkan etkileşim Bakhtin'in "çok seslilik" kavramının oluşmasına olanak sağlar. Metinde yer alan bir karakterin davranışlarından ideolojik konum anlaşılabileceği gibi karakterin ideolojisini açıkça metin içerisinde tartıştığı da görülebilir. Yanı sıra anlatıcı-odaklayıcının normları öyküdeki yöneliminde örtük veya açık olabilir. (Rimmon-Kenan, 1983: 81) "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde kalabalık olarak nitelendirilen toplumun bazı üyelerinin beyaz mantolu adam üzerinden ülkenin durumu için yorum yaptıkları ve ülkenin onun gibilerin yüzünden kötü bir durumda olduğunu belirttikleri görülür:

"'Allah belasını versin bu pis yabancıların,' dedi birisi; gömleğini pantolonunun üstüne çıkarmış, bütün yüzü bıyık içinde kara bir adam. 'Bedava yaşıyorlar bu ülkede.' Arabasının kapısına dayanmış, müşteri beklerken, yağlı, kıymalı bir şeyler yiyen şoför de bu düşünceye hak verdi: 'Paramızın değeri de bu yüzden düşüyor abi.'" (Atay, 2020: 23)

Sonuç

"Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde yer alan anlatıcı üzerine bir değerlendirme yapıldığında anlatıcının ekstradiegetik-heterodiegetik bir anlatıcı olduğu görülür. Öykünün üzerinde yer alan anlatıcı, öykü içerisinde bir karakter olarak yer almamaktadır. Anlatıcının yaptığı mekân tasvirleri ve karakter tanıtımında hissedilebilir olduğu ancak bilhassa anlatıcının öznel olarak yaptığı yorumlarla algılanabilirlik derecesinin arttığı söylenebilir.

Güvenilirlik bakımından değerlendirildiğinde ise anlatıcının öykünün başlangıcında öykünün karakteri hakkında aktardığı şüpheli bilgilendirme ve yaptığı öznel yorumlar onun güvenilirliğini sarsan ögeler olarak yer almaktadır. Öyküdeki bakış açısı incelendiğinde, öykünün dış odaklanmaya sahip olduğu ve odaklanmanın öykü boyunca değişmediği için sabit bir odaklanma olduğu görülmektedir. Anlatmak ve görmek eylemlerinin öykü içerisinde birleştiği, dolayısıyla öyküde bir anlatıcı-odaklayıcının var olduğu gözlenir. Metinde anlatıcı-odaklayıcı, Rimmon-Kenan'ın sunduğu farklı yönlerden incelendiğinde onun algısal olarak mekâna panoramik bir açıdan bakabilen, geçmişe ve şimdiye hâkim olduğu söylenebilir. Psikolojik yönden incelendiğinde ise anlatıcı-odaklayıcının bilişsel olarak bilgisini kasıtlı olarak sınırlandırdığı, duygusal olarak odaklanan karakterin iç dünyasının dış tezahürlerle aktarıldığı görülür. İdeolojik açıdan ise öyküde toplum içerisindeki bazı kişilerin beyaz mantolu adamın öteki kimliği üzerinden ülkenin durumuyla ilgili yaptıkları yorumların yer aldığı gözlenir.

Bir eserde anlatıcı ve bakış açısının belirlenmesinin eserde işlenen temayla, konunun ele alınma biçimiyle doğrudan bir ilişkisi olduğu muhakkaktır. Bu görüşten hareketle "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde tespit edilen anlatıcı ve bakış açısının özelliklerinin metinde işlenen ötekileştirme temasıyla bağlantılı olduğu belirtilebilir. Anlatıcı-odaklayıcının öyküye dışarıdan bakan konumuyla öykünün ana karakteri olan beyaz mantolu adamın dış tezahürlerle aktarılması, karaktere uzak bir mesafeden yaklaşılması onun "öteki" kimliğinin vurgulanmasını sağlar. Bunun yanı sıra bu mesafe toplumun yaptığı ötekileştirmeyle de özdeşleşir. Anlatıcı-odaklayıcının bilgilerini kasıtlı bir şekilde sınırlaması ve ana karakterin iç dünyasının aktarılmamasının da aynı amaca hizmet ettiği belirtilmelidir. Dolayısıyla ötekileştirme teminin çarpıcı bir şekilde ele alındığı öyküde anlatıcı ve bakış açısının da bu temi destekleyici bir biçimde şekillendirildiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Aşır, Ayşe (2020). *Tanzimat Dönemi Romanlarında Bakış Açısı*. Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Atay, Oğuz (2020). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Dervişcemaloğlu, Bahar (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Dervişcemaloğlu, Bahar (2015). "'Kiralık Konak'ta Anlatıcı ve Karakterleştirme". *Yeni Türk Edebiyatı,* S. 11, s. 55-74.

Filizok, Rıza (ty). "'Hikâye Etme' Düzlemleri". http://www.ege-edebiyat.org/docs/603.pdf

Jahn, Manfred. (2015). *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı*. (çev. Bahar Dervişcemaloğlu). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kulamshaeva, Baktygul (2009). "Kurmaca Yazar veya Anlatıcı Kavramlarına Anlatı Bilimsel Yaklaşım". *Turkish Studies*, C. 4 S. 8, s. 1763-1783.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1983). *Narrative Fiction: Contemparary Poetics*. London; New York: Methuen Publishing.

Tekin, Mehmet (2017). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Yaşat, Doğan (2018). "*Oğuz Atay'ın Öykülerinde 'Susku' İzleği". "Korkuyu Beklerken" Gelenler*. İletişim Yayınları.

TÜRK TİYATROSUNDA BİR GÜLDÜRÜ ÖĞESİ OLARAK "HÜLLE": *HÜLLE YAHUT KABAKÇI FERHAT AĞA* VE *HÜLLECİ*

Demet SUSTAM

Doktora Öğrencisi
Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZ

Türk tiyatrosu, teşekkül döneminden itibaren toplumsal aksaklıklardan beslenmiş ve tiyatro, halkı eğitmekte bir araç olarak görülmüştür. Bu doğrultuda kadının sosyal yaşamdaki yerini sorgulayan ve görücü usulü evliliklerin neden olduğu mutsuzlukları merkezine alan piyesler yazılmıştır. Tanzimat'tan itibaren batıl inançlara odaklanan piyeslerin görülmesiyle birlikte dinî inanışlar ve dogmalar da tiyatroya kaynak oluşturmaya başlamıştır. 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde modernleşme sürecinin ilerlemesiyle ibre, dini kişisel çıkarlarına alet eden din adamlarına da çevrilmiştir. Din kurumundaki yozlaşma eserlere konu olmuştur. Erkeğin boşanma hakkını üçle sınırlandırmayı amaçlayan "hülle" de bu doğrultuda piyeslerde yer almaya başlamıştır. "Hülle" hem amacı dışında kullanılması hem de boşanmada kadının düştüğü pasif durum ve yaşadığı mağduriyetlere dikkat çekmesi açısından iki piyese –bugünkü bilgilere göre- malzeme olmuştur. Bunlardan biri Hüseyin Suat Yalçın'ın 1326 yılında *Kalem* dergisinde tefrika ettiği *Hülleci yahut Kabakçı Ferhat Ağa*'sı, diğeri Reşat Nuri Güntekin'in İç İşleri Bakanlığı Basın Genel Direktörlüğünün isteğiyle 1935'te yayımladığı *Hülleci* piyesidir. Hüseyin Suat Yalçın'ın tefrika halinde kalmış metnine ulaşılmış ve eser "hülle" merkeze alınarak incelenmiştir. II. Meşrutiyet döneminde yazılmış eserde hüllenin uygulanmasındaki hatalara değinilmiştir. Ancak piyeste bunun sebep olduğu toplumsal aksaklıklar derinlemesine irdelenmemiştir. Yazar, hülleyi çoğunlukla dolantıyı oluşturacak oyunları birbirine bağlamada vasıta olarak kullanmıştır. Reşat Nuri ise erken Cumhuriyet döneminde yazmış olduğu eserinde meseleyi derinlemesine incelemiş, konuyu boşanmalar boyutunda genişleterek eleştirel bir tavır takınmıştır. Çalışmanın amacı aynı meseleye iki yazarın yaklaşım tarzını, eserlerin yazıldığı yılları da hesaba katarak belirleyip varsa farklılıkların sebepleri üzerinde durmaktır. Ayrıca Türk tiyatrosunun en önemli kaynaklarından olan toplumsal aksaklıklar ve dinî yozlaşmaların ufak bir cephesine de bu yolla dikkat çekilecektir.

Anahtar Kelimeler: Hülle, *Hülle yahut Kabakçı Ferhat Ağa*, *Hülleci*.

ABSTRACT

. Turkish theatre has been fed off social distruptions since its formation period and theatre has been seen as a means for educating the public. In this direction, plays have been written that question the place of women in social life and focus on the unhappiness caused by prearranged marriages. Religious beliefs and dogmas have also begun to be a source of theatre, with the appearance of plays that focus on superstitions since Tanzimat period. At the beginning of the 20th century, with the advancement of the modernization process, the indicator was turned to religious

functionaries who used religion for their personal interests. Corruption in the institution of religion has been the subject of works. The "hülle" which aims to limit the divorce right of men to three, has started to take place in the plays in this direction. "Hülle" has been the material of two plays - according to existing information- in terms of drawing attention to the passive state and victimization of a woman in divorce and using it out of purpose. One of them is *Hülleci yahut Kabakçı Ferhat Ağa*, which was serialized by Hüseyin Suat Yalçın in *Kalem* magazine in 1326, and the other is *Hülleci*, published by Reşat Nuri Güntekin in 1935 at the request of the General Directorate of Press of the Ministry of Interior. Hüseyin Suat Yalçın's text, which remained in serial, was reached and the work was examined by taking the center "hülle". In the work written during II. Meşrutiyet period, errors in the implementation of the hülle have been mentioned. However, the social disruptions caused by that in the play have not been thoroughly examined. The author used hülle as a means of connecting plays that would mostly form intrigues. Reşat Nuri, on the other hand, studied the issue in depth in his work written during early Cumhuriyet, expanded the issue in the dimension of divorces and took a critical attitude. The aim of the study is to determine the approach of two authors to the same issue, taking into account the years in which the works were written, and to focus on the reasons for the differences, if any. In addition, in this way, attention will be drawn to a minor aspect of social disruptions and religious corruption, which are the most important sources of Turkish theatre.

Keywords: Hülle, *Hülle yahut Kabakçı Ferhat Ağa*, *Hülleci.*

Giriş

Osmanlı'da aile kurumunun temeli İslâm hukuku olduğu için boşanma hakkı prensipte erkeğe verilmiştir. Erkeğin tek taraflı iradesiyle sözlü bir biçimde, herhangi bir mahkemeye çıkmaksızın kadından boşanabilme imkânı vardır. Durumu mahkemeye bildirmesi de hukuken şart değildir (Maydaer, 2007: 300). Onun bu geniş yetkileri yanında kadının da birtakım sınırlı hakları vardır ancak bu haklar, çok ciddi sebepler söz konusu olduğunda kullanılabilmektedir. Bu durum, evlilik kurumu içerisinde zaten belirli hareket alanına sahip olan kadının erkeğin bir sözü ile kapı dışarı edilebilmesi sonucunu doğurmuştur. Hülle ise kadını yok sayan bu düzen içerisinde erkeğin boşanma hakkını üçle sınırlandırmak amacıyla ortaya çıkan bir caydırıcıdır. Buna göre üçüncü boşanmadan sonra kadın başka bir evlilik yapıp bu evlilik sona ermedikçe eski eşi ile evlenemez. Bakara suresinin ilgili ayetlerinin yanlış yorumlanması sahih evliliğin bir gecelik hileli bir evliliğe dönüşmesine sebep olmuştur (Köse 1998: 475). Bu durum boşanmalarda çeşitli karışıklıklara yol açmış ve başlangıçta kadını boşanma konusunda korumayı amaçlayan hüllenin belirli bir grubun çıkarlarına hizmet etmesiyle sonuçlanmıştır.

Bu çalışmada Hüseyin Suat Yalçın'ın 1326'da kaleme aldığı *Hülle yahut Kabakçı Ferhat Ağa*'sı ve Reşat Nuri Güntekin'in 1935'te yazdığı *Hülleci*'si hülle konusunu ele alma biçimleri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Eserlerde hem dinin gereklerinin duruma göre kılıfına uydurulması hem de bu kılıfa uydurma esnasında toplumsal adaletsizliğin daha da belirgin hale gelerek kadının tümden yok sayılıyor olması nedeniyle hülleye yer verilmiştir. Aynı zamanda hülle, çatışma ve güldürü öğesi olarak da eserlere dâhil edilmiştir.

Bu iki eserden birincisinin II. Meşrutiyet, ikincisinin ise erken Cumhuriyet döneminde kaleme alınması tiyatro sanatını içine doğduğu dönem ve toplumla koparılamaz bir biçimde

bağlayan, onun "tarihsel öz"ü ile açıklanabilir. Bilindiği üzere "tarihsel öz", "güncel olma niteliği içinde tarih boyunca değişerek, her çağın gereksinimlerine göre dönüşüme giren, dinamik, genellemesine olan bir yönelimdir" (Nutku, 2013: 17). Yeni bir ulus inşasının ön görüldüğü 20. yüzyıl başlarında Türk toplumu birtakım alışkanlıklarından uzaklaştırılarak yeni bir yörüngeye kaydırılmak isteniyor ve bu doğrultuda bazı değişim ve dönüşümler kaçınılmaz oluyordu. Bu dönemde yazılan kurmaca eserlerin hemen çoğu da bu nihai amaca hizmet ediyor ve Cumhuriyet ideolojisini yaygınlaştırmak onların asıl hedefi haline geliyordu. Tiyatro ise yazarı, oyuncusu, yönetmeni, seyircisi ile kendiliğinden kolektif bir yapıya sahip olduğu için toplumla olan bağı en kuvvetli sanatsal üretimlerden biridir. Malzemesi hayat, aracısı insan olan ve canlı insan ya da canlı insanı temsil eden figürler tarafından sahneye konan tiyatro, somut gerçeğe öteki sanatlardan daha çok bağımlıdır (Şener, 2014:11). Tanzimat'tan itibaren bunun farkına varan Türk aydını onun bu işlevinden faydalanmış ve kitlelere ulaşmak için tiyatro sanatından faydalanmıştır. Bundan dolayı ilk dönemde yazılan piyeslerin çoğu teknik bakımdan sahnelenmeye uygun olmayan, uzun nutuklarla dolu metinlerdir. Tiyatronun teşekkül döneminde keşfedilen bu işlevinden II. Meşrutiyet ve erken Cumhuriyet dönemlerinde de faydalanıldığını söylemek yanlış olmaz.

Modernleşme süreci içinde Türk toplumunda en çok değişime uğrayan kurumlardan biri de ailedir. Bu bağlamda eşler arasındaki ilişkiler de 19. yüzyıldan itibaren Türk aydınını epeyce meşgul etmiştir. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nden başlayarak Türk tiyatrosunda aile ve evlilik konuları gerek evlenme yöntemleri gerekse kadının evlilikteki yeri veya erkeğin birden fazla kadınla evlenmesi odağa alınarak çoğu kez işlenmiştir. Bu çalışmaya konu olan "hülle" meselesi de böyle bir eğilimin devamı olarak düşünülmeli ve bu tür töre komedilerinin içinde sınıflandırılmalıdır. Boşanmada kadının erkek karşısındaki savunmasız durumu odağa alındığı için bu piyesler dinî yönüyle olduğu kadar toplumsal yönüyle de ön plana çıkmaktadır. Kısacası dinî bir teamülün uygulamada suiistimal edilmesinin yarattığı toplumsal yozlaşma ve kargaşa meselenin esasını oluşturur.

Enver Töre, bu çalışmaya konu olan iki piyesi de "Kaynağını Din ve Dinî Hayatın Tezahürlerinden Alan Piyesler" başlığı altında sınıflandırmıştır (Töre, 2009: 2264). Batıl inanışlar, pozitif düşüncenin gelişimi ile artan intiharlar, dinî duyguların sömürülmesi gibi konular da bu başlıkta yer alır. Hülle de bazı kişiler tarafından gayrımeşru ilişkiler kurulmak amacıyla kullanılması veya hülleci erkeğin boşanmak istemeyerek işleri zora sokması gibi sebeplerle komedilere girmiştir. Töre, bu başlık altında yalnızca Hüseyin Suat ve Reşat Nuri'nin bu çalışmaya da konu olan piyeslerini örnek verir (Töre, 2009: 2267). Hülle, yukarıda üzerinde durulduğu üzere toplumsal kaygılarla yazılması ve bundan dolayı "tarihsel öz"ü vermesi açısından önemlidir. Ayrıca doğası gereği birden fazla kişinin bir olaya dâhil olup çatışma ve düğümü oluşturması nedeniyle komedilerde kullanılmaya kendiliğinden uygundur. Son olarak hüllede kullanılan hile yöntemlerinin de piyeste "oyun içinde oyun"un

oluşmasına zemin hazırladığı söylenebilir. Bu da hem gülünç olanın inşasına hem de törelerin, normların eleştirisine zemin hazırlar.

Bir Dolantı Unsuru Olarak Hülle: *Hülle Yahut Kabakçı Ferhat Ağa*

Edebî yaşantısına şiir yazarak başlayan, ilk şiirlerini *Malûmât*, *Mektep*, *Mütâlaa* ve *Servet-i Fünûn*'da yayımlayan Hüseyin Suat Yalçın, Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte tiyatroya yönelir. Telif ve adapte piyeslerinin yanında Darülbedayinin kuruluş aşamasında etkin rol oynayarak Türk tiyatrosunun gelişimine katkı sağlar (Gürsoy 2001: 7). Halit Fahri Ozansoy, *Edebiyatçılar Geçiyor*'da Yalçın'ın Darülbedayinin ilk yıllarında dekordan, oyuncu kostümlerinin düzeltilmesine kadar birçok iş ile zevk duyarak ilgilendiğini kaydetmiştir (Ozansoy 2016: 175-176). Ayrıca o, II. Meşrutiyet tiyatrosunun en üretken yazarı olma özelliğini de taşır. Yazarın on biri adapte olmak üzere yirmi iki piyesi bulunur. Veli Behçet Kurdoğlu, yazarın Nedim'i çok sevdiğini ve onun için bir piyes yazmaya başladığını ancak bu eseri tamamlayamadan vefat ettiğini yazmıştır (Kurdoğlu 1967: 292). Hüseyin Suat da kendisiyle yapılan bir röportajda "Nedim'i meydana çıkarmak için 'Lale' isminde bir şey yazdı[ğını]" söylemiş ancak eserin türü hakkında bilgi vermemiştir (Yy. 1929: 2).

Hülleci yahut Kabakçı Ferhat Ağa, *Kalem* dergisinin 1326 yılı 92, 93, 94, 95, 96, 97 ve 98. sayısında tefrika edilmiş, 1910'da Mınakyan topluluğu, 1914'te Ertuğrul Muhsin Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir (And 1971: 297). *Kabakçı Ferhat* adı ile Sahne-i Osmaniye tarafından da 1910'da sahnelendiği Metin And tarafından kaydedilmiştir (And 1971: 298). Piyes, bir perdelik komedidir. Yirmi beş yaşında, daha önce on kişi ile evlenmiş, son eşinden üç defa boşanmış genç ve güzel bir kadın olan Afife'nin eşiyle yeniden evlenebilmesi için hülleye başvurması üzerinden ilerlemektedir. Ferhat Ağa'nın hüllecilik işi için, yalnızca para almakla yetinmeyip bir geceliğine Afife'nin gerçekten kocası olmak istemesi ile işler karışır. Ferhat'ın evde olduğu sırada Afife'nin aşığı Cevat da oradadır. Afife hem Ferhat'ı atlatmak hem de Cevat'ın onunla karşılaşmasına mani olmak için çeşitli oyunlara başvurur. Sonuçta, her şey ortaya çıkar. Afife, Ferhat Ağa'yı başından savar ve ertesi gece buluşmak için Cevat'tan söz alır. Birden fazla aşığı olan Afife'nin durumu kurtarmak için başvurduğu oyunlar, olayları geliştiren, gerilimi arttıran düğümler olarak piyese dâhil olurlar.

Hüseyin Suat, hüllenin geleneksel aile yapısında meydana gelen bozulmaları ve toplum kurallarını ihlal eden durumları örtbas etmek için kurnaz kişilerce kullanıldığının farkındadır. Piyesinde de bunları kişiler arasında geçen konuşmalar aracılığıyla ifşa eder. Kabakçı Ferhat Ağa ile aynı odada durmak istemeyen Afife ile Kevser arasında geçen bir diyalogda hüllenin nasıl amacından saptırılarak bir hileye dönüştürüldüğü üzerinde durulmuştur:

> *Afife- Kabakçının burada işi ne selâmlıkta otursun, sabâhleyin kalkar gider… Ben haber aldım, hülleler hep böyle oluyormuş…*
>
> *Kevser- Cânım, hülle demek selâmlıkta bir adamı sabâha kadar bekletmek demek değildir. Demin de söyledim yâ, yatağa yabancı bir adam almaktır. Ve…(Yy., 1326: 7)*

Afife'nin hülleciyi kendi istediği kişiler arasından seçmek istemesi hem izleyiciye Afife'nin nasıl meşrepte bir kadın olduğunu hem de hüllenin amaç dışı kullanımını göstermesi açısından önemlidir:

Afife- (Doğrularak) Peki mâdem ki hülle lâzım geldi, niçin kabakçı bir Arab'ı tavsiye ettiler? Dünyâda başka adam yok muydu?

Kevser- (Gülerek) Kimi isterdiniz efendim?

Afife- Meselâ oğlun Cevâdı… Yâhud Hilâl Kütübhânesi'ne müdâvim beylerden birini (Yy., 1326: 5)

Buradan sonra Kevser, hüllecinin yabancı olmasının ve geceyi birlikte geçirmelerinin şart olduğunu söyleyerek hüllenin doğru uygulanma biçimi hakkında açıklama yoluna gider. Afife, hülle yapacağı adamı kendisinin seçmesi gerektiğinde ısrar edince de Kevser, adam akıllı bir erkekle hülle yaptıracak kocanın dünyada olmadığını söyler. Konuşmanın ilerleyen safhalarında hüllecilerin boşanmaya yanaşmayarak durumu zora sokmaları meselesine değinilmiştir:

Kevser- Cânım olmaz, o şimdi senin kocandır. Bu gece gönlünü alıp da boşanmaya bak… Eğer sütü bozuk çıkarsa

Afife- (Lakırdısını keserek) Ey, sütü bozuk çıkarsa ne olacak sanki?

Kevser- İle'l-ebed taht-ı nikâhında kalırsın

Afife- Nasıl, nasıl… Ferhâd'ın mı?

Kevser- Hiç şübhe etme. Geçenlerde Üsküdar'da böyle bir hülle vardı. Herîf bırakmadı. Zavallı kadın hâlâ taht-ı nikâhında inim inim inliyor (Yy., 1326: 7)

Hüseyin Suat'ın eseri genellikle entrika komedisi olarak bilinen, komik öğenin –bu piyes için hülle nikâhıdır- ustalıkla birbirine bağlanan olaylar ve durumlarla sağlandığı bir dolantı komedisidir. Dolantı komedilerinde yazar genel anlamda ahlaksal ya da psikolojik kaygı taşımaz ve kişilerden çok onların çevirdiği dolaplara odaklanır (Nutku, 2013: 70). Yalçın'ın da piyesinde hülleyi merkeze almasına rağmen onun yarattığı toplumsal sorunlar üzerinde durarak ahlaksal veya sosyolojik bir kaygı taşıdığını söylemek zordur. Hülle, sosyal eleştiriye giden yolda bir vasıta olmaktan ziyade olayları düğümleyen, gülüncü oluşturan bir unsur olarak piyeste işlevsel bir biçimde yer almıştır. Her ne kadar Kevser, hüllenin doğru biçimde uygulanması için birtakım önerilerde bulunsa dahi eserin geneline baktığımızda o da kurulmuş bozuk düzene hizmet eden bir tip olarak karşımıza çıkar. Zaten piyeste bu bozuk düzene itiraz edecek, olaylara eleştirel bir dille yaklaşacak karakter özelliği taşıyan herhangi bir kişi de yoktur. Kişiler daha çok olayların gelişimine hizmet eden ve belli özellikleriyle ön planda olan tiplerden oluşmuştur.

Piyeste olayların merkezinde yer alan Afife, Türk edebiyatında Tanzimat'la birlikte sıkça karşılaşılan, güzelliği ile erkekleri büyüleyen, zekâsı ile onları oyuna getiren kadın tipinin bir örneğidir. Sevda Şener, bu tipin Cumhuriyet'ten sonraki oyunlarda yer alan örneklerine "günahkâr kadın tipi" adını vermiş ve bu tiplerin "oyunun eylemini ateşleyen, olayları yaratan, kendisi ve çevresindekiler için yıkımı hazırlayan" yönlerine dikkat çekmiştir (Şener 1990: 468). Hüseyin Suat'ın *Hülle*'sinde de Afife birçok erkekle aynı anda ilişki yaşaması ve

onların birbirinden haberdar olmasını engellemeye çalışması yönüyle olayları düğümleyen kişidir.

Afife'nin âşıklarını birbirinden saklayabilmesi için "oyun içinde oyun" tekniğine yer verilmiş ve oyunun aksiyonu bu yolla sağlanmıştır. Hem böyle oyunbaz bir kadın tipinin yaratılması hem de hüllenin bir dolantı unsuru olarak esere dâhil edilmesi ile piyeste "oyun içinde oyun" tekniğine yer verilmesi oldukça kolaylaşmıştır. Klasik komedyalarda olduğu gibi burada da "oyuna getirmeyle, kandırmayla seyirciyi güldüren durumlar yaratılarak komedinin eğlendirme işlevi yerine getirilmiştir (Şener, 2014: 47). Hülle, zaten bir hileye/oyuna dönüşmüş bu da yazarın işini kolaylaştırmıştır.

Piyeste iç içe geçmiş üç tane oyun olduğu söylenebilir. Birincisi Afife'nin Kevser'e oynadığı oyun. Buna göre Afife, Kevser'in yirmi yaşındaki oğluyla birliktedir ancak Kevser bundan haberdar değildir. Cevat piyes boyunca Kevser'den gizlenmek amacıyla içeride bir odada saklanır, ara ara dışarı çıkar. Afife'nin Kabakçı Ferhat Ağa'yı kendi yerine Sütnine Yekta ile zifaf odasına göndermesi de bir oyun olarak sayılabilir. Afife'nin zifiri karanlık bir odada asla ışık olmaksızın zifafın gerçekleşmesini şart koşması, Kabakçı Ferhat'ın bir kibrit yakarak oyunu bozmasıyla sonuçlanır. Üçüncü oyun ise Afife'nin eski eşiyle yeniden evlenmek için Kabakçı Ferhat ile hülle yapacağını âşığı Cevat'tan saklamasıdır. Bu oyunun ortaya çıkmaması için de Afife, Kabakçı Ferhat ile karşılaşan Cevat'ı, Ferhat'a ağabeyi Ahmet olarak tanıştırmıştır.

Bu oyunların hemen hepsi Afife'nin aleyhine sonuçlanır. Ancak buna rağmen Afife her sorunun içinden sıyrılmayı başarır. Bu da aslında piyesin eleştirel yanının zayıflığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Çünkü Afife en başından itibaren birden fazla erkekle ilişki yaşaması, dinî vecibelerle alay etmesi gibi özellikleriyle norm dışıdır ve yukarıda da bahsi geçtiği üzere "günahkâr kadın tipi"nin temsilcisidir. Yazar, eleştirel bir tavır takınmış olsaydı eserin sonunda kârlı çıkanın Afife olmaması gerekirdi. Cevat, Afife'nin eski eşiyle yeniden evlenmek için Kabakçı Ferhat Ağa ile hülle nikâhı kıydığını öğrenir ancak yine de bir sonraki gün onunla buluşmak için randevulaşır. Kabakçı Ferhat Ağa, zifaf odasındakinin Afife olmadığını anlar ve hülle onun istediği gibi bir gecelik sahih evliliğe dönüşmez ancak buna rağmen Afife'den parasını alıp gider. Kevser, Cevat'ı Afife'nin evinde yakalar ancak Afife yeni bir yalanla bu işin içinden de sıyrılır. Kabakçı Ferhat Ağa, oyunların ortaya çıkarılmasında kilit bir isimdir, yazar tarafından biraz daha geliştirilmiş olsaydı olayların gidişatını değiştirecek, kötüye karşı iyinin zafer kazanmasını sağlayacak bir kahramana dönüşebilirdi. Ancak eserin eleştirel yönü zayıf olduğu için yazar onu yalnızca Arap olması ve kabak çalması özelliğini vurgulayarak bir azınlık tipi olarak bırakmayı tercih etmiştir. Kısacası Hüseyin Suat'ın piyesinde iç içe geçmiş olan oyunlar, yalnızca olayların düğümlenmesine yardımcı olma işleviyle kullanılmıştır. İyi ile kötü, doğru ile yanlış karşıtlığında toplumsal fayda gözetilerek olumlu olanın lehine bir tavır takınılmamıştır.

Piyes, kişi ile toplum arasındaki ilişkilerden doğan toplumsal güldürünün aksine yanlış anlamalardan, aldatmacalardan, düğüm olmuş olaylardan beslenmiştir (Çalışlar, 2004:48).

Özetle Hüseyin Suat *Hülle yahut Kabakçı Ferhat Ağa* piyesinde hüllenin amacından saptırılmış olan hileli biçimini kabullenmiş bir tavırla işe koyulur. Durumun vahametinin farkındadır ancak tercihini trajediden komedi üretme yönünde kullanır. Hülleyi ve onun sebep olduğu yanlış anlamaları bir güldürü malzemesi haline getirmekle yetinir. Hüllenin veya hülleye giden durumun yarattığı toplumsal krizler üzerine düşünen ve bunlar hakkında eleştirel bir tavır takınan aydın duruşu bu piyes için Hüseyin Suat'ta görülmez.

Töre Eleştirisi Unsuru Olarak Hülle: *Hülleci*

Edebiyat tarihlerinde daha çok romancı kimliğiyle anılan Reşat Nuri Güntekin, edebî yaşantısına tiyatro eleştirileri yazarak başlamıştır. Yazar ve oyuncu sorunları, sahne sanatları, tiyatro binaları, tiyatroda lisan meselesi, devlet ile tiyatro ilişkisi gibi birçok konuda düşünen ve bunların sorunları üzerine çözüm üreten yazar, Türk edebiyatında tiyatro tenkidinin kurucuları arasında gösterilebilir. O, Darülbedayi edebî heyetinde bulunarak sahnelenecek oyunların seçiminde de söz sahibi olmuştur. Güntekin'in tiyatroya olan merakı yalnızca bunlarla sınırlı kalmamıştır." Reşat Nuri; telif, tercüme ve adapte birçok piyes kaleme almıştır. Yazarın bazıları yalnızca sahnelenmiş, bazıları sahnelendikten sonra basılmış telif piyeslerinin sayısı yirmi dördü bulmaktadır. Bunların sekizi okullarda sahnelenmek üzere yazılmış mektep piyesleridir (Sustam, 2018: 189).

> Hülleci, Güntekin'in 1935 yılında İç İşleri Bakanlığı Basın Genel Direktörlüğünün halkın kültür seviyesini yükseltecek piyesler yazılması isteği üzerine kaleme alınmış ve Türk tiyatrosunda töre komedileri arasında sayılabilecek önemli eserlerden biri olmuştur. Piyes, kurgusu itibariyle Güntekin'in Hançer, Eski Rüya, Taş Parçası gibi ilk dönem eserleriyle karşılaştırıldığında oldukça başarılıdır. Ayrıca yazarın ilk dönem eserlerinden başlamak üzere tüm piyeslerinde sosyal eleştiriye yer verdiği bilinse dahi Hülleci ilk dönem eserleri, belki de tüm eserleri arasında Tanrı Dağı Ziyafeti ile birlikte toplumsal sorunlar noktasında yazarın sesinin en gür çıktığı piyesidir.1 Güntekin'in ilk dönem eserlerinde eşler arasındaki uyumsuzluk, bir otorite kaynağı olarak baba figürünün önemi, çocuk gelişiminde anne ve babanın rolü gibi meselelerle sosyal eleştiriden daha çok aile özelinde faydalandığı görülür. Hülleci'de ise menfaatçi din adamları ile halkın bağnaz kesimi, kadının toplumsal yaşamdaki yeri, cer softalığındaki yozlaşma nedeniyle halkın sömürülmesi, hüllenin kötü niyetli kişilerce suiistimal edilmesi gibi birçok toplumsal mesele daha geniş yelpazede eleştirel bir dille işlenmiştir. Bu yönleriyle piyes sahnelendiği yerlerde zaman zaman halkın muhafazakâr kesiminin üst perdeden tepkisiyle karşılanmıştır.

1 bk. Sustam, Demet (2017). *Reşat Nuri Güntekin'in Piyeslerinde Sosyal Eleştiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Defalarca kez gösterimi yapılan piyesin sahnelendiği dönemlerde halkın bazı kesimlerinden aldığı tepkileri Metin And derlemiştir. 1977'de İstanbul Şehir Tiyatrosu Kadıköy'de piyesi oynarken tiyatroya bomba atılmıştır (And, 1983: 62). Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncuları Konya'da *Hülleci*'yi oynarken Yüksek İslâm Enstitüsü öğrencileri salona girip oyunun durdurulması için bağırmışlar, binanın önünde toplanan çoğu İslâm Enstitüsü öğrencisi 250-300 kişilik bir grup kapıları kırıp camları taşlamışlardır (And, 1983: 59). Öte yandan M.T.T.B İstanbul Yüksek İslâm Talebe Derneği "İslâmiyeti Tezyif ve Tahkir Eden Hülleci Piyesinin Protesto Edilmesi Münasebetiyle Tebliğ" başlığı altında bir bildiri yayımlamıştır (And, 1983:61).[2]

Piyesin Güntekin'in ölümünden on yıl sonra dahi sahnelendiğinde tepkiler aldığına Refik Durbaş da değinmiştir. 1965'te Konya'da yetkililerce yasaklandığını, 1966'da Kırıkkale'de tiyatronun taşlandığını, aynı yıl Ordu Valisi'nin oyunun oynanması için sahne vermediğini kaydetmiştir. Aynı şekilde 1969'da Erzurum'da temsillere engel olunmuş, 1970'te Elazığ'da gerici gazetecilerin kışkırtmaları neticesinde halk tiyatroyu taşlayıp, sanatçılara saldırmıştır (Durbaş, 1976: 8). Bu tepkiler, eserin eleştirel yönünün gücünü göstermesi açısından oldukça mühimdir. Güntekin bu tepkilere karşı erken bir savunma geliştirmişçesine, eserinde yer alan kişileri şöyle tarif etmiştir:

> *Besmelesiz yere basmıyor göründüğü halde para hatırı için her pisliği yapan, her kötülüğü kara kitaba kolayca uyduruveren imamı, üçaylarda sırtında heybesiyle köy köy dilencilik eden cahil ve aptal cer softasını, yaratılışında iyi adam olduğu halde ihtiyacın sevkiyle doğru yoldan sapan, fakat yine de kimseye fenalık etmeğe eli varmıyan ve fırsat bulur bulmaz yine iyi bir insan oluveren talihsiz adamı, her zaman görmüşlerdir (Güntekin, 1965: 6).*

Hülleci'de Reşat Nuri, meseleyi yalnızca hüllenin amacından saptırılmasıyla sınırlı tutmayıp medeni kanundan önce boşanmalarda kadınların yaşadıkları haksızlıklardan alır ve erkeklerin ne kadar keyfî sebeplerle kadınlardan boşanabildiğinin altını çizerek konuyu genişletir. Zaten eserin girişinde, şahısların tanıtıldığı bölümde yazar tarafından olayın medeni kanundan önce İstanbul'un fakir mahallelerinden birinde geçtiği özellikle belirtilmiştir (Güntekin, 1965: 8). Çoğu eserinde olduğu gibi burada da Reşat Nuri'nin Cumhuriyet kazanımlarını destekleyen bir tavır içinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Hatta eserin 1965 baskısında yer alan İç İşleri Bakanlığı Basın Genel Direktörlüğünün ön

[2] Bu bildiri şu şekildedir: "Aziz Milletimiz. Son zamanlarda her vesile ile dinîmizi ve O'nun yüce hükümlerine karsı hayâsızca ve küstahça hücumlar sıklaştırılmıştır. Bu cümleden olarak, çeşitli yerlerde ve bilhassa sanat kisvesi altında birçok ısmarlama eserlerde dinî ve millî inanç ve an'anelerimiz, ipleri kimlerin elinde olduğu yüce milletimizce çok iyi bilinen mâhudlar tarafından, gayeleri uğruna, tahrif, tahkir ve tezyif edilmektedir. Hassaten, ötedenberi bu gibi eserleri sahneye koymakla millîyetçi ve mukaddesatçı gençliğin sabırlarını çoktan taşıran ve sık sık üzücü hâdiselere vasat hazırlayan Devlet Tiyatrosu'nun oynadığı eserlerden biri olan Hülleci, nihayet Konya'da da müessif hâdiselere sebep olmuştur. Ancak, bütün Konya gençliği tarafından meydana getirilen hâdise, ard düşünceliler tarafından yalnız kardeş müessese olan Konya Yüksek İslâm Enstitüsü'ne inhisar ettirilmiş ve tarafsızlığını son derece arzu ettiğimiz Devlet Radyosu da, menfur tutuma âlet olmuştur. Emsâli hadiselerde olduğu gibi, bu hususta da şerefli Türk Adliyesine ve O'nun asil mensuplarına itimadımız tamdır. Aziz Milletimizin, hâdisenin gerçek mahiyetini öğrenmeden yazan ve söyleyenlere karşı daha uyanık olmasını ve âdil hâkimlerimizin vereceği kararı sabırla beklemelerini rica ederiz." (And, 1983: 61)

sözü göz önüne alındığında Hülleci'nin tezli bir piyes olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ön söze göre sahnelerde temsil edilecek piyeslerin gözden geçirilmesi sırasında sahne artistlerinin gazetenin, kitabın giremediği yerlere giderek temsiller verdiği bundan dolayı da onlara yeni davaları, ulusal tezlerimizi halka anlatacak nitelikte piyesler verilmesi gerektiği fark edilmiştir. Bu tip eserleri ülkenin tanınmış yazarlarına hazırlatmak faydalı bulunmuş ve Güntekin'in *Hülleci*'si bu serinin ilk piyesi olmuştur. Ancak Güntekin'in hemen tüm eserlerinde kendisini hissettiren, ders vermekten kaçınan, yaşam görüşünü olayların gidişatına ustalıkla sindiren tavrı eserin estetik yönden zayıf bir boyutta kalmasını engellemiştir.

Hülleci'de Şerif, kardeşi Hafız Halil'i borçlarından kurtulmak için bir kılıfına uydurarak eşi Melek'ten boşatıp ev sahibinin hâli vakti yerinde, hasta kızı Zehra ile evlendirebilmek ister. Annesi Adile Dudu, Zehra'nın durumunu şöyle tanımlar "Doktorlar hastalık diyorlar ama işin içyüzünü ben bilirim. Zehracığım iysaatte olsunların şerrine uğradı. Eli ayağı çarpıldı; gözleri bir parça kaydı. Dili peltekleşti" (Güntekin, 1965: 22). Mevcut durumda evli bir adam olan Hafız Halil'e âşık olması kızın hastalığını tetiklemektedir. Bundan dolayı Adile Dudu on aydır kirayı da ödememelerini göz önünde tutarak onları evden atmak istemektedir. Bu noktada Adile Dudu'nun

> *Hafız Halil bekâr olsaydı hiç durmadan Zehrayı Allahın emriyle ona nikâh ederdim. Evi de Hafıza verirdim. Eh bir iki de dükkânımız var. Siz iki erkek kırığını döküğünü yaptırır kiralarını alıverirdiniz. [Şerif'e] Senin alacaklıların da ağzını kapatıverirdik (Güntekin, 1965: 24)*

Şeklindeki sözleri Şerif'e, borçlarından kurtulmanın çıkış yolu olarak görünür. Hafız'ı Melek'ten boşatıp Zehra ile evlendirecekleri hususunda Adile Dudu ile anlaşırlar. Bu iş için Şerif'in aklına mahalle imamı gelir. İmam Evliya Efendi, eline üç beş lira verilince bu işleri gayet iyi bir biçimde kılıfına uyduran bir düzenbazdır. Bu sorunu da Hafız Halil'in dört ay önce birden fazla kez "testi boş" dediği için karısını boşadığını öne sürerek saka ve mahalle bekçisinin de şahitliğiyle çözer. Şeriata göre "testi boş" demenin bir insanın karısını boş düşürmeye denk olduğunu iddia eder. Boşanma "talak-ı selase" ile gerçekleştiği için nikâh yenilemek gibi bir durum da söz konusu değildir. Böylece Melek, eşinden sorgusuz sualsiz bir biçimde boşatılmış olur. Boşanma gerçekleştikten sonra Melek'e Konya'daki amcasından miras kaldığını öğrenen Şerif, Melek'i tekrar kardeşiyle evlendirmenin yolunu hüllede bulur. Bir gece gibi kısa bir sürede bu karışıklıktan kurtulmak gerektiği için de eve hırsızlık yapmak amacıyla giren Hilmi Efendi hülleci olarak seçilir ve böylece olaylar birbirine düğümlenmiş olur.

*Hülleci'*de de komedi türünün yapısına uygun olarak olayların düğümlenmesi "oyun içinde oyun" tekniğinden faydalanılarak sağlanmış ve bu yolla "törelerin, âdetlerin dayattığı, doğaya ve insan haklarına aykırı davranışlar eleştirilmiş[tir]"(Şener, 2014: 47). Şerif'in evliya kılığına girerek ev sahibinin kızı Zehra'yı hamile bırakması ve Hafız Halil'in tekrar Melek ile evlendirilmesi için hülleye başvurulmasının Adile Dudu'dan saklanması bu duruma örnektir. Eserde bütün oyunlar kötülerin aleyhine sonuçlanır. Bu durum Reşat

Nuri'nin bir yazar olarak arkasında durduğu değerleri göstermesi açısından önemlidir. Adile Dudu Şerif'in tekrar kardeşiyle evlendirmek için Melek'e hülle nikâhı kıydırdığını öğrenir ve onları evlerinden çıkarmak ister. Zehra'yı hamile bırakanın Şerif olduğu Hilmi Efendi vasıtasıyla ortaya çıkar ve Şerif, Zehra ile evlenmek durumunda kalır. Piyeste "oyun içinde oyun" tekniğinin en başarılı örneğini Konya'daki amcasından kendisine miras kaldığını bilmeyen Melek'i, Hafız Halil ile tekrar evlendirmek için bir gecelik hülle yapılmasının, Şerif tarafından organize edilmesi oluşturur. Bu oyun, düğümlerin çözüme ulaşmasında ve kötülere karşı iyilerin zafer kazanmasında çok önemli bir rol oynar. Hırsızlık yapmak için eve girdiği sırada saklanan Hilmi Efendi, Şerif'in Melek'i kendisine kalan miras için yeniden kardeşiyle evlendirmek istediğini duymuştur ve bunu öğrenen Melek Hilmi Efendi'den boşanmaktan vazgeçer. Hilmi Efendi ile Melek hülleyi bozmayarak Şerif'in zengin olma planlarını suya düşürürler.

Eşinden haksız yere boşatılan Melek'i yeniden Hafız Halil ile evlendirmek için hülleye başvurma yoluna giden Şerif'in Güntekin tarafından nasıl çizildiğine bakmakta fayda vardır. Çünkü yazarın, piyeste eleştirel olanı, yarattığı bu olumsuz tip ve onun faaliyetleri üzerinden oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Şerif, işi gücü olmayıp herkese borcu olan, etrafındaki herkesi dolandıran, kardeşini ve kardeşinin eşi Melek'i kendini düze çıkarabilmek için maddi açıdan kullanan tüm bu olumsuz özelliklerinin yanında Müslümanlığı dilinden düşürmeyen bir tip olarak eserde iyi niyetli ve güçsüz kişileri sömüren otoriteyi temsil eder.

Eserde, İmam Evliya Efendi, Salahi Molla, Adile Dudu ve Rukiye otoritenin karşılığı Şerif'in yanında, çağ dışı değerlerin uygulayıcısı figürler olarak çizilmişken Melek ve Hafız Halil, saf olmaları nedeniyle otoritenin sınırsız bir biçimde kullandığı sermayenin sembolüdür.

Sevda Şener'in dikkat çektiği üzere Güntekin'in piyeslerinde iyi niyetli kişilerin bazen hakkını alabilmek için hoyratlığa başvurdukları olur (Şener, 1981: 372). *Hülleci*'deki Hilmi Efendi bu durumun en güzel örneğidir. Hilmi Efendi, kurulu düzeni bozacak, otoritenin iktidarını sarsacak modern bir Keloğlan tipi olarak esere dâhil olur. Devlet dairelerinde dönen ayak oyunlarına uyum sağlayamayarak işini kaybedecek kadar saftır ancak Şerif gibi menfaatçi bir tipin maskesini düşürecek kadar da kurnazdır. Hem Şerif'in Melek'e karşı oynadığı oyunu ortaya çıkararak hem de otoritenin ve dini sömürünün bir numaralı yardakçısı İmam'ın karşısında bozulmamış dinî değerleri savunarak bir kurtarıcı vazifesi görür. İmam, hüllecinin evlendiği kadını boşamak mecburiyetinde olduğunu söylediğinde Hilmi Efendi sarıklı bir adam olmadığı hâlde şeriat işlerinden onun kadar anladığını bildirip İmam'dan söylediği şeyi bir kâğıda yazıp vermesini ister. Kendisi bu kâğıdı alarak şeyhülislama gösterecektir. Melek ile Hafız'ın nikâhını yeniden kıyarak o nikâhtan da yeni nikâh hediyesi adı altında para almak niyetinde olan İmam, bunu yapmaz ve böylece Hilmi Efendi de Melek'ten boşanmaz.

Gericilik ve halkın dinî duygularının sömürülmesi konusuna Cumhuriyet'ten sonra tiyatro yazarlarımız çokça eğilmiştir (Şener, 1971: 93). Güntekin de *Hülleci* piyesinde dinin kötü niyetli kişilerce yozlaştırılan yönlerine yer vermiş, hülleyi de bu açıdan değerlendirmiştir. Eserde konu "hülle"nin kötü niyetli kişilerce keyfi kullanılması üzerinden şekillenmiş ancak temelde medeni kanundan önceki evlilik düzeni yerilmiştir. Bu düzenden nemalanıp palazlanan din adamları ve onların söylediklerine körü körüne inanan halkın cahil bırakılmış kesimi hicvedilen zümreler arasındadır. İmam, rüşvet ile nikâh bozar veya tazeler. Bu düzene hizmet etmek için hüllecilik gibi garip bir meslek türemiştir. Kadın ise bu çarpık düzenin içerisinde yalnızca kocası tarafından değil, kocasının annesi ve kardeşi tarafından hor görülebilir ve dinin garip bir yorumuyla kapı dışarı edilebilir (Şener, 1971: 79). Reşat Nuri'nin yazın hayatının başından itibaren kadının aile yaşamındaki yerini sorgulayan eserler yazdığını ve bu konuda hassasiyet geliştirmiş bir yazar olduğunu biliyoruz. O; *Hançer, Taş Parçası* ve *Eski Rüya* gibi ilk dönem piyeslerinde yalnız bırakılmak ve duygusal benliklerinin yok sayılması gibi sebeplerle kadınların adeta aldatmaktan başka çare bulamadıkları durumlar yaratmıştır. Bu tavrı onu, ilk dönem tiyatro yazarları arasında müstesna bir konuma taşır. *Hülleci*'de de bu tavrını sürdüren Güntekin, kadının aile yaşamında yaşadığı güçlüklere odaklanmış ve bunlara karşı eleştirel bir dil geliştirerek aydın tavrını sürdürmüştür. "Kurban tip"inin bir temsilcisi olan Melek'e, eser içinde kişisel gelişimini tamamlatarak ve Şerif'in Melek üzerinden oynadığı oyunu bozarak hak etmediği bu hayattan kendisini kurtarmasını sağlar. Sadece bundan dolayı bile yukarıda tezli bir eser olduğu belirtilmiş olsa dahi *Hülleci*'nin çağdaşı olduğu piyesler arasında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Güntekin, *Hülleci*'de kurnaz geçinen insanları komik duruma düşürerek güldürü yaratmış, böylelikle dini, bir sömürü düzenine çeviren zihniyeti eleştirmiştir. Yazarın, Şerif'in başrolde olduğu tüm oyunları onun çıkarlarına ters düşecek şekilde sonlandırması onun her zaman iyiden ve sömürülenden yana olan tavrı ile açıklanabilir. Ayrıca bağnaz ve reformist olanın savaşında Şerif'in bağnaz, ataerkil ve köhne değerlerin sembolü olduğu göz önüne alındığında bu seçimin yazar tarafından bilinçli olarak yapıldığı ve yazarın birçok eserinde olduğu gibi burada da "törelerin baskısına karşı reformcu bir görüşü savunduğu" ortaya çıkar. Eser, komedi türünde yazılmış olmasına rağmen güldürmekten ziyade bir düşüncenin ifadesine odaklanır ve hülle de yalnızca bu düşüncenin ifadesinde kullanılan bir araçtır.

Sonuç

Tiyatronun sosyal yaşam ile olan kuvvetli bağı Tanzimat aydınlarınca fark edilmiş, bundan dolayı tiyatro, halkı modernleşme sürecine adapte etmede bir kürsü görevi görmüştür. Bu doğrultuda hem sosyal hayatta yaşanan sıkıntılar hem de dinî inançlara yönelik suiistimaller piyeslerde Tanzimat'tan itibaren işlenmeye başlanmıştır. Tanzimat'ın takipçisi olan ve büyük oranda onun izinden giden II. Meşrutiyet tiyatrosu da sosyal konulara uzak kalmamıştır. Hüseyin Suat ve Reşat Nuri de oyun yazarlığına bu dönemde başlamış yazarlar

olarak piyeslerinde toplumsal meselelerle yakından ilgilenmiştir. Özellikle Reşat Nuri Güntekin'in yazın hayatı boyunca meseleleri yalnızca tespit etmekle kalmayıp çözüm üretme yoluna da giderek eleştirel bir tavır takındığı söylenebilir.

Bu çalışmaya konu olan hülle meselesi hem dinî bir teamülün uygulamada suiistimal edilmesine hem de bunun yarattığı toplumsal yozlaşmaya odaklandığı için sosyal eleştiri açısından oldukça önemlidir. Hüseyin Suat, *Hülle yahut Kabakçı Ferhat Ağa*'sında hüllenin bu yönlerine yüzeysel birtakım dokundurmalar yapmakla birlikte ondan daha çok güldürüyü oluşturan olayları birbirine bağlamada faydalanır. Hülleden kaynaklanan yanlış anlamaları bir güldürü malzemesi haline getirmekle yetinir. Reşat Nuri Güntekin'in ise *Hülleci*'de meseleyi ahlaki, toplumsal ve dinsel yönden tartışarak geliştirdiği ve eserini adeta bağnaz ve reformist değerlerin çatışmaları üzerine inşa ettiği dikkati çeker. Güntekin'in amacı güldürmekten ziyade yarattığı çatışma düzleminde tarafını ve ideal olanı göstermektir.

Her iki piyeste de olayları birbirine bağlamak için "oyun içinde oyun" tekniğine yer verilmiştir. *Hülle yahut Kabakçı Ferhat Ağa*'da bu teknik dolantıyı meydana getirmede oldukça önemlidir. Ayrıca hüllenin konunun merkezinde olması da bu noktada yazarın işini kolaylaştırmıştır. Tek gecelik bir hileye dönüşen hülle nikâhının piyeste "oyun içinde oyun"un oluşmasına doğal yoldan zemin hazırladığı söylenebilir. Piyesteki bütün oyunların sonuçlarının piyesin norm dışı kişisi Afife'nin çıkarlarına hizmet edecek şekilde sonuçlanması Hüseyin Suat'ın eleştiriden ziyade güldürmeye odaklandığının en önemli göstergesidir. Reşat Nuri ise bu tekniğe, köhne ve katı olanı çağdaş ve ince olan karşısında hezimete uğratmak amacıyla başvurmuştur. Nitekim piyesin sonunda hülleci Hilmi Efendi oynanan oyunları tersine çevirmeyi başaracak ve zalimler cezalarını çekecektir.

Hülleci'de Güntekin, meseleyi hüllenin yanlış uygulanmasıyla sınırlı tutmaz. Medeni kanundan önce boşanmalarda kadınların herhangi bir söz sahibi olamamasını da işin içine katarak eleştirisinin sınırlarını genişletir. Eserde hem kadın hem de iyi niyetli olması dolayısıyla otoritenin sonuna kadar sömürdüğü kurban tipinin temsilcisi Melek'in olay akışı içinde güçlenerek kişiliğini bulduğu görülür. İlk dönem piyes yazarları arasında kadını konumlandırma ve anlama noktasında müstesna bir yere sahip olan Reşat Nuri, burada da aynı duyarlılığı sürdürmüştür. *Hülleci yahut Kabakçı Ferhan Ağa*'da ise *Hülleci*'dekinin tam tersi profilde bir kadın çizildiği görülür. Afife, oyunun ateşini fitilleyen, arzularının esiri olan "günahkâr kadın tipi"nin temsilcisidir. Hüseyin Suat, Reşat Nuri'nin aksine kadını, olaylardan etkilenen ve mağdur edilen taraf şeklinde değil olayları düğümleyen, karmaşanın meydana gelmesinin müsebbibi olarak göstermiştir.

Son olarak her iki eserde yer alan hüllecilerin de kısa bir değerlendirmesini yapmak faydalı olacaktır. Çünkü her iki eserde de hülleciler kurnazdır ve kendilerine oynanan oyunları bozarlar. Yalnız Hülleci'deki Hilmi Efendi esasen safderun bir insan olmasına rağmen zalimlerin karşısında hoyratlığa başvurarak yalnızca kendini kurtaran taraf olmamış aynı zamanda onlara hak ettikleri dersi de vererek kahramanca bir tavır sergilemiş ve yazarın

tarafını belli etmesinde ona yardım etmiştir. Hüseyin Suat'ın eserinde ise Kabakçı Ferhat Ağa yalnızca kendisini aptal yerine konmaktan kurtarmıştır. Bunun dışında herhangi bir işlevi yoktur.

Özetle Hüseyin Suat'ın II. Meşrutiyet döneminde kaleme aldığı eserinde sosyal aksaklığa sebep olan durumu eleştirmekten ziyade bir güldürü yaratmayı önceledeği, Güntekin'in ise meseleyi çok daha farklı yönleriyle ele alan bir aydın tavrı içinde olduğu rahatça söylenebilir. Elbette bu çıkarım yapılırken Hülle yahut Kabakçı Ferhat Ağa'nın Hüseyin Suat'ın ilk dönem eserlerinden olduğu göz önünde tutulmalıdır. Buna karşılık Hülleci ise Reşat Nuri bu sahada birçok eser verdikten sonra erken Cumhuriyet döneminde kaleme alınmıştır. Her iki eser aynı konuya odaklanmakla birlikte meseleyi ele alış biçimleri, yarattıkları oyun kişileri ve kullandıkları tekniklerin amaçları noktasında farklılık gösterir.

KAYNAKÇA

And, Metin (1971). *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

And, Metin (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Çalışlar, Aziz (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Durbaş, Refik (1976). "20. ölüm yılında Reşat Nuri Güntekin. Gerçekçi Hikâye ve Romanımızın Evriminde Bir Dönüm Noktası". *Milliyet Sanat Dergisi*, S.209, s.6-8.

Güntekin, Reşat Nuri (1965). *Hülleci*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

Gürsoy Altuniş, Belkıs (2001). *Hüseyin Suad YALÇIN Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Köse, Saffet (1998). "Hülle", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C.18. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s.475-477.

Kurdoğlu, Veli Behçet (1967). *Şâir Tabîbler*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Mayader, Saadet (2007). "Klâsik Dönem Osmanlı Toplumunda Boşanma (Bursa Şer'iyye Sicillerine Göre)". *Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, S.1, s.299-320.

Nutku, Özdemir (2013). *Dram Sanatına Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ozansoy, Halit Fahri (2016). *Edebiyatçılar Geçiyor*. İstanbul: Dergâh.

Sustam, Demet (2017). *Reşat Nuri Güntekin'in Piyeslerinde Sosyal Eleştiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sustam, Demet (2018). "Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatroculuğu Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S.19, s.185-198.

Şener, Sevda (1971). Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Şener S. (1981). "Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı". *Türk Dili*, S. 360, s.370-377.

Şener, Sevda (1990). "Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S. 33, s.467-475.

Şener, Sevda (2014). *Tiyatroda Yaşam-Oyun İlişkisi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Töre, Enver (2009). "Türk Tiyatrosunun Kaynakları". *Turkish Studies*, S.4, s. 2181-2348.

Nutku, Özdemir (2013). *Dram Sanatına Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Yy. (1326). "Hülle". *Kalem*, S.92, s.5-7.

Yy.(1929). "Hüseyin Suat Bey Temaşadan Bahsediyor". *Akşam*, S. 3787, s.2.

HÜRRİYET KASİDESİ'NDE SOSYOLOJİK İLETİLER ÜZERİNE BAZI BELİRLEMELER

Doğanay DAĞLAR

Lisans Öğrencisi
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZ

Modern Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olan Namık Kemal, birçok edebî türde eser vermiştir. Kaleme alınan bu ürünler, tarihî ve sosyolojik açıdan değerlendirildiği takdirde uğranılacak ilk durak şiirleridir. O, klasik şiir anlayışının özellikle tematik bağlamda dışına çıkabilmeyi başarmış bir sanatçıdır. Yaşadığı dönemde devletin anayasal düzene kavuşmasını irdelemiş ve bu hususataki düşüncelerini bazı kavramlar üzerinden yansıtmıştır. Hürriyet, vatan, millet, adalet gibi kavramlar ve bunların sembolize edildiği unsurlar sanatçının şair, yazar, araştırmacı kimliğini yansıtmakla beraber aydın bir bireyin nasıl olması gerektiğine dair çeşitli kaideleri de sunar. Tüm bunların getirmiş olduğu neticeler, onu Türk edebiyatının en önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilmesini sağlar. Ülkenin içinde bulunduğu güç durumları yüksek ve iradeli söylemlerle ifade etmenin anlamlı ve etkili yolunu şiirle sağlayan sanatçının değer anlayışından hareketle birey-toplum, toplum-devlet, birey-devlet ilişkilerini görmek mümkündür. Bu çalışmada, Namık Kemal'in aktarmış olduğu "Hürriyet Kasidesi"nin oluşumuna sebebiyet veren sosyolojik iletiler incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Türk edebiyatı, Namık Kemal, "Hürriyet Kasidesi".

ABSTRACT

Namık Kemal, one of the leading names of the modern Turkish literature produced works in many literary genres. When these written products are evaluated in terms of history and sociology, the first stop which is visited is his poems. He is an artist who has managed to go beyond the classical poetry understanding, especially in the thematic context. During his lifetime, he examined the constitutional order of the state and reflected his thoughts on this issue one some concepts. Concepts such as freedom, homeland, nation, justice and the elements they symbolize reflect the poet, writer and researcher identity of the artist, as well as offer various rules about how an enlightened individual should be. The results of all these make him accepted as one of the most important artist of Turkish literature. It is possible to see individual-society, society-state, individual-state, relations based on the artist's understanding of value, who provides a meaningful and effective way of expressing the difficult situations of the country with high and strong-willed discourses. In this study, the sociological messages that led to the formation of the "Freedom Ode" conveyed by Namık Kemal were examined.

Keywords: Turkish literature, Namık Kemal, "Freedom Ode".

Giriş

Osmanlı Devleti'nin kültür ve toplum yapısını kendine has yöntemler dahilinde inceleyen Namık Kemal, modern Türk edebiyatının başlangıç noktasında öne çıkan sanatçılar arasında yer almaktadır. Onun öncü konumunu muhafaza etmesinde en önemli etken hiç şüphesiz eserleridir. Eserlerinde toplum yapısına dair taşımış olduğu düşünceler, Türk toplumunun bugün dahi değer yargılarına hitap eden kılavuz niteliğindedir. Namık Kemal'in sosyolojik düşünceleri hakkında daha önce akademik bulgulara saptansa da "Hürriyet Kasidesi" üzerinden Osmanlı toplumu hususunda düşündüklerini belirleme adına herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu çalışmada, bahsi geçen kılavuz örneklerinden biri olan "Hürriyet Kasidesi"ni inceleyip, Namık Kemal'in topluma olan bakış açısını sergilemek amaçlanmaktadır. Kasidede yer alan beyitlerde toplum, aydın, birey, ahlâk gibi unsurlara ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerine değinilerek sanatçının tasarlamış olduğu toplum modeli izah edilecektir.

Milletler, tarihsel bir süreç içerisinde yazılı ve yazısız siyasi faaliyetlere dayanarak modernleşme adına bazı çalışmalarda bulunurlar. Bu çalışmalar, sahip olmak istedikleri modern ilkeler ile çağın yapısal durumunu karşılayacak olgulara sahiptir. İdare edilen milletlerin ideolojik olarak ortak bir fikir etrafında buluşmaları, meşru yönetimin halk üzerinde uyguladığı sosyal yaptırımları da beraberinde getirmiştir. Düşüncenin zaruri boyutu irdelendiğinde toplumun, dünyanın değişim ve gelişim sürecine uyum sağlayabilmesi dengeli bir toplum siyasetinin uygulanmasını gerektirir. Bundan dolayı bir ulusta gerçekleştirilen siyasi hamlelerin küresel boyuta ulaşması, sosyal sınırlılıkların ötesine geçerek bahsedilen değişim sürecini hızlandırabilmektedir. Osmanlı coğrafyasında bu durumun en kapsamlı örneklerinden biri de Tanzimat Fermanı'dır.

3 Kasım 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı, Osmanlı Devleti'nin siyasi ve içtimaî gelişmelerini oldukça etkilemiştir. O yılların getirmiş olduğu şartlar sanat camiasında birtakım etkileşimlere maruz kalan aydınların düşünce hayatlarını köklü bir değişime sürüklemiştir. Türk edebiyatında da bu etkileşimden doğan ve yıllarca tesirini sürdüren toplumsal mücadelenin öne çıkmasında Namık Kemal'den söz etmemek olanaksızdır (Gürlek, 1988: 48). Onun, Türk kültür ve tarihini özgün bir şekilde kavrayabilen, tarih şuurunun getirdiği düşünceler sonucunda millet adına değer arz eden unsurlara yeni ve derin anlamlar yükleyebilen, dogmatik tahlillerin dışına çıkarak olay ve durumları felsefî bakış açısıyla farklı boyuta taşıyabilen bir yapıya sahip olduğu söylenebilir (Şengül, 2000: 31). Şair, vatan, millet, hürriyet gibi değerleri, toplumun olağan kültür anlayışı üzerinden sosyolojik bir tasarı hâline getirmiş, sosyal ve politik anlamda yenileşme hareketini savunarak, eserlerini bu doğrultuda ortaya koymuş ve çağın mücadeleci kimliklerinden birisi olmuştur. "Hürriyet Kasidesi" de bu inancı ve kararlılığı gösteren eserleri arasındadır.

Çalışmanın asıl konusu olan Hürriyet Kasidesi'nin ilk on beytinde sosyolojik iletilerin doğrudan verildiğini söyleyebiliriz. Bu söylemi kanıtlayabilmek adına bahsi geçen beyitlere ve taşıdıkları toplumsal içeriklere göz atılmalıdır.

1
Görüp ahkâm-ı 'asrı münharif sıdk u selâmetden
Çekildik 'izzet ü ikbâl ile bâb-ı Hükûmet'den
(Asrın hükümlerini doğruluk ve esenlikten sapmış bulup onur ve saygınlığımız ile hükümet kapısından çekildik.)

Bu beyitteki sosyolojik unsurlara yer vermeden önce birtakım biyografik esaslara değinmek gerekir. 1876 yılında ilan edilen Meşrutiyetin gerçekleşmesine zemin hazırlayan Genç Osmanlılar hareketi, fikri kökeninin Avrupa'dan doğduğu 'Hürriyet' düşüncesi etrafında zihinsel bir mücadele içerisindedirler. Bu sanatçılar, inandıkları mücadele doğrultusunda memuriyet hayatlarını sonlandırmakla kalmayıp edebî, siyasi ve içtimai protestolar sergileyerek politik bir eksen etrafında birleşmişlerdir. Namık Kemal'in de baskın bir rol oynadığı bu çevre dönemin iktidarı ve faaliyetlerinin, hürriyet düşüncesi ile taban tabana zıtlık gösterdiğini savunmuştur. O hâlde beyitte yer alan sosyolojik iletilerin bahsi geçen çerçevede şekillendiği söylenebilir. Namık Kemal'e göre topluma karşı vazife olarak görülen hürriyet bilincinin unvan yahut makamlardan üstün olduğu, menfaatleri arkada bırakabilecek bir inançtan doğduğu ifade edilebilir.

2 *Usanmaz kendini insân bilenler halka hizmetden*
Mürüvvet-mend olan mazlûma el çekmez i'ânetden
(Kendini insan bilenler halka hizmet etmekten usanmazlar. Yardımsever kimseler mazlumlara uzatılan yardım ellerini çekmezler.)

Tanzimat döneminde edebiyatın toplumu eğitmek adına bir araç olarak görüldüğü düşünüldüğünde sanatçıların halka doğru yönelmesi olağan bir durumdur. Beyitte yer alan sosyolojik iletiler de bu vazifenin yalnızca sanatçılar tarafından değil kendini insan bilen herkesin halka yönelerek gerçekleştirilmesini taşımaktadır. Kasidenin yazılmış olduğu dönemde gerçekleşen siyasi vakaların tesiri bu yardımın çok yönlülüğüne işaret etmektedir. Toplumun eğitim, kültür, sanat, iktisat ve daha birçok belirleyici unsurlara karşı olan etkileşimi, hürriyet bilincinin temelinde taşıdığı hareketliliği göstermektedir. (Göçgün, 1999: 26) Dolayısıyla yardımın yalnızca ekonomik bir boyuta sahip olduğunu düşünmek hürriyet fikrinin daralmasına sebebiyet verecektir. Namık Kemal'in bu mücadele içerisinde olduğu hürriyet hareketi bahsedilen unsurlara dayanmaktadır. Halka uzatılan yardım eli özgürlüğün, adaletin, edebiyatın, kültürün, eğitimin ve sanatın davetini sembolize eder.

3 *Hakîr olduysa millet şânına noksân gelir sanma*
Yere düşmekle cevher sâkıt olmaz kadr ü kıymetden
(Millet hor görüldüyse şanı eksilir sanma; cevher yere düşmekle değerinden, kıymetinden bir şey kaybetmez).

Kasidenin yazılmış olduğu dönem göz önüne alındığında Osmanlı coğrafyasında yaşayan insanların idarî kararlar neticesinde sosyal mahrumiyetler yaşadıklarını söylemek mümkündür. Namık Kemal, bu mahrumiyetlere karşı yapılabilecek hamlenin, milletin zengin birikimlerini esas alarak taşımış oldukları kudretin farkına varmakla gerçekleştirilebileceğini

aktarır. (Kaplan, 1980: 30) İçtimai meseleler hak ve hürriyetlere karşı olumsuz etkiler getirse de milletin özündeki değerin kaybolmayacağını vurguladığı söylenebilir. O hâlde bu durumdan yola çıkılarak Namık Kemal'in toplumsal iletiyi sabırlı, kararlı ve özüne farkındalık oluşturacak etkenler dahilinde oluşturduğu dile getirilebilir.

4 *Vücûdun kim hamîr-i mâyesi hâk-i vatandır*
Ne gam râh-i vatanda hâk olursa cevr ü mihnetden
(Hamurunun mayası vatan toprağı olan kimseler bu uğurda eziyet ve acı çekse ne gam?)

Namık Kemal, hayatını vatan ülküsüyle derecelendirmiş bir şairdir. İnsanın hayata olan bağlılığını sağlayan en büyük etkenin vatan olduğunu düşünür. Bireylerin doğumundan ölümüne kadar geçirdiği evreler düşünüldüğünde şairin bu düşüncesi desteklenebilir; çünkü vatan ülküsünün getirmiş olduğu şartlar mücadelenin, acının, kaygının, eziyetin, hüznün izlerini taşımaktadır. Öyleyse vatan toprağıyla mayalanmış insanın bu duygularla karşı karşıya kalmasının olağan bir durum olduğu belirtilmelidir. Namık Kemal, bu durumu insanın gelişiminden, vatan uğruna can vermeye kadar uzanan sürece yaymaktadır. Beyitte yer alan döngü de bu sürece işaret eder; vatanla var olan bir bireyin varlığını yine vatana armağan etmesi kadar kutsal bir görevin olmadığının vurgulandığı söylenebilir.

5 *Mu'înî zâlimin dünyâda erbâb-ı denâ'etdir*
Köpekdir zevk alan sayyâd-ı bî-insâfa hizmetden
(Dünyada zalimin yardımcısı alçak olanlardır. İnsafsız avcıya hizmet etmekten zevk alan yalnızca köpektir).

Tanzimat döneminde vuku bulan siyasi karmaşa, idarecilerin makamları gölgesinde menfaat ve itaat ilişkilerine dayanan hareketliliği de beraberinde getirmiştir. Olumlu veya olumsuz şartlar gözetilmeden uygulanan politikalara karşı yalnızca itaat etmekle kalan yüksek devlet görevlilerine seslenen Namık Kemal, sert bir eleştiri ile bu durumu gözler önüne sermektedir. Makamlarını koruyabilmek adına mazlumlara karşı sorumluluk üstlenmeyen idarecileri, avcıların kendilerine yardım etmesi için yanlarına getirdikleri köpeklere benzeten şair, toplumun baskı altında olduğunu ve bu durumdan rahatsızlık duyduğunu açıkça göstermiştir. Ona göre hürriyete kavuşmanın ilk koşulu düşüncelerin özgürlük kazanmasıdır. Bu doğrultuda beytin altında yatan sosyal içeriğin, fikir özgürlüğü, refah toplum, hür toplum modeli gibi idealler etrafında tasarlandığı aktarılabilir.

6 *Hemân bir feyz-i bâkî terkeder bir zevk-i fânîye*
Hayâtın kadrini âlî bilenler hüsn-i şöhretden
(Hayatın değerini şöhretin güzelliğinden üstün tutan kimseler, sonsuz feyzi geçici zevklere tercih ederler.)

Namık Kemal'in bu beytinde aktarmak istediği ileti bir önceki beyte gönderme niteliği taşımaktadır. Şöhret ve makamın rüzgarına kapılan kişilerin, hayatın aslî değerini anlayamayacaklarını, bu olanakların geçici zevkler taşıdığını, insana bahşedilen ömrün gerçek ve doğru olan değerler etrafında harcanması gerektiğini, sonsuz bereketin bu değerlerde bulunduğunu ileri sürülmektedir. Bundan dolayı topluma fayda sağlayabilecek fikirler üretmenin, eserler bırakmanın ulu değerlere hizmet edeceğini, bu hizmetten alınacak

zevkin fani zevklerden daha anlamlı olduğunun sosyal bağlamda değerlendirildiği söylenebilir.

7 *Nedendir halkda tûl-i hayâta bunca rağbetler*
Nedir insâna bilmem menfa'at hıfz-ı emânetden
(İnsanlarda hayatın uzun olmasına bunca rağbet nedendir? İnsana emaneti korumaktan ne gibi bir menfaat doğabilir bilmem!)

Şair, beyitte insanın emaneti olan candan nasıl bir menfaat beklenebileceğini sorgulamaktadır. Bu sorgudan hareketle sanatçının idealist kimliği akıllara gelmektedir. İnsan onurunun, şerefinin zevk ve sefa karşında mukayese edilemeyecek kadar üstün olduğunu, hak, vatan, millet gibi değerleri muhafaza etmek adına verilen canların uzun bir hayata göre oldukça fazla kıymet taşıdığının belirtildiği aktarılabilir. Buna göre sosyolojik iletinin, birey-toplum ilişkisi üzerinden varoluşsal bağlamlar taşıdığını, bedenin manevî unsurlar sayesinde anlam kazanabildiğinin işaret edildiğini söylemek mümkündür.

8 *Cihânda kendini her ferdden alçak görür ol kim*
Utanmaz kendi nefsinden de 'âr eyler melâmetden
(Dünyada kendisini her insandan alçak gören kişi ayıplanmaktan utanır ama kendi nefsinden utanmaz.)

Şiirde sosyolojik iletilerin doğrudan verildiği en açık beyitlerden birisi de burasıdır. Şair burada insanın toplum, toplumun insan üzerindeki tesirini yoğun bir şekilde ortaya çıkarmaktadır. İnsan, toplumun ahlâkî yönlerini belirleme eğilimindedir. Dolayısıyla davranışlarını, ölçülerini önce toplumu esas alarak sergiler. Bahsi geçen bu durumu kendisine mâl etmiş kimseler, dışarıdan gelen etkenlerin tesiri sonucunda nefsin iradesini göz ardı ederler. Toplum denetiminin bireyin benlik algısından hareketle değişiklik gösterebileceğini düşünen Namık Kemal'in, önce insanın nefsiyle olan bağını değerlendirmesini, kendi kusurlarını görebilmesini ve ahlâkın yalnızca bir toplum yahut bir birey tarafından oluşturulabilen sosyal merkez olmadığını savunduğu ifade edilebilir.

9 *Felekden intikâm almak demekdir ehl-i idrake*
Edüp tezyîd-i gayret müstefîd olmak nedâmetden
(Yaptıklarından pişmanlık duyup çalışmalarını arttırmak felekten intikam almak demektir.)

Namık Kemal'in de içinde bulunduğu edebî dönemdeki sanatçılar, çalışma alanlarını toplum üzerine yoğunlaştırmışlar ve daha önce taşımış oldukları düşüncelerini olgunluk yıllarına geldiğinde terk ederek bunlardan ders çıkarmayı amaç edinmişlerdir. Şair, bu tutumu yine toplum üzerinden değerlendirmiştir; fikrî dünyanın hassas bir yapıya sahip olduğunu, bu dünyada zamanın getirdiği şartlara bağlanarak basmakalıp yargıların oluştuğunu ancak devre karşı gelebilecek gücün sebat ve azimle çevrelenmiş çalışma gayretinde bulunduğu dile getirilmiştir. Dolayısıyla sanatçının sosyal iletisi, zihinsel mücadelelere sığınarak oluşturulan edebî ve siyasi hareketin kararlı çalışmalar neticesinde desteklenebileceğine işaret ettiği vurgulanabilir.

10 *Durur ahkâm-ı nusret ittihâd-ı kalb-i milletde*
Çıkar âsâr-ı rahmet ihtilâf-ı re'y-i ümmetden

(Başarının sırları milletin gönül birliğinde yatar. Halkın farklı fikirlere sahip olması hayırlı eserler doğurur.)

Bir toplum etrafında birleşen insanların düşüncelerinin tekdüze bir yapıya sahip olması medeniyet seviyesinin yükselmesine karşı oluşan en büyük engellerden birisidir. Özgün fikirlerin ortaya atılması ve bu fikirlerden çıkarılabilecek sosyal menfaatler, medeniyet dairesini belirlemek için etkili çözüm yollarını barındırır.

Toplumun birliktelik adına attığı adımlar, karşılaştığı olay veya durumlara göre değişiklik gösterebilmektedir; bir olabilmeyi yahut felsefi katmanların gerekliliğine göre ayrı fikirlere sahip olmaları bu adımların niteliklerini belirlemektedir. Beyitte yer alan düşüncelerin de bu doğrultuda kaleme alındığı söylenebilir. Namık Kemal, toplumun duygusal birliğinden bahsederken düşünce ayrılıklarının aynı toplumda kalkınma çalışmalarını güçlendireceğini savunur. Dolayısıyla şairin aktardığı söylemler, tartışan, sorgulayan, eleştiren ve bilişsel çıkarımlar yapabilen 'ideal toplum' modelini belirlemektedir.

Sonuç

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Batı'dan gelen fikirleri sıkı bir şekilde denetim altında tutan Osmanlı yönetimi, Avrupa'dan gelen özgürlükçü düşünce yapısını kendilerine hedef belirleyen Genç Osmanlılar hareketi için büyük bir engeldir. Modernleşme girişiminin siyasi ağına takılan bu hareket, sahip oldukları bilgi ve birikimleriyle eserler vererek siyasi hamlelere karşı edebiyatın imkanlarından yararlanmışlardır. Ortaya çıkan edebî ürünlerin birçoğu millet ve milleti taşıyan tüm alt birimlere hitap etme gayesi taşır. Bu kitlenin idealist kimliğini yansıtan ve hemen her türde eserler kaleme alan Namık Kemal'in, Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle 'hürriyet kahramanı' olarak ortaya çıkan en belirleyici eserlerinden birisi de "Hürriyet Kasidesi"dir. Onun bu eserinde özgür insan modeline işaret eden iletiler, toplum üzerinden yansıtılan akıl ve vicdan portrelerini yansıtmaktadır.

Namık Kemal, çözümlemelerde görüldüğü üzere şiirin yalnızca tematik yeniliklerle oluşturulabileceğini değil, toplumun çağdaşlaşma gayreti içerisinde konumlandırıldığı olumsuzlukları da aktarmıştır. Şair, milletin kutsal değerler taşıyan bir yapılanma olduğunu düşünerek zemininde barındırdığı cevher ve kudrete değinmiş, devletin ileri gelenlerinin dahi bu kudret karşısında yıkıcı bir etkiye maruz kalarak mağlup edilecekleri fikrî mücadeleyi aktarmıştır.

Sonuç itibariyle "Hürriyet Kasidesi"nin yazılma amacı göz önünde bulundurularak sosyal imge ve çağrıların değerlendirilmesi, dönemin Osmanlı toplumunu ve Namık Kemal'in sosyolojik tespitlerini belirlemede yardımcı olacaktır. Kasidede yer alan iletiler vatanın kurtuluş mücadelesinin yalnızca fiziksel müdahaleler ile gerçekleşemeyeceğini, aklın ve hür düşüncenin, toplum taslağını oluşturabilmek için en etkin unsurlar arasında bulunduğunu, zihinsel mücadelenin ise onur, şeref, inanç ve azimle sergilenebileceğini göstermiştir. Aynı zamanda şairin hürriyet konusundaki düşüncelerinin, hümanisttik bağlamda insana yönelen,

insan haklarının, hürriyetlerinin üzerinde duran bir çizgide bulunduğu ifade edilebilir. Bu sebeple söz konusu şiirin edebiyat tarihi, sosyoloji, siyaset felsefesi gibi alanlar adına da büyük önem taşıdığını belirtmek gerekir.

KAYNAKÇA

Bolayır, Ali Ekrem (1930). *Namık Kemal*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Göçgün, Önder (1987). *Namık Kemal*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Göçgün, Önder (1999). *Namık Kemâl'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Bakanlığı Yayınları.

Gürlek, Dursun (1988). *Namık Kemal, Hayatı – Sanatı – Eserleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınevi.

Kaplan, Mehmet (1944). *Namık Kemal'e Göre İnsan*. İstanbul. S. 4. s. 15-16.

Kaplan, Mehmet (1948). *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. 30-68

Kocakaplan, İsa (1999). *Namık Kemal*. İstanbul: Timaş Yayınları, 126-132

Parlatır, İsmail (1992). "Hürriyet Kasidesi". *Türk Dili Dergisi*. S. 481- 482. s. 100-105.

Şengül, Abdullah (1999). "Yeni Kavramlar Etrafında Yeni İnsan ve Namık Kemal". *Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 2. s. 198-203

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1982). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

NURDAN GÜRBİLEK'TE EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNİN SINIRLARI

Elif Büşra DEMİR

Yüksek Lisans Öğrencisi
TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Türk Dili ve Edebiyatı ABD

ÖZ

Nurdan Gürbilek, yazdığı denemelerde Türkiye'nin yakın tarihinin gerçeklerine, kültürel değer ve imgelere, Türk Edebiyatı yazarları ve eserlerine; özgün bir üslupla, eleştirel bir pencereden bakar. Gürbilek'in eleştiri tarzı dikeydir; edebî metinleri alışılmışın dışında bir okumayla, derinlemesine çözümler. Yatay eleştiride görülen özetleme ve genellemeden kaçınan Gürbilek, ele aldığı metinlerdeki ayrıntıların peşinden giderek, merkeze alığı problem etrafındaki hakikatleri ortaya çıkarmaya çalışır. Yaşadığı toplumu çok iyi tanıyan yazar, detaycı ve çok yönlü yaklaşımıyla, samimi diliyle, edebiyat eleştirisini toplumu anlamada ve anlatmada çok önemli bir araç olarak kullanır. Yazdığı denemelerde Türk Edebiyatının tamamını değerlendiren Gürbilek, yazılarında insanın kaygılarını, yalnızlığını, mağduriyet hissini, özgünlük endişesini edebî eserler üzerinden birçok açıdan değerlendirir.

Denemeye bakış açısının Benjamin'in bakış açısıyla örtüştüğünü söyleyen Gürbilek, yazılarında tikeli merkeze alarak tümeli değerlendiren bir eleştirmen rolü üstlenir. Okura yazıları boyunca yap-boz parçaları veren yazar, yazılarının sonunda ortaya yap-bozun tamamını çıkarıp, gösterdiği manzara ile ne yapabileceğini, okurun düşünce dünyasına bırakır. Yazılarının bütününe baktığımızda Gürbilek'in tarihe ve topluma bakışında Walter Benjamin'in etkisini açıkça görmek mümkündür. Gürbilek'in bütün yazılarında Benjamin gibi "gözlemlenen gerçeğin en küçük hücresinin bile dünyanın geri kalanına eşdeğer olduğu" inancı vardır.

Anahtar Kelimeler: Nurdan Gürbilek, Deneme ve Eleştiri, Eleştirel Deneme

ABSTRACT

Nurdan Gürbilek, in her essays, emphasizes the realities of Turkey's recent history, cultural values and images, Turkish Literature writers and their works; She looks at it with an original style and a critical window. Gürbilek's style of criticism is vertical; Analyzes literary texts in depth with an unusual reading. Avoiding the summarization and generalization seen in horizontal criticism, Gürbilek follows the details in the texts she deals with and reveals the unspoken truth. The writer, who knows the society she lives in very well, uses literary criticism as a very important tool in understanding and explaining the society with her detailed and versatile approach and sincere language. Evaluating the whole of Turkish Literature in her essays, Gürbilek evaluates the anxieties, hurt, loneliness, victimization feeling and originality concerns of literature in her writings.

Saying that his point of view on experiment coincides with Benjamin's point of view, Gürbilek takes the role of a critic who evaluates the whole by putting the particular at the center in his writings. The author, who gives the reader pieces of the puzzle throughout her writings, uncovers the whole puzzle at the end of her writings and leaves it to the world of thought of the reader with the landscape she shows. When we look at all of her articles, it is possible to clearly see the influence of Walter Benjamin on Gürbilek's view of history and society. Like Benjamin, there is a belief in all of Gürbilek's writings that "even the smallest cell of the observed reality is equivalent to the rest of the world".

In this article, the critical language of the author's essays will be examined through Nurdan Gürbilek's books such as *Living in the Showcase, The Shifting Shadow, Homework, Bad Boy Turkish, The Blind Mirror Lost Orient, Someone Else Before Me, Second Life, Language of The Victim* and the critical boundaries of Nurdan Gürbilek will be revealed.

Keywords: Nurdan Gürbilek, Essay and Criticism, Critical Essay

Giriş

Nurdan Gürbilek Türk Edebiyatı deneme ve eleştirisinde çok önemli bir isimdir. Gürbilek'in eserlerinde, edebiyat ve felsefeyi harmanlayan, karşılaştırmalı bir görme ve yazma biçimi vardır. Yazarın üslubu kendi icadıdır. Kendine özgü söyleyiş tarzıyla, yazdıklarına çok katmanlı, derin boyutlar kazandırır. Geleneksel edebiyat tenkidi içerisinde, metinleri belirli bir problemin etrafında okuyan serbest eleştiri tarzıyla, yıllarla birlikte gelen eserleri edebiyatımızda bir ekole dönüşmüştür.

Gürbilek kendi yazı türünü *Ev Ödevi'*nin giriş kısmında şu şekilde tanımlamaktadır:

> *"Bu yazıların eleştiri mi inceleme mi deneme mi olduğu sorusunu ben de kendime sordum. Şunu söyleyebilirim: Bu yazıların konusu bir deneyim olarak, bir biçimsel yaşantı olarak edebiyat. Tabii bu, edebiyatı kendi terimleriyle, kendi tarihiyle incelemeyi, orada biçimin nasıl bir hayat sürdüğünü anlamayı içeriyor. Ama aynı zamanda biçimin ardında kımıldayan içeriğe bakmayı, yani edebiyatın içinden geçerek başka şeyler düşünmeyi, orada yaşanan deney sayesinde başka alanları yoklamayı da içeriyor. Bu yazıları denemeye daha yakın kılan da bu sanırım." (Gürbilek, 2008: 8).*

Nurdan Gürbilek yazdıklarının daha çok deneme olduğunu söylese de, onun edebî metinler üzerinden ilerleyişi, yazdıklarını eleştiri ve inceleme türüne de yaklaştırmaktadır. Gürbilek'in eleştirel denemeciliğini kavramak için eserlerinden hareketle kendisinin denemeyi nasıl tanımladığını, denemeye nasıl sınırlar ya da sınırsızlıklar getirdiğini anlamak gerekmektedir.

Bu makale Nurdan Gürbilek'in deneme ve eleştiri tarzını değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Nurdan Gürbilek'in *Vitrinde Yaşamak, Yer Değiştiren Gölge, Ev Ödevi, Kötü Çocuk Türk, Kör Ayna Kayıp Şark, Benden Önce Bir Başkası, Mağdurun Dili, İkinci Hayat* kitapları üzerinden yazarın denemelerindeki eleştirel dili incelenerek Gürbilek'in eleştiri üslubuyla ilgili bazı sonuçlara ulaşılacaktır.

Denemenin Sınırları

Edebiyatımızda deneme, yazarının yaşantı ve tecrübelerine, birikimine dayandıkça edebî bir tür olmaya devam ederken; yazarından uzaklaşıp belirli görüş, kuram ve ideolojilere

yaklaşıp nesnelleştiğinde söylem biçimine dönüşmektedir. Bu durum denemeyi ve tanımını zorlaştırmaktadır.

Deneme, yazmaya başlayan herkesin denediği, amatör yazarların tercih ettiği bir tür zannedilse de deneme türünde yazılmış hakiki örneklere bakıldığında deneme yazmanın meşakkatli bir sürece tabi olarak, ciddi bir bilgi birikimi ve olgunluk şartı ile ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, Nilüfer Kuyaş Başka Hayatlar kitabının yeni baskısına yazdığı ön sözü şu cümle ile bitirmektedir: "Deneme ise yazarlığın esas sınavı." (Kuyaş, 2012: 13). Çünkü denemenin tanım cümlesine sorulan "nedir" sorusunun tek ve net bir cevabı yoktur. Deneme yazara sunduğu sınırsızlıklarıyla yazarı sınamaktadır.

Cemal Süreya *Varlık* dergisine yazdığı "deneme deyince" yazısında denemeyi farklı bir benzetme ile şöyle açıklamıştır:

> *"Denemenin tanımı biraz da asliye mahkemelerinin tanımına benziyor. Bilindiği gibi Hukuk Usûlü yasalarında, bu mahkemeler 'öbürlerinin görevleri dışında kalan işlerle uğraşır' diye tanımlanmaktadır. Oysa alan yine asliye mahkemelerine kalır. Bir yazı 'edebî' olacak, yani yine de şiir, roman, öykü, eleştiri olmayacak, ayrıca bilimsel kesinlik taşımayacak: işte deneme! Tanımda 'ne değilse o' yöntemi uygulanıyor yani. Yine de dikkat edersek, deneme tanımında ağırlık noktası onu bilimsel yazılardan ayıran özellikleridir. Bunu da doğal karşılamak gerek çünkü edebî türler arasında bilime en yakın olanı o. Adamakıllı 'serbest' bir çıkıştır, hatta 'kalkışma'dır deneme (essai sözcüğünde böyle bir anlam da var). Mutlaka bir yere varması gerekmez."(Süreya, 1982: 14)*

Deneme türü özellikle son yıllarda Cemal Süreya'nın tespitindeki gibi bilimselliğe yakın seyretmektedir. Bunun sebebi denemenin diğer türler üzerinden bir tür akıl yürütmesi yapılarak meydana getirilmesidir.

Denemenin tanımsızlığından duyduğu rahatsızlığı Metin Kayahan Özgül *Kandille İskandil* kitabında yer alan "Denemeyi Deneme" yazısında şu cümlelerle anlatmaktadır:

> *"Farkında mısınız ve farkında olmak sizi rahatsız ediyor mu, bilmem; ama, 'deneme'nin sınırlarının kaypak belirsizliğinin, niteliklerinin bukalemun değişkenliğinin, kısaca tarifsizliğinin beni rahatsız ettiğini söyleyebilirim. Körlerin fili tarifi gibi, herkesin farklı bir yerde durup farklı bir dalını inceleyerek deneme'yi kendince tanım(lam)ası, durumu daha müşkül bir hâle sokuyor. Denemenin makaleden fıkraya, sohbetten eleştiriye kadar epeyce bir türle olan yakınlaşmaları, zaten onun vasıflarının bir gereği imiş gibi karşılanıyor."(Özgül, 2003: 213).*

Deneme ile ilgili tanımlar incelendiğinde ortak tanımlarının 'denemenin ölçütleri kesin olmayan açık bir tür' olduğu görülmektedir. Denemenin ne olmadığını tanımlamak ne olduğunu tanımlamaktan daha kolaydır. Denemenin bu sınırsızlığı muhakkak onun yazarıyla da ilgilidir; deneme yazarın görüş ve tercihleri etrafında şekillenerek yazılma amacına göre bir makaleye ya da eleştiriye dönüşebilmektedir. Bir akademisyenin kaleme aldığı deneme bilimselliğe ve makaleye özgü üslupla meydana gelmektir. Bir eleştirmenin yazdığı deneme eleştirel bakış açısının tezahürü olmaktadır. Yazarların bir kısmı denemede, var olana yorumlar getirirken diğer bir kesim deneme üzerinden var olana yeni keşiflerde bulunmaktadır.

Peki, deneme ne zaman eleştirel olur? Bu sorunun yanıtını bulabilmek için önce eleştiriyi eleştiri yapan özellikleri bilmek gerekmektedir. Literatürde eleştirinin, edebî eleştirinin ne

olduğuna dair birçok tanım bulunmakla birlikte yazının odak noktasının Nurdan Gürbilek'in eleştiri anlayışı olması "eleştiri nedir" sorusunu Gürbilek'e yönlendirmektedir. Yazar bu sorunun cevabını Necmiye Alpay ile yaptığı söyleşide şöyle vermiştir:

> *"Yapıtla sürdürmek istediğimiz bir konuşma, bir karşılıklı konuşma aslında eleştiri. Yapıtın içinde ilk bakışta duyulmayan sesleri daha duyulabilir hale getirmeye çalışan, bir bakıma yapıtı konuşturmayı amaçlayan bir konuşma. İyi ya da kötü olması da biraz buna bağlı. Eğer o konuşmada, sadece eleştirmenin sesi duyuluyor, onun görüşleri, onun izlenimleri, onun değer yargıları, onun kuramsal anlayışı ortaya çıkıyor, yapıt da bir kenarda öylece suskun duruyorsa, o iyi bir eleştiri değil bence. Ama eğer yapıtla eleştirmen arasında bir karşılıklı konuşma varsa, eleştirmenin kuramsal bakışı ya da izlenimleri kadar, hayranlıkları ya da kızgınlıkları kadar yapıtın sesi ya da yapıtın içindeki farklı sesler de duyulabiliyorsa, o zaman iyi bir eleştiriden söz edilebilir; orada bir karşılıklı konuşma, bir diyalog başarılmıştır. Aslında eleştiri deyince hep şöyle bir şey anlama eğilimindeyiz: Eleştirmen diye biri var, bir şeyler biliyor, bir kuramsal bakışı var, edebiyata dair değer yargıları oluşmuş, bir eleştiri anlayışı var, bunu yapıta uyguluyor. Yani hazır bazı kalıplar, ilkeler ya da ölçütler var, yapıt da onlara maruz kalıyor. Oysa iyi bir okumada daima ikili bir ilişki oluyor. Eleştirmenin yapıta soracağı sorular var, yapıtı bazı ölçütlere göre sınıyor, ama aslında yapıt da eleştirmene soru soruyor, onun ölçütlerini sınıyor. Bizim başlangıçtaki, yani yapıta ilk yaklaşırken edindiğimiz izlenimleri, dediğim gibi hayranlıklarımızı ya da kızgınlıklarımızı, hatta başlangıçtaki kuramsal öncüllerimizi sorguluyor, çoğu zaman değiştirmemize neden oluyor. Tekrar 'konuşturma' bahsine dönersem, karşımızdaki edebi malzemeyi ne kadar konuşturabiliyoruz, eleştiriyi iyi yapan büyük ölçüde bu. Bazı yapıtların bazı eleştirmenlerin karşısında susması, kendini hiç ele vermemesi de bu yüzden. Yani bir karşılıklı konuşma olarak düşünmekten yanayım eleştiriyi. Biz yapıta soru soruyoruz, ama yapıt da bize soru soruyor." (Alpay: 10.08.2007).*

Bu cevap Gürbilek'in kendi edebiyat eleştirisi hakkında çok şey söylemektedir. Yazarın eleştirel dili tematik bir bakış açısına sahiptir, aynı zamanda bu dilin öznel yorum ve duyguları, tecrübeye dayanan yaşanmışlıkları da vardır. Nurdan Gürbilek'in yazdıkları, yaklaşımındaki bu denge ile aynı anda tematik bir eleştiri hem de öznelliğe yaslanan bir deneme olabilmektedir. Gürbilek, izlenimciliğini elden bırakmadan fakat kavramlara da teslim olmayı reddederek eleştirel bir deneme inşa etmiştir.

Nurdan Gürbilek'in denemeciliğe bakış açısının şekillenmesinde Frankfurt Okulu etkili olmuştur. Çıkış noktası Marksizim olan Frankfurt Okulu, yirminci yüzyılın başlarında kapitalizme ve Sovyet sosyalizmine "eleştirel toplum teorisi" ile başkaldırmıştır. Bu başkaldırı dönemin Türk sol aydınlarına da ciddi anlamda tesir etmiştir. Nurdan Gürbilek de bu tesirin altında kalan isimlerdendir. Frankfurt Okulu'nun temsilcilerinden Walter Benjamin başta olmak üzere Lukacks ve Adorno Gürbilek'in kendine münhasır yazı üslubunun arka planındaki isimlerdir. Bu isimler arasında Walter Benjamin ise açık ara öndedir. Gürbilek Walter Benjamin'in seçme yazılarından oluşan *Son Bakışta Aşk*[1]'a uzun bir sunuş yazısı yazmıştır. Bu yazı okunduğunda Nurdan Gürbilek'in Benjamin'den, üslubundan ne kadar etkilendiği daha iyi anlaşılmaktadır. Söz konusu sunuş yazısı Nurdan Gürbilek'in denemeciliğini kavramak bakımından önem arz etmektedir.

[1] Bkz. Walter Benjamin, Son Bakışta Aşk/ Walter Benjamin'den Seçme Yazılar, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis, 2018

Nurdan Gürbilek Benjamin'den neden bu kadar etkilediğini, *Duvar* dergisi ile yaptığı bir söyleşide şu cümlelerle ifade etmiştir:

> *"Beni durdurmuş, başka bir yöne bakmamı sağlamıştı Benjamin. O zamana kadar sol düşüncede rastlamadığım bir bakış açısı. Bir yandan bir geçmişe dönüklük var, ama aynı zamanda geçmişin firari ya da uçucu bir şey olduğu fikri de var. Geçmişi, hâkim sınıfın koyduğu çerçevede konuşmaya çağrıldığımıza ilişkin bir uyarı var. Hâkim olanın zaferini hep yeni baştan sorgulama gibi bir çaba var. Kültürün öyle devralınacak bir hazine falan değil, bir enkaz olduğu fikri var. Tarihi – tabii kültür tarihini de – birçok öykünün birbirine eklendiği bir zenginleşme tarihi olarak değil, bir muzaffer anlatının başka öyküleri tüketerek ilerlediği bir bastırma tarihi olarak görür Benjamin. Kültürel süreklilikle dehşet arasındaki bağı vurgular. Bütün bunlar var, ama bir yazarda bizi etkileyen şey tek tek fikirlerden çok, bütün bir üsluptur aslında. Üslubu geniş anlamıyla kullanıyorum. Bir yazarın bazı fikirlerine katılır, bazılarına katılmazsınız, ama üslup farklı bir şey, bir bakıma düşünceyi sahneleyen şey. Benim için denemeyi gevşek bir izlenim yazısı, gelişigüzel derlenmiş bir kanaatler toplamı olmaktan çıkaran kişiydi Benjamin. Ya da kavramların uygun adım birbirini izlediği bir kavramlar geçidi olmaktan çıkaran kişi. Sapa yollara, arka sokaklara, patikalara girip çıkan, bütünü tekilde yakalamaya çalışan bir yazı tarzı. Aralarındaki bütün gerginliğe rağmen Benjamin'i en iyi anlatan cümleleri Adorno kurmuştu. Benjamin'i eşsiz kılan şeyin, "kavramlar ağından usulca kayıp giden içeriklere olan takıntılı bağlılığı" olduğunu söyler. Okuru Benjamin'e çeken şeyin, düşüncenin uzun zaman önce sanata terk ettiği bir şeye, mutluluk vaadine olan inatçı bağlılığında yattığını söyleyen de odur. Beni de bütün bunlar çekmişti sanırım Benjamin'e." (Varol, vd., 2016).*

Bu cümleler, Gürbilek'in eleştirel denemesinin ve kendine has üslubunun şifrelerini vermektedir. Benjamin gibi Gürbilek için de deneme, kavramların peş peşe sıralandığı izahlar bütünü değil, gerçeği dışarıda, ara sokakları arkada kalanı atlamadan patika yollarda arama işidir. Nurdan Gürbilek'in yazdıklarını taklit değil eşsiz yapan nokta ise onun denemeyi teoriden uzaklaştırarak edebî metinleri, tecrübelerine, yaşanmışlıklarına bağlı bir şekilde, "sahici" değerlendirmesidir.

> *"Gürbilek ele aldığı metinleri 'kendini yakalamış' metinlerden seçer, irdelediği metnin yanında durur, inceleme sürecinde akademik eleştiri kıstaslarından uzakta 'kendi iç deney'ini esas alır." (Yener, 2008: 160).*

Gürbilek için deneme, kaya gibi yekpare kavramların boşluk bırakmayan düzenine itiraz ettiğinde deneme olur. Deneme, ele alınan konuyu teorik araştırmalardan kurtarmaktır. Deneme, hakkında yazılan konuya dair kavramların içeriğinden emin olunana kadar o kavramlara klişe muamelesi yapmaktır. Denemenin teorik bir değerlendirmeden farkı da budur. Nurdan Gürbilek, her zaman kavramlara belirli bir mesafe ile yaklaşılması gerektiğine inanırken, kavramsız bir deneme yazmanın da mümkün olmayacağına dikkat çekmektedir. Deneme sadece kavramlardan oluşursa kavramlar geçidinden ibaret kalacaktır. Sadece izlenimler üzerinden yazılan bir deneme de izlenim salatasına dönüşecektir. Gürbilek'e göre deneme yazarları kavram ve izlenimlerle bölünmüştür. (Kara: 2015).

Yine Gürbilek'e göre deneme yazarları, yazdıkları denemeleri "anlatılan aynı zamanda senin hikâyendir" cümlesini akıllarından çıkarmadan yazmaktadırlar. Yazar ne kadar teorik bir sorunu ele alırsa alsın, söz konusu sorun yazarın da sorunudur. Yazarın bahsedildiği gibi bölünmeden yazabilmek için yapması gereken, irdelediği meseleye bir araştırma konusu nazarıyla yaklaşmadan, ortaya çıkan sorulara verdiği kendi cevaplarını da yazısında

sınamasıdır. Yazarın kaçınması gereken tehlike ise fazla öznellik ve fazla duygusallıktır. Her iki durumda da yazar konu ile arasında olması gereken mesafeyi kaybeder, görüşünü yitirir. Sorunların yoğun duygular arasında fark edilmesi ve çözüme ulaştırılması zordur. (Aslan: 14.03. 2008).

Gürbilek için yazı, başka yazılar üzerine düşünmektir. (Varol, vd., 2016). Yazarın dergilerde yayınlanan ilk denemelerine bakıldığında bu denemelerin arka planındaki bilimsel hazırlık, yıllara yayılmış ciddi bir okuma, değerlendirme evresi dikkat çekmektedir. Ayrıca Gürbilek'in ilk yazıları birkaç sayfa değil yirmi beş ila otuz sayfa arasında değişen hacimli çalışmalardır. Nurdan Gürbilek yazılarının merkezine temel bir mesele yerleştirirken merkezin etrafına başka birçok mesele de ekleyerek onlar hakkında sesli düşünür, tartışır, bunu yaparken de yine birçok ismi, olayı şahit gösterir. Kalemiyle oluşturduğu girdaplar içerisinde yazardan yazara, kitaptan kitaba gezinir. Bu anlatıda öznellik yoktur, "ben" yoktur, Gürbilek okura dayatma yapmaz, bir telif sunar; kendi sesini gizleyerek mevcut seslerin doğru bir şekilde duyulup anlaşılmasını amaçlamaktadır. Daha sonra kitaplaşacak olan bu yazılar çağrışımlar üzerine kuruludur. Çağrışımlarının bir bilinci, birden çok amacı vardır. Yazılarına birçok yazarı ve yazıyı dâhil eder Gürbilek, onları, fikirlerini birbirleri ile konuşturur. Ortaya çıkan metinde imgelerin birlik olup aynı istikamete yürüdüğü görülmektedir. Nurdan Gürbilek'in istikameti ise Türkiye ve insan meseleleridir. Yazar, derdini kitaplarından önce *Akıntıya Karşı, Birikim, Zemin, Defter, Virgül* isimli, dönemin güçlü ve sol görüşlü edebiyat, kültür ve siyaset dergilerinde anlatmıştır.

Okuru doğrudan muhatap alan, makalenin bilimsel dilinden çok uzak, merkeze doğrudan değil dolambaçlı yollardan, yanına yol arkadaşları da çağırarak ilerleyen Nurdan Gürbilek deneme kitaplarının ilki 1992'de *Vitrinde Yaşamak* ismi ile çıkmıştır. Kitap, 1980 Türkiye'sinin sosyal, kültürel, ekonomik, siyasi durumlarını eleştiren, bu alanlar arasındaki karmaşık ilişkiyi çözümlemeye çalışan denemelerden oluşmaktadır. Yazar bu denemelerde, 12 Eylül'ün Türkiye'ye yaptığı yıkımı ve sonrasındaki on yılı anlamaya, değişen Türkiye gerçeklerini tanımlamaya çalışmaktadır. *Vitrinde Yaşamak*'ta darbe döneminin karanlığına maruz kalmış bir yazar vardır. Gürbilek aynı eserin üçüncü basımına yazdığı önsözde denemelerindeki ruh hâlini şöyle anlatmaktadır:

> *"Şu da var: Duygulardan tümüyle azade yazılar değil bunlar. Ne kadar zihinsel bir çabanın ürünü olursa olsun zorunlu bir yas sürecinin parçasıydı benim için Vitrinde Yaşamak. Çünkü bu yazıları yazarken, bir yandan da 70'lerin sol muhalefetinin yenilgisini anlamaya, belki daha da önemlisi bunu hazmetmeye çalışıyordum. Ama diğer yandan yalnızca sol muhalefetin içinden gelenlerin değil, birçok başka insanın da sert bir travma olarak yaşadığı bu yılları yalnızca duygularla yaklaşılan bir alan olmaktan, yani yalnızca kızgınlığın, pişmanlıkların ya da hafifleme duygusunun nesnesi olmaktan çıkarıp, farklı dinamiklerin iç içe geçtiği, bazı imkân ve imkânsızlıkları aynı anda barındıran bir dönem olarak ayrıştırmayı deniyordum. Bir başka değişle 80'leri dönemselleştirmeye çalışıyordum Vitrinde Yaşamak'ta." (Gürbilek, 2020: 10).*

Gürbilek yaşanılan süreci bir dönem olarak tanımlamaya çalışırken, olanları kabul etme gayretindedir. Fakat kabullendiği gerçeklerden duyduğu rahatsızlık da denemelerinde

hissedilmektedir. Yazılarında kapitalizmle birlikte gelen hızlı ve tüketim odaklı yaşama iştahından, değişen insan değerlerinden, gösteriş merakından duyulan bir rahatsızlık vardır. Kitabı oluşturan "1980'lerin Kültürel İklimi", "Vitrinde Yaşamak", "Adlandırılmak", "Mahrumiyet", "İktidarın Sağlığı", "Krizin İmkânları", "Vicdan ve Teknik", "Bastırılmışın Geri Dönüşü" ve "Teklifi Olmayan Kültür" başlıklı denemelerin ortak amacı, söz konusu yıllarda Türkiye'nin yaşadığı sosyolojik değişimi birçok açıdan tahlil etmektir. Yazar denemelerinde dönemin gündemine hâkim olan iki farklı iktidar planından, iki farklı siyasetten, iki farklı kültürden; reddedilen, dayatılan, bastırılan karşıt durumlardan bahseder. Nurdan Gürbilek Türkiye'nin 1980'lerdeki atmosferini sözün bastırılması ve söz patlaması kavramlarını vurgulayarak anlatmaktadır. Bu kitabın yazarın diğer kitaplarından en belirgin farkı edebiyat üzerine inşa edilmemiş oluşudur. Her denemesinde birçok yazara ve esere atıflarda bulunan Nurdan Gürbilek *Vitrinde Yaşamak*'ta Türk ve dünya edebiyatı yazarlarına değil, Habermas, Michel Foucault, Susan Sontag gibi dünyaca tanınan düşünürlere başvurmuştur.

Yazarın ikinci kitabı *Yer Değiştiren Gölge* 1995'te çıkmıştır. Kitapta "Tanpınar'da Görünmeyen", "Kemalizmin Delisi Oğuz Atay", "Taşra Sıkıntısı" ve "Yazı ve Arınma" başlıklı denemeler yer almaktadır. Gürbilek bu denemelerinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Oğuz Atay'ın, Yusuf Atılgan'ın ve Bilge Karasu'nun metinlerini ele almaktadır. Onların anlattığı insan çıkmazlarını ve Türkiye'nin çıkmazlarını duruş ve söylem üzerinden karşılaştırırken sıradan gelenin sıradan olmadığını gösteren ayrıntılara dikkat çekmektedir. Bu kitaptaki denemelerin ne amaçla yazıldığını giriş kısmında şöyle anlatmıştır:

> *" 'Bir sözcüğe ne kadar yakından bakarsanız, o kadar uzaktan bakacaktır size.' Karl Kraus'un sözcükler için söylediği, edebî metinler için de geçerli. Bu yüzden bu denemeler, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Oğuz Atay'ın, Yusuf Atılgan'ın, Bilge Karasu'nun yazdıklarını anlatma çabası olduğu kadar, bu metinlerin üzerinde gezinen gölgeyi, her an yer değiştiren bu gölgeyi, onlarla aramızda ister istemez var olacak uzaklığı anlamlandırma çabası olarak da okunsun isterdim." (Gürbilek, 2020: 12).*

Gürbilek bu cümleleri ile muhatabına yazdıklarının nasıl okunması gerektiğini zarif bir biçimde tavsiye etmektedir. Söz konusu denemelerde Gürbilek'in eleştirmen kimliği ortaya çıkmıştır. Denemenin içerisine yerleştirdiği eleştirel üslup yazdığı diğer bütün denemelerin sesi olacaktır. Gürbilek *Yer Değiştiren Gölge* ve devamındaki kitaplarında yazarları ve metinlerini karşılıklı konuşturmakta, metin içerisinde duyulmamış sesleri daha duyulabilir hale getirmeyi istemektedir.

1999'da çıkan *Ev Ödevi*, "Oyun ve Adalet", "Mırıltıdan Dile", "Memur Çocukları-Ev Ödevleri-Pazar Öğledensonraları", "Büyümenin Tarihi" ve "Kendine Ait Olmayan Oda" isimli denemelerden oluşmaktadır. Burada yazarın teması evdir. Mekân, Gürbilek için büyük önem arz etmektedir. Ev bir rahim kadar kutsaldır, çekmece araları gibi gizli odalıdır, geometrik bir mekân içerisindeki sonsuz bir iç mekândır. Nurdan Gürbilek kitabının ilk dört denemesinde ele aldığı meseleleri *Yer Değiştiren Gölge*'de olduğu gibi merkeze aldığı bir

yazarın etrafında irdelemektedir. Öncelikli olarak evin bir sahne olarak yazıya etkisi üzerinde durmaktadır. Evi çocukluğa ait bir metafor olarak değerlendirirken ev bağlamında Oğuz Atay'ı, Latife Tekin'i, Tezer Özlü'yü ve Bilge Karasu'yu konuşturmaktadır. "Oyun ve Adalet" Oğuz Atay ve *Tutunamayanlar*'ı, "Mırıltıdan Dile" Latife Tekin ve ilk dönem romanlarını, "Memur Çocukları-Ev Ödevleri-Pazar Öğleden sonraları" Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* kitabında anlattığı ev ve yazı ilişkisini, "Büyümenin Tarihi" Bilge Karasu'nun metinlerinde merkezde yer alan insan dışı varlıkları konu alan yazılardır. Her denemede farklı bir yazar anlatılsa da hepsinin teması "ev"dir; yazar, evin çocukluk dönemindeki ve hatıralardaki önemine, yazarlığa etkisine değinmektedir. Buradaki etki yazarlık ile ilgilenen her okuru çocukluklarında yazdıkları metinlere bakmaya mecbur hissettirecek kadar tesirlidir. "Kendine Ait Olmayan Oda" bölümünde Gürbilek, birbirinden farklı altı yazarı bir araya getirerek yine ev bağlamında onların romanlarını değerlendirmektedir.

Kötü Çocuk Türk, yazarın 2001'de yayınlanmış; merkezinde kötülüğü, çocukluğu ve Türklüğü anlatan eleştirel denemelerinden oluşan kitabıdır. "Ben de İsterem", "Yabancının Ölümü", "Acıların Çocuğu", "Azgelişmiş Babalar", "Kötü Çocuk Türk I", "Kötü Çocuk Türk II", "Orijinal Türk Ruhu" ve "Yakın Taşra" başlıklı denemeleri hakkında Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*'ın kaldığı yerden başladığı değerlendirmesinde bulunmaktadır. (Gürbilek, 2016: 7). Yazar bu denemelerde arka sokaklarda bir tür adalet arayışındadır. Bu arayışta sorular, sorunlar, toplumsal taleplerin klişeleşmiş ifadelerle, aforizmalarla dile getirilmeye başlanmasından duyulan rahatsızlıklar vardır. Gürbilek'in sorularına cevap ararken başvurduğu edebî metinler, gazete haberleri, fotoğraf kareleri, şarkı sözleri kötülüğün, ölümün, çocukluğun ve millî kimlik inşasındaki açmazlarının, kültürel erozyonun iç karartan tablosunu ortaya çıkarmaktadır. Tanpınar, Kemalettin Tuğcu, Recaizade Mahmut Ekrem, Oğuz Atay, acıların kadını Bergen, Ömercik, Gürbilek'in yazılarında eleştirel bir tutumla çözümlemeler yaptığı isimlerdir.

Eleştirel denemelerine 2004 'te çıkan *Kör Ayna Kayıp Şark* (2004) ile devam eden Nurdan Gürbilek, bu çalışmasıyla Türkiye Yazarlar Birliği deneme ödülünü almıştır. Denemelerinde kör ve kayıp olanı bulma ve buldurma çabasındadır. Burada yazar, kadını romantik, öznel ve edilgen edebiyatın tüketicisi, erkeği ise modernizmin gerçekçi, ironik ve nesnel edebiyat metinlerinin yazarı kabul eden zihniyeti tartışır. "Erkek Yazar, Kadın Okur", kitabın ilk denemesi olup, erkeklik ve yazarlık ile kadınlık ve okurluk arasındaki ilişkiyi değerlendirir. "Kadınsılaşma Endişesi" bölümünde "Bihruz Sendromu"nu genişletilerek züppe kavramı üzerinde durur. Narsistik yara kavramı etrafında geliştirdiği "Doğu'nun Cinsiyeti" başlıklı denemesinde yaranın açılımı, Doğu'nun Batı karşısında hissettiği eksiklik, yetersizliktir. Bu yarayı yazar Peyami Safa aracılığı ile deşer. Peyami Safa'nın Doğu-Batı çatışmasını işlediği romanlarında bu çatışmanın madde-ruh, kadın-erkek çatışması olduğunu söyleyen Gürbilek için, Doğu ruha/erkeğe, Batı maddeye/kadına karşılık gelmektedir. Bu sebeple Batı'dan

Doğu'ya yönelmek olumlu bir yönelişken tam tersi durum endişe doğurur. Su, ayna ve ölüm imgelerinin ön plana çıktığı "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark" metni Ahmet Hamdi Tanpınar'ı merkeze alan Gürbilek, Tanpınar'ın eserlerindeki kahramanların ortak özellikleri, maziyle, kaybedilenle, "şifasız hüzün"le birlikte sorgulamaktadır. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'da Nihal'i anlatırken kullandığı "Müebbet Çocukluk" ifadesinin başlık olduğu bölümde Halit Ziya romanlarında kahramanların dinmeyen öksüzlüğü, bovarizm meselesi ile birlikte tartışılır. Yazının devamında "entelektüel ve özgünlük" Orhan Koçak'ın kullandığı imkânsız özerklik ve kaptırılmış ideal kavramları ile ilişkilendirilerek değerlendirilmektedir. Üçüncü dünya edebiyatı, ulusal alegori ve gecikmiş modernlik kavramlarını temel alan "Çocuk Ülke Edebiyatı" yazısı çocuk kalmışlıkla, toplumsal azgelişmişliği Oğuz Atay eserlerinden örneklerle değerlendirir. Burada çocuk kalmışlık meselesi açımlanırken sadece Atay'ın kahramanlarının kişisel tarihi değil millî tarih de şerh edilir. Vüsat O. Bener "Anlatabilmeliydim" yazısının merkezindeki isimdir. Gürbilek, "kara anlatı ustası" Vüsat O. Bener'in metinlerinde göze çarpan anlatma gayretini ve susma isteğini irdeleyerek, bu tezadı doğuran sebepler üzerine eğilmektedir. "Çiftkalpli Yapıt" kendini bilme ve bulmanın ne kadar önemli olduğunu Leylâ Erbil'i merkeze alarak anlatmaktadır. Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*'ı yazma amacını kitabının giriş kısmında şu şekilde vurgulamaktadır:

> *"Kör Ayna, Kayıp Şark'ta daha çok roman üzerinde durduysam da yer yer şiire, öyküye, uzun öyküye, deneme ve fikir yazılarına da yer verdim. Ama okuyacağınız yazıları bir edebiyat tarihi yazmak amacıyla değil, Türk Edebiyatının farklı örneklerinden yola çıkarak edebiyatı edebiyat yapan huzursuzluğu, "anlatma endişesi"ni anlamak üzere kaleme aldığımı bir kez daha vurgulamak istiyorum. Umarım modern edebiyatın pınarının neden "kurumuş", aynasının neden "kör", Şark'ının neden "kayıp" olduğuna dair bir deneme çıkarabilmişimdir ortaya." (Gürbilek, 2020: 18).*

Mağdurun Dili Nurdan Gürbilek'in 2008'de çıkan kitabıdır. Burada yazar edebiyat ve sokak arasındaki ilişkiyi ele alır, mağduriyetin kültürel ve ruhsal boyutlarını değerlendirir. Mağduriyet sözcüsü yazarlar arasından Dostoyevski, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay ve Cemil Meriç'i seçerek denemelerini onlar üzerinden kaleme alır. Gürbilek mağdurun dilinin nasıl olması gerektiğini Cemil Meriç'in yazı dilinde gördüğü çelişkiden, mağlup ve muzaffer üsluptan hareket ederek tartışır. Yazara göre Cemil Meriç horlanmışlığın acısını Dostoyevski gibi bir gurur yarası olarak taşımaktadır. Bu noktada yazar, mağlubiyetten gurur, gururdan zafer, mazlumluktan kutsallık çıkartılması, mutlu insanlara ve mutluluğun kendisine cephe alınmasına teşvik ederken, mutsuzluk fikriyle mutlu olunmaya da yol açabilme tehlikesini vurgulamaktadır. Cemil Meriç'in mağdurun dilinde gizlenen egemen olma arzusunu görmediğini ya da görmezden geldiğini düşünen Gürbilek Mağdurun Dili'nde anlatmak istediğini Adorno'nun, "Şahane mazlumların yüceltilmesi, sonuçta, onları mazlumlaştıran şahane sistemin yüceltilmesinden başka bir şey değildir." (Adorno, 1998: 29). cümlesi ile özetler. Bu kitapta dikkat çeken, Nurdan Gürbilek'in ele aldığı yazarların hepsini birbiriyle, her birini Dostoyevski ile ilişkilendirerek okumasıdır. Ayrıca denilebilir ki, Nurdan Gürbilek'in farklı yazarları bir araya getirip aynı mesele hakkında konuşturabilme gücünün bariz bir şekilde ortaya çıkışı *Mağdurun Dili* olmuştur.

2010 yılında Erdal Öz Edebiyat Ödülü'nü alan Nurdan Gürbilek'in 2011 yılında çıkan bir diğer kitabı *Benden Önce Bir Başkası*, "Edebiyata eleştirel düşünce ve kuramın bütün

olanaklarını kullanarak yeni perspektifler kazandırdığı, karşılaştırmalı, güçlü kuramsal bakışını incelikli bir deneme üslubuyla birleştirdiği ve metin okumalarında alışılmış kalıpların dışına çıkabildiği" gerekçesiyle Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü'nü almıştır. *Mağdurun Dili*'ndeki farklı söyleyiş tarzı *Benden Önce Bir Başkası*'nda da devam etmektedir. Gürbilek'in seçtiği yazarlar meseleler hakkında karşılıklı konuşur. Bu denemelerde Kafka-Dostoyevski, Tanpınar-Benjamin ve Cemil Meriç-Peyami Safa üzerinden çapraz okumalar yapılmaktadır. Karşılaştırmalı edebiyat metinleri olarak değerlendirilebilecek bu kitapta Nurdan Gürbilek'in sokaktan uzaklaşarak edebiyat ve felsefenin derinliklerinde ilerleyişi dikkat çekmektedir. Kitapta yer alan son deneme "Kapalı Kapıdaki Çatlak" diğer altı denemeden ayrılmaktadır. Gürbilek söz konusu son deneme için giriş kısmında şöyle bir açıklama yapmaktadır:

> *"Orhan Koçak'ın yazılarıyla ilgili bu denemeyi bu kitaba alıp almamayı epey düşündüm. Koçak'ın yazılarıyla Adorno'nunkiler arasındaki bazı paralelliklerden yola çıkıyor olsa da, diğerleri kadar ikili bir okuma değil çünkü bu. Ama madem "benden önce bir başkası"ndan söz ediyorum burada, seleflerden ve yol göstericilerden söz ediyorum, benim için de yol gösterici olmuş bir yazarla ilgili bu yazıya burada bir yer var, diye düşündüm. Bir de şu: Bize hep kapalı kapılardan, kapı dışarı edilenlerden, kapalı kapılar önünde ömrünü tüketenlerden söz eden bir yazar, Franz Kafka üzerine bir denemeyle başlayan bu kitabı bu kez kapıdaki çatlaktan söz ederek bitirmek istedim. Kapıda ince bir çatlak var. Eğer olmasaydı bu yazılar da olmayacaktı." (Gürbilek, 2020: 20).*

Gürbilek kitaptaki son denemede, çağdaşı, yoldaşı denemeci ve eleştirmen Orhan Koçak'ın yazılarını değerlendirerek kendi dili ile Koçak'a teşekkür etmektedir. Burada gösterilen vefa yazarlar için çok anlamlı bir örnektir.

Benden Önce Bir Başkası'ndan sonra çok daha geniş bir kitlenin sıradaki kitabı okumak için beklediği Sessizin Payı 2015'te çıkmıştır. Gürbilek *Sessizin Payı* için şöyle bir değerlendirme yapmaktadır:

> "Bir plana sadık kalarak yazılmış yazılar değil bunlar. Ama birbirinin peşi sıra yazıldıkları için ister istemez birbiriyle konuşan, birbirinin eksiğine yerleşen yazılar. Onları aynı kitapta bir araya getiren, daha çok izledikleri yöntem oldu. Edebiyatla dışarıdaki hayat arasında gidip gelmeleri, edebiyattan dışarıya, dışarıdan edebiyata bakıyor olmaları. Bir yanıyla edebiyat okumaları bunlar, ama diğer yandan bir olaya da bakıyorlar. Bir bakıma iki ayrı yazıyı iç içe ilerletmeye çalışıyorlar. Aslında okuma sürecinde bu hep vardır. Bir kitap okuyorsunuzdur, o sırada bir olay olur, siz o olaya o kitabın etkisiyle bakarsınız. Ya da tersine, o kitaba o olayın ışığında bakıp daha önce *görmediğiniz bir şeyi görürsünüz. Ama tabii riskleri de olan bir şey bu. İkisinin de hakkını vermek, birini diğerinin kenar süsüne dönüştürmemek gerekiyor. Ben de bu okumalarda ne edebiyatın ne de edebiyat-dışının hakkını yememişimdir umarım..." (Ak:09.03.2015).*

Altı denemeden oluşan kitap edebiyattan kopmadan tekrar sokağa dönmüştür. Gürbilek aslında bu denemelerinde Dostoyevski'nin adaletini, Tolstoy'un vicdanını, Coeetzee'nin utancını, Orhan Kemal'in merhametini, Peyami Safa'nın kutuplaşmasını değerlendirmektedir. Bunu yapmaktaki amacı ülkede yaşanan olaylara dünya eserlerinin penceresinden bakarak mevcut kaos için bir çözüm görebilmektir.

Yazarın son kitabı *İkinci Hayat* 2020'de pandemi sürecinde çıkmıştır. Burada ilginç olan *İkinci Hayat*'ın ev, yurt, toprak, coğrafya, sınır, mahalle temaları üzerine inşa edilmiş olmasıdır. Daha ilginç olan ise Gürbilek'in kitabın giriş kısmında bu duruma getirdiği açıklamadır:

> *"Buraya bir zorunlu ek yapmam gerekiyor. Koranavirüs Yer'i vurduğunda bu kitabın yazıları çoktan tamamlanmıştı. Sunuş yazısının son cümlelerini yazıyordum. Yaptığı işi evden sürdürebilen, daha önemlisi başını sokacak bir evi olan herkes gibi ben de eve çekildim. Öyle görünüyor ki bu kitapta tartıştığım birçok kavram ("ev", "yurt", "sınır", "mahalle", "toprak", "coğrafya") korona sonrası dünyada olumlu ve olumsuz yeni anlamlar kazanacak." (Gürbilek, 2020: 13).*

İkinci Hayat'tan sonra tereddüt etmeden; ev, evde olmak, evden çıkmak, evden kaçmak, evden kovulmak, mesafe, yol, gitmek, dönmek, meseleleri üzerine bir edebiyat felsefesi alanı varsa Nurdan Gürbilek bu alana en hâkim isimdir, diyebiliriz. Gürbilek, on bölümden oluşan kitabında evden kaçan, evden kovulan, evini terk eden, ayrıldığı evine yıllar sonra dönen evi dağılan, yurtsuz kalan insan açmazlarını, kaçmayı, dönmeyi, kovulmayı imgeler üzerinden kavramlaştırarak anlatmaktadır. Bu kitapta bu defa konuşan sadece yazarlar ve eserleri değildir, Gürbilek sinemayı da konuşmaya çağırmıştır. Yazar 'Çukur' dizisinde, Semih Kaplanoğlu'nun 'Yusuf Üçlemesi'nde, Nuri Bilge Ceylan'ın 'Ahlat Ağacı'nda yakaladığı kaçmak, kovulmak ve dönmek kavramlarına da denemelerine dahil ederek muhataba daha geniş bir bakış açısı sunmaktadır. Sunulan bu geniş bakış açısı, evlerinden ayrılan, yurtsuz kalan, yeni yerlerde ikinci bir hayata başlayanların "dilsel vatan" ve sınırlarını sorgulamaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada incelenen Nurdan Gürbilek kitaplarına ve yazarın kitaplarında ele aldığı konulara bakıldığında Nurdan Gürbilek'in deneme yazıları için şunlar söylenebilir:

1. Nurdan Gürbilek'in denemeleri tematiktir. Ele aldığı ve incelediği metinleri bir tema etrafında metinler arası okumaya tabi tutar. Bu metinler arası okumada nesneye teslim olmadan, ana temasını, izleğini ya da problem cümlesini ortak ve ayrışan yönleri ile ortaya koyar. Nurdan Gürbilek ele aldığı problem merkezinde (iyilik, kötülük, taşra, Doğu-Batı, vs.) birbiriyle metinler arası ilişki kurabileceği yazarları, kendi tespit ettiği problemin farklı yönlerini göstermesi amacıyla bir bütün olarak ele alır. Bunu yaparken de başvurduğu yazarların kişisel bakışlarını göz ardı etmemeye çalışır.

2. Nurdan Gürbilek denemelerinde okuduğu metinleri aynı zamanda tarihi, sosyolojik ya da bireysel yansımalarıyla ele alırken özgün ve yaratıcı tespitlerde bulunur.

3. Nurdan Gürbilek metinlerini kavramlar üzerine inşa eder ama kavramlara her zaman kuşku ile yaklaşır.

4. Nurdan Gürbilek eleştirisinin eleştirel üslubu bilimsel kesinliğe ulaşmayan öznel bir yaklaşım içerir.

5. Nurdan Gürbilek'in denemeciliği, metinlere farklı bakış açıları ile yeniden yorumlanma imkânı verir.

Gürbilek'in kitaplarındaki denemeler çok sayıda yazar ve eser ismiyle, dipnotlardaki açıklamalarla öyle doludur ki, bu zenginlik, okuyucusunu, ona sunduğu farklı ve çok yönlü bakış açısıyla aydınlatmakla kalmaz, onu başka birçok yazardan, eserden de haberdar eder. Nurdan Gürbilek'in denemeleri, metinler arası bir dikkatle okunmayı gerektirir ve bu dikkat okura başka metinlerin kapısını açar. Günümüzde Gürbilek gibi Türkiye'nin yakın tarihinin gerçeklerine, kültürel değer ve imgelerine, Türk ve dünya edebiyatı yazarları ve eserlerine, özgün bir üslupla eleştirel bir pencereden bakan, yaşadığı toplumu bu kadar iyi tanıyan yazar sayısı çok azdır. Detaycı ve çok yönlü yaklaşımı, samimi diliyle, zengin dimağı, edebiyatı toplumu anlamada ve anlatmada eleştiri aracı olarak kullanışı Nurdan Gürbilek'in her yazısında dikkat çekmektedir. Dikkat çeken bir diğer husus da yazarın her denemesinde bir adalet arayışında oluşudur. Üstelik Nurdan Gürbilek metinlerindeki bütün arayışlarında saygılıdır, erdemden yanadır, muhatabına hiçbir iddiasını dayatmaz. Denemelerinde kendi okumalarını merkeze alırken, incelediği metinlerin başka biçimlerde okunabileceğine de işaret eder. Yazılarındaki derdi insanın kaygısını, yalnızlığını, mağduriyet hissini, özgürlük endişesini edebiyat üzerinden kavramlarla yine insana anlatmak, insanı kendisinin ve yaşadığı coğrafyanın gerçekleriyle yüzleştirmektir.

Nurdan Gürbilek'in eleştirel denemesinin sınırlarını ya da sınırsızlığını daha iyi kavramak amacıyla, onun eserleri üzerinden yapılan bu değerlendirme çalışmasında Gürbilek'in eleştiri yordamının ve eleştiri dilinin üzerinde durulmuştur. Gürbilek'in denemeciliğini tam anlamıyla kavrayabilmek için onu üslubuna, bakış açısına, denemelerinde özellikle tercih ettiği yazarlara, yazılarını yazdığı dönemin şartlarına kadar; kullandığı kavramlara, imgelere, etkisinde kaldığı olaylara, yazarlara bütün detayları ile bakmak, ince ince çözümlemeler yapmak gerekmektedir. Nurdan Gürbilek'in denemeciliği hakkında hazırlanacak böyle kapsamlı bir çalışmanın hacmi ve içeriği düşünüldüğünde bu çalışmanın makalenin sınırlarını aşacağı, ancak bir kitap ya da tez konusu olabileceği anlaşılmaktadır. Nurdan Gürbilek hakkında yapılmış, YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde kayıtlı bir yüksek lisans tezi[2] bulunmaktadır. Nurdan Gürbilek'in denemeciliği üzerine yapılan daha çok akademik çalışmaya ihtiyaç duyulmaktadır.

Gürbilek'in üslubundaki öznellik ve ele aldığı problem dâhilinde, metinleri, metinler arası okumaya tabi tutması, onu aslında eleştirideki ölçü sınırından ziyade "eleştirel deneme" olarak adlandırabileceğimiz, denemenin aşırı öznelliğinden uzak, eleştiriye yakın, yeni bir tür adlandırmasıyla sınırlandırabileceğimiz bir alanın sınırları içerisindedir.

[2] Bkz. Fatma Pınar Uz, Nurdan Gürbilek'in Denemelerinde Edebiyat ve Kültür Eleştirisi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2018, Danışman: Doç. Dr. Yılmaz Yıldırım

Nurdan Gürbilek'in eleştiri yazıları salt herhangi bir sosyolojik, tarihsel veya bir eleştiri yordamının ilkelerini mi içeriyor, buna kesin bir cevap verilemez ancak onun ele aldığı tematik problemler etrafında bir tür "eleştirel deneme" yazdığı söylenebilir. Eleştirel deneme olarak adlandırdığımız bu türün belirleyici özelliği, denemenin öznelliğinde eleştirinin yordam ve bakış açılarını ihmal etmeyen bir üsluba sahip olmasıdır.

KAYNAKÇA

Ak, Emre (2015). "Edebiyatın farkı bazı şeylerin teselli edilemeyeceğini unutmamasıdır". Cumhuriyet Gazetesi: 9 Mart 2015.

Adorno, Theodor W. (1998). *Minima Moralia*. İstanbul: Metis Yayınları.

Alpay, Necmiye (2007). "Eleştiri Yapıtla Konuşmalıdır". *Radikal Kitap Eki*: 10 Ağustos 2007.

Aslan, Sema (2008). "Nurdan Gürbilek: 'Şahane Kaybedenler'den Bir Türlü Vazgeçemiyoruz". *Radikal Kitap Eki*: 14 Mart 2008.

Gürbilek, Nurdan (2008). *Ev Ödevi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2015). *Sessizin Payı.* İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2016). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2020). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2020). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2020). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2020). *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2020). *Mağdurun Dili.* İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2020). *İkinci Hayat.* İstanbul: Metis Yayınları.

Kara, Özge (2015). "Kavramlar Olmadan Deneme Yazılmaz*". Milliyet Kitap*: Şubat 2015.

Kuyaş, Nilüfer (2012). *Başka Hayatlar*. İstanbul: Can Yayınları.

Özgül, Kayahan (2003). *Kandille İskandil*. Ankara: Hece Yayınları.

Süreya, Cemal (1982). "Deneme Deyince". *Varlık Dergisi*. S. 898. s.14.

Varol, Yılmaz., Saygılıgil, Feryal., Temizyürek, Mahmut (2016). "Biri Gelir Yerdeki Oku Alır". *Duvar Dergisi*. S. 22.

Yener, Ali Galip (2008). *Eleştiri Çağında Deneme*. Ankara: Hece Yayınları.

YAHYA KEMAL BEYATLI'NIN ŞİİRLERİNDE ÜSKÜP

Ercan EREN

Yüksek Lisans Öğrencisi
Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

ÖZ

Yahya Kemal, Türk Edebiyatı'nda eserleri üzerinde biyografik araştırmalar yapmaya en uygun isimlerden biridir.

Bunun da en önemli sebeplerinden biri Yahya Kemal'in derin bir tarih bilincine sahip olmasıdır. O sadece milletleri bir arada tutan ortak tarih anlayışına değil bireyin kendi sivil ve kişisel tarihine de önem vermiş ve bu sebeple hatıra yazma hususuna ayrı bir hassasiyet göstermiştir ve ölümünden sonra Nihad Sâmi Banarlı tarafından "Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebî Hatıralarım" ismiyle kitap haline getirilecek hatıra yazılarını kaleme almıştır.

Yahya Kemal, yaşadığı, havasını teneffüs ettiği her şehirle arasında mutlaka bir bağ kurmuştur. Üsküp de bu şehirlerin başında gelir. Bu şehirde doğmuş, ilk hayat manzaralarını burada görmüş, kendini burada bilmiş, çocukluğunun bir kısmını bu şehirde geçirmiş, eğitim hayatına burada başlamış ve belki de en önemlisi bu şehrin topraklarına annesini vermiştir.

Bu çalışmada Yahya Kemal'in "Üsküp" hakkında yazdığı iki şiir olan "Kaybolan Şehir" ve "Hasan Rızâ'ya Sesleniş" üzerinde, yaşam hikayesinden ve hatıralarından yararlanılarak biyografik okuma yapılıp, hayatıyla bu iki eser üzerinde ortak noktalar bulunmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimler: Yahya Kemal Beyatlı, Üsküp, Biyografi, Şiir

ABSTRACT

Yahya Kemal Beyatlı is one of the most proper name in Turkish Literature for making biographic researchigs.

The most important reason of it is that Yahya Kemal has a deep historical counsciousness. In addition to the common historical attidute of holding all nations together, he cared about one's own individual and civil history. For his reason he took care of writing memory and kept writing his own memories which is compiled by Nihad Sâmi Banarlı as the name of "Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hayatım" (My Childhood, Youngness, Political and Literary Life) after his death

Yahya Kemal had a deep connection with each city he lived and breathed in. Üsküp (Skopje) is the top of these cities. He was born in it, saw first life experiences in there, knew himself in it, spent a great amount of his childhood in this city, started his first school life there, and most importantly, he gave this city his mother.

In this study, on the two poetries of Yahya Kemal about Üsküp, “Kaybolan Şehir” and “Hasan Rıza’ya Sesleniş’, there will be made biographic reading using his life stories and memories, and will tried to match common points of his life and these two poetries.

Keywords: Yahya Kemal Beyatlı, Skopje, Biography, Poem

Giriş

Yahya Kemal, 2 Aralık 1884'te Üsküp'te dünyaya gözlerini açar. Yaşadığı yıllar, bir imparatorluk olan Osmanlı Devleti'nin çöküş dönemine denk gelmektedir. Özellikle 1913 yılında dokuz yıllık Paris macerasını bitirip, İstanbul'a döndükten sonra, Balkan Savaşı sonucunda, Rumeli'yi ve özellikle doğum yeri olan Üsküp'ü kaybetmiş bir devletle karşı karşıya kalır.

Devletin içinde bulunduğu bu durum, zaten Sorbonne Üniversitesi'nde hocası olan tarihçi Albert Sorel'in etkisiyle Türk tarihine ilgisi artan ve bu ilgi çerçevesinde Fransız şair Camille Julian'ın “Fransız toprağı bin yılda Fransız halkını yarattı” sözünü kendine şiar edinip Anadolu'nun bin yıllık tarihi üzerine kafa yormaya başlayan Yahya Kemal'in tarih konusunda bilinçlenilmesi, bundan da önemlisi özgüven kazanılması gerektiğini düşünmesine sebep olur. Şavkar Altınel, bu konuya "Evden ayrılan şair: Yahya Kemal" isimli yazısında yaptığı tahlilde şöyle değinir:

> *"Türkler’in aksine, Batılılar kendi kendilerinin bilincindedir, ulusal hayatlarını bu bilinçle yaşamış ve tarihlerini kayda geçirerek kendilerini kendilerine anlatmışlardır. Bu kayda geçirme ve anlatma büyük ölçüde resim ve nesir yoluyla olmuştur. Türk kültürü ise, Yahya Kemal’e göre, resimsiz ve nesirsiz olmak gibi, eski şehirlerimiz, yapılarımız ve kıyafetlerimiz hakkında bir fikir edinmemizi bile engelleyen “iki feci noksan”a sahiptir. Bundan böyle şair bu noksanlığın kötü sonuçlarını ortadan kaldırmaya çalışacak ve ırkının olmayan özbilincini yaratmaya girişip bizi bize anlatacaktır." (Altınel, 2013: 31)*

Şavkar Altınel'in de değindiği ve Yahya Kemal'in ortadan kaldırmaya çalıştığı bahse konu "iki noksan" bu çalışmanın konusunda da kendisini gösterir. İlk olarak Yahya Kemal, Kaybolan Şehir'de çocukluğunun kenti olan Üsküp'ün tarihini ve kaybedilişini bir şiirle "kayda geçirir", ikinci şiir olan Hasan Rızâ'ya Sesleniş'te de kendisi gibi Türk tarihinin peşine düşmüş ve bunu bahsettiği iki noksandan biri olan "resim" sanatı ile yapan ressam Hasan Rıza'yı anlatır.

Bu çalışmada iki şiirin Yahya Kemal'in hayatından ve hatıralarından da yola çıkılarak kendi biyografisiyle olan ilişkisinden bahsedilecektir.

Kaybolan Şehir

Bugün Makedonya sınırları içerisinde bulunan ve bu ülkenin başkenti olan Üsküp[1], 1392 yılında, Yıldırım Bayezid Han'ın padişahlığı sırasında Osmanlı Devleti'nin egemenliğine girmiştir.

[1] Ayrıntılı bilgi için bkz. https://islamansiklopedisi.org.tr/uskup.

500 yıla yakın Osmanlı egemenliğinde bulunan şehir 1912 - 1913 Balkan Savaşları'ndan sonra kaybedilmiş ve 1913 Londra Anlaşması ile de Sırbistan'ın kontrolüne girmiştir.

Bu şehri kaybetmenin acısını tüm kalbiyse duyumsayan Yahya Kemal'in bu çalışmada inceleyeceğimiz ilk şiirinin adının "Kaybolan Şehir" olması pek de tesadüf değildir.

"Üsküp ki Yıldırım Beyazıd Han diyârıdır,
Evlad-ı Fatihân'a onun yâdigârıdır." (Beyatlı, 2011: 43)

Bu beyit ile başlayan şiirde Yahya Kemal okuyucuya öncelikle Üsküp'ün Yıldırım Beyazıd Han diyârı olduğunu yani bizim olduğunu ve Evlad-ı Fatihân'a, "O'nun yadigarı" olduğunu hatırlatmak ister.2

"Yeniden Üsküp" yazısında da bu konuya değinen Yahya Kemal, Rumeli topraklarında 500 seneye yakın bulunmamıza rağmen Slavların ve Avrupalılar'ın bunu bize yeterli gördüğünü, bundan da kötüsü yaptıkları propagandalar sonucu bu görüşü bize de içimizden atamayacağımız bir şekilde benimsettiklerini söyler ve konuyu Üsküp'e ve Yıldırım Beyazıd Han'a getirip şöyle devam eder;

"Meselâ şu bahsi geçen Üsküp'de, biz Türkler, en maddîi, riyâzî ve doğru bir târih hesâbıyle, Milâdın 1392 senesinden 1914 senesine kadar tam beşyüz on sene oturmuştuk. Halbuki o şehri ezelden İslav addeden Sırplar, meselâ onu fethettiğimizin 1392 senesinden evvel tam beşyüz on sene işgal etmiş değillerdi. Zâten Üsküp o zaman yoktu, yalnız adı olan küçücük bir köydü, Yıldırım Beyazıd tarafından, şimâle karşı bir Türk müdâfaa kalesi diye kurulmuştu." (Beyatlı, 1999: 55)

Yahya Kemal'in duyduğu acıda, bir köyden şehre dönüştürüp deyim yerindeyse yüzyıllara dağılan bir medeniyetin parçası haline getirdiğimiz yani küçümsenemeyecek bir yeri kaybetmenin hüznü de vardır.

"Firûze kubbelerle yalnız bizim şehrimizdi o;
Yalnız bizimdi, çehre ve rûhiyle biz'di o." (Beyatlı, 2011: 43)

Bu beyitte Yahya Kemal, "*Firûze kubbelerle*" ifadesini kullanarak, Üsküp'ün içinde bulunan bütün mimari yapılarıyla birlikte bizim bir parçamız hatta yalnızca bize ait olduğunu belirtir.

"Yeni Mektep" yazısında Sultan Murad Câmii'nden ve onun arkasında bulunan Beyan Baba Türbesi'nden ve onun avlusundaki mektebinden; "Müslümanlık" yazısında evlerinin bitişiğinde bulunan İshâkıye Câmii'nden, yine evlerinin yakınında bulunan Gavri Baba ve Yeşil Baba'nın türbelerinden ve on üç yaşında annesinin ölümünden sonra ruhuna her akşam Yasin okuduğu İsâ Bey Câmii'nden bahseden Yahya Kemal'in beyitte bahsettiği çehre'yi bu eserlerin oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Beyitte bahsedilen *ruh*'un izlerini ise yine hatıralarının belirli bölümlerinde "Üsküb onun nazarında tam bir müslüman şehriydi." (Beyatlı, 1999: 35), "Hâsılı çocukluğumun muhîti

2 Bu konuda yapılan başlıca çalışmalar için bkz. Pilav, Salim-Ayrancı, Bilge, Bağcı (2018) "Yahya Kemal Beyatlı'nın Kaybolan Şehri: Üsküp". Türklerin Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu II. International World of Turks Symposium of Social Sciences". Üsküp: s.231-238.

uhrevî bir âlem'di." (Beyatlı, 1999: 35), "Bu şehir Fâtih devrinin rûhanî bir mezarlığıydı." (Beyatlı, 1999: 46), "Üsküp o kadar eski ve o kadar Türktü ki İstanbul'dan ve Selanik'ten gelen yeni kelimeleri, yeni eşyayı, hatta yeni şarkıları alafranga telekki ederdi." (Beyatlı, 1999: 46) gibi cümlelerde bulabiliriz.

"Üsküp ki Şar Dağ'ında devâmıydı Bursa'nın.
Bir lâle bahçesiydi dökülmüş temiz kanın." (Beyatlı, 2011: 43)

Yahya Kemal, Bursa'yı da en az Üsküp kadar sever. Bu sevgisini de şu cümlelerle ifade eder:

"Üsküp'te doğmasaydım yanardım. Bursa'yı da pek severim. Bana Üsküp'te mi veya Bursa'da mı doğmak isterdin deseler, Bursa'yı isterdim. Fakat Üsküp'ü de arzu ederdim. Üsküp'ü severim. Zira orada doğdum. Çünkü çok Türk. Benim zihniyetime büyük tesiri oldu" (Ünver, 1980: 121)

Bu beyitte de iki şehir arasında coğrafi özelliklerden yola çıkarak manevi bir bağ kurar. Üsküp, Şar Dağları'nın eteklerine kurulmuş bir şehirdir. Tıpkı Bursa'nın Uludağ'ın eteklerine kurulması gibi. Ayrıca bu bağ sadece iki şehre özel değil Rumeli ve Anadolu olmak üzere iki vatan toprağını da kapsar.

Beytin ikinci mısrasında da "*dökülmüş temiz kanın"* derken Üsküp'ün fethinde ve yüzyıllar sonra kaybedilişinde savaşıp şehit olan askerlerin kanlarını kast ederken bu kanların "*lâle bahçesi*" gibi göründüğünü anlatmak ister. Ancak Yahya Kemal'in bu benzetme de çiçek olarak Lâle'yi kullanması da tesadüf değildir. Osmanlı Dönemi'nde 1718 - 1730 yılları arasında "zevk ve sefa devri" olarak da geçen, sanat ve sosyal hayata yeni bir boyut getirmiş, İstanbul'da şöhreti dünyaya yayılan lalelerin yetiştirildiği dönem "Lâle Devri" ismiyle anılır ve bu döneme bu ismi Yahya Kemal vermiştir.

Bu sebeple Yahya Kemal, burada "*lâle bahçesi"* ifadesini hem Osmanlı ve Türklüğün sembolü olarak kullanır, hem de lale bahçelerinin güzelliğini hatırlarak bir estetik unsur olarak kullanır.[1]

"Üç şanlı harbin arş'a asılmış silâhları
Parlardı yaşlı gözlere bayram sabahları." (Beyatlı, 2011: 43)

Yahya Kemal, gerek Balkan Savaşları'nın gerek Birinci Dünya Savaşı ve arkasından gelen Mütareke Dönemi'nin acılarını yaşamış bir insan olduğu için ruhundaki acıyı dindirmek, kendini biraz olsun teselli edebilmek için çareyi tarihe dönmekte bulur ve eski muzaffer dönemlerimizi anlatan şiirler yazar. Eski Şiirin Rüzgârıyle kitabındaki "Selimnâme" bölümü bu konuya güzel bir örnek teşkil eder. Yahya Kemal'in bu bölümdeki şiirler yazarken seçtiği padişahın Osmanlı Devleti'nin askeri anlamda en aktif padişahı olan "Yavuz Sultan Selim" olması da tesadüf değildir.

Bu beyitte de "üç şanlı harbin" diyerek geçmişteki bu zaferlere atıfta bulunurken beytin devamında bu zaferlerde kullanılan silahların arş'a asıldığını belirtir. Buradaki arş hem sonsuzluğu2 hem gökyüzünün en yüksek konumu belirtirken bayram sabahı yaşlı gözlerin bu silahlara baktığını belirtir. Çünkü vatan toprakları elden giderken bunun acısını duyan ve

elinden pek de bir şey gelmeyen halk o eski tadı kalmayan bayram sabahlarını eğlenmek, mutlu bir şekilde geçirmek yerine yaşlı gözlerle o silahlara bakarak geçirirler.

"Ben girmeden hayâtı şafaklandıran çağa,
Bir sonbaharda annemi gömdük o toprağa." (Beyatlı, 2011: 43)

Şiirin bu beytinde Yahya Kemal, biraz daha şehirle olan şahsi irtibatından bahsetmeye başlar. Girişte çok kısa belirttiğimiz gibi Yahya Kemal'in annesi *Nakiye Hanım,* Üsküp'te vefat etmiş ve oraya defnedilmiştir. Annesi vefat ettiğinde Yahya Kemal henüz on üç yaşındadır. Bu sebeple beytin ilk mısrasında *"Ben girmeden hayâtı şafaklandıran çağa"* derken kendi yaşının küçüklüğünden ve annesini kaybettiğinde daha büluğa bile ermemiş olduğunu ve bu sebeple ruhunun ve duyuşunun bazı noktalarının karanlıkta kaldığını anlatmak ister.

Annesinin ölümü Yahya Kemal'in çocukluğunun belki de en büyük travmasıdır. "Annem" yazısında annesinin Üsküp'ü ne kadar sevdiğini Yahya Kemal şu cümlelerle anlatır:

"Annem Üsküb'ü bütün kalbiyle seviyordu. Orada ölmek, orada, İsâ Bey mezarlığında, babası Dilaver Bey'in yanında gömülmek istiyordu. Üsküb onun nazarında tam bir müslüman şehriydi." (Beyatlı, 1999: 5)

Yine yazının devamında Yahya Kemal annesinin öldüğünü anladığı andaki yaşadıklarını ve annesini toprağa verdiği kısımları anlattığı bölümler hem beytin daha iyi idrak edilmesi hem edebi değeri hem de sonsuz samimiyeti açısından çarpıcı niteliktedir:

"Müthiş bir çığlıkla annemin yatağına atılmak istedik." (...) "Annem ölmüştü. Çıldırmış bir haldeydim. O (anda ölmek), intihar etmek istiyordum. Bu müthiş yokluğa, bu derin acıya tahammül edemiyordum." (...) "Heyhat ki ıztırâbım durmuyordu. (...) Mezarın kazılması, defin, örtülme, Kur'an, duâ, her şey bitti. Mezarlıktan ayrılırken içimdeki acının cehennemî ateşini bir daha duydum." (Beyatlı, 1999: 10)

Yahya Kemal'in annesinin mezarından ayrılırken içinde hissettiği ateşi, artık ulaşamadığı Üsküp ve Rumeli'ye karşı da hissettiğini söylemek mümkündür.

"İsâ Bey'in fetihte açılmış mezarlığı
Hulyâma âhiret gibi nakşetti varlığı." (Beyatlı, 2011: 43)

Yahya Kemal'in dedesi *Dilâver Bey*, Üsküp'te *İsâ Bey* mezarlığında yatmaktadır ve annesi *Nakiye Hanım* da bu mezarlığa babasının yanına gömülmek istemektedir ve bu dileği gerçekleşir.

Bu sebeple hem annesinin hem dedesinin hem de Üsküp'ün ve bütün Rumeli'nin fethinde şehit olmuş askerlerin bulunduğu bu mezarlığı *fetihte açılmış* olarak tanımlayan Yahya Kemal aynı zamanda *hulyâ*, *âhiret, varlığı nakşetmek* gibi ifadelerle de hem ruhun hem de ruhun bulunduğu alemlerin sonsuzluğunu okuyucuya duyumsatmak istemiştir.

"Vaktiyle öz vatanda bizimken, bugün niçin
Üsküp bizim değil? Bunu duydum, için için." (Beyatlı, 2011: 43)

Bu beyitte şehrin kendine ait özelliklerinden ve kendi yaşamına etkilerinden sıyrılıp tekrar realiteye dönen Yahya Kemal, tekrar bir sorgulamaya girerek öz vatanı olarak gördüğü Üsküp'ün neden artık bizim olmadığını sorar.

"Kalbimde bir hayâli kalıp kaybolan şehir!
Ayrılmanın bıraktığı hicran derindedir!
Çok sürse ayrılık, aradan geçse çok sene,
Biz sende olmasak bile, sen bizdesin gene." (Beyatlı, 2011: 43)

Yahya Kemal'in şiirde yazdığı, hatıralarında anlattığı şehir kaybolmuştur, uzaktır ve bizim değildir. Kaybolmuştur ve oradan ayrılmanın acısı da diplerdedir.

Ancak hemen ardından gelen son beyitte ayrılığın uzun sürdüğü ve senelerin geçtiği belirtilse de Yahya Kemal geleceğe dair bir umut taşır veyahut taşımak ister. Çünkü maddi bağların kopması çabuk oluyor gibi görünse de manevi bağların sağlamlığı bu umudun taze kalmasını sağlıyor.

Bu umudun en önemli kaynaklarından biri de belki annesini o şehrin topraklarına vermiş olmasıdır. Tüm bu ıztırabın en derin noktasında da belki bu acı yatmaktadır.

Hasan Rızâ'ya Sesleniş

Hasan Rızâ, Türk Resim Sanatı'nın en önemli isimlerinden biridir. Üsküdar'da dünyaya gelmiştir. Doğum tarihi kimi kaynaklarda 1858 kimi bazı kaynaklarda da 1860 olarak geçer. Miralay Şakir Bey'in oğludur. Resme ilgisi küçük yaşta başlamıştır. 1881 yılında İdadi'yi bitirmiş ve 93 Harbi'ne gönüllü olarak katılmıştır.

Savaş sırasında İtalyan bir ressamın korumalığına verilmiştir. Bu görev onun resme olan merakını daha da derinleştirmiştir. Korumalık görevini sürdürdüğü bu süre zarfında ressamın eserlerini yakından izlemiş, ülkeye dönüp Bahriye Mektebi'ne devam ettiğinde de bu ressam ile bağlarını koparmamış ve görüşmeye devam etmiştir.

Bahriye Mektebi'nin son sınıfındayken Sultan Abdülhamîd'in, Sultaniye Gemisi'nde bulunan kamaralardaki resimleri onarmakla görevlendirilmiştir. Bu işi büyük bir heves ve istekle yapan Hasan Rızâ'yı dönemin Bahriye Nazırı ödüllendirmek için daha mezun olmadan subay yapmak istemiş ancak Hasan Rızâ, kabul etmeyip, rütbesini de bırakarak, ressam olmak için irtibatını hiç koparmadığı o İtalyan ressamın yanına İtalya'ya gitmiştir ve 10 yıla yakın Napoli, Roma ve Floransa gibi şehirlerin atölyelerinde çalışıp, sanatını geliştirmeye ve özgün eserler ortaya koyabilmeye çalışmıştır.

Ülkeye dönünce de Kaptan Paşa kendisinin rütesini geri vermek istemiş ancak o kendini tamamen resme verebilmek için Edirne, Karaağaç'ta bir atölye kurup sanat çalışmalarına devam etmiştir.

Birçok tabloyu çok kısa sürede tamamlayabilecek bir kabiliyete sahiptir ancak bu tabloların çoğu ne yazık ki günümüze ulaşamamıştır.

Bugüne ulaşan tabloların içinde: "Osmanlıların Rumeli'ye Geçişi" , "Viyana Kuşatması" , "Belgrad Meydan Muharebesi" , "İstanbul'un Kuşatılması için Fatih'in Gemilerin Karadan Denize İndirilmesine Nezareti" , "Fatih'in Ordusuyla Edirne'den İstanbul'a Yürüyüşü" , "Eğri Kuşatması" , "Mohaç Meydan Muharebesi" gibi tabloları bulunur.

Diğer eserlerinin bugüne ulaşmamasının sebebi 26 Mart 1913'te Edirne'ye giren Bulgar Ordusu'nun Karaağaç'taki atölyesini yağmalamasıdır.

Zaten Hasan Rızâ da bu yağmalamaya engel olmak için atölyesini savunurken şehit edilmiş ve aynı yerde şehit edilen 62 askerle birlikte defnedilmiştir.3

*

Yahya Kemal'in gözünde Hasan Rızâ'yı önemli yapan sebeplere gelmek gerekirse, öncelikle Hasan Rızâ'nın eserlerine bakmak gerekir. Hasan Rızâ, asker olması ve savaşlara katılması sebebiyle eserlerinin konusunu tarihi olay ve kişiler çerçevesinde şekillendirmiştir.

Yukarıda geçen tablo adlarına bakılınca da tablolara ilham veren bu tarihi olayların tıpkı Yahya Kemal'in tarih konulu şiirleri gibi Türk Tarihi'nin zafer sayfalarından seçildiği görülmektedir.

Hatta Yahya Kemal'in "Mohaç Türküsü" (Beyatlı, 2011: 14) şiiriyle, Hasan Rızâ'nın "Mohaç Meydan Muharebesi" tablosu ve yine Yahya Kemal'in "İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel" (Beyatlı, 2017: 15) şiiriyle Hasan Rızâ'nın "İstanbul'un Kuşatılması için Fatih'in Gemilerin Karadan Denize İndirilmesine Nezareti" ve "Fatih'in Ordusuyla Edirne'den İstanbul'a Yürüyüşü" tabloları bir elden bir gönülden çıkmış, aynı his ve duygu dünyasının eserleri gibi görünmektedir.

Tanışmamış da olsalar bu iki sanatçının memleketin aynı buhranlı dönemlerinde aynı bölgede aynı bunalımları hissetmeleri farkında olmadan bir duygu birliği oluşturmuştur.

Aynı zamanda bu durum bize imparatorluğun son demlerinde, toplumun ortak bilinçaltının da nasıl şekillendiği konusunda fikir sahibi olabilmemiz için de son derece önemli bir noktadır.

Yahya Kemal, "Hasan Rızâ'ya Sesleniş" şiirine de bu erken yaşta 'şehit' olan ressama şiirin adındaki gibi "Ey Rumeli'nin Hasan Rızâ'sı diye seslenişiyle başlar ve ona *Üsküb'ün fezası*'nın, *Kalkandelen kazası*'nın ve *Vardar ve karlı dağlar*'ın *yâdında* olup olmadığını sormasıyla devam eder.

Sayılan şehirler de yine Yahya Kemal ve Hasan Rızâ'nın ortak yaşam alanı olan Rumeli'dedir. Yahya Kemal şiirde sanki memleketin içinde bulunduğu durumdan bedbaht

3 Ayrıntılı bilgi için bkz. https://www.edirne.bel.tr/s/sehit-ressam-hasan-riza-9.html (E.T.:02.05.2019)

şekilde bir kader arkadaşı aramakta ve bulduğu ve uzak diyarlarda olan ve ona ulaşmasına ğek de imkân olmayan bu arkadaşına, kendisine bir teselli vermesi için seslenmektedir.

İkinci dörtlükte hem bu seslenişin cevapsız kalması hem de o saydığı şehirlerin artık başka ellerde olmasının acısı içini tekrar acıtmış gibi geçmişe özlem duyan dizeler gelir okuyucunun karşısına:

"Üsküp bir Müslüman şehirdi
Binbir türbeyle müştehirdi
Vardar'sa önünde bir nehirdi
Her an tekbirlerle çağlar" (Beyatlı, 2017: 75)

Tüm bu dizelerin geçmiş zaman ekiyle çekimlenip yazılmış olması da sayılan Türk - İslam özelliklerinin artık o şehirlerde olmadığını düşündürtmesi ve hissettirtmesi bakımından da önemlidir.

Sonuç

Türk Edebiyatı'nın en önemli şairlerinden olan Yahya Kemal, insan ile yaşadığı şehir arasındaki ilişkinin ne kadar önemli olduğunu, hayatı, his ve duygu dünyasını, karakteri ve yaşam hikâyesini ne derece etkilediğini kavramış bir isimdir.

Bu kavrayış geniş bir tarih bilgisi, yerlilik, özlem duygusu ve memleketin içinde bulunduğu durum sonucu ortaya çıkan melankoliyle birleşince ortaya ne derece tesirli eserlerin çıkabileceği bu makalede anlatmaya çalıştığımız iki şiirde açıkça görülmektedir.

Yahya Kemal, *Kaybolan Şehir'*de Üsküp ile biraz daha kendi kişisel ilişkisinden ve Türk toplumunun şehirle olan münasebetinden bahseder. Şehrin kime, kimin emaneti olduğunu, bizdeki yerini, Bursa ile benzerliğinden yola çıkarak Rumeli ve Anadolu arasındaki manevi bağı, o şehir için yapılan savaş ve fetihleri, annesini gömüşünü anlatır.

Hasan Rızâ'ya Sesleniş'te de yine şehrin kaybına ve artık bizim olmayışına dair üzüntü olmasına rağmen Yahya Kemal bu şiirde şehre, kendi duygularına yakın bir ressamla arasında bağ kurararak sanatçı duyarlığı çerçevesinden bakar.

Bu sebeple *Hasan Rızâ'ya Sesleniş* şiirini açıklamakta biraz akıl yürütme yoluna gidilmesi gerekirken *Kaybolan Şehir* şiirinin izlerini hatıralarında bulmak çok daha kolay oluyor.

KAYNAKÇA

Beyatlı, Yahya Kemal (1999). *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Beyatlı, Yahya Kemal (2017). *Eski Şiirin Rüzgârıyle*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Beyatlı, Yahya Kemal (2015). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Altınel, Şavkar (2013). *Soğuğa Açılan Kapılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pilav, Salim-Ayrancı, Bilge, Bağcı (2018) *"Yahya Kemal Beyatlı'nın Kaybolan Şehri: Üsküp*". Türklerin Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu II. International World of Turks Symposium of Social Sciences". Üsküp: s. 231-238.

Ünver, Süheyl (1980). *Yahya Kemal'in Dünyası*. İstanbul: Tercüman Yayınları.

Elektronik Kaynaklar:

https://islamansiklopedisi.org.tr/uskup (02.05.2019)

https://www.edirne.bel.tr/s/sehit-ressam-hasan-riza-9.html (02.05.2019)

İLK ÖĞRETMENİM VE *KIZIN SIRRI* HİKÂYELERİNİN ROLAND BARTHES KURAMINA GÖRE METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Gamze ALTAY

Yüksek Lisans Öğrencisi
Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları ABD

ÖZ

Düşünce, duygu ve hayalleri estetik bir biçimde ifade etme sanatı olarak tanımlanan edebiyat, toplumsal hayatın sanata yansıması olarak kabul edilebilir. Geçmişten günümüze kadar aydınlar toplumların içerisinde bulundukları durumları eserlerine bireysel bakış açıları ile yansıtırlar. Metinlerarasılık kuramı, hiçbir eserin kendisinden önce yazılan eserlerden tamamen bağımsız olamayacağını öne sürer. Kurama göre, her şey önceden söylenmiştir ve her aydın kendinden önce yazılan eserlerden etkilenerek yeni bir yapıt ortaya koyar.Bu bağlamda düşünüldüğünde aynı sosyal çevrede dünyaya gelen ve aynı kültürel çevrede eserler veren Cengiz Aytmatov ile Öskön Danikeyev'in eserleri arasındaki benzerlikler metinlerarasılık kuramı kapsamında incelenebilir.

Bu çalışmada öncelikle Cengiz Aytmatov ve Öskön Danikeyev ile ilgili kısaca bilgi verilmiştir. İki yazardan da kısaca bahsedildikten sonra Cengiz Aytmatov'un *İlk Öğretmenim* adlı hikâyesi ve Öskön Danikeyev'in *Kızın Sırrı* isimli hikâyesinin özeti verilmiştir. Yazarların eserleri yorumsal düzgü, simgesel düzgü, anlamsal düzgü, eylemsel düzgü ve kültürel düzgüye göre incelenmiştir. Roland Barthes Kuramın Cengiz Aytmatov'un *İlk Öğretmenim* adlı hikâyesi ile Öskön Danikeyev'in *Kızın Sırrı* adlı hikâyesindeki benzerlikler üzerinde durulmuştur. Bu iki eser Barthes'ın kuramının beş yolu göz önüne alınarak çözümlenmiştir. Bu incelemeler sonucundaki benzerlikler ortaya koyulmaya çalışmıştır. Birtakım ortaklıklar bulunmuştur. *Kızın Sırrı* hikâyesinin *İlk Öğretmenim* hikâyesinden iki yıl sonra yazılmış olması sebebi ile Öskön Danikeyev'in Cengiz Aytmatov'dan etkilenmiş olduğu düşünülebilir.

Anahtar Kelimeler:*Metinlerarasılık, Roland Barthes, İlk Öğretmenim, Kızın Sırrı.*

ABSTRACT

Literature, which is defined as the art of expressing thoughts, feelings and dreams in an aesthetic way, can be accepted as the reflection of social life to art. From the past to the present, intellectuals reflect the situations of societies to their works with their individual perspectives. Intertextuality theory asserts that no work can be completely independent from the works written

before it. According to the theory, everything has been said beforehand and every intellectual creates a new work by being influenced by the works written before him. In this context, the similarities between the works of Cengiz Aytmatov and Öskön Danikeyev, who were born in the same social environment and produced works in the same cultural environment, can be examined within the scope of intertextuality theory.

In this study, firstly, brief information about Cengiz Aytmatov and Öskön Danikeyev is given. After briefly mentioning both authors, Chingiz Aitmatov's story called My First Teacher and Öskön Danikeyev's story named Girl's Secret is given. The works of the authors were analyzed according to interpretative code, symbolic code, semantic code, operational code and cultural code. The similarities between Roland Barthes Theory's story Cengiz Aytmatov's My First Teacher and Öskön Danikeyev's The Girl's Secret are emphasized. These two works are analyzed by considering five ways of Barthes' theory. Similarities as a result of these investigations were tried to be revealed. A number of partnerships have been found. It can be thought that Öskön Danikeyev was influenced by Cengiz Aytmatov, since the story of the Girl's Secret was written two years after the story My First Teacher.

KeyWords:*Intertextuality, Roland Barthes, My First Teacher, The Girl'sSecret.*

Metinlerarasılık (Diyalojizm) Nedir?

İnsanoğlu yüzyıllardan beri dünya üzerinde yaşam sürmektedir ve eserler üretmektedir. Üretilen her eserin kendinden önce ortaya koyulmuş olan eserlerden etkilenmiş olduğunu öne süren düşünce sistemi metinlerarasılık olarak adlandırılır. Birden fazla metin arasında görülebilen ortaklıklar olarak da nitelendirilebilen metinlerarasılık, ilk olarak 1960 yılında Julie Kristeva tarafından ortaya atılır. Her metnin kendinden önceki metinlerden az ya da çok herhangi bir şekilde etkilenmiş olduğunu belirten kuram, birçok kuramcı tarafından çeşitli biçimlerde yorumlanır. Bu alanın önemli kuramcılarından biri olan Roland Barthes metinlerarası ilişkileri şu şekilde özetler: "Her şey söylendi, sözünü umut kırıcı bir söz olarak tekrarlamamalı, ama bir dayanışma şarkısı olarak söylemeli" (Barthes 2006: 13). Türk edebiyatında metinlerarasılık kavramının tanınmasında büyük rolü olan Kubilay Aktulum; *Metinlerarası İlişkiler, Parçalılık/Metinlerarasılık, Kopuk Yazı/ Kopuk Yazıt* isimli eserler ile alana katkı sağlar. Aktulum, metinlerarası bir göndergenin anlamını görebilmek için metnin içerisinde bulunduğu kültürel ortama, yazarın edebiyat anlayışına ve metnin konusundaki bakış açısına, yazıyla olan ilişkisi ile birlikte tarihsel ve toplumsal koşullara da dikkat etmek gerektiğini vurgular (2000: 167). Metinlerarasılığın ilerleyip yorumlamaların gelişmesindeki büyük etki kuramcılara aittir. Kubilay Aktulum kuramcıların görüşlerini şu şekilde özetler:

> *"Bahtin, neredeyse tüm çalışmalarında metinler arasındaki ilişkileri somutlaştırmaya çalışır. Söyleşimcilik adını verdiği kuramı, metinlerarası kavramının ortaya çıkmasında temel rol oynar. Bhatin'in söyleşimcilik kuramını Fransa'da tanıtan Julia Kristeva, metinlerarası tanımını büyük ölçüde onun çalışmalarına bağlı olarak yapar. Nasıl ki söylem konuşanla dinleyenin karşılıklı etkileşiminin sonucuysa, önceki ve çağdaş öteki sözcelere gönderiyorsa metinler de hep başka metinlere gönderir, başka metinlerin alanında yer alırlar. Sonuçta her metnin bir alıntılar mozaiği, başka metinlerin bir dönüşümüdür. Metinlerarasını bir yazı etkisi olarak gören Kristeva'nın (ve Barthes'in) tersine, Rifarette onu bir okuma etkisi olarak görür.*

Metinlerarasını bütünüyle bir alılmama görüngübilimi çerçevesinde tanımlar. Bu açıdan, Kristeva'nın yaptığı tanım, okurun payına hiç değinmeyen Rifaterre'ninkiyle çelişir. Bir metnin öncekilerle ilişkilendirilerek okunması gerektiğini savunan ve belli bir ulamlaştırma çabasına girişen Jenny'nin ardından Genette metinlerarasını ana-metinsellik ilişkilerinden biri olarak görüp, kavram alanını olabildiğince sınırlar (2000: 91)."

Her kuramcı metinlerarasılığı farklı yöntemlerle ele alır fakat tek ortak noktada birleşir. Bahsedilen ortak nokta metinlerarasılığın bir zorunluluk olduğudur.

Metinlerarasılığın önemli ve temsilcileri ve katkılarıyla destekleyen kuramcılarından başlıcaları şu isimlerdir: ABD'de Michael Rifaterre, Rus edebiyatında Mihail Mihailoviç Bahtin, Alman edebiyatında ErichAuerbach ve Fransız edebiyatında Roland Barthes ve Gerard Genette. Gerçekleştirilen çalışma Barthes ve kuramı kapsamında yürütüleceği için Barthes'ın kuramı açıklanacaktır.

Roland Barthes Kuramı

Fransa'da göstergebilim çalışmaları ile tanınan Roland Barthes metinlerarasılık konusunda da önemli görüşleri ile bilir. Aktulum, Barthes'ın metinlerarasılık ile ilgili görüşlerini şöyle açıklar:

"Barthes'a göre metin üretkenliktir. Metin her an ve hangi taraftan ele alınırsa alınsın işler. Yazıldıktan sonra bile işlemeye ve bir üretim süreci sürdürmeye devam eder. Barthes'in metin tanımında karşımıza çıkan üretkenlik kavramıyla Kristeva'nın üretkenlik kavramı aynı şeyi gösterir. Metin dili yeniden dağıtır; metin bir yeniden dağılım alanıdır. Bu düşüncenin sezdirdiği gibi, böyle bir yıkma ve yeniden kurma işleminin en kestirme yolu metinlerarası alışverişin önünü açmaktır. Metinlerarası işlem metnin eşsüremli olduğu kadar daha önce yazılmış yapıtlardan sözceleri kendi içerisinde eritip onu yeni bir alanda donatmak, böylelikle yeni bir metin üretmektir (2000: 56)."

Roland Barthes, tüm metinlerde ortak olan beş düzgüden (koddan) bahseder. Bu düzgüleri *S/Z* adlı kitabında şu şekilde sıralar: yorumsal düzgü, simgesel düzgü, anlamsal düzgü, eylemsel düzgü ve kültürel düzgü (Barthes, 1996: 29). Bu çalışmada *İlk Öğretmenim* ve *Kızın Sırrı* isimli hikâyeler Barthes'ın beş düzgüsüne göre açıklanacaktır.

METİNLER ARASI İZLEK TABLOSU[1]		
AnlatınınYazarı	Cengiz Aytmatov	Öskön Danikeyev
Anlatının Kimliği	İlk Öğretmenim (1961)	Kızın Sırrı (1963)
Anlatının Kahramanı	Altınay Suleymanovna	Camal
Metinlerarası Ortak Metafor	Yetim olması	Yetim olması
Metinlerarası Ortak Metafor	Bilgiye ve sevgiye aç olması	Bilgiye ve sevgiye aç olması
Metinlerarası Ortak Metafor	Eğitim almak için çeşitli zorluklarla başa çıkması	Eğitim almak için çeşitli zorluklarla başa çıkması
Metinlerarası Ortak Metafor	Öğretmeni tarafından şehre gönderilmek istenmesi	Eğitimcisi konumundaki genç tarafından şehre gönderilmek istenmesi
Metinlerarası Ortak Metafor	Öğretmeninin şefkatine sığınması	Kendisine bilgi veren (öğretmen denilebilir) gence aşık olması

[1] Bu tablo Samet Azap'ın tablosu örnek alınarak oluşturulmuştur (Bkz. Azap, Samet 2014: 34).

Anlatıların Yazarları

1928 yılında Kırgızistan'a bağlı Talas eyaletinin Şeker Köyü'nde dünyaya gelen Cengiz Aytmatov, 1937 yılında Stalin'in temizlik harekâtında hayatını kaybeden Törekul Aytmatov'un oğludur. Annesi Nagima Hamzayevna Attmatova'dır. Babasının vefatı üzerine ailenin bütün yünü üstlenen annesinin yükünü bir nebze olsun hafifletmek isteyen Aytmatov, çocuk yaştan itibaren çalışmak durumunda kalır. Vergi memurluğu ve köy sovyeti kolhoz sekreterliği çalıştığı birimler arasındadır. Çalıştığı bu birimlerin izlerine eserlerinde sıklıkla rastlanır. İlkokulu Şeker Köyü'nde tamamlayan Aytmatov, eğitim hayatına Kazakistan'da Veteriner Teknik Okulu'nda devam eder. 1948 yılında tekrar Kırgızistan'a dönen Aytmatov orada Tarım Enstitüsü'nde eğitim görür ve 1953 yılında veteriner unvanı alarak diploma alır. Yazarın asıl şöhret kazanmasını sağlayan eseri *Cemile*'dir. Fransız şair Louis Aragon tarafından Fransızca'ya tercüme edilen eserin önsözünde "dünyanın en güzel aşk hikâyesi" olarak sunulur (Özdek, 2019:5). 1958 Moskova Edebiyat Fakültesi'ne başlar. Yine aynı yıl Sovyet Komünist Partisi'ne ve Yazarlar Birliği'ne kabul edilir.Çocukluğunda babasının halk düşmanı ilan edilmiş olması sebebiyle birçok zorlukla mücadele etmek zorunda kalan Aytmatov, değişen siyasi şartlar neticesinde hem Kırgız hem de Rus yazarlar arasında saygın bir yere sahip olur. Literaturnyi Kırgızistan dergisinin editörlüğünü ve Pravda'nın muhabirliğini üstlenir. 1963 yılında *Steplerden ve Dağlardan Hikâyeler* adlı eseri sayesinde Lenin Edebiyat Ödülü'nü kazanır. 1968 yılında Büyük Sovyet Edebiyat Ödülün'nü kazanan yazar aynı yıl Kırgızistan'ın millî şairi seçilir. *Gün Olur Asra Bedel* isimli eseri kariyerinin zirvesi olur. Başarılı bir edebiyatçı olan Aytmatov, aynı zamanda devletin çeşitli kademelerinde de görev alır. Gün Olur Asra Bedel adlı eserinin sinemaya uyarlanma çalışmalarının devam ettiği Tataristan'ın Kazan şehrinde rahatsızlanır ve 9 Haziran 2008 yılında Almanya'da hayatını kaybeder (Özdek 2019:6).

1934 yılında Bişkek'e bağlı Çon – Çar köyünde dünyaya gelen Öskön Danikeyev, anne ve babasını küçük yaşta kaybeder ve yatılı okulda yetişir. Eğitim hayatına dokunan önemli öğretmenlerden biri başöğretmen Rudakoy'dur (Altıok 2018: 65). Başöğretmen Rudakov'un da yardımları sayesinde Moskova Gornıy Maden Enstitüsü'nde eğitim görür. Bir süre maden mühendisi olarak çalıştıktan sonra Politeknik Enstitüsü'nde Geometri üzerine dersler verir (Altıok, 2018: 65). Ala Too dergisinde redaktör olarak görev yapan Öskön Danikeyev, 1984 yılından 1990 yılına kadar Kırgızistan Yazarlar Birliği'nin katiplik görevini üstlenir.

Ellili yıllardan itibaren edebiyatla haşır neşir olan Öskön Danikeyev'in yayınlanan ilk hikayesi *Bakir* 1961 yılında basılır. Ardından 1963 yılında *Kızın Sırrı* isimli anlatısı yayınlanır. Bu eser yazarın ismini duyurmasına ve kaleminin gücünü hissettirmesine vesile olan eseridir. Hikâye ile ilgili Cengiz Aytmatov'un yorumu şu şekildedir:

> *"Öskön Danikeyev'in "Kızın Sırrı" eseri kısa olmasına rağmen onda bir insanın tarihi belirlenmiş. Öksüz olarak birisinin evinde yaşayan kızın başından geçirdiği mühendis jeolog olarak üniversiteyi bitirene kadar ilginç, içerikli hayatı anlatır. Bazı arkadaşlar işte bu olayı*

anlatmak için üçlemeler yazıp ona da sığdıramadan zorlanıyorlar. Demek sanatkâr olmak kolay bir şey değilmiş" (Altıok, 2018: 70).

Bu bağlamda düşünüldüğünde aynı toplumun birer ferdi olan Cengiz Aytmatov ve Öskön Danikeyev'in eserlerini metinlerarasılık açısından incelemek mümkündür.

Öskön Danikeyev ile söyleşi yapma imkânı bulduğunu belirten Samet Azap'ın aktarmasında Öskön Danikeyev'in Cengiz Aytmatov ile ilgili anlatılarına rastlamak mümkündür:

"Bir gün Yazarlar Birliği'nde, birisi meşhur edebiyatçı Kaçkınbek Osmonaliyev'e rastlamış, "Nereye?" diye sorunca, Osmonaliyev "Agriteknik"e girmekte olduğunu söylemiş. Adam şaşırarak "Agriteknik o taraftayken, sen hangi tarafa gidiyorsun?" diye sormuş. O da "Cengiz ve Öskön'e gidiyorum." diye espri yapmış. Çünkü biliyorsunuz, Cengiz zooteknik , ben de teknoloji uzmanıydım. O zamanlar öyle espriler yapılırdı" (Azap ve Altıok, 2020: 5).

Kırgızistan'da dünyaya gelen ve Kırgızistan'da edebi faliyetler gösteren iki yazarın tanışıklıkları ile edinilen bilgiler de her iki yazarın da eserlerinde benzer konular üzerinde durmasının sebebini açıklar niteliktedir.

Anlatıların Kimlikleri

İlk Öğretmenim adlı hikâyenin kahramanları anne ve babasını kaybederek dayısı ve yengesinin yanında yaşayan genç bir kız olan Altınay ve Altınay'ın yaşadığı köyün öğretmeni olan Düyşen'dir. Hikâye yardımcı karakterlerden biri olan ressam tarafından aktarılır. Cengiz Aytmatov'un romanlarında sıklıkla rastlanan yöntemlerden biri olan geri dönüş yöntemi ile kaleme alınır. Altınay Süleymanovna başarılı bir profesördür. Ressam ile birlikte yıllar sonra köylerine davet edilirler. Altınay Süleymanovna köyde oldukça güzel ağırlanır fakat köyün o dönemki postacısı Düyşen ile ilgili konuşulanlardan rahatsız olarak köyden ayrılır. Altınay'ın söylenenlerden rahatsız olarak gittiğini fark edemeyen köylüler bu gidişe bir anlam veremezler. Ani gidişin anlamı Altınay'ın ressama yazdığı mektup ile ortaya çıkar. Ressamın eline geçen mektuptan itibaren kitabın anlatıcısı Altınay olur.

Altınay 1924 yılında anne ve babasını kaybettiği için amcası ve yengesinin yanında yaşamaya başladığı günleri anlatır. Amcası tarafından üveyliği hiçbir zaman hissettirilmese de yengesi onu daima yetimliği sebebi ile hor görür. Amcasının ailesinin yanında kendisini yabancı gibi hisseden Altınay, amcasına ve yengesine yardımcı olmak için elinden gelen her şeyi yapar. O günlerde köye yeni gelen öğretmen Altınay'ın hayatında dönüm noktası olur. Köye geldiğinde köy halkına kendisinin hükümet tarafından gönderildiğini ve köyde bir okul açma vazifesi olduğunu söyleyen Düyşen köy halkı tarafından pek sıcak karşılanmaz. Eğitimden, okuldan bihaber yaşayan köy halkı için bu yeniliği kabullenmek zor olsa da Düyşen'in göstermiş olduğu yazılı yazılı emir kâğıdı sebebiyle onaylamak durumunda kalırlar. Gönülsüzce kabul eden halkın okulun açılması için tek şartı kendilerinden maddi manevi hiçbir yardım beklenmemesidir. Tepedeki tavlanın onarılmasını talep eden Düyşen, halkın bu tepkisi karşısında çaresizce tek başına tavlayı onarmaya başlar. O sırada arkadaşları ile birlikte tezek toplamakta olan Altınay ve arkadaşları öğretmen Düyşen ile karşılaşırlar.

Düyşen onlarla oldukça içtenlikle ilgilenir. Altınay topladığı tezekleri okula katkı sağlamak için binaya bırakır ve bundan kimseye bahsetmez. Akşam olup hava kararkdığında eve eli boş gittiği için yengesinden azar işitir ve okula gönderilmeyeceğini öğrenir.

Eğitimin ilk günü öğretmen Düyşen çocukları tek tek evlerinden toplayarak okula getirmek ister. Altınay'ın yengesi bu duruma oldukça dirense de Altınay'ın amcasının sözüne karşı gelemez ve Altınay da arkadaşları ile birlikte okula başlar. Öğretmen Düyşen her öğrencisi ile özel olarak ilgilenir. Kendisi de ileri derecede bir eğitim görmüş değildir, askerde öğretildiği kadar eğitimi vardır. Buna rağmen bildiği her şeyi büyük bir sabırla öğrencilerine aktarır. Öğrencileri arasında en büyüğü Altınay'dır. Bu sebeple diğerlerine göre daha kolay ve hızlı öğrenir. Öğretmeninin ağzından çıkan her bilgi Altınay için çok kıymetlidir. Kendilerine her geçen gün yeni bir bilgi veren öğretmenlerine karşı büyük bir minnet ve hayranlık duyar. Düyşen de çalışkan ve azimli öğrencisi Altınay'ın üstüne titrer.

Bir gün Altınay okuldan eve döndüğünde kendisini görmek için eve gelen, kendinden oldukça büyük adamlarla karşılaşır. Yengesinin kendisini bu adamlardan biriyle evlendirmek istediğini öğrenir ve okula gider. Durumdan haberdar olan Düyşen, Altınay'ı korumayı vazife edinir ve Altınay'ın uzaktan bir akrabası olan yaşlı bir çiftin evinde kalmasını sağlar. Böylelikle Altınay'ı koruyabilecektir. Altınay'ı korumayı ne kadar istese de okula gelip kızı zorla götürmek isteyenlere karşı çıkarken canını zor kurtarır. Adamlar Düyşen'i oldukça feci bir biçimde hırpalarlar ve Altınay'ı da alarak kendi köylerine giderler. Zaten bir eşi olan zorba adamın ikinci eşi de Altınay olur. Genç kızı üç gün boyunca alıkoyarlar. Üç günün sonunda kaçmaya yeltendiği sırada Düyşen yanında jandarmalarla birlikte Altınay'ı almaya gelir. Zorba adam jandarmalar tarafından tutuklanırken Düyşen ve Altınay köylerine geri dönerler.

Köye döndüklerinde Düyşen'in ilk işi Altınay'ın okuması için şehre bırakmak olur. Canından çok sevdiği Altınay'ından ayrılmak Düyşen için çok zor olur fakat Altınay'ın ileride çok iyi kademelere geleceğine olan inancı ve güveni vardır. Altınay şehirde çok zor şartlar altında eğitim görse de Düyşen'in güvenini boşa çıkarmaz. Oldukça başarılı bir profesör olur. Şehirden birkaç kez Düyşen'e mektup yazar fakat yanıt alamaz. Ülkenin içerisinden geçmiş olduğu zor zamanlar sebebiyle köye gitme fırsatı bulamaz. Düyşen'i savaşta kaybettiklerine dair duyumlar alır fakat hiçbir zaman Düyşen'i bulabileceğine dair umudunu kaybetmez. Evli bir profesör olarak döndüğü köyünde yıllar sonra Düyşen ile karşılaşmak Altınay'ı hem üzer hem utandırır. Kendisini Düyşen'i yeterince aramamış olmakla ve Düyşen'in hak ettiği saygının kendisine gösterilmiş olmasıyla suçlar. Tüm bunları dile getirmiş olduğu ressama yazdığı mektupta köydeki okulun "Düyşen Okulu" olması gerektiğini vurgulayarak mektubunu sonlandırır.

Kızın Sırrı adlı hikâyede ise yetim ve öksüz bir kız olan Camal'ın geçmişe ait anıları tanrısal bakış açısı ile kaleme alınır. Savaşta babasını kaybeden bir şehit kızı olan Camal'ın

başından geçenleri anlatan hikâyenin ana kahramanları maden ocağının genç mühendisi Azim, madenin çalışanlarından Kanay ve Altınay'ın yanında yaşadığı dayısı ve yengesidir.

Babasını kaybettikten sonra üvey annesi tarafından istenmeyen Camal amcası ve yengesinin yanına sığınır fakat yetimliği onun için daima kanayan bir yaradır. Bu yüzden amcası ve yengesi tarafından sevilmek ve ilgi görmek için çabalar. Ailevi problemleri sebebi ile eğitim hayatı yarıda kalan Altınay, dayısının çocuklarına bakmakla yükümlü olduğunu düşünür ve aileye yük olmamak adına maden ocağında işe başlar. Madende işe başlamasına madene yeni gelen mühendis Azim yardımcı olur. Aynı zamanda eğitim hayatına devam etmesine de yardımcı olan Azim'in tavırları Altınay tarafından duygusal bir bağın başlangıcı olarak yorumlanır. Maden ocağında düzenlenen gece derslerine katılan ve madende çalışarak stajını tamamlayan Altınay'ın Frunze'ye (Bişkek'e) giderek eğitimini daha ileri seviyelere taşımasının önünde hiçbir engel kalmaz. Bu yolda kendisini en çok yüreklendiren genç mühendis Azim olur. Azim'in telkinleri ve ailesinin desteği ile Frunze'ye giden Altınay orada kendisi ve Azim için yeni bir hayatın başlayacağını düşünürken Azim'in kendisini eşi Zıynaş ile tanıştırması hayallerinin yıkılmasına sebep olur. Bu olayın üzerinden beş yıl geçer ve Altınay başarılı bir jeolog olur. Kırgız kızları arasında jeoloji bölümünü okuyup bitiren ilk genç Altınay olur. Bu başarısının ardındaki güç olan Azim'i daima minnetle hatırlar.

Hikâyelerin Metinlerarasılık Bağlamında Çözümlenmesi

Metinlerarasılığı metinlerin birbirinden dolaylı olarak beslenmesi olarak niteleyen Nurullah Çetin, metinleri dönüştürme yöntemlerinden bahsederken içerik aktarımını şu şekilde tanımlar:

> *"İçerik Aktarımı: Bir başka metnin içeriği aynen değil de mahiyet, anlam ve konu olarak biraz değişik bağlamda aktarılır. Yazar, başka bir metnin içeriğini duruma göre yeniden işleyerek üretir. İçeriği aktarılan metin, ya da bütünüyle ya da bir bölümü, bir parçasıyla değerlendirilip kullanılır" (2013: 219).*

Bu tanımlamadan hareketle Öskön Danikeyev'in *Kızın Sırrı* isimli hikâyesinin Cengiz Aytmatov'un *İlk Öğretmenim* adlı hikâyesi içerik aktarımı başlığı altında incelenebilir.

1.Yorumsal Düzgü

Cengiz Aytmatov'un *İlk Öğretmenim* hikâyesi ile Öskön Danikeyev'in *Kızın Sırrı* isimli hikâyesi yorumsal düzgüde incelenmek istendiğinde her iki metnin de bireye yol gösteren öğretmen karakteri etrafında şekillendiği söylenebilir. Eğitim hayatını sürdürmesinde öğretmeninin desteğinin belirgin olduğundan bahseden Danikeyev'in hikâyesini de aynı şekilde kurgulamasına kişisel hayatının etki etmiş olduğunu düşünülebilir. Öte yandan aynı toplum içerisinde yaşadığı ve eserlerini inceleme fırsatı bulduğu Aytmatov'un eserinden de etkilenmiş olma ihtimali vardır. Bu durum Aytmatov'un eserini 1961 yılında kaleme alması ve Danikeyev'in 1963 yılında kaleme alması ile de açıklanabilir. Her iki eserde de öğretmen öğrencisinin gelişmesi için her yolu deneyen, çocuklarını okula getirebilmek için vargücü ile çalışan birey konumundadır.

İlk Öğretmenim	Kızın Sırrı
"Altınay… Güzel bir ad. Kimin kızısın sen?" Düyşen bunu yüzünde tatlı bir gülümsemeyle söylemişti. Onun bu gülümsemesi içimi ısıttı. Fakat kimsenin bana acımasını istemediğim için sorusunu karşılıksız bıraktım. Yanımdaki kızlar: "Öksüzdür. Amcasının yanında kalır." dediler." (s.23)	"Bacım, ben sizi ilk defa görüyorum. Şimdi de babanıza gidiyorsunuz değil mi? Ben düzelterek: -Hm… Benim babam yok, dedim. - Aa… Peki anneniz? -Annem de ." (s.21)

İki eserin ortaklıklarından bir diğeri de yetim temasıdır. Altınay anne ve babasını kaybeden bir çocuktur ve amcasının ve yengesinin yanında kendisini bir yük gibi hisseder. Öte yandan Camal da yetimliğin verdiği üzüntü ile her an kapıdışarı edilme korkusu yaşar ve daima dayısının ve yengesinde gözünde iyi konuma gelmek için çabalar. Yetimliğin verdiği dışlanmışlık duygusunu eserlerde hissetmek mümkündür.

2.Simgesel Düzgü

İlk Öğretmenim ve *Kızın Sırrı* isimli hikâyelerin simgesel ortak kodları şu şekilde tablolaştırılabilir:

Simgesel Ortak Kodlar[2]		
Anlatı İsmi	*Ortak Kullanılan Sözcükler*	*Sözcüklerin Simgesel Göndergeleri*
İlk Öğretmenim	*Yetim, Öğretmen, Öğrenci, Şehir, Köy, Okul*	*Yetim: Sevgiye ve ilgiye aç birey. Öğretmen:Yol gösterici, rehber. Öğrenci: Eğitime ve bilgiye aç birey. Şehir: Aydın insan tipini ve gelişmişliği simgeler. Köy: İlkel düşünce sistemini simgeler.*
Kızın Sırrı	*Yetim, Öğretmen, Öğrenci, Şehir, Köy, Okul*	

Her iki eserin de ana kahramanları yetimdir. Eserlerde yetim çocuklar sevgiye ve ilgiye olan muhtaçlığı sembolize ederler. Sevgiden ve şefkatten mahrum olarak büyüyen bu çocuklar öğretmenlerinin kendilerine olan ilgilerini kadın ile erkek arasında oluşabilecek sevgi bağı olarak algılarlar. Bu durumun Altınay şu şekilde dile getirir:

> *" O gün beni öyle davranmaya iten şeyi bugüne değin çözebilmiş değilim. Arkadaşlarım dediğimi yapmayınca onlara gücenerek kendi bildiğim gibi mi hareket etmek istemiştim; yoksa küçüklüğümden beri isteklerim kaba insanların azarlarıyla, tokatlarıyla bastırıldığı için, aslında tanımadığım bir insanın içimi ısıtan gülümsemesi, bir iki tatlı sözü, bana karşı güveni dolayısıyla ona teşekkür mü etmek istemiştim, orasını bilemiyorum." (s.24)*

[2]Bu tablo Samet Azap'ın tablosu örnek alınarak oluşturulmuştur. (Bkz. Azap, Samet (2012). "Metinlerarasılık: Roland Barthes Kuramının At Metaforu Etrafında Uygulanması". III. Türkiye *Lisansütü Çalışmalar Kogresi2014*. Sakarya: s. 37)

Yol gösterici, rehber konumunda olan öğretmenin iki hikâye için de sembolik anlamı aynıdır. Her iki öğretmenin de amacı öğrencisini içerisinde bulunduğu zor şartlardan kurtarıp medeniyete, ilime kavuşması için şehirde okumasını sağlamaktır. İki eserde de köy ilkel düşünce sistemini simgeler. *İlk Öğretmenim* hikâyesinde Düyşen'in öğrencileri okutmak amacıyla köye geldiğini duyan halkın verdiği tepki bu duruma örnek olarak verilebilir.

"Eski çağlardan beri köylüyüz biz; çapamızla çalışır, karnımızı doyururuz. Çocuklarımız da aynı işle geçineceklerine göre okul onların nesine? Okumak bizim gibi halkın değil, bizi yöneteceklerin işine yarar. Öyleyse fazla kafa ağrıtma!" (s.19)

Azim tarafından okumak için yüreklendirilen Camal'ın maden işçilerinin eğitim alması için kurulan gece okuluna gitmesine madende çalışan delikanlılardan Kanay'ın verdiği tepki de eğitimin kız çocukları için gereksiz bir uğraş olduğu yönündedir.

"Benim okula gece gitmem Kanay'ın hoşuna gitmedi:

- Camal, bu senin bildiğin işte kızlar boşuna zaman harcar. Evlenince her şey bırakılıp kalır." (s.35)

Kızın Sırrı'nda bilimin faydasız ve sadece kitaplarda anlam ifade eden bir olgu olduğunu söyleyen Kanay'ın ifadesi şu şekildedir:

" Siz neden öyle yapıyorsunuz? Kurallar… O kitapta yazılanlara bu uymuyor ki, dediğimde Kanay:

- Ee, ne kitabı! Kitap ilim adamlarının kendileri içindir. Üreticilikte onun ne gereği varsa? Orada öyle yazılmış, böyle yazılmış diye fazla yükü kaldırmaktan kim hoşlanır, dedi ve konuyu değiştirdi." (s. 43)

3. Anlamsal Düzgü

İlk Öğretmenim adlı metinde ve *Kızın Sırrı* isimli hikâyede öğrenci konumundaki karakterler, öğretmen konumundaki karakterlere karşı minnet ve sevgi duyarlar.

Öğretmen konumundaki karakterlerin öğrenci konumundaki karakterler için daima ilim ve irfan öğrenmeleri için çabalamaları iki metnin bir diğer ortak noktasıdır. Nitekim Düyşen'in öğrencisi Altınay için dilekleri şöyledir:

"Seninle iyi bir iş yapacağız, Altınay. Bu iki kavak fidanını senin için getirdim. Hadi, birlikte dikelim onları. Bu fidanlar boy attıkça sen de büyüyüp serpileceksin, sonunda iyi bir insan olacaksın. Duygulu, akıllı bir kızsın. Senin değerli bir bilgin olacağına inanıyorum." (s. 51)

İlk Öğretmenim	**Kızın Sırrı**
"Kendimi suçlu hissetmemin başka bir nedeni de bana gösterilen büyük saygıydı. Okulun açılış töreninde onur köşesine ben değil; köyümüzün ilk öğretmeni, ilk komünisti Düyşen oturmalıydı." (s. 72)	"Hocalarımın dediklerine göre Kırgız kızlarından ilk ben bu bölümü okuyup bitirmiştim. "Ben bunu kime borçluyum?" diyorum kendi kendime. Sadece Azim'e! O olmasaydı, kim bilir bu zamana kadar nerede, ne durumdaydım?" (s.66)

İki eserde de öğrenciler daima öğretmenlerine minnet duyarlar ve hayatta yakaladıkları başarının yegane sahibinin öğretmenleri olduğunu düşünürler.

4. Eylemsel Düzgü

Barthes her metnin birbiri ile anlamsal anlamda benzerlik gösterdiğini öne sürer. Öskön Danikeyev'in *Kızın Sırrı* adlı hikâyesi, Cengiz Aytmatov'un *İlk Öğretmenim* adlı hikâyesinden iki yıl sonra kaleme alır. İki eser eylemsel anlamda benzerlikler göstermekle birlikte çoğunlukla akışları bile ortaktır.

Evlendirilmek istenen Altınay'ın bu durumundan öncelikle yengesinin haberdar olması, Kanay tarafından eş olarak seçilen Camal için de aynı önceliği gösterir. Her iki hikâyede de kendileri için kurulan evlilik hayallerinden karakterler en son haberdar olan kişilerdir.

"Benim için onun öğretmenden hiçbir farkı yoktu. Acele etmiyordu. Kullandığı kelimeler basit, anlaşılır. Anladığımı veya anlamadığımı sanki o benim gözlerimden görüyor gibiydi. Ayrıca dudaklarımı ısırmaya başladığımda, kalkıp tahtada yazarak, çizerek en baştan anlatırdı." (s. 55)

Düyşen, yeterli eğitime sahip olmasa da hükümet tarafından öğretmen olarak gönderilir. Azim de öğretmen olmadığı hâlde Camal için bir öğretmen vazifesi gördüğü için iki hikâyenin ortak noktası öğretmen olarak alınabilir. Camal'ın Azim'i nitelerken söyledikleri bu durumun daha net görülmesini sağlayacaktır:

"Ondan sonra tam beş yıl geçti. Yükseköğrenimi bitirip jeolog oldum. Hocalarımın dediklerine göre, Kırgız kızlarından ilk ben bu bölümü okuyup bitirmiştim." (s.66)

Zamanla saygınlık kazanma da her iki eserin ortak eylemlerindendir. Başta sadece yetim ve iş arayan bir kız rolünü üstlenen Camal, hikâyenin sonunda başarılı bir jeolog olarak okuyucunun karşısına çıkar.

5. Kültürel Düzgü

İki eserin de Kırgızistan sahasında kaleme alınmış olması en büyük ortaklık olmakla birlikte eserlerin de aynı kültürel ortamda kaleme alınmış olduğunun kanıtıdır. Her iki eserde de toplumun yaşantısından izlere rastlamak mümkündür. İki yıl arayla kaleme alınan eserlerin ikisinde de Sovyet yönetiminin temel ilkelerinden biri olan kadın-erkek, genç- yaşlı fark etmeksizin devletin görevlisi olması durumu göze çarpar. Lenin'in kadınlar olmadan sosyalizmin başarı getirmeyeceğine inanması kadınların evlerinden dışarı çıkmasına, fabrikalarda, madenlerde işbaşı yapmasına yol açar. Stalin'in kolektif işletmelerde kadınların büyük bir iş gücü oluşturduğunu da dile getirdiği düşünülecek olduğunda eserlerdeki kadınların madenlerde dahi çalıştırılıyor olmalarını kültürel düzgü de incelemek mümkün olur.

Sovyet kadınlarının okuyup devletin iyi kademelerinde iş sahibi olduklarını Kırgız kızlarını da bu kademelerde görmek isteyen Azim bunu şu şekilde dile getirir:

"- Lise. Orayı bitirirsin, okumayı öğrenirsin ondan sonra da devam etmen gerekir. Ne zamana kadar… Kırgız kızları da eğitim alsın.

...Hayatı güzelleştirmek şu: Ona düzen vermek, onu iyileştirmek. Ama bu kolay değil. Onun için çalışmak, savaşmak gerekir. Anlayabiliyor musun Camal? Yaşamak demek, savaşmak demektir!" (s.34)

Muhtar Şahanov ile gerçekleştirdikleri bir sohbet sırasında Cengiz Aytmatov'un Sovyet dönemindeki kadınların durumunu şu şekilde açıklar:

> *"Her toplumun, her devletin hanımlara karşı belli bir tutumu, belli siyasi kuralları vardır. 1917 Ekim Devrimi'nden sonraki yıllar; açlık dönemi "vatan haini" iftirasıyla suçlama yılları; Rus-Alman Savaşı yılları; ülkeyi, sanayi ve diğer alanları yeniden kurma yılları kadına kadın olduğunu unutturulduğu zamanlar idi. O dönemde, yaratılıştan dolayı zayıf olan kadınlarımıza çok ağır şartlarda çalışmaya mecbur ettik. Kadına, hiçbir zaman o yıllarda yüklenildiği kadar yüklenilmemiştir" (Aytmatov ve Şahanov, 2015: 342).*

Savaş sonrasında Kırgızistan'da birçok çocuğun yetim kaldığı bilinmektedir. Hem o günün şartlarını yansıtması sebebiyle hem de iki yazarın hayatının ortak noktası olması sebebi ile iki eserde de yetim çocuklara rastlanır.

İlk Öğretmenim	**Kızın Sırrı**
"Kara ruhlu yengem; gözyaşlarımla, akan kanımla boğulası yengem! On beşine yeni basmış bir kızken senin yüzünden kadın oldum. Oysa bu zorbanın kızlarından bile küçüktüm" (s. 57)	"Öksüz, öksüz… "Demek ki, öksüzlük- öksüzlükmüş? Ne kadar da içten davransam, öz olmaya uğraşsam da, beni bir başkası gibi yabancı gibi görüyorlarmış. O anda benim "Ba!" diyen sesimi duyar duymaz canını veren annemi, yeni yeni adım atmaya başladığımda savaşa gidip, geri dönemeyen babamı hatırlayarak hıçkırıkla ağlayıverdim: Anne… Kurban olduğum babacığım! Bir taneciğim diye… Şımarığım diye bana seslenirdin. Şimdi de, şımarığın gördüğü güne bak. Bakın…" Ben aniden kendimi tutamayarak nefes nefese sesli ağlamaya başlamıştım"(s.38)

Cengiz Aytmatov babası Törekul Aytmatov'u Stalin yönetiminin 1937-1938 yılları arasında uygulamış olduğu repressiya[3] hareketi sebebi ile kaybeder. Eserlerinin birçoğunda da kahramanları yetim çocuklardır. Öskön Danikeyev de anne ve babasını küçük yaşta kaybettiği için eserlerinin birçoğunda baba sevgisi, anne şefkati, yetim gibi konuları sıkça işlediği görülür. İki yazarın hayatındaki ortaklık eserlerine de yansır.

Sonuç

Sonuç olarak Roland Barthes'ın da dile getirdiği gibi her eser kendinden önceki eserlerden etkilenerek yeni bir yapı inşa eder. Ortak sosyal çevreye ve benzer geçmişlere sahip olan Cengiz Aytmatov'un ve Öskön Danikeyev'in eserlerinde de bu ortaklık açık bir şekilde görülür. Barthes'ın kuramına göre incelenen iki eserin yorumsal düzgü, simgesel düzgü, anlamsal düzgü, eylemsel düzgü ve kültürel düzgüde birçok ortaklık barındırdığı görülür. *İlk Öğretmenim* isimli hikâyenin 1961 yılında kaleme alınmış olması, kendinden iki

[3] "Presse" kökünden türetilen repressiya sözcüğü Stalin yönetiminin 1937-1938 yılları arasında uyguladığı "özel ve baskıcı" yönetim anlayışını tanımlamakta kullanılır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Buran, Kurşunlanan Türkoloji s.332

yıl sonra 1963 yılında kaleme alınan *Kızın Sırrı* isimli hikâye yazarını etkilemiş olduğunu düşündürür.

Eserlerin öğretmenlerin öğrencileri için daima fedakarlık yapması, yetimliğin verdiği sevgi boşluğunun öğretmen tarafından doldurulması, köy hayatının eğitim-öğretim için yetersiz görülüşü, şehrin bireyin gelişimi için önemli bir etken olması gibi birçok noktada kesiştiği görülür. Kızın Sırrı isimli hikâyede madende çalışan bir genç kız olan Camal, dönemin sosyal durumuna da ışık tutarken aynı şekilde Altınay da o dönemde kadınlara verilen değeri ve toplumdaki konumlarını görebilmek için örnek olabilecek niteliktedir.

Metin kaleme alındıktan sonra yazarın inisiyatifinden çıktığı için okuyucu metni farklı boyutlarda yorumlayabilir. Öskön Danikeyev'in şahıs kadrosunu daha iyimser bir şekilde kurgulamış olması İlk Öğretmenim adlı hikâyeyi kendi bakış açısına göre tekrar şekillendirerek kaleme aldığını düşündürebilir.

KAYNAKÇA

Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Altıok, Emrah (2018). "Öskön Danikeyev'in Hayatı ve Edebi Kişiliği*". Kardeş Kalemler Dergisi*,Yıl 12, S. 136, Nisan, s. 65-70.

Altıok, Emrah (2018). *Öskön Danikeyev'in Hikâyelerinde Yapı ve İzlek*. Yüksek Lisans Tezi. Ardahan: Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aytmatov, Cengiz - Şahanov, Muhtar (2015). *Şafak Sancısı.* Ankara:Bengü Yayınları.

Aytmatov, Cengiz (1993). *Elveda Gülsarı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Aytmatov, Cengiz (2019*). İlk Öğretmenim.* İstanbul: Nora Kitap.

Azap, Samet (2014). "Metinlerarasılık: Roland Barthes Kuramının At Metaforu Etrafında Uygulanması". *III. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi* 2014. Sakarya: s.29-44.

Barthes, Roland (1996). *S/Z.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, Roland (2006). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Buran, Ahmet(2019). *Kurşunlanan Türkoloji.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Çetin, Nurullah (2013). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.

Danikeyev, Öskön (2020). *(Bütün Hikâyeleri) Kızın Sırrı.* (Çev: Samet Azap ve Emrah Altıok). Ankara: Bengü Yayınları.

Eco, Umberto (1997). *Yorum ve Aşırı Yorum.* İstanbul: Can Yayınları.

HİKÂYEDEN MÜZEYE SOSYAL TARİHİN ANLATISI: BİR KÜLTÜR VİTRİNİ OLARAK *MASUMİYET MÜZESİ*[1]

Güler UĞUR MELİKOĞLU

Doktora Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi-Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZ

Çalışmamız, anlatı zamanı 1970'lerin ortası ile 2000'li yılların başlarını kapsayan Masumiyet Müzesi'nin gündelik hayata nasıl odaklandığını ve bu odağın metnin kurgusunda nasıl bir anlama kavuştuğunu araştırmaya çalışacaktır. Metnin tamamı söz konusu tarih aralığında farklı sosyo-ekonomik sınıflara sahip bireylerin gündelik yaşantısına farklı açılardan yaklaşmaya çalışır. Nesneler, aile-içi ritüeller, toplumsal yaşayış, kent, değişen ve dönüşen mekânlar ve eğlence hayatı üzerinden toplumun söz konusu döneme ait sosyal hayatının panoraması çizilir. Tüm bu öğeler metindeki karakter kurulumunu desteklerken, aynı zamanda sosyal sınıflar arasındaki farklılaşmalar ve Türk toplumunun modernleşme süreci hakkında da eleştirel bir bakış oluşturur. Romanın hatırlama ve unutma kutupları arasında kurulan genel atmosferi ve Kemal'in aşkını unutulmaz kılmak için bir müze kurmak için gösterdiği çaba, toplumun sosyal tarihinin yeniden yazımı/kayıt altına alınması sürecine dönüşür. Bu süreç de hem Kemal-Füsun ilişkisine ait nesneler hem de bu ilişkinin temas ettiği insanların hayatları ve bu insanların toplumsal düzlemdeki temsilleriyle kurgulanır. Dolayısıyla metin bir aşkın olduğu kadar bir toplumun da anlatısına, bir sosyal tarih anlatısına dönüşür. Bu durum da aşkın, kişisel mi toplumsal mı olduğu, mahremin ve masumiyetin toplumsal yaşamla çizdiği sınırları tartışmaya açar. Detaylı bir Masumiyet Müzesi okumasının küçük bir örneği olarak tasarlanan bu çalışma, metni içerdiği gündelik hayata dair unsurlarla 1970'lerin Türkiye panoramasının nasıl oluşturduğuna ve bu panoramanın metnin diğer unsurlarıyla kurduğu ilişkilere odaklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Masumiyet Müzesi, sosyal tarih, kurgu, gündelik hayat.

ABSTRACT

This study will try to examine how the Museum of Innocence, which sets between the mid-1970s and early 2000s, focuses on everyday life, and how this focussing creates meaning within the fiction. The text, as a whole, tries to bring up a different perspective to each character from various social-economic classes during this time of period. Objects, family rituals, communal living, city life, altered and transformed places, and the sense of entertainment are used to draw a panoramic view of the era's life. All these components enhance characterization as well as

1 Bu çalışma Prof.Dr. Halim Kara danışmanlığında yürüttüğüm "Orhan Pamuk Kurmacasında Gündelik Hayat" isimli doktora çalışmamdan üretilmiş yayındır.

constitutes a critical point of view towards the differentiation between social classes, and Turkish modernization. The tone of the novel, formed between recollection and forgetting, and Kemal's endeavor to found a museum in pursuit of making his love story unforgettable evolves into a process of recording the social history. This process is fictionalised through the objects belonging to Kemal and Füsun's relationship, and people involved in their lives, and the representation of those people in social life. Therefore, the novel becomes a narration of social history along with being a love story. This transformation brings up a discussion: Whether love is individual or social? Where can we find the boundary between the social and the private? Designed as a fragment of a detailed analysis on the Museum of Innocence, this study will center upon how the novel creates a panorama of 1970s' Turkey, and what are the links between this panorama and other components of the text.

Keywords: The Museum of Innoncence, social history, fiction, everyday life.

Giriş

Masumiyet Müzesi, 2008 yılında Pamuk'un Nobel Ödülü sonrasında yayınladığı ilk, yazın hayatının sekizinci kurmaca eseri olarak okurların karşısına çıktı. Roman gerçeklikle kurduğu ilişki, duyguları ele alma biçimi ve kadınlara bakış açısı gibi konular üzerinden çeşitli eleştirilerle karşılaşsa da kısa süre içinde çok satanlar listesine girdi ve geniş bir okur kitlesine ulaştı. 2012 yılında romanla aynı adı taşıyan bir müze Çukurcuma'da açıldı. Böylece *Masumiyet Müzesi*, Türkiye'de müzesi olan ilk roman oldu. Aynı yıl *Şeylerin Masumiyeti* adıyla bir müze kataloğu hazırlandı ve bu katalog da resimleri ve Orhan Pamuk'un açıklamalarıyla sanatsal bir nitelik kazandı. 2015 yılında ise yönetmenliğini Grant Gee'nin üstlendiği Hatıraların Masumiyeti adıyla bir belgesel-film çekildi. Film ile ilgili yapılan röportajlar ve filme dair eleştiriler *Hatıraların Masumiyeti* adıyla kitaplaştırıldı. Pek çok eleştirmene göre tüm bu ürün ve üretimler etkili bir pazarlama kampanyasından ibaretmiş gibi görünse de yalnızca bir roman olarak ortaya çıkan *Masumiyet Müzes*i'nin birkaç sene içinde müze, film ve kendisine bağlı 2 farklı metni de kapsayan sanatlararası bir yapıta dönüştüğü gerçeği de yadsınamaz. Özellikle müzenin kurmaca dünyanın sınırlarından çıkıp gerçek dünya üzerinde de fiziksel varlık göstermesiyle birlikte metnin anlam katmanları genişlemiş ve fiktif dünya gerçek dünya arasındaki sınırlar hakkında yarattığı tartışma güçlenmiştir. Biz bu çalışmada genel itibariyle roman metni olan *Masumiyet Müzesi* üzerinden konuşacak olsak da çalışmamıza katkı sunduğu noktalarda Çukurcuma'da bulunan fiziksel müzeyi de konu edineceğiz.

Bilindiği üzere Masumiyet Müzesi zengin oğlan Kemal Basmacı ve fakir kız Füsun Keskin arasındaki imkansız aşk hikâyesi temelinde kurulmuştur. Metnin anlatı zamanı 1975'ten 2000'lerin başına kadar uzanır. Pamuk'un ilk Romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* ve 2014 yılında yayınlanan *Kafamda Bir Tuhaflık* gibi *Masumiyet Müzesi* de 30 yıllık bir zamanı anlatısallaştırmış olur. Söz konusu bu üç romandaki uzun anlatı zamanları, metinlerin üzerine kurulduğu çekirdek hikâyeleri bir figürana dönüştürmesi, anlamın hikâyeden ziyade hikâyenin sürüp gittiği anlatı zamanının toplumsal koşullarının içinde bulunduğunu işaret etmesi bakımından bizce önemlidir. Orhan Pamuk romancılığında 30 yıl gibi bir süreye yayılan uzun anlatı zamanları göz ardı edilemeyecek kadar büyük bir yazarlık özelliğine

işaret eder. Yukarıda adı geçen üç romanın yanı sıra Kara Kitap ve Benim Adım Kırmızı'da da gerek zaman sıçramaları gerek metin içi hikâyeler vasıtasıyla romanın anlatı zamanı gittikçe genişler. Bu geniş anlatı zamanları yazara, ele aldığı meselelerin kendisinden çok söz konusu meselelerin tarihsel ve toplumsal düzlemdeki yansımalarını sunma ve eleştirilerini yapma imkânı sunar. Ki bizce bu tarihsel ve toplumsal düzlemde yansımalar sunma ve eleştiriler yapma Pamuk romancılığının en karakteristik özelliklerinden biridir. Aşık bir adamın, sokak satıcısının, tüccarın, nakkaşın hikâyesini anlatırken herkesin, bütün bir toplumun hikâyesini anlatmayı hedefler. Yani Pamuk'un romancılığını birey-toplum arasında sürekli yer eğiştiren, bireyi ve toplumu birbirinin içinde görmeyi ve göstermeyi başarabilen bir romancılık olarak tanımlamanın yanlış olmadığı düşüncesindeyiz. Dolayısıyla bu çalışmada, Pamuk'un herkesin hikâyesini nasıl anlattığı ve bu herkesi içine alan toplumu eleştirirken hangi saikler üzerinden hareket ettiğine odaklanmaya çalışacağız. Masumiyet Müzesi'nin hem geniş anlatı zamanı hem de ele aldığı sosyal sınıflar ve onların yaşam koşullarına ilişkin yüksek hassasiyeti ile bu açıdan elverişli bir okuma sağlayacağı kanatindeyiz. Bu çalışma daha ziyade melodramatik bir aşk hikâyesinin nasıl toplumsal yaşayış ve sınıflararası iletişimleri de içine alan geniş bir sosyal tarih anlatısına dönüştüğünü incelemeye çalışmaktadır.

Gündelik Hayat:

İlk başlık olarak gündelik hayattan[2] bahsetmek yerinde olacaktır çünkü Nişantaşılı Kemal ve Çukurcumalı Füsun'un hem kendilerinin hem de aile ve yakın çevrelerinin gündelik hayatları romanın tamamında dikkatle ve tekraren ele alınır. Giyim kuşamları, yeme içme alışkanlıkları, eğlence kültürleri, eğlence mekânları, aile-içi sohbetleri, arkadaş dedikoduları, trafik kazaları, gazete haberleri, telefon görüşmeleri, alışveriş mekânları, bayram adetleri, yılbaşı ritüelleri, televizyon programları gibi karakterlerin gündelik hayatlarına dair sayısız detay metne durmaksızın eklemlenir. Bu detaylar karakterlerin kurgulanan gerçeklikteki canlılıklarını sağlamak ve onlara çok boyutlu bir varoluş kazandırmakla birlikte yazarın kullandığı dil sebebiyle bir başka işlev daha üstlenir: Bu işlev 1975 İstanbul'unda yaşayan tüm sıradan insanların gündelik hayatlarını anlatmaya ve fotoğraflamaya yöneliktir. Gündelik hayattaki sıradan kişilerin bütün yapıp etmeleri romanın tamamında geniş yer tutar. Bu yapıp etmeler içinde akla gelebilecek her türlü detay da ayrıca bir anlam dairesi oluşturacak yoğunlukta kendine yer bulur. Bu detaylar; moda, eğlence mekânları, eşya ve Yeşilçam sinemaları gibi pek çok farklı gündelik mekân ve alışkanlıkta görülür. Bu detaylar romandaki farklı temalarla ele alındığı için söz konusu mefhum çalışmada alt başlıklarla tartışılmaya çalışılmıştır.

[2] Gündelik hayat mefhumu, Henri Lefebvre ve Michel de Certeau'nun kavrama yönelik tespitleri ve tartışmalarıyla ele alınmaktadır.

Moda

Gündelik hayatın inşasında önemli bir rolü bulunan moda *Masumiyet Müzesi*'nde de hem yapı kurucu rolü hem de Pamuk'un eleştiri pratiğini gösteren yönleriyle kendisine yer bulur. Modayla kastedilen yalnızca giyim-kuşam ya da kılık-kıyafete ilişkin alanlar değildir. *Masumiyet Müzesi* içinde moda, akla gelebilecek tüm anlamları kapsayacak şekilde en geniş tanımıyla ele alınır. Davranışlar, eylemler, mekânlar, nesneler, düşünüşler gibi pek çok açıdan modanın modern dünyada gündelik hayatın oluşumunda nasıl başat bir role sahip olduğu metin boyunca vurgulanır. Tüketim dünyasının belirleyicisi, önderi hatta zaman zaman ideoloji haline gelen moda metin boyunca bütün bu alt anlamlarını da kapsayacak yönleriyle ele alınır. 1970'lerde artık insanların hayatlarının bütününde modanın davranıştan tercihlere dekorasyondan mesleklere ne kadar geniş bir yelpazeyle birlikte bütün gündelik yaşamı kuşattığı görülebilir. Modanın bir yaşama biçimine dönüştüğü ve gündeliğin bütün alanlarını ele geçirdiği bu geniş anlamı aynı zamanda tüketimin 'tahakkümü'nü de işaret eder. Bireylerin kendi kararlarından ziyade modanın yönlendirdiği hayatlar yaşadığı, seri üretimle başlayan tektipleşme gibi etkiler sokaktan ve gündelik hayatın içinden karelerle örneklendirilir.

Örneğin dönemin modasına ilişkin pek çok detay romanda kendine yer bulur:

"O zamanların modası kalın erkek kemeri de, cennetten çıkma o çıplak halimizden(...)"(Pamuk,2008:36)

"O yıllarda gençler üzerlerinde adlarının baş harfleri olan künyeler, kolyeler bilezikler takardı(...)" (Pamuk,2008:34)

"Misslyn marka, basit, yerli malı ruj o zamanlar çok popülerdi (...)" (Pamuk,2008:20)

"Aynı günlerde Füsun'un saçlarını, boyunu posunu ne kadar çok genç kızımızın, kadınımızın taklit ettiğini ne çok esmer Türk kızının saçlarını sarıya boyattığını fark ediyordum." (Pamuk,2008:182)

"Şimdi artık derdinin, fakir ülkede zengin olmakla ilgili bir kompleks (o zamanların moda kelimesiydi bu)(...)" (Pamuk,2008:239)

Giyim-kuşam modası dışında metinde nesnelerin, gündelik kullanım eşyalarının modalarının da toplumsal düzlemde nasıl yer aldığına dair tespitlerde bulunulur. Bu sayede de modanın gündeliğe dair her şeyi kapsayabilen geniş yelpazesi ve hayatlarımızı şekillendirebilme gücü vurgulanır. Moda sadece neyi giyebileceğimize değil, nasıl yaşayacağımıza, neye bakacağımıza, neyi beğeneceğimize, nasıl davranacağımıza, nasıl eğleneceğimize kısacası bütün gündelik hayatımıza hükmeden yapısıyla romanda resmedilir.

"Küçük, yoksul ama tertemiz odadaki eşyalara bakarken (1950'lerin moda ev eşyalarından güzel bir barometre ve "Bismillah" levhası vardı duvarda) (...) " (Pamuk,2008:108)

"(...) büyük duvar saatleri, İstanbul'da önce 19. yüzyılın sonunda Batılılaşmış paşaların ve zengin gayrimüslimlerin konaklarında moda olmuş, 20. yüzyılın başında ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batılılaşma gayreti ve özentisiyle şehrin orta sınıf evlerine hızla yayılmıştı."(Pamuk,2008:308)

Yukarıdaki alıntıların tamamı modanın hızla hayatımızın her alanına, bulduğu her küçük ayrıntıya nasıl sindiği ve buna nasıl şekil verdiğini örnekler. Bu sebeple modaya dair bu

küçük ayrıntılar değişen gündelik hayatlarımızın temel dinamiklerinden birinin 'moda' olduğunu da işaret eder. Sıradan insanın gündelik hayatı içinde dünyanın ona sundukları arasından seçim yapmak noktasında aslında son derece küçük ve önemsiz bir tercih hakkına sahip olduğunu iddia etmek de mümkündür. Gündelik hayatları büyük oranda belirleyen otoritenin aldığı kararlar ve modern dünyada bir ideoloji hüviyeti kazanmış tüketimin araçlarından olan modadır. Sıradan insan gündeliği bu ikilinin oluşturduğu koşullar etrafında şekillendirebilir. Sıradan insan kalıpların içinden yaşamaya ve bu kalıpları çeşitli düzeylerde tekrar etmeye mecburdur. Ancak modaya ve otoriteye karşı duruş ya da direniş hakkı uygulamalar üzerinden mümkün olabilir. Tıpkı aynı duvarda 'barometre' ve 'Bismillah' yazılı levhanın bir arada bulunması gibi birbirine bitişmeyen ya da birbirini tamamlamayan unsur ya da kavramlar gündelik hayat içinde bir arada/yan yana bulunuşluklarıyla bir yeniden üretimin ve bu yolla da olası bir direnişin ifadesini oluştururlar. Ancak fark edileceği üzere bu gündelik hayat detaylarının hiçbiri Füsun ve Kemal'in aşk hikâyesinin doğrudan bir parçası değillerdir. Zaten roman söz konusu detayları bu aşkın bir parçasıymış gibi görebilmek ve gösterebilmek amacıyla her şey yaşanıp bittikten sonra geriye dönerek yani 'hatırlanarak' yazılmış bir metindir.

İstanbul ve Eğlence Mekânları

Pamuk romancılığının ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilen İstanbul, bu romanda da modern kent yaşamını, değişen/dönüşen kent imajını ve tüm bu süreçlerin Türkiye özelinde nasıl deneyimlendiğini aktarmak için kullanılan mekândır. Roman bütün hikâyeyi 'hatırlanan' anılar üzerinden, yani geriye dönüşlerle kurduğundan ve bu anlatma şekli doğal bir karşılaştırmayı içerdiğinden İstanbul da 'hatırlanan İstanbul' ve 'mevcut İstanbul' karşılaştırması üzerinden okunmaya elverişlidir.[3] Bu karşılaştırma da beraberinde kentler nasıl, hangi sebeplerle değişir/dönüşür sorularına cevaplar üretir. Ancak bu cevapların gizil bir eleştiriyi de içinde barındırdığı gözden kaçırılmamalıdır. Yani, İstanbul'un kentleşme süreci ve bu sürece dâhil olan unsurlar metinde yalnızca tespitler olarak yer almaz sürecin kendisi ve sonucu tespit üzerinden bir eleştiriyi de içerir. Yazarın İstanbul'un kentleşme sürecine dair tespit ve eleştirileri metnin içinde Kemal-Füsun aşkına eklemlenen mekânlar vasıtasıyla aktarılır. Bu mekânlar da romanın asıl amacını oluşturduğunu iddia ettiğimiz gündelik hayat deneyimleri üzerinden ele alınır ve tıpkı insanların kişisel tarihleri gibi değişimleri/dönüşümleri üzerinden anlatılarak tarihselleştirilir. Bu anlatma biçimi de romanda İstanbul kent mekânının, yaşayan organik bir özelliğe kavuşmasını sağlar. İstanbul, hem büyükşehir imajının oluşumunu hem tarih ve kent ilişkisini hem de kentlerin, üzerinde yaşayan insanlarla nasıl bir alışveriş içine girdiklerini göstermek için elverişli bir malzeme olarak kullanılır. Kent içindeki değişim ve dönüşümler, değişen eğlence mekânları ve

[3] Benzeri bir görüş için bkz. Sarah Rengel, Innocent Memories: Reading the Museum in Orhan Pamuks's the Museum of Innovence, Limina A Journal of Historical and Cultural Studies, V.23.2, 2018.

semtlerinin serüveni, göçlerle birlikte genişleyen yerleşim alanları, kentte göçlerin sebep olduğu gündelik yaşam ve kamusal alan alışkanlıklarının değişimi, artan nüfus ve değişen tüketim alışkanlıkları ile birlikte kentte meydana gelen ironik zıtlıkların fotoğraflanması üzerinden aktarılmaya çalışır. Bütün bu başlıklar, roman içinde, bazen müstakil örnekler üzerinden bazen iç monologlarla bazen tesadüflerin bir araya gelmesi üzerinden metne dâhil edilir. Ancak kentteki bütün bu değişim süreçleri, birey ve toplumun kentle kurduğu ilişki ve bireylerin kenti deneyimlerken karşılaştıkları sorunlar veya durumlar üzerinden kurgulanır ve aktarılır. Dolayısıyla kentin tarihiyle birlikte 1970'lerde kentte gündelik yaşamın tarihi de kayıt altına alınmış olur.

Kemal'in Nişantaşı çevresinden arkadaşları Zaim, Nurcihan, Mehmet ve Piç Hilmi, babası ve nişanlısı Sibel'le birlikte gittiği üst-orta sınıfa dâhil diğer bütün İstanbullular'ın da eğlence anlayışlarını ve mekânlarını gösteren Fuaye, Hilton Oteli, Abdullah Efendi'nin lokantası gibi pek çok sosyal mekân romanda hem dönemin eğlence anlayışını aktarmak hem bu eğlence mekânları üzerinden bir kent tarihi yazmak/kurmak hem de sınıfsal zıtlıklıkları vurgulamak için kullanılır. Söz konusu mekânlar; sosyal sınıfları tanımak, dönemin Türkiye'sinin modernleşme sürecinde eğlence/boş zaman etkinliklerini anlatmak ve sosyal alanların süreç içinde geçirdiği dönüşümü kaydetmek bağlamında geniş yer tutar. Mekânlar, sahiplerinin/çalışanlarının hikâyeleri, geçmiş ve mevcut hâlleri, müşteri profilleri, semt değişiklikleri gibi pek çok yönüyle aktarılırken metin içinde tarihselleştirilir. Çünkü söz konusu mekânlar Füsun ve Kemal aşkının, Kemal'in ve burjuva çevresinin gündelik hayatlarında edindikleri yerin yanı sıra İstanbul'un kentleşme sürecini ve Türkiye'nin Batılılaşma adımlarını temsil etmeyi de amaçlar. Mekânların tarihselliği İstanbul'un sosyal tarihini, ilerlemeci kentleşme politikalarının oluşturduğu kent imgesinin yanı sıra sıradan insanın kentte yaşarken oluşturduğu gündeliğin tarihini de kurar.[4] Bütün bu amaçlar ve kurgular Pamuk romancılığının temel izleğini görebilmek için oldukça önemlidir. Küçük ayrıntılarda, sıradan olaylarla, her gün gördüğümüz insanlar ya da yerlerle oluşturulan bu kurgu en sonunda birbirleriyle aslında doğrudan ancak son derece girift bir şekilde bağlanmış olan genel bir çerçeveyi oluşturmasına yardımcı olur. Küçük gündelik detayların içinde toplumsal, tarihsel, sınıfsal yüzlerce anlam ve ilişki barındırdığını bilen Pamuk bu ilişkiyi *Masumiyet Müzesi* romanında çoğu zaman sınıfsal pratikler üzerinden tarihselleştirerek aktarmaya çalışır. Bu küçük detaylar, romanda sayılamayacak tek tek örneklenemeyecek kadar fazladır, ancak hepsinin metnin anlam dairelerine yönelik bir amacı vardır. Söz konusu detaylar, anlatı zamanı İstanbul'unu somutlaştırmakla birlikte bugünün Türkiye'sini de anlamak/anlatmak noktasında bir görev üstlenirler.

---

4 Pamuk'un modernleşme sürecine dair Masumiyet Müzesi'nin semtleri üzerinden kurulmuş bir tartışma için bkz. Besim Dellaloğlu, "Nişantaşı ile Fatih'in İmkansız Ortalaması: Çukurcuma", *Monograf Journal*, S.7, 2017, s.100-108

Mekânların dönüşümü/değişimine dair metindeki en kuvvetli pasajlardan birinin eğlence-yeme/içme mekânlarına dair aşağıdaki bölüm olduğunu düşünüyoruz:

> *"Yıllar sonra resimli yemek listesini, bir ilanını, özel kibritini ve peçetesini arayıp bulduğum ve burada sergilediğim Fuaye, kısa zamanda Beyoğlu, Şişli, Nişantaşı gibi semtlerde yaşayan sınırlı sayıda zenginin (gazetelerin dedikodu sütunlarının alaycı diliyle söylersek "sosyetenin") en çok sevdiği Avrupa tarzı (Fransız taklidi) lokantalarından biri oldu. Müşterilerine bir Avrupa şehrinde oldukları izlenimini altını çok çizmeden vermek isteyen bu lokantalara Ambassador, Majestik, Royal gibi Batılı ve iddialı adlar yerine, Batının kenarında, İstanbul'da olduğumuzu hatırlatan Kulis, Merdiven ve Fuaye gibi adlar verilirdi. Daha sonraki kuşak yeni zenginlerin gösterişli mekânlarda anneannelerinin pişirdiği yemekleri tercih etmeleriyle, gelenek ve gösterişi birleştiren Hanedan, Sultan, Hünkâr, Paşa ve Vezir gibi pek çok yer açıldı ve Fuaye unutulup gitti."(*Pamuk,2008:17*)*

Fuaye'nin çalışanlarına ilişkin metinde yer alan detaylar da mekânın 'suni'liğini, Türkiye'nin 'Batının kıyısında' yer alan bir yer olduğunu, burjuvanın Batılıymış gibi davranmak hususunda ne kadar gelişmiş bir yeteneğe sahip olduğunu ve aynı mekân içindeki zıtlıkları gösteren anekdotlar olarak kullanılır. Fuaye'nin deneyimli garsonlarından Sadi'ye ilişkin kısa yaşam öyküsü yukarıda saydığımız mesajlardan da fazlasını içermektedir:

> *"Sadi'yi Fuaye açılmadan önce babamın sık gittiği Abdullah Efendi'nin Beyoğlu'ndaki yerinden, ta çocukluğumdan beri tanıyordum. Hayatında denizi ilk defa on dokuz yaşında geldiği İstanbul'da otuz yıl önce görmüş, eski Rum meyhanecilerinden ve ünlü Rum garsonlardan kısa zamanda İstanbul'da balık seçip hazırlamanın inceliklerini öğrenmişti. Bize de sabah balıkhanede kendi eliyle seçtiği barbunyaları, iri ve yağlı bir lüferi ve levreği bir tepsiye koyup gösterdi."*(Pamuk,2008:240)

Kemal'in Sadi'yi çocukluğundan beri tanıdığına dair verdiği detay *Masumiyet Müzesi*'nin her şeyi (insan, nesne, mekân) tarihselleştirme güdüsünün metin içindeki yüzlerce örneğinden biridir. Bununla birlikte Sadi'yi tarihselleştirirken onun hikâyesine dair verdiği detaylar klasik bir Türkiye tarihini de içerir. Ancak bu tarih yukarıda da ifade ettiğimiz üzere resmî tarih değil, sosyal tarihtir. Sadi'nin denizi ilk kez 19 yaşında İstanbul'da görmüş olması onun net bir şekilde İç Anadolu, Doğu veya Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde dünyaya geldiğini gösterir. Türkiye'de denizi ilk kez görme yaşının anlatıldığı hikâyeler oldukça yaygındır ve bu hikâyeler coğrafi bir zorunluluktan ziyade sınıfsal ve kültürel bir içeriğe sahiptir. Çünkü denize kıyısı olmayan bir yerde dünyaya gelmiş olan bireyin, doğanın ve içinde yaşadığı dünyanın bir parçası olan denizi kendi doğasının bir parçası olan 'görme'si için temel ihtiyaçlarından arta kalacak bir ücrete ve seyahat kültürüne sahip olması gerekmektedir. Ancak söz konusu bölgelerde dünyaya gelen kişilerin hem seyahat için ayıracakları bir bütçeleri yoktur hem de ve belki de seyahat etmek, gezip görmek, dünyayı tanımak veya kendi dışındaki dünyayla temas kurmak gibi bir dürtüleri, kültürleri yoktur. Modern toplumun boş zaman etkinliklerinden biri olarak değerlendirilen 'tatil' çok uzun bir süre ancak burjuva sınıfının bir alışkanlığı/ritüeli olarak görülmüştür. Bu kabulde, artık gelirin payı göz ardı edilemeyeceği gibi 'tatil'in modernleşmenin/modern hayatın bir getirisi olduğu ve bu sebeple aslında modernleşme pratiklerine uygun bir hayat sürmeyen toplulukların böyle bir ihtiyaç hissetmedikleri de kabul edilmelidir. Türkiye'de memur ve

işçi sınıfının tatil/seyahat kültürüne kavuşması, böyle bir ihtiyaç hissetmesi çok yakın tarihte gerçekleşmiştir. Bütün bu söylediklerimiz dâhilinde Sadi'nin 19 yaşında denizi ilk kez 'çalışmak için geldiği' İstanbul'da görmesi öylesine bir anekdottan daha fazlasını anlatmaktadır. Sadi'ye dair bu birkaç kelime içinde sınıfsallığı, sınıfsallığın oluşturduğu kültürel farklılıkları ve bu farklıların toplumsal yapı içerisinde nasıl anlamlandırıldığını gösterir. Bu küçük anekdot hem Sadi'yi tanımamızı hem hizmet sektöründe kullanılan iş gücünün kaynağını öğrenmemizi hem de Türkiye'nin 'modernleşme' serüvenini bir garsonun doğayla kurduğu temas üzerinden bilinç dışı bir yöntemle hatırlamamızı sağlar.

Dönemin eğlence mekânları, eğlence anlayışları da sınıfsal farklılıklarla birlikte ele alınarak anlatılır. Hem Nişantaşı'lı Kemal ve burjuva arkadaşlarının hem de Çukurcuma'lı Füsun ve ailesinin eğlence biçim ve olanakları romanın içinde geniş yer bulur. Hilton Oteli, Bebek, Emirgan, Boğaz ve Taksim'in lüks restoranları gece kulüpleri Kemal ve arkadaşlarının eğlence anlayışlarını aktarmak için kullanılır. Kemal temsilinde dönemin Türk burjuvazisinin gençliğinin eğlence hayatı mekânlar, insanlar, moda şarkılar, yeni danslar vasıtasıyla kurgulanır ve tüm bu küçük detaylarla birlikte dönemin sosyal hayatının tarihini de yeniden yazar. Çünkü yazar özellikle bir eğlence veya yeme-içme mekânından bahsederken onu kendi tarihi ile birlikte ele alarak söz konusu mekânı bir sosyal tarih anıtına dönüştürür.

Yazar özellikle karakterlerin yaptığı bütün eylemleri, sıkıntılarını, heveslerini, eşyalarını ve isteklerini kolektif bir hafızaya seslenecek şekilde kurgular. Bütün bu gündelik davranışlar, hayatı yaşama ritmi ve tarzı bir kişi üzerinden bir gruba bir grup üzerinden bir sınıfa ve bu sınıf üzerinden de toplumun geneline yönelik bir dil ve aktarım şekli kullanılarak kurgulanır. Bu bakış açısı da romanın kendisini Füsun ve Kemal'in aşkını anlatmaktan ziyade onların yaşadığı toplumu anlatmak için aşkın bir araç olarak kullanıldığı izlenimini uyandırır.

Kemal'in Nişantaşı'ndaki hayatından uzaklaşıp Keskinler'in Çukurcuma'daki evine gidip geldiği süre içinde de aynı gündelik haaytın tarihselleştirilmesi meselesi alt-orta sınıfın yaşantısına yönelir. Mutfaklar, evler, yemekler, televizyon programları, aile-içi ilişkiler, gündelik sohbetler ve sıkıntılar yine büyük bir dikkatle uzun uzun anlatılır. Çok küçük bir detaydan çok tutarlı bir genel çerçeve çizilen bu bölümlerde zengin olmayan insanların gündelikliği Kemal'in aşık kimliğine de uyacak bir romantizmle anlatılır. Kemal'in Keskinler'in evi ve yaşantısına dair anlattıkları söz konusu zaman diliminde herhangi bir evde yaşanabilecek kadar genele uygundur.

> *"Keskinlerin günlük hayatları içerisinde vakti öğrenmek için başvurdukları temel araç, tıpkı 1950lerde, 60larda bizim evdeki radyo gibi sürekli açık duran televizyondu. O yıllarda radyo programlarının ortasında, yayında müzik, tartışma, matematik dersi, ne olursa olsun, saati öğrenmek isteyenler için, saat başlarında ve buçuklarda hafif bir "dit" sesi duyulurdu. Akşam seyrettiğimiz televizyonda böyle bir işarete gerek duyulmazdı, çünkü zaten saatin kaç olduğunu, çoğunlukla televizyonda ne olduğunu öğrenmek için merak ederdi insan."*(Pamuk,2008:311)

"Nesibe Hala, her yemeğin sonunda tencereleri kaldırdıktan, büyük servis tabaklarını, bitmemiş yemekleri buzdolabına (Keskinlerin bana her zaman büyülü gelen buzdolabına müze-gezer özel bir dikkat göstermeli) koyduktan sonra, eski ve büyük bir plastik torba içinde duran "örgü takımı"nı alır ya da Füsun'dan getirmesini isterdi." (Pamuk,2008:390)

"Keskinlerin filmlerden sonra yaptıkları sohbet, filmin kendileri üzerindeki etkisinden çok, onun ahlaki sonuçlarıyla ilgili olurdu. "Alçak herif cezasını çekti, ama ben çocuğa acıdım," derdi mesela Nesibe Hala. 'Bırak, zaten çocuğu hatırladıkları bile yok," derdi Tarık Bey. "Bu heriflerin dini imanı para. Kapa şunu Füsun." (Pamuk,2008:391)

"Akşam haberlerinde hep bu çeşitten bombalama, öldürme ve katliam ayrıntıları anlatıldığı için Keskinler hem " çok şükür" evlerinde oldukları için huzur duyarlar, hem de gelecek konusunda huzursuzluğa kapılırlardı. Haberler dayanılmayacak kadar kötü olduğu için, hepimiz, o dönem haberlerin kendisinden çok, onları okuyan güzel spiker Aytaç Kardüz'ün jestlerinden, mimiklerinden söz etmeyi severdik. Batı'daki özgür ve rahat görünümlü kadın spikerlerin aksine, Aytaç Kardüz yerinden hiç kıpırdamaz, bir kere olsun gülümsemez, haberleri elindeki kağıttan mum gibi hareketsiz ve hızlı hızlı okurdu." (Pamuk,2008:393)

"Tebriz'de, Tahranda, Balkan şehirlerinde, Doğuda, Lahore'da ve hatta Bombay'da da pek çok evde gördüğüm gibi. Keskinlerin evinde de köpek ile üzerine oturduğu televizyon arasına elişi bir örtü serilmişti." *(Pamuk,2008:413)*

Keskinlerin aile içi yaşantısı ve evlerinin düzeni bir Türk için son derece tanıdıktır. Bu ev romanı okuyan orta yaşı aşmış herkesin evi, eşyaları bir zamanlar herkesin sahip olduğu eşyalardır. Sohbet konuları, esprileri, aile bağları, hayatla kurdukları iletişim söz konusu dönemin alt-orta sınıf ailelerinin kristalize olmuş bir hali gibidir. Bu durum da yine romanı iki kişinin yaşadığı bir aşk hikâyesinden uzaklaştırarak o kişiyi yapan ve karşı karşıya getiren toplumun yaşantısı ve hayatı üzerine kurulduğu tezini tekrarlar.

1970'lerin ve 80'lerin Türkiye'sinde alt-orta sınıfın önemli eğlence ritüellerinden biri olan sinema da romanda geniş yer kaplar. Yeşilçam filmleri, yeşilçam emekçilerinin dünyası, insanların yeşilçam filmleri ile kurdukları iletişim uzun uzun anlatılır. Bizden önceki çalışmaların da sık sık dile getirdiği gibi Yeşilçam filmleri Füsun ve Kemal aşkının yapısını da hatırlatacak bir motif olarak kullanılır. Ancak aynı zamanda Türkiye'de esen Yeşilçam rüzgarının sıradan insanın hayatındaki etkisi ve toplumun geneline yayılan bir kültür olarak ele alınır. Özellikle halk ağzında yazlık sinema olarak adlandırılan açık hava sinemaları, insanların bu ortama gösterdikleri rağbet, filmlerin konuları ve filmlerin insanlar üzerindeki etkileri romanda temel bir malzeme olarak kullanılır. Yeşilçam motifi yalnızca seyirlik bir sanat-eğlence türü olarak değil toplumun davranışlarına, düşünüşüne etki eden yeni ve daha önce deneyimlenmemiş bir rutini oluşturan yeni bir sosyal kültür sahası olarak ele alır. Hayatımıza giren her yeni şeyle birlikte gündelik hayatlarımızda ve bunun dolayısıyla da toplumsal davranışlarımızda yaşanan değişim-dönüşüm aktarılır. Bunun roman boyunca bütün detaylarıyla ele alınması da söz konusu dönemde toplumun sosyal hayatının kayıt altına alınmasına dair bir çaba olarak okunabilir. Sinemalar, sinema salonları sinema salonlarının atmosferi romanın içinde sıklıkla yer bulur. Dönemin Meşhur Alasko Frigoları, ergenlerin, ev kadınlarının ve aylakların sinemadaki halleri, sinema salonlarının kokuları, yer göstericiler, bilet kesiciler kısacası sinema her türlü detayıyla romanda herkesin en basit eğlence kültürü olarak kabul edilir.

"Çoğu zaman seyretmekte olduğumuz melodramatik filmin kederiyle sandalyelerde çekirdek yiyerek oturan binlerce kişinin kıpır kıpır hayatiyeti, bütün o kalabalık ailelerin, baş örtülü annelerin, sürekli sigara tüttüren babaların, gazoz içen çocukların ve bekar erkeklerin insanlığı, filmin anlattığı şeyle kafamda birbirine karışırdı." .(Pamuk,2008:413)

Yıldız Bahçesindeki Sinema, Yeni İpek Sineması, Çiçek Sineması, Yumurcak Sineması, İncirli Sineması, Arnavutköy Çampark Sineması gibi dönemin yazlık sinemalarının ve bu sinemalarda oynayan filmlerin isimleri verilir. Sinemaların nerelere kurulduğu ve bu mekânların zaman içinde nasıl değiştiği de aktarılır. Yazlık sinemada büyük bir kalabalıkla birlikte film seyreden topluluğun filme gösterdiği tepkiler, sinemalardaki davranışlar, duygulanımlar ve bütün o kalabalığın tek bir görsel karşısında oluşturduğu birlik hali, romanın hassaten üzerinde durduğu bir meseledir.

"Gazoz satıcısının önünde her zamanki gibi bir kuyruk değil, hepsi aynı anda bağırarak gazoz isteyen yetişkinlerden ve çocuklardan bir kalabalık birikmişti" .(Pamuk,2008:292)

" "Bu sefer başrolde Türkan Şoray değil, Fatma Girik oynuyordu ve hemen yukarımızdaki balkona bir rakı sofrası kurup ailesiyle demlenen atletli ve şişman bir balkon babası, bu durumdan memnun olmadığını, ikide bir "Türkan hiç böyle mi oynardı, geç kardeşim geç, hiç olmamış!" diyerek ifade ediyordu. Balkon babası filmi dün akşam da seyrettiği için, olacakları önceden bağıra bağıra bütün sinemaya aşağılayıcı bir dille ilan etti; "Şşşt, sus da seyredelim," diyen seyircilerle balkonundan ağız dalaşına girip filmi daha da aşağıladı."" (Pamuk,2008:289)

Yeşilçam filmleri ve Sinemanın topluluklar üzerindeki etkisi bütün romanın içinde bir sorun olarak yoğurulur. Çünkü Yeşilçam Filmleri gibi büyük oranda dramaya dayanan, romantizmin bütün özelliklerini abartılı bir şekilde taşıyan filmleri toplum olarak neden bu kadar çok sevdiğimiz sorusu aslında kullanılan sinema motifinin bir alt başlığıdır. Ayrıca sinema eğlencesinin Türk toplumunda nasıl yeni davranış biçimlerine yol açtığı bu eğlence türünü toplum olarak nasıl anladığımız ve deneyimlediğimiz de metnin okura yönelttiği ya da gösterdiği sorulardan biri olarak kabul edilebilir.

Eşya

Roman bilindiği üzere Kemal'in aşık olduğu Füsun'dan uzak kaldığı dönemlerde onun temas ettiği eşyaları aşk acısını dindirmek için toplamaya başlaması üzerine kuruludur. Eşyalar romanda geniş bir yer tutar. Kemal'in eşya toplama takıntısı farklı çalışmalarda psikolojinin ve hatta psikiyatrinin alanına giren çeşitli kişilik bozukluklarıyla açıklanmaya çalışıldı. Bu yaklaşımlardan bazıları kısmen doğru olmakla birlikte bizim bakış açımız Kemal'in tanımlanmaya muhtaç bir hastalığa sahip olmadığı yönündedir. Çünkü Kemal'e hasta diyebilmemiz için önce aşk'a hastalık demek zorunda kalırız. Ancak Kemal'in bu eşyaları toplamaya başlamasının, onları saklamasının ve onlarla kurduğu özel bağın tek bir karşılığı vardır: AŞK. Bugün Mecnun'u Ferhat'ı Yusuf'u nasıl aşk uğruna yaptıkları adına kişilik bozukluğuna sahip bireylermiş gibi algılamıyor ve onları içinde bulundukları yoğun duygu durumu olan aşk'ın çerçevesinde izlemeye çalışıyorsak sanıyorum Kemal'e de aynı bakış açısıyla bakmamız bizim çalışmamız bakımından daha faydalı olacaktır. Kemal sadece modern dönem aşığı olduğu için çöllere düşmek, dağları delmek, ateşten gömlek giymek gibi

modern aklın kalıpları dışında bulunan aşık kahramanlıkları gösteremez. O bir modern çağ aşığı olarak modern çağın tüm insanları esir eden tüketim dininin tanrısı konumundaki eşyalara yönelir.

Masumiyet Müzesi hakkında yapılan çalışmaların büyük bir çoğunluğu bir kurgusal mekânın fiziksel müzeye dönüşümü ve hem romanda hem de müzede yer alanlar nesnelerle ilgilidir. Kemal'in doğrudan Füsun'a duyduğu aşk ile bağlantılı olan eşya toplama takıntısı farklı çalışmalarda değişik bakış açılarıyla ele alınmıştır.[5] Türk romanında şimdiye kadar örneği bulunmayan roman-müzenin, kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırların bulanıklaşmasına dair nasıl bir algı yanılsamasına sebep olduğu pek çok çalışmada tartışmaya açılmıştır. Söz konusu çalışmalar roman ve fiziksel müzeyi bir arada değerlendirmeye çalışan ve bu açıdan da müzenin işlevleri ve romanın bu işlevlerle kurduğu iletişimi de göz önünde bulunduran son derece verimli kaynaklardır. *Masumiyet Müzesi*'ni sıradan bir melodram anlatısının ötesine taşıyan da eşyayla, kolektif ve bireysel hafızayla, müze kurumuyla, roman türüyle ve tarihle kurduğu ilişkiler ve tüm bu başlıklara getirdiği eleştirilerdir demek yanlış olmayacaktır. Bütün bu başlıklar romanı sıradan aşk öyküsü çizgisinden çıkararak modernizm ve postmodernizmin tarih, hafıza, müze gibi konular hakkındaki çatışmalı fikirlerine dair bir eleştiri zemini kazandırır. Bu sebeple roman her ne kadar ilk tahlilde Füsun ve Kemal'in aşkının hikâyesi olarak görülse de gerek yukarıda belirttiğimiz gibi toplumsal ve yaşamsal düzlemde yazarın oluşturduğu atmosfer gerekse de müze ve eşyalar vasıtasıyla modern tarih algısına yönelttiği eleştiri ve tüketim toplumuna dair dikkatleri vasıtasıyla romanın anlam katmanları sürekli genişler. Eşyaların toplanma ve son kertede bir müzeye dönüşmesi süreci metnin ana izleklerinden birini oluşturur. Bu sebeple eşya ve müzeyi birlikte ele almaya ve hem eşyanın hem de müzenin metinde nasıl eleştirel bir perspektifle ele alındığını açıklamaya çalışacağız. Eşyanın/ların metinde özellikle anlatıcı tarafından belirlenmiş bir işlevi bulunmaktadır. Bütün eşyalar en temelde 'hatırlatıcı' işlevini üstlenir ve metin boyunca bu işlevi esas alan bir bakışla kurgulanırlar. Yukarıda da belirttiğimiz üzere metin yaşanmış ve sona ermiş bir olayın en başa dönüp 'hatırlanarak' yazılmasıdır. Bütün metnin 'hatırlanarak', hatırlama pratiğinin vazgeçilmez bir parçası olarak da yeniden 'kurgulanarak' kaleme alınmış olması eşyanın 'hatırlatıcı' işlevini hem kuvvetlendiren hem de tamamlayan bir atmosfer oluşturur. Ayrıca metin, söz konusu 'hatırlanarak' yazılan ve yeniden bir üretimi peşinden sürükleyen dille kaleme alınmıştır. Metinde otuzu aşkın 'o yıllar, o yıllarda, o yılların'; yüzü aşkın 'o günlerde, o günlerin, o günlerden' ve yine otuzdan fazla 'o zamanlarda, o zamanların, o zamanlar' ifadelerine rastlanır. Bu ifadelerle oluşturulan dilsel atmosfer, metnin sürekli bir hatıraya, geçmişe, nostaljiye yönelik duyguyla inşa edildiğini okura işaret eder. Dolayısıyla 'hatırlanarak' yazılan metin 'hatırlatmaya' yönelik

[5] Söz konusu çalışmalardan bazıları: Aslı Uçar, *Teselliyi Eşyada Aramak*: *Türkçe Romanda Nesneler*, Bilkent Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2012; Jale Parla, *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018; Sarah Rengel, "Innocent Memories: Reading The Museums Orhan Pamuk's The Museum Of Innocence", *LIMINA a Journal of Historical and Cultural Studies*, V.23.2, 2018.

işlevlerle yüklü eşyaların modern tarihin 'hatırlatma' kaleleri olan müzeye dönüşmesiyle hatıranın/hatırlamanın anatomisini metinleştirir.

Eşyalarla kurduğu ilişki ilk başlarda Kemal'in aşk acısını dindirme yoluyken zaman içinde aşkını ispat etme yöntemine dönüşür. Tabi bu dönüşüm süreci tüketim toplumunun her ferdinin eşyanın ya da nesnenin kendisiyle kurduğu ilişki bağlamında detaylı bir şekilde ele alınmaya muhtaçtır. Çünkü eşya insanın ihtiyacına binaen var olmakla birlikte insandan farklı olarak ölümsüzdür. Siz onları atsanız, satsanız unutsanız bile eşyalar bir köşede sessizce var olmaya devam ederler. Romanda da eşyalar tam olarak bu hatıraların taşıyıcısı, ölümsüz anı parçaları işleviyle ele alınır. Bütün eşya parçaları Füsun'un dokunduğu ve Kemal'in aşkının bir göstergesi olarak başladıkları yolculuklarını onların aşklarının yanı sıra bir toplumun hafızasını da taşıyan aktarıcılar olarak sürdürürler. Firketeler, kart postallar, tuzluklar, saatler, kaşıklar, sürahiler, elbiseler, takılar, gazete küpürleri ve daha nice eşya üzerinde taşıdığı nice anı nice iz ile birlikte Kemal ve Füsun'un aşkının yanı sıra 70'lerin 80'lerin Türkiyesi'nin modernleşme pratiklerinin tarihini anlatır. Önce Kemal'in Sonra da Orhan Pamuk'un müzeyi kurmasındaki temel hedef de bu modernleşme serüvenini eşyalar üzerinden önce anlatmak sonra da göstermektir. Hikâyenin başlangıcının sahte bir Jenny Colon marka çanta olması da bu bağlamda düşünüldüğünde bir rastlantı olmaktan çıkar.

Eşyaların metin boyunca Füsun ve Kemal aşkının anlatıcısı/göstereni/şahidi olmasının yanı sıra kullanıldıkları toplumun yaşayışına, gündeliğine dair anılar ve bu anılar vasıtasıyla da hikâyeler ve yorumlar üretmesi de eşyanın romandaki 'hastalıklı' konumunu değiştirir. Kemal her ne kadar Füsun'un yokluğuna tahammül etmek için eşya toplamaya başlamış olsa da son kertede eşyaların tamamı doğrudan Füsun'un kendisiyle alakalı eşyalar değildir ve eşyaların büyük bir çoğunluğu sadece Füsun üzerinden bir anlamı aktarmaz. Aynı zamanda toplumsal düzlemde de tarihselleştirilen ve tıpkı gündelik hayatın dönüşümlerinde mekânlarda olduğu gibi eşyalar da alternatif bir tarih anlatısı oluşturmak üzere kullanılırlar. Bu eşyaların oluşturduğu tarih, bireysel deneyimlerin olduğu kadar toplumsal deneyimlerin de içerildiği, kolektif hafızanın bir parçası olmuş böylece hem tek tek bireylerin hem de bir toplumun üretim ve tüketim başta olmak üzere sınıfsallık, ambargo, siyaset, darbe gibi başlıklarını da içeren bir gündelik tarihi temsil eder konuma yerleşmiştir. Romandaki eşyaların hiçbiri kullanım değeri üzerinden tanımlanmaz. Tamamı gündelik kullanım alanlarının dışına taşınmış ve hepsine 'hatırlatmak' görevi verilmiştir. Bu sebeple eşyalarla kurulan ilişkiler ve deneyimler nesne-insan, meta-tüketici ilişkisi sınırlarının dışında şekil almaya başlar. Eşyalar kendi içlerinde bir tarih barındıran, o tarihi saklayan ve gerektiğinde hatırlatabilen birer organizmaya dönüşürler ki romanın ortaya çıkış motivasyonunun da buradan temellendiği yazarın sözlerinden anlaşılabilir:

"Eşyaların hikayeler anlattığını fark ettim."[6]

6 https://t24.com.tr/haber/orhan-pamuk-esyalarin-teselli-gucu-vardir,4047 (E.T. 20.03.2021)

Dolayısıyla eşyalar öznel deneyimle birlikte toplumsal deneyimin tarihlerini içlerinde barındırırlar. Roman boyunca hem Kemal'in aşk hikayesiyle hem de bu aşk hikayesinin dışında toplumsal bağlamdaki yerleriyle eşyalar hep ikili bir öykünün anlatıcısı konumundadır. Son aşamada müzenin oluşması ve hikâyenin asıl anlatıcısının eşyalar olması da bu yolla mümkün kılınır.

Tek tek ve bir bütün olarak hem kişinin bireysel anılarına hem de dönemin toplumunda yaşanan kolektif anılara seslenen eşyalar, romanın içinde alternatif bir hafızayı inşa ederler. Herkesin kullandığı, çeşitli yollardan herkesin hayatına girmiş ya da hayatını şekillendirmiş eşyalar, romanda kendileri üzerinden oluşturulmuş ortak bir gündelik hayat tarihini işaret eder. Eşyalar, kullanım şekilleri, gündelik hayata girip çıkma süreçleri, kullanım şekillerine göre geçirdikleri dönüşümler gibi yönleriyle romanda Kemal ve Füsun'un aşkından bağımsız olarak da yer bulurlar. Bu yönüyle de eşyalar hem bireysel hem de toplumsal gündeliğin bir parçası, aktörü ve aktarıcısı olurlar. Bu noktada ev içi eşyaları, reklam panoları, kişisel aksesuarlar, lokanta menüleri, kıyafetler, çocuk kitapları, telefon jetonları gibi gündelik hayatın bütün alanlarını ve bütün sınıflarını içine alan bir eşya yığınının romanın temel çizgisini oluşturması, eşyaların toplumsal yönünün de romanda yer aldığını gösteren bir kullanım şekli olarak kabul edilebilir. Gündelik kullanım değerlerinin dışında sosyal anlamlara kavuşan ve bu anlamların nasıl üretildiğini gösteren eşyalar insanların kullandıkları değil, insanlarla birlikte yaşayan canlı organizmalara dönüşürler. Eşyalar, kültürel dönüşümün, modernleşme sürecinin, tüketim toplumunun nasıl büyük bir hızla değiştiğinin işaretlerine dönüşürler. Geçmişle kurulan bağların bireyler üzerinden değil, eşyalar üzerinden hatırlanması ve anlatılması insan-eşya ilişkisindeki değişen pozisyonları ifade eder. Eşyalar mütemadiyen bireyin oluşumunun vazgeçilmez bir parçası olarak kabul edilirler:

> *"Kılıflı koltuklar, masa, büfe, içinde bir şekerlik, kristal bir fincan takımı, televizyon üzerinde uyuyan bir köpek biblosu... Bütün bu eşyalar güzeldiler, çünkü en sonunda Füsun denilen harika şeyin oluşmasına katkıda bulunmuşlardı."* (Pamuk,2008:178)

Sonuç Yerine

Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* adlı romanında özellikle eşyalar ve gündelik hayat pratikleri sadece romana dahil olan karakterlerin değil, dönemin atmosferini soluyan bütün toplumun sosyal hayatını anlatmaya, Türkiye'nin modernleşme tarihinin bir panoramasını sunmaya çalışır. Bütün gündelik hayat detayları roman boyunca metnin arka planındaki tarihsel panoramayı kurmak için ana ögeler olarak kullanılır. Füsun ve Kemal'in aşkıyla doğrudan ilintili olmayan bütün bu gündelik hayat araçları; romanın atmosferinin kurulmasına yardımcı olduğu kadar anlatı zamanındaki Türkiye'nin bir resmini çekmeye toplumsal hayatın pratikleri üzerinden bir alternatif tarih oluşturmaya fayda sağlar.

Metnin kültürel tarih anlatısı, kurgusal zemini gerçek hayatımıza taşıyan Çukurcuma'daki müze ile birlikte fiziksel bir biçim kazanır. Romanda anlatılan kültürel tarih, kurgunun

sınırlarından taşarak müzedeki camekânların arkasında "gerçeğe" dönüşür. Ve bu gerçek aslında müzenin temel amacına uygun olarak bir toplumsal hafızayı saklar.

KAYNAKÇA

Certeau, de Michel (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi I,II,III*. Ankara: Dost Kitabevi

Dellaloğlu, Besim (2017). ”Nişantaşı ile Fatih’in İmkânsız Ortalaması Çukurcuma”. *Monograf Journal.* S.7. s.100-108.

Lefebvre, Henri (2016). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. İstanbul: Metis Yayınları

Pamuk, Orhan (2008). *Masumiyet Müzesi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, Jale (2018). *Orhan Pamuk’ta Yazıyla Kefaret*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Rengel, Sarah (2018). “Innocent Memories: Reading the Museum in Orhan Pamuk’s The Museum of Innocence”. *Lımina A Journal of Historical and Cultural Studies.* V.23.2.s.16-30

Elektronik Kaynaklar

https://t24.com.tr/haber/orhan-pamuk-esyalarin-teselli-gucu-vardir,4047

(E.T. 20.03.2021)

RIFAT ILGAZ'IN *ÇALIŞ OSMAN ÇİFTLİK SENİN* ÖYKÜSÜNDEKİ TİPLER ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

Havva ÖZCAN

Yüksek Lisans Öğrencisi
Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Rıfat Ilgaz önemli toplumcu-gerçekçi yazarlarımızdandır. Genellikle adı şiir, oyun ve çocuk kitaplarıyla anılsa da önemli mizah öykücümüzdür. Bu çalışmada öykücülüğü ve mizah anlayışı ön planda olacaktır. Toplumun içinden bizi saran, mizahıyla okuyucuyu kendine çeken, sade ve anlaşılır dili ile vermek istediği mesajı karşı tarafa geçiren bir yazarımızdır.

Genellikle ele aldığı konularda toplumsal, siyasi ve ekonomik eşitsizlikleri görmekteyiz. Bu öykümüz üzerinden de başta fakir-zengin, ezen-ezilen olmak üzere çeşitli çatışma unsurları göz önüne serilmektedir. Eserlerde kullanılan tipler bizlere verilmek istenen mesajlar doğrultusunda donatılmaktadır. Birçok eserinde olduğu gibi "Çalış Osman Çiftlik Senin" adlı öyküsünde de toplumun değişik kesimlerinden tipler ortaya konulmuştur, bunlar üzerinden bizleri güldürürken düşündürmek istemiştir.

İncelenen öykülerinde kişileri kendi ağız özelliklerine göre konuşturması, gerçek hayatta karşılaşabileceğimiz konular ve kişileri seçmesinden dolayı da Rıfat Ilgaz dikkate değer bir sanatçımızdır.

Bu makalede "Çalış Osman Çiftlik Senin" öyküsünde geçen tipler üzerinden o dönemde yaşanan toplumsal ve siyasal sıkıntılar, eşitsizlik ve çeşitli çatışma unsurları ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rıfat Ilgaz, toplumsal sorun, çatışma, mizah, tip

ABSTRACT

Rıfat Ilgaz is one of our important socialist-realist writers. Often referred to as poems, play and children's books, he is our important humor storyteller. In this work, his storytelling and sense of humor will be at the forefront. He is a writer who embraces us from the society, attracts the reader with his humor, and passes the message he wants to convey with his plain and understandable language.

Generally, we see social, political and economic inequalities in the issues it addresses. Various conflict factors, especially the poor-rich, the oppressor-the oppressed, are revealed through this story. The types used in the works are equipped in line with the messages to be given to us. As in many of his works, in his story "Çalış Osman Çiftlik Is Mine", types from different

segments of the society were presented, and he wanted to make us think while making us laugh through them.

Rıfat Ilgaz is a remarkable artist because she makes people speak according to her own dialects in her stories, and chooses the subjects and people we may encounter in real life.

In this article, social and political troubles, inequality and various conflict factors are discussed through the characters in the story of "Çalış Osman Çiftlik Isinc".

Keywords: Rıfat Ilgaz, social problem, conflict, humor, type

Giriş

Edebiyat insanların duygu ve düşüncelerini anlatmalarına yarayan en önemli araçtır. Bundan dolayı insanların yaşanmış ya da yaşanabilir olayları anlatması açısından da hikâye özel bir yere sahiptir. Kemal H. Karpat'ın da kitabında yer verdiği gibi "Edebiyatın muayyen bir toplum içinde geliştiğini göz önünde tutarak onu, o toplumun bugünün anlatan ve yarınını hazırlayan bir kuvvet olarak görüyoruz." (2019:71) der. Genellikle Rıfat Ilgaz şiirleri, oyunları ve romanları ile ön plana çıksa da önemli bir hikâye yazarıdır ve toplumun her kesiminden insanın yer aldığı mizahi öyküler yazmıştır. Rıfat Ilgaz 1911-1993 yılları arasında yaşamıştır. Ömrüne bir süre eser sığdıran Ilgaz Kastamonu'nun Cide ilçesinde doğmuştur. Küçük bir yerleşim yeri olmasından dolayı insanları gözlemleme fırsatı da bulmuştur ve bunları eserlerinde çok iyi işlemiştir. Attilâ İlhan, "Rıfat Ilgaz'ı kaybetmek, Türk toplumcu sanat hareketinin yarısını kaybetmek gibi bir şeydir." (2011:52) sözü çok doğru söylenmiştir. Rıfat Ilgaz'ın hikâyeciliği hakkında çok fazla çalışma görememekteyiz. Daha çok şiir, roman ve oyunlarından bahsedilmektedir ama mizahi öykü yazarı olarak değer verilmesi gereken bir yazarımızdır. 1940'lı yıllarda geçtiği toplumcu gerçekçi anlayışta çok önemli eserlere imza atmıştır.

Kendisini benimseyen yazar ve şairlerce bir akım halini almış olsa da toplumcu gerçekçilik, "Sanat, toplumun günlük hayatını yansıtır." ilkesinden hareket eden bir yansıtma türü ve anlayışıdır. (Tanyeri,2018.)

Ilgaz'da bu anlayışı sürdüren yazarlardandır.

Rıfat Ilgaz başta olmak üzere 1940 kuşağının toplumcu gerçekçileri; daha çok var olanı yazmışlar, onu betimlemişlerdir. Yani şiirde anlattıkları sokağa çıkılınca karşılaşılanla aynıdır. (Tanyeri, 2018) Tahlilini yaptığımız hikâyelerinde de bu durumu görmekteyiz. Yöresel ağızla konuşturma olayları mizahi bir şekilde eleştirme ve o zaman da gerçekleşen olayları tüm gerçekliğiyle tasvir etmektedir.

"Çalış Osman Çiftlik Senin" Adlı Kitabımızdaki Hikâyeler

1.Çalış Osman Çiftlik Senin

Çalış Osman Çiftlik Senin hikâyesinde göze çarpan ilk olay Himmet Ağa ve Osman arasında geçen vak'adır. Rıfat Ilgaz'ın bu hikâyesinde ağa ve ırgat tiplerini görüyoruz. Bir gün çiftliğin kendisinin olacağı yalanıyla kandırıp çalıştırılan Osman'ın ağa tarafından

sömürülmesine tanık oluyoruz. Ağa, imam, bankacı, ormancı, tapu senedinde çalışan memur üst tabakadan insanlardır. Osman ise çiftlikte çalışan bir ırgattır. Hikâyede şu şekilde geçmektedir:

Osman'in tam yirmi yıldır bu çiftliğe ortak olması gerekirdi Himmet Ağa'nın dediğine bakılırsa... Ne ortağı, sahi bil Çiftlik onundu. Tapusu üzerine olmasa da bu iki üç dönümlük fındıklık, derenin alt yanındaki elma bahçesi... Şu kedibaş armutları, kirenler, tönkeller... Avaltındaki kara mancarlar, mısırlar... Çalılardaki fasulyeler...

"Horozlarlan kalkacaasın ayağa! Dur durak yok! Kimse bilmezse bilmesin... Bu tarlayı kimden aldık biz... Bu çitliği demek istiyorum, kimden aldık? Söyle! Buralaaar orman değil miydi? Azdavay'ın ayısı girse öte yandan çıkamazdı. Boludağı'nın hınzırı, domuzu... İlk ataşı sen ver medin mi kürüzlere? Ormanı sen yakmadın mı? Hapisle eerde sen yatmadın mı ulan Osman? Sonacuma kimden aldım buraları ben? Sööole! Imam Yahya'dan almadım mı?

Bu tabanı, tapuyu? Nasıl aldım, heee?" "Imam Yahya'dan aldın Himmet Ağa!" (Ilgaz,2015:1)

Bu pasajdan anlaşıldığı üzere Himmet Ağa'nın Osman'a her türlü işi yaptırdığını görüyoruz. Ormanı yakmış ve ağası için hapiste yatmıştır. Bunları bir gün çiftliğin tapusunun üzerine geçmesi için yapmıştır. İmam Yahya'nın köylüye tapu verdiğini görüyoruz bu da kimsenin işini doğru dürüst yapmadığı hep başka işlerle uğraşıldığı bilgisini bize vermektedir.

"Höyt! Ağa deyeceksin kisadan! Himmet'ini sittir et! Himmet'ini Kaymakamlar, valiler, malmüdürleri, ormancılar söylesin!

"Imam Yahya'dan ağam!" "Hah, oldu şinci! Ağam diye kısa keseceeesin! Yakuşuk almaz Himmet Ağası. Yakuşuk alır da senin ağzına ya kuşmaz! Valilerin ağzına yakuşur bu Himmet Ağa lafı... Vali paşaların ağzına yakuşur! Sen kim oluyon! Bi yanaşma parçasısın alt yanı! Yanıma yanaştığında kıçında pantul var mıydı? Hadi durma! Yapış kazmanın sapına! Dibi kazılmadık bi tek mısır bırakmayacaaasın avaltında! Ben işte geldin gidiyon! Çalış Osman, bu çiftlik senin! Tükür avuçlarına, durma!"(Ilgaz,2015:1-2)

Himmet Ağa'nın Osman'ı aşağıladığı bu bölüm ezen-ezilen çatışmasını veriyor. Osman'ı bu çiftlik senin diyerek kandırıp çalıştırıyor. Üst düzey insanların ona Himmet demesini Osman'ın ise ağa demesini istiyor. Statü farklılığını da görebilmekteyiz.

Doğru doğru, dosdoğru... "İmar İhyadan" almıştı tapuyu Himmet Ağa. Orman'ı yakan Osman'dı, hapislerde yatan Osman... Ağa "tutuştur" demiş, tutuşturmuştu! Ormancılar ne güne dağ bayır dolaşıp duruyorlardı? Ormanı yakanı da bulamadıktan kelli... Tavuk gibi kıstırmışlar kemreleri kururken...

Biliyordu Osman, bu köyden oluşma kentte, tüm fındıklıklar ormandan bozmaydı. Bu dönüm dönüm mısır tarlaları da öyle... Orman köylüleri. Çamdan, kayın dan, gürgenden yararlanacak yerde, bir ucundan tutuşturuyorlardı ormanı. Tutuşturan bulunmuyor değildi, bulunuyordu sonunda. Devletin memurları vardı. Tutup ya kalıyorlardı, sorgu, sual, atıyorlardı içeri. Ormanı kim yakarsa yaksın, dışarda bir adamı vardı, hemen kazma kürek açmalar açılıyordu. Yıkılan yerler "İhya" ediliyor, "İmar" ediliyordu. Yangın yerlerini, kim "İmar", kim "İhya" edip fındık fidanları dikerse, tapusu üzerine geçiriliyordu sonunda. Bu iki sözcük söylene söylene, İmam Yahya'ya dönüşmüştü. Osman'ın ağası Himmet de çok tapu almıştı İmam Yahya'dan. Ormanı Osman yakıyordu, ama İmam Yahya'dan tapuyu alıp üzerine geçiren hep Himmet Ağa oluyordu.(Ilgaz,2015:2-3)

Orman yakılarak oraları fındıklık yapılıyordu, yakan ceza alsa da arkasında bir adam olduğu ve hemen işe koyulup tapu aldığını içeride yatanın değil de onun üzerinden tapu kazanan bir ağanın varlığından kendisini maşa olarak kullanıldığından bahsedilmektedir.

Ne bilecekti Osman bu "zirai kredi"nin serbest sermaye piyasasında İmam Yahya aracılığı ile değerlendirileceğini. O herkese tarla tapu veriyor, Allah da ona başka yollardan tomar tomar paraları veriyordu işte.

Herkes toprağı eşeleyerek ekmeğini kazanmak zorun da değildi ki... Allahı vardı İmam Yahya'nın, Osman gibi değildi! Osman'sa Allah'ın bir garip kulu... Ne ana ne baba ne de avrat... Bi Ağası vardı yeryüzünde... Ağa da ağaydı haaa! "Bu çiftlik senin" dedi mi Osman'ın yüreği yağ bağlıyordu.(Ilgaz,2015:4)

İmam Yahya'nın kazancı hakkında bilgi vermektedir. Kendisinin ise yalnız bir insan olduğunu ve hep hayatını tarlada çalışarak geçirdiğini ve sadece ağasının var olduğundan bahsetmektedir. Bu yüzdendir ki ağa Osman'ı hor görüp aşağılamaktadır.

İmam Yahya'nın yanan yerlerin tapusunu tüm köylüye verdiğini kime sorsalar İmam Yahya'dan aldıklarını söyledikleri geçmektedir bunun üzerine Osman "Hükümetin işine, hocanın, imamın gidişine akıl ermez." dememişlerdi boşuna! der.

"Haydi!" dedi Yahya Efendi. "Tapucuda kıstırınız onu!"

Biliyordu bugün iki yüz binlik kredisini çekeceğini. Bunun tek kuruşu çiftliğe yatırılacak değildi. Serbest sermaye piyasasında değerlendirilecekti her kuruşu. Onun bu tür işlerine Yahya Efendi bakardı. Yüzde kırktan, elliden iki katına, üç katına çıkarılırdı elbirliğiyle bu "zirai kredi". Fındıkla elmanın, hele hele kuru fasulyenin kredisi mi olurdu? Bunu veren de bilirdi, alan da. Bir çarktır dönüyordu işte!

İmar ve ihyadan üzerine geçirilmesi gereken yeni "açma"sının tapusu hazırlanmış, bir iki parmaklık işi kalmıştı, Müslim Efendi'nin yanına girdikleri zaman. Merdiven başındaki atmacalar çağrı beklerken Himmet Ağa'nın şahin gözleri Osman'la karşılaşmıştı. Ondan iyi tanık mı olurdu: "Gel benim aslan Osman'ım!" dedi. "Bas şuraya parmağını! Kısmet bugüneymiş işte!"

Çiftlik tümüyle olmasa bile, son açmanın tapusu üzerine geçiriliyordu demek! Ağa sözünde duruyordu en sonunda!

"Bas hadi şuraya parmağını!"

Tapucunun gösterdiği tanık hanesine parmağını ıslatıp basan Osman:

"Sağ ol ağam!" dedi. "Allah sana uzun ömürler versin!" Himmet Ağa'nın çiftliğine, Osman'ın parmağıyla yeni bir "açma" daha ekleniyordu, imar ve ihya edilerek...

Bu bölümde de Osman'ın sonunda banka da ve tapuda çiftlik için bir adım olarak kefil olarak parmak bastığını ve buna çok sevindiğini görüyoruz. Artık çiftlikte bir payının olduğunu düşünmektedir.

Osman çok mutluydu. İlk kez bir pangada parmağını kullanıyordu ağası için. Oh! Sonunda koskoca ağaya barmak basıp kefil olmuş, böylece de ortaklığı kendi barmağıyla yürürlüğe girmişti. Çalışmasa da çiftlikte bir payı vardı artık! (Ilgaz,2015:8)

Paraya ihtiyacı olan Nalbant Şevket'in derdinin dermanı İmam Yahya olmaktadır.

Nalbant Şevket'in yüzü de gülüyordu. Mutluydu; daha bankanın kapısından çıkmadan elli bin lira cebindeydi. Üç ay sonra elli yerine yetmiş öderse ne önemi vardı ki... İş bu vartayı atlatmaktı. İmam Yahyalar var oldukça çok sıkı sıkı durumlardan kurtulurdu o!

Buradan anlaşılacağı üzere İmam Yahya her türlü para, tapu, kredi işleriyle yakından ilgili bir din adamı olarak hikâyede yer almaktadır.

Osman en geriden geliyordu, ama uçuyordu sevinçten. Bir gün çiftliğin tümünü üzerine geçireceğinden hiç kuşkusu kalmamıştı artık.

Bu kol, bu el... Hele hele bu parmak... Sağ elin bu en işe yarar parmağı ondaydı çünkü...(Ilgaz,2015:9)

Osman'a ağasına kefil olmak bile yetmiştir burada Osman'ın saf duygularını, mutluğunu ve sanki çiftlik onun olmuşçasına çocuklar gibi sevinç yaşadığını hissetmekteyiz.

Bu hikâye bize zenginin yetinmemesini fakirin ise tok gözlü olduğunu göstermektedir.

2. Şevket Usta'nın Kedisi

Ayhan Soyluer, Şevket Usta, Salih ve Karaoğlan(kedi) üzerinde dönen bir hikâyedir. Yazı işlerinden sorumlu olan Ayhan Soyluerdir:

Kolej diplomalı dış yorumcu Ayhan Soyluer, son zenci ayaklanmalarını yorumluyordu başını kaşıya kaşıya... Irkçı değildi ırkçı olmasına... Sadece ırk ayrımından yanaydı, o kadar... Akla karanın eşit iki renk varsa yeryüzünde, ak'ın aklığını belirtmek, değerini ortaya çıkartmak için vardı. Hele bu kara kurum rengi bir de insan derisine yapış mış olursaaa... bıçakla kazınsa gene de çıkmayan sözüm ona bu insanların derisine nasıl sinirlenmesindi bu Ayhan! (Ilgaz,2015:11)

Burada ırk ayrımı yaptığı üzerinde durmuştur. Olay hep ak ve kara kelimelerinin zıtlığı üzerine kurulmuştur. Şevket Usta ve Salih'in iş yaparken ki hallerini hikâyede görmekteyiz. Salih'in iş yükü fazla olduğu için kolaylık olması için mürekkebi kömürlüğe boşaltmasıyla ve mürekkebin orada olan Karaoğlan'ın üzerine gelmesiyle de hikâye başka boyut almaktadır. Mürekkebin karalığı, kedinin karalığı, kömürlüğün karalığı bu dönemde yaşanan sıkıntıların göstergesi olabilmektedir. Kedinin hikâyenin sonunda pencereden özgürlüğe kendini bırakmasını da bu kötü durumdan kendini kurtarması gerektiği yorumunu yapabiliriz.

3.Kefil Olur Musun?

Hikâyemiz karakolda geçmektedir. İki suçlu kişinin aralarında geçen konuşma ve polis memurları ile onbaşının konuşmalarından oluşmaktadır. Tahliye edilmesi için kefil bulması gereken kişinin kimseyi bulamaması ve zor durumda kalması bunun üzerine de imza için karakola birinin gelmesi onun giyim ve kuşamından iyi ve yüksek rütbeli biri olduğu sanmasıyla devam etmektedir. Burada Ramazan ve Rahmi isimlerinin görüyoruz. Rıfat Ilgaz bu hikâyesinde daha çok insanların bu suçlu konumundaki davranışları, korkularını bizlere göstermektedir. Tahliye edilecek kişinin imza karşılığı dışarıya çıkarılan bir tutuklu olduğunu öğrenince bir şaşkınlık hali oluşmuştur. Hapishanede insanın korkusuz olması gerektiği üzerine de diğer tutuklu olan arkadaşına akıl vermeler vardır. İmza için gelen kişinin tutukluya cevabı "kelin merhemi olsa…" şeklinde olmuştur daha sonrasında ise bu lafını açıklamıştır:

"Ya böyle ahbap!" dedi. "Kelin merhemi olsa kendi başına sürer. Eğer komiser bey kabul ederse, kefilliğe de hazırım, şahitliğe de! Ne kaybederim sana kefil olursam!" (Ilgaz,2015:25)

O dönemin emniyetinin işleyişi hakkında da bilgi sahibi olacağımız mizahi bir öyküdür.

4. Al Altını

Bu hikâye iş yerinden kendilerine haksızlık yapıldığını düşünen insanlardan oluşmaktadır. Halit Bey matbaanın sahibidir ve Tahsin'in işini iyi yapmadığından dolayı işine son vermiştir.

Bunun öncesinde Çembelitaş Mebusu Recep Tahsin'i meyhaneye çağırır o da istemeyerek de olsa gelir ve sohbet ederler. Genel olarak işçi ve işveren üzerinden haksızlık edilmesinden bahsedilmektedir. Ezen-ezilen temasını bu hikâyemizde de görmekteyiz. Yazarımız bu haksızlığı mizahi bir üslupla ele almıştır. Hikâyenin kişileri: Çembelitaş Mebusu Recep, Tahsin, Hayriye, Nuri Efendi, Halit Beydir.

Hikâyede işçilerin patronlarına kendilerini ezdirmemeleri gerektiği düşünceleri şu satırlarda verilmektedir:

"Çıkacaksın arkadaş! Bu heriflere eyvallah ettin mi binerler dalına! Al atını diyeceksin, satmışım tımarını! Bak Ali Efendi, bir şişe daha!"

"Yaşa be Tahsin!" dedi. " İşte böyle olacak! Eyvallah etmeyeceksin bu ineklere! İş mi yok memlekette be! Al atını diyeceksin, satmışım tımarını!"(Ilgaz,2015:29)

Arkadaşların bu şekilde birbirlerini desteklediklerini görmekteyiz.

5. Keş

Bir öğretmenin hikâyesidir. Karedeniz kasabasına verilen bir ilkokul öğretmeninin halkın sosyal durumunu incelemesiyle başlar. Okulda yaptığı temizlik sonrasında durumun hiç parlak olmadığına karar verir. Sonrasında çocukları eve gönderir ama bu durum başöğretmen tarafından durdurulur çünkü bu bit olayı okulda çoktan vardır. Hikâyede şu şekilde geçmektedir:

Temizlik yoklamasında bitli olduğunu anladığım çocukları hemen evlerine gönderiyordum, annelerinin temizlemeleri için… Başöğretmen bu titizliğimi görünce:

" Aman! Dedi. "Vazgeç bu işten… Ben zorla getirtiyorum bu haylazları. Okutacak çocuk bulamayız sonra. Eve göndermekle bitin önünü mü alacağını sanıyorsun? Bite önem veren kim? Ha bit… ha pire… Şu var ki pire itte bulunur onlara göre, bit yiğitte!"

Bitlilik, pislik bir yana, çocuklar besinsiz, bakımsızdı üstelik…(Ilgaz,2015:33-34)

Çocukların temizlikten daha önemli bir sorunu beslenmeydi. Herkesin evinde keş adında bir yiyecek yapılırdı ve çocuklar okulda onu yerdi, öğretmenin dikkatini bu durum çekmişti hiçbir vitamin ne kalorisi vardı. Öğretmenin keş ile ilk karşılaşması şu şekilde verilmiştir:

" Nöbetçi olduğum bir kış günü çocukların yemek yedikleri odaya girmiştim. Kapının üstünde 'yemekhane' yazıyordu, ama hiçbirinin önünde yemeğe benzer bir şey yoktu. İki parça mısır ekmeği… Bir de ekmeğin yanında kirli ak, kaya gibi bir toprak… Peynir sanmıştım ilk bakışta. Değildi, kuru sarımsı bir şeydi. Dişleriyle kazıya kazıya, yalaya yalaya yiyorlardı.

" Nedir bu yediğiniz çocuklar?" dedim. Hep birden:

"Keş, öğretmenim!" dediler.

"Ne dediniz?"

"Keşşş!"(Ilgaz,2015:34)

Öğretmen bunun neye benzediğini merak eder incelemeleri sonucu tuzlu bir şey olduğunu karar verir. Sonrasında pencerede uzun bir zamanda kurutulduğunu öğrenir. Bir gün arkadaşı gelir elinde keş getirmiştir ve tadınca ne kadar tuzlu olduğunu anlar.

Bu bölgenin en önemli yemeklerinin keşli yumurta ve keşli börek olduğunu söylerler ama bunları da kendileri yemezler; kaymakama, jandarma komutanına çıkarırlar. Öğretmen bunları öğrendikten sonra bu memlekete yemek yemeği alıştırmalı diye düşünür. Bu fikrini başöğretmene söyler ama halkın yemesine karışamayacakları cevabını alır. Nöbetçi olduğu günler keşi okula getirmeyi yasaklar ve bunun üzerine kendisine keş lakabı takılır. Çocuklar öğretmenin yasakların uydular ve öğretmenin nöbet tuttuğu günler keş getirmediler. Bir gün öğretmen yemekhaneye kontrole gittiğinde Ömer'in ekmekleri bittiği için mısırdan hamur yapıp getirdiğini görür ve keş katmadığı için pek yararlı olmamıştır, hikâyede şu şekilde geçmektedir:

"Yağ konmaz ki buna!"
"Ne konur?"
"Keş konur öğretmenim!"
Başım dönüyordu. Demek çocukları keşten de yoksun etmiştim. Pürüzlü bir sesle:
"Çocuklar!" dedim.
Hepsi başlarını benden yana çevirdiler.
"Çocuklar! Bundan sonra keşe müsaade ediyorum. Okula getirebilirsiniz!"
Gözleri ışıl ışıl yanmaya başlayıverdi çocukların.
"Ama bir şartla!" dedim. "Keşin yanına bir tane de haşlanmış yumurta olacak!"(Ilgaz,2015:41)

Hikâyemiz o bölgenin ekonomik durumu hakkında bize bilgi vermektedir. Çocukların zayıf olduklarından, vitaminsiz kaldıklarından ve verem hastalığının çok görülmesinden bahsetmektedir. Öğretmenin o kasabaya gidince çocukların durumuna üzüldüğünü görmekteyiz. Halkın kendine has bir yiyeceklerinin olduğunu ve eninde sonunda yine onu yemelerine izin veren bir öğretmen figürünü bizlere vermektedir. Hikâyeler toplumun yaşayışı hakkında bizlere önemli bilgiler sunmaktadır bu hikâyemizde geçim sıkıntısının, temizlik unsurunun önemsenmemesini ve vitamin, kalori olmasa da evde ne yapılırsa çocukların aç kalmamak için yediğini, ekonomik sıkıntılarından dolayı kendilerinin elinde olan malzemelerle yemek, ekmek yaptıklarını görmekteyiz.

6. Ne İşin Var Karakolda!

Yazı yazmak için bir yalı kahvesine giren kişimiz "Bir Bafra ve tükenmez kalem ister." Sonra parasını verir ve karşı taraftan para üstü bekler ama para vermediğini bunun üstüne bir de para istediğini söyleyince aralarında tartışma çıkar, Bafra ve kalemi yere atıp kahveden gider. Dışarıda POLİS yazılı tabelayı görür ve içeriye girer o sırada bir olay vardır ve oturması söylenir. Karakoldaki olay baya karışıktır bir hırsız, bekçi, mal sahibi ve komiser arasında geçer. Hırsız halıyı çalarken bekçi görür bunun üzerine karakola gelinir mal sahibi hiç oralı olmaz ve komiseri çileden çıkarır. Yazarımız ise bir köşede olanları izlerken gitmek için ayağa kalkar ama komiser müsaade etmez. Hikâyede şu şekilde geçmektedir:

"Komiser bey!" dedim. "Bana müsaade!"
"Nereye?" diye gürledi, birden doğruldu da.
"Rahatsız ettik sabah sabah!"
"Geldiğim gibi giderim, kimse getirmedi beni!" dedim, yürüdüm kapıya doğru.
"Tutun şunu!" dedi. "Kaçırmayın!"
"Nereye gidiyorsun be!" diye bağırdı komiser. " Yolgeçen Hanı mı burası! Adın? Soyadın? Nerelisin? Ne iş yapıyorsun? Nerede oturuyorsun? Göster kimliği!"
Akşama doğru ancak kurtulabildim. Bir iş günüm böylece gitmişti beş lirayla birlikte.(Ilgaz,2015:48)

Hikâyede hakkını aramak isteyen bir insanın karakola gitmesi ve orada geçen olaylar bize o dönemin emniyet işleyişi hakkında bilgi vermektedir. Toplumun her kesimden insanların yer aldığı hikâyede suçlu, haksız, haklı gibi kavramlarını görüyoruz. Gereksiz yere yazarın bir günün ve parasının gitmesi ise insanlar haklarını aramak için çok çaba harcamaları gerektirdiğini göstermektedir.

7.Neden Yatıyorsun?

Bu hikâyemizde karşımıza küçük yerleşim yerlerinde birbirlerine destek çıkma, yardım etme vs. unsurlar çıkmaktadır. Mal beyanı vermemekten bir günlük cezaya çarptırılan öğretmeni görmekteyiz. Öğretmen ve oradaki görevlinin karşılıklı görüşmelerinde tanıdığı kişiye başka bir muamele gösterdiğini ve cezasının saatinde oynama yaptığını görüyoruz. Sonrasında Ankara'dan denetlemeye geldiğinde eli ayağına dolaşır müfettiş gelir ve tek tek tutuklulara ne suçundan yattığını sorar o sırada kabakulak olan birinin de doktorun ricası üzerine tek kişilik bir odada yatırıldığı öğrenir Kabakulak olan adamla kısa bir sohbetten sonra iyileşene kadar kimseyle temas etmemesini söyler ve hikâye biter. Bu hikâye de birçok değişik kesimden kişi görüyoruz: öğretmen, hapishane görevlisi, kaymakam, müfettiş, doktor. Küçük yerleşim yerlerinde devlet işlerinde kurallardan çok tanıdık kişilerin hatırı geçmekte olduğunu görüyoruz, el altından yapılan olaylar vardır. Bu da sosyal adaletsizliğe yol açmaktadır.

"Kardeşim," dedi, "kusura bakma! Ankara'dan, Adalet Bakanlığı'ndan müfettiş geliyormuş. Asri cezaevi açılacakmış burada. Gelmişken bizim cezaevini de bir göreyim deyiverir. İyisi mi, ne şiş yansın ne kebap! Sen şimdi doğru içeri, koğuşa! Hadi kardeşim! Ben bizim erleri görevlendireyim. Bir göz atayım üstlerine başlarına. Tuh Allah kahretsin! Hâlâ üzerlerinde kışlık elbise! Depodan yazlıkları çıkarıp giydireyim. Neyse... Bakma kusura! Git başgardiyana, yürü!" (Ilgaz 2015:54)

İşlerin zamanında yürütülmediği sonucuna da ulaşabilmekteyiz.

8. Biz Eski Denizciler

Sadi Aksu zengin biridir ve deniz banyosu dışında her banyoyu seven birisidir. Sami denize de gitmek istese o eve çağırıp bir fıkra anlatacağını söyler. Deniz de kaza geçirdiği için denizden soğuduğunu anlatır. Paris-Match'da okuduğu fıkra Sami'ye tanıdık gelir ve bizden etkilenip böyle bir fıkra yazdıklarını konuşurlar. Daha sonra Raci öğretmen gelir ve Sadi'nin okulun havuzuna düştüğünü ve okulu bitiremediğini öğreniriz.

Yabancı dillere merakı olan birisi olduğunu ve Galatasaray Lisesine gittiğini görüyoruz. Denizcilikte rekor kırdığını ve artık deniz görmek istemediğini söyler gerçek ise Raci ile belli olur Ali'nin okul yıllarında eşek şakası yapıp Sadi'yi havuza düşürdüğü ve Sadi'nin okulu bitiremediğini öğreniriz. Bu hikâye bize her şeyin anlatıldığı gibi olmadığını göstermektedir. İnsanların kendilerini övmeleri ve komşuluk ilişkilerini de görmekteyiz.

9. Açlık Ekmeğin Katığı

Yetkili kişinin Doğu'da kıtlık var demesiyle hikâye başlamaktadır, dinleyenler ise inanmadıklarını söyledikten sonra Amerika'dan uzman bir ekip çağırır. Yetkili kişi kıtlık olduğuna inandırmak ister toprağın kötü yerlerinden konserve kutusuna koydurur, mandanın iltica ettiğini söyler.

"O halde şimdiki incelemelerinizden aldığınız sonuçla fa göre... Doğuda açlık var mı, yok mu?" "Duuur! Acele yok! Bir de manda terslerine bakalım."

Üç gün süreyle manda tersi arandığı halde, ne manda ya ne de tersine rastlanmıştı. Mandalar çoktan kesilmiş, icabına bakılmıştı. Dördüncü gün huduttan kaçak girmiş bir mandanın tersi bulundu.

Heyet başkanı hemen mezurasına sarıldı, çapını, yarıçapını ölçtü, bir çöple, kalınlığını da buldu. Rakamları birbirine vurdu. Üçe bölüp birini aldıktan sonra: "Vandirful!" diye bağırdı. "Mandalarınız refah içinde.

Bir Amerikan mandası ancak sizinki kadar bolluk içinde olabilir. Yani bu demektir ki mandalarınıza bakarak Doğu'da bol bol bolluk var diyebiliriz."

İkinci uzman:

"Sanmıyorum!" dedi. "Mandalarınız yarı yarıya tok!"

Üçüncü uzman:

"O halde durum normaldir!" dedi.

Yetkili telaşlandı:

"Aman mister, nasıl olur? Bizim mandalarımız da, ineklerimiz de, sözüm şeyden dışarı eşeklerimiz de tüm açtır. Önünüzdeki tezeğin sahibi olan manda bizden değil; iltica etmiştir. Yüzünden de bellidir bu, tersinden de belli!

Başuzman:

"Bu iş bitti!" dedi. "Bir de köylünüzü görelim!"(Ilgaz 2015:71)

Yetkili kişi, uzmanları kandırmak için kumları karıştırtır. Hikâyede şu şekilde geçmektedir:

Biraz sonra, elinde beş kiloluk konserve kutusuyla döndü. Kutu, en kıraç yerden alınma toprakla doldurulmuştu. Tercüman hünerini gösterdiğine emindi. Ama bizim yetkili kişimiz toprağı görünce telaşlandı. Tercümanı yanına çağırıp emir verdi:

"Ne yapıp yapın, çaktırmadan toprağın yarısını dökün!"

"Peki efendim!"

"Biraz kum koyun!" "Emredersiniz!"

"Biraz kil, bir parça da kireç... Unutmayın, memleket, millet vazifesidir bu! Toprak ne kadar verimsiz görünür se, yardım da o kadar bol olur." Yetkilinin emirleri kaşla göz arasında yerine getirildi.

Beşlik heyet, bir konserve kutusu Doğu toprağıyla uğurlandıktan altı ay sonra, postadan koskoca bir paket çıktı. Doğu toprağının beklenen raporuydu bu. Tastamam sekiz yüz sayfalık bir rapor. Şöyle bir özet vardı ilk sayfasın da raporun:

"Mandalarınızın Amerikan mandasından aşağı kalmadığı görülmüştür. Beygirlerinizin, koyun ve ineklerinizin ne yediği, dolayısıyla nasıl yaşayabildikleri hakkında kesin bir bilgi

edinilememiştir. Ayrıca, evlerinizde hiçbir W.C.'ye rastlanmadığından, insanların beslenme durumları incelenememiştir.

Toprağınıza gelince: Yapılan incelemeler sonucu toprağınızın yüzde yirmisi kireç, yüzde yirmi beşi kil, yüzde elli beşi kumdur. Kil ve kireç yüzdesine göre kum yüzdesi fazla olduğundan, bol bol fıstık yetiştirmeniz önemle tavsiye olunur." (Ilgaz 2015:73)

Uzmanların yetkilinin Doğu'da kıtlık var yalanına inanmadıkları verdikleri cevaptan belli olmaktadır. Haksız yere herkesi meşgul eden çıkarcı insan tipinin görmekteyiz. Kendisini akıllı zanneden ama bunu beceremeyen bir kişidir.

10. Yuvarlanıp Gidiyoruz

Ali Bey'in basımevindeki işinden daha önce çalıştığı iş bölümüne geçmesi istenir ama Ali Bey bunu yapamaz çünkü kendi eliyle bir arkadaşını işe koymuştur ona da çık diyemez ve istifa eder. Bunu duyan çalışma arkadaşları halını hatırını sorarlar o da iyi olduğunu söyler bazılarına ise çıkışır haberiniz yokmuş gibi davranmayın der. Giderken merdivenlerde Vasıf Bey'e denk gelir ve Ali Bey'e kahve ikram etmek ister ama Ali Bey istemez bunun üzerine konuşurken dengesi dağılır ve merdivenlerden aşağıya düşer o sırada yazarın biri tutar ve o da meşhur soruyu sorar iyi misin? Hikâyede Ali Bey'in cevabı şu şekilde geçer:

Beni veznedara teslim etti. Vasif Bey: "Nasılsın Ali Beyciğim?" diye uzattı elini.

"Nasıl olacağım, her zamanki gibi..." Sözümü yarıda bırakıp başladım inmeye basamakları. Elinden kolay sıyrıldığımı görünce, hemen yakaladı belim den:

"Dur yahu! Bi dakka!"

"Avansım falan mı var sanıyorsun? Metelik borcum yok kasaya. Hem ne zaman avans istedim de verdin!"

"Gel Allaanı seversen, çıkalım yukarı! Çıkalım da bi kahvemi iç giderayak! Bi kahve içmeden bırakırsam bana da..." Belimi kurtarayım derken ayağım boşa gitti. Tırabzanı yakalamak istedim, bu sefer de elim boşa gitti. Yüzükoyun kapaklandım, başladım tıngır mıngır aşağıya doğru yuvarlanmaya... Merdivenin alt başını bulmak üzereydim ki bir yazar arkadaş çıktı önüme, belimden yakaladı:

"Dur yahu!" dedi. "Nereye?"

"Bırak canım! Patron yol verdi de..."

"Telaşın ne! Sen nasılsın, iyisin değil mi?"

"İyiyim, taş gibi, demir gibi, çelik gibi! Yuvarlanıp gidiyoruz işte!"(Ilgaz,2015:78)

İş yerinde yapılan haksızlık karşısında boyun eğmeyen ve işten çıkan bir çalışanı görüyoruz. İşveren kişinin işçileri kolaylıkla çıkardığı birbirlerinin yerlerine getirdiğine tanık olmaktayız. İş hayatındaki adaletsizliği mizahi bir şekilde gözler önüne seren bir hikâyedir.

11.Muhabbet Tellallarının Saçları Kesilecek

Yazarımız muhabbet tellallarının saçları kesilecek haberinin yankıları için mahalleliyle konuşmaya başlar ama pek kimsenin umurunda değildir. Bizi tanıyan zaten tanır tanımayanlar için gençler düşünsün deler. Pansiyoncu Kel Murat'a sorar sonra, kahveye girer orada Lokomotif Semih'i görür, berbere uğrar en sonunda da Madam Marika'ya uğrar.

Hikâyenin sonu şu şekilde bitmektedir:

Caddeye çıktığım zaman, tanınmış bir gazeteci ile yine aynı derecede tanınmış bir şair gördüm. Kolkola girmiş gidiyorlardı. Tüysüz kafalarını gizlemek için fötr şapkalarını kulaklarına kadar çekmişlerdir. (Ilgaz 2015:82)

12. Şarıl Şarıl

Hikâyemiz Nahit Elitemiz ve komşuları arasında geçmektedir. Su sorunu yaşanmaktadır belediye belirli saatlerde su vermektedir, bu durumda önemli sorunlar açmaktadır insanların başına. Bir gün Nahit Bey'in mutfağının musluğu açık kalır ve ev su gölüne döner ve alt kattaki komşunun evine sızar tüm eşyaları gider bunun üzerine komşu gece Nahit Bey ve hanımını uyandırmaya çalışır. Nahit Bey Belediyeyi ve Su İdaresini suçlamaktadır aralarında tartışma çıkar ve Erol babasına gel baba ben onlara gününü gösteririm der ve giderler ertesi akşam aynı sorun Nahit Bey'in başına gelir üst kat komşusu musluğu açık bırakmıştır ve her yer su altında kalmıştır. Aynı Nahit Bey'in alt komşusuna söylediği lafları üst kat komşusu da Nahit Bey'e söyler. Erol, Sevim'i musluğu açması için ikna eder. Nahit Bey'e ders vermek istemektedir. Bunu hikâyede şu şekilde görmekteyiz:

"Geçmiş olsun Nahit Bey Amca! Musluk mu açık kal mış? İnsanlık hali, olur böyle dalgınlıklar... İçeri girin de silin ortalığı. Silip süpürün de bizim kata sızmasın! Bir dalgınlıktır olmuş işte! Allah başka keder vermesin! Hep Sular İdaresi'nde kabahat! Yarın Meclis'e götür de bu su işini, kökünden çözümlensin artık! Sizleri ne demeye seç tik! Yarından tezi yok, duman attır şu Sular İdaresi'ne! Şimdi silin ortalığı da rahat bir uyku çekin. Haydi, iyi geceler!" (Ilgaz,2015:88)

Bu hikâyede ateş düştüğü yeri yakar atasözünü görüyoruz. Nahit Bey alt kat komşusunun halini kendi başına gelince anlamaktadır. Ders vericiliği yüksek bir hikâye olduğunu görüyoruz. Nahit Bey Belediye Meclis Üyesidir ve Belediye bu su sorununa çare bulamamaktadır. Su İdaresini suçlasalar da bir çözüm önerisi yoktur. Halkın sıkıntılarını işleyen bir hikâyedir.

13. Ne Marka?

Oyunun aşka dönüştüğü bir hikâyedir. Marka tahmin oyunu ile başlar ve Çiğdem'in kendine başka bir arkadaş bulması ile bitirmek ister bunun üzerine Cezmi çok çalışır ve zengin olur. Çiğdem nişanlanacağı zaman vazgeçip Cezmi'nin yanına gelir ve yeni marka arabaların çıktığını söyler bunu üzerine otoparka inerler Cezmi arabanın markasıyla birlikte modelini de sorar, Çiğdem bilemez ve yeni çıkan model diyecektim der bunu üzerine Cezmi'nin cevabı şu olmaktadır:

"Haa!" dedi Çiğdem, hiç düşünmeden. "O mu? Alfa Romeo!" Oysa Çiğdem sosyete sayfasından öğrenmişti onun arabasının markasını.

"Söyle!" dedi Cezmi. "Cezam ne olacak?" "Hani bana bir teklifte bulunmuştun iki yıl önce... Ceza olarak teklifini kabul ediyorum şimdi!" Birden toparlandı Cezmi:

"Markasını bildin arabamın!" dedi. "Modelini de bilir sen!"

"Modeli..."

Düşündü, yeni başarıya erişmiş büyük bir işadamı, mutlaka son model araba kullanırdı.

"82 model!" dedi.

"Hayır 85 model!"

"Nasıl olur! Daha 1985 yılına girmedik ki!"

"Girmeden değişir bazı modeller. Hele çok tutulmuş markalar durmadan model değiştirirler, ikinci, üçüncü baskı yapan gazeteler gibi... Sürüm olsun diye..."

"İyi ama, ben en son model demek istiyordum!"

"Olmaaaz! Bugün son model dediğin, gelecek yıl eski model olabilir. Yılını söyleyecektin! Sevgiler de yıllarına göre modellendirilmezler mi Çiğdemciğim! "Iyi ama... Bizim sevgimiz..." diyecek oldu.

"Sağlam bir markası vardı, modelini eskittin sen! İki yıl içinde markası kalsa da, modeli birkaç kez değişti!"

"Ama ben markasını bilmiştim arabanın!" dedi.

"Sen modeli sonradan çıkardın!"

"Evet, markasını bildin! Öyleyse öp beni!" "Kapat gözlerini!"

Gözlerini sıkı sıkı kapatan Cezmi'nin dudaklarına sıcak bir öpücük kondurdu. Bu öpücük ne kadar sıcak olsa da sevgilerinin modelini değiştirmeye yetmemişti! Sevgilerinin markası geçerliydi artık. Tüm sıradan sevgiler gibi… (Ilgaz 2015: 94-95)

Zamanında değerini bilmediğin her şey bir gün gider ve geri dönüşü kolay olmaz bu hikâye bize döndüğünde her şeyin eskisi gibi olmayacağını insanların değiştiklerini kimsenin yerinde saymadığını göstermektedir. Çiğdem ve Cezmi'nin hikâyesi mutlu bir sonla bitememiştir. Rıfat Ilgaz insanların çıkarları için geri dönüşlerinde karşılarında eskisi gibi bıraktıklarını bulamayacaklarını güzel bir üslupla anlatmıştır.

14. Telefondaki Arıza

Telefonu arızalanan bir adamın numaraları rastgele bastığında arızayı arar ve bayan çıkar telefona arızanızı söyleyin yazayım der ama beyefendi arıza yazılmaz tamir edilir der. Aralarında bunun sohbeti geçer en sonunda arızaları yazan kadında içini dökmeye başlar ve telefonu kapatınca kendi şikâyetlerini yazar. Yazmakla bir arıza düzelir mi, düzelmez mi?

Okuyanların kafasında da hep bu soru yankılanır arıza yazmakla düzelir mi? Kadının görevi gelen arızları yazmaktır ama çetin birinin telefonunu açmasıyla kendi yaptığı işi sorgular hale gelmiştir.

15. Assalar Yeridir

Koğuşta geçen bir hikâyedir. Çakır Rasim hapishaneye yeni girenlerin neden buraya düştüklerini sorar. İlk defa buraya düşen biri vardı aralarında o da Arif'tir. Parası olmadığı halde bir lokantaya girer ve bir kuru fasulye ister beş gündür aç olduğu için doymaz bir tabak daha ister sonra canı pilav ister ve üzerine de nohut attırır. Çıkarken de garsona benim param yok ister bulaşık yıkat istersen polise ver der ve hemen tutuklattırırlar. Hakim 2 ay ceza verir. Çakır Rasim bunu çok sinirlenir. Hikâyede şu şekilde geçmektedir:

İki ay verdi hâkim değil mi, kafadan!" "İki ay verdi!"

"Veri tabii! Ben olsam en azdan altı ay dayardım gözü ne! Açlıktan iflahın kesilmiş, tutuyorsun pilav istiyorsun ha! Yetmiyormuş gibi bir de nohut koyduruyorsun üstü ne. Hele zibidiye bak sen! Oldu olacak, bir de komposto söyleseydin barim*! Bir kuru istedin, mecburi! Bir kuru daha, o da mecburi... Doymadın değil mi; söyle bir kuru daha! Bir çeyrek de ekmekle. Yoook, hayır! Sen tut, bir pilav iste garsondan. Bunun neresi mecburi be! Anladık, bir kuru mecburi. Bir kuru daha... O da mecburi... Beş gündür aç sin ulan, bir kuru daha söylesene be!*

Mecburinin mecburisi olsun! Hâkim ağzını açıp bir tek kelime söylerse cum le âlem tükürsün suratima! Sen tutup da bir pilav söyler sen düpedüz keyfi olur bu! Bir de üzerine nohut haaa! Keyfinin de keyfisi! Aç köpek! Açlıktan imanın gevriyor. Kuru dururken keyfi pilav neyine senin! Bir de pilavın üstüne nohut! Assalar yeridir ulan seni!" (Ilgaz 2015: 106)

Aç olduğu için yaptığı hata kabul edilirdi ama nefsine yenik düşmesi onun ceza almasına neden oldu. İnsanlar kendilerini durdurabilmeli nefsine kurban gitmemelidir. Herkesin farklı suçları varken Arif'in suçu ise doyumsuz olmasıydı.

16. Dokanır!

Hikâye Tahir, Edip ve Tahir'in karısı arasında geçmektedir. Tahir, Edip'e karısından boşandığını söyler. Karısının yediğine içtiğine her şeyine bir kulp bulduğunu söyler. Param yokken yiyemiyordum varken de karsısı rahat bırakmıyordu. Tartıştıkları bir günün ertesi mahkemeye gidip dava açıp karısından boşandığını söyler. Karısı kocasının sağlığını düşündüğü için radyolardan dinlediği doktorların tavsiyelerini söyler ama evde yemek yapmazmış. Her yemeğe dokanır yeme dermiş.

Eşlerin arasındaki soruna değinen yazarımız insanların birbirlerini bu kadar sıkboğaz etmemeleri gerektiğinin mesajını vermektedir.

17. Karadeniz Delegesi

Karadenizli olan kişimiz kendi ağız özelliklerine göre konuşturulmuştur. İstanbul'a delegeye katılmaya giderken deniz yolunu kullanırlar, yolda midesi bulanan Mehmet Efendi vardır. Hikâyede adı geçen diğer kişilerimiz: Hayri Efendi, Gasum Gülek, İsmail Efendidir. Gazete de açlık olacağı yazar bunun üzerine Karadenizli kişimizin cevabı şu olmaktadır:

"Haaa... O paşka... Sen oldin İstanbul uşağı! İş kalmamış sende... Oku, oku... Daha ne yaziy gazetalar?" "Yakında bir açlık olacakmış... Yüz kişiden beşi açlık tan ölecekmiş."

"Geç oni sen... Doksan peş çişi, o peş kişiye birer lokma ekmek versalar doyar karinlari daaa!" (Ilgaz,2015:117)

Lodoslu zorlu bir yolculuk geçirirler en sonunda da gemi su alır ve İsmail batacaklarını söyler herkes korku içindedir. Hayrı Efendi'nin de midesi bulanır ve İsmail'in cevabı "sen de İstanbullu oldun haa" olur.

Geminin batış anındaki korku durumunu yazarımızın gözünden şöyle anlatılmaktadır:

İki dalga da kıçtan bindirdi. Salonun arka kapısı açık olduğu için olduğu gibi sular içeri dolmuştu.

"Kaptaaaan!.. Batıyoruz!" Baktım bizim İsmail Efendi:

"Uy anasini be!" diye fırladı. "Batayoruk!" Renk menk kalmamıştı bağırıp çağıranlarda... Bir dalga.. Bir dalga daha...

"Ne halt ettum da melmeçete garadan tönmedum!" diyordu. "Ula bu yaştan sonra İstanbul senin neyuna? Çendini ne sanayusun? Mebus mi, senatör mi, pakan mi sanaysun? Yakışır mu bir Garatenizluya pu sularda can vermek daaa? Ööö!"

Hemşerisi zor kurtulmuştu üzerine boşalanlardan: "Ettun teleceliğin içine daaa! Senin gibi Garatenizlilar teyil midur pizi çepaze eden buralarda!" (Ilgaz,2015:118)

Lodoslu havada delege için yola çıkmışlardır ama sonu hüsranla bitmiştir. Karadeniz'in değil de başka sularda boğulmak zoruna gitmektedir. Pişmanlık yaşar. Hikâye kişileri kendi ağız özelliklerine göre konuşturulmuştur. Rıfat Ilgaz bunu tüm hikâyelerinde hissettirmektedir.

18.Kafa Var Herifte

Marko Paşa yazıyor. Gazete yazarı hasta bir öğretmendir ve haftanın başında gazeteye yazılar yazar, korkusuzdur istediğini yazar. Tüm esnaf alır ve meraklı bir şekilde ne yazdıklarını okurlar. Bir gün berbere gelen adam gazeteyi okur ve bunun üzerine berberci ile konuşurlar:

Beyim, ne yazıyor ya herif!" dedi.
"Eh, şöyle böyle..."
Öfkeyle bir süre baktı yüzüme:
"Yok beyim, bunu da beğenmezsen artık..."
"Fena değil canım, okunuyor!" "Doğrusu, pazartesi oldu mu, kıyarım iki çeyreğe..."
"Kimmiş bunu çıkaran?" dedim laf olsun diye.
"Yazıyor üstünde... Hasta bir öğretmenmiş. Korkusu yok ki herifin. İçeri atsalar, hava tebdili alıp çıkıyor. Ne yazıyor ama... Kafa var herifçioğlunda, kafa!" Berberin makası ensemden yukarı doğru çıkıp çıkıp iniyordu. "Benziyor mu bu kafaya?" dedim, gülerek.
Berber şöyle bir gerileyip baktı. Sinsi sinsi o da gülmeye başladı:
"Yok beyim," dedi. "Kafa dedimse böyle kafa demek istemedim!" (Ilgaz,2015:120)

19. Nerde Öyle Koca

Bu hikâyede kocasının kendini serbest bırakmamasından yakınan bir kadını anlatmaktadır. Görümcesine abisini şikâyet etmektedir. Bu hikâyede ahlak yoksunluğunu görüyoruz. Kocalarını aldatan kadın figürünü bizlere göstermektedir. Mahallede kadınların birbirlerini takip ettiklerini kimin ne yaptığını gözlemlediklerini görmekteyiz. Aile kurumunun çöküşü olarak da adlandırabilir. Arada kalanın hep çocuklar olduğu vurgusu da yapılabilmektedir.

20.Çocukların Sevgilisi Dany Kaye Aramızda

Dany Kaye uçaktan indikten sonra onu karşılayan gruba şaşırır ve onlardan kahve ister. Gelenler ardı ardına sorular sorarlar. Politikadan neden korktuğu ile ilgili pasaj şu şekildedir:

"Peki Mister Kaye!" dedim. "Politikadan niçin korkuyorsun bu kadar?" "Aklim ermez ki..."
"Şart mı aklının ermesi! Söz gelimi pekâlâ dışişleri bakanı olursun!"
"Hiç komikten bakan olur mu?"
"Niçin olmasın? Onlar komiklikte "Politika olsun diyedir o!" seni de geçiyorlar."
"Hani politikadan anlamazdın? Bal gibi anlıyorsun işte!" (Ilgaz,2015:126)

Dany Kaye'ye çocukları neden bu kadar çok sevdiğini sorduklarında ise aldıkları cevap şu şekildedir:

Gazeteciler soru yağdırmaya başladılar:
"Kaç çocuğunuz var?" "Yirmi beş milyon."
"Bunlara bizim Köprüaltı çocukları da dahil mi?" "Onlar çocuk değil ki... Esrar içiyorlarmış."

"Peki, karınızın kaç çocuğu var?"
"Bir kızı."
"Neden o kadar az?"
"Ben çok yolculuk ederim de..."
"Yabancı dil bilir mi Bayan Kaye
"Bilir. İngilizce..."(Ilgaz,2015:127)

Hikâye bu şekilde konuşmalarla devam ederken hikâyenin sonunda politikacıların kendilerine güldürmekten hoşlandıkları vurgusu yapılıp burada siyasete bir eleştiri yapılmıştır.

"Kim söylüyor?" "Gazeteler."
Gülmeye başladı.
"Gazeteler ha! Hem de sizin gazeteler... Bakın o zaman benim bile inanmam gerekir."
"Son atom denemeleri?"
"Yeni bir şey değil."
"Artist olmasaydın, ne olurdun?"
"Canım, kendine güldürmekten hoşlandıktan sonra ha komedyen olmuşsun ha politikacı... Hepsi aynı kapıya çıkmaz mı?"
Sinirlenmişti:
"Sizler için Hoca Nasrettin'in torunları derlerdi de inanmazdım. Siz Türkler bu işlerde benden çok daha ustasınız.
Yanlış kapı çalmışım ben!"
Kenarına iliştiği masadan öfkeyle atladı. Uçak hazırdı:
"Gudbay!" dedi. "Bu sayılmaz!" dedik. "Gene bekleriz!" (Ilgaz,2015:129)

Türklerin güldürü alanında iyi olduğunu mizahi bir şekilde ele almıştır. Nasreddin Hoca'nın güldürü alanında en iyisi olduğu vurgusu da dikkate değerdir.

21.Marılyn Monroe 30 Yaşında

Marılyn Monroe'nin 30 yaşına girmesini anlatan bir hikâyedir. Sanat hayatında da insanların acılar çekerek bulundukları konuma geldiğinin anlayabiliriz. Gazetecilerin soruları ve Marılyn Monroe'nin onlara verdikleri cevaplar yer almaktadır. İstanbul'dan New York'tan gazeteciler vardır. Otuzlu yaşlar insanın hayat muhasebesini yaptığı olgunlaştığı yaşlar olarak da bilinir. Hikâyede şu şekilde geçmektedir:

Marıly Monroe'yu yeni yeni anlamaya başlamıştım. O, Amerika'yı, dünyayı, daha doğrusu bütün insanları çok iyi bilen bir kadındı. Otuzunda, olgun bir kadın. (Ilgaz,2015:135)

22. Kadınların Sevgilisi

Kadınların sevgilisi Gary Cooper'in hayranları ile buluşmasından bahsetmektedir. Karısı ve kızından, evliliklerinden, adamın hayranlarından oluşan bir hikâyedir. Sinemada kahramanlık rolünün kolay olduğundan bahseder ve kızını istediklerinden neden benden ya da annesinden istersin kendisinden değil diye sorar Gary Copper bunun sonucunda gazeteci Türkiye de kız anne ve babasından istenir davulcu ve zurnacıya kaçmasın diye der. Türk örf ve âdeti hakkında da bilgi vermektedir. Yabancı sanatçıların sorulara verdikleri cevaplarından ve hayranlarıyla görüşmesinden bahseden bir hikâyedir.

23. Havaya Üç El

Poker hastası olan kişilerin hikâyesidir. Kaymakam Bey oynanmasına müsaade etmez ve her zaman başlarında dururken bir gün hasta olur ve erken yatar. Poker hastalarının başını Jandarma Komutanı çeker ama karısı Zakire Hanım buna izin vermez. Bir gün kaymakam hastayken tüm memurlar bir yerde toplanırlar komutanda onların yanına gidebilmek için karısına oyun oynar. Bekçi Mahir'e havaya üç el ateş etmesini söyler, Mahir,dediğini yapar ve komutan üstü başıyla dışarıya çıkar sonra Mahir'e bizim evin zilini çal ve komutan ifade almaya gitti büyük olay var elbiselerini istiyor diye söylersin diye tembih eder. Bunu üzerine karısı inanır ve verir. Arkadaşları silah sesini duyunca korkarlar ama olayın korktukları gibi olmadığı anlaşılır.

O dönemin hastalıklı oyunu poker olduğunu görüyoruz. İnsanların işlerini doğru dürüst yapmadıklarını bunun için de kaymakamın hep onların peşinde olduğunu işleyen bir hikâyedir. Toplumsal görev ve sorumluluklarının yerine getirilmemesinin ironisi yapılmıştır.

24.Karşıdaki Top Ağaç

Askerlik yapan kişilerin yaşadıkları zor anları konu almaktadır. Feridun koşmaktan çok yorulmuştur ve komutana ayağını burktuğu yalanını söyler ve komutan buna inanmaz ve Feridun'u doğruyu söyleyene kadar koşturur. Komutan istikamet karşıdaki top ağaç der ve tüm askerler sıcakta karşıya kadar koşarlar bir pazar günü komutana çok kızan Feridun karşıdaki top ağacı alır ve komutan karşıda da istikamet verecek bir çöp bile bulamaz bunun üzerine her şeyi anlar ve on dakika sigara molası der. Bu hikâyede askerlik kurallarının zor ve sıkı olduğu bundan dolayı da askerlerin zor anlar yaşadıklarını görürüz. Çeşitli oyunlar yapsalar da komutanları çok dikkatlidir ve kolay kolay inanmaz. Vatan hizmetinin zorluluğunu anlatan bir hikâyedir ve mizahi bir şekilde bu olay işlenmiştir.

Sonuç

1940'lı yılların toplumcu gerçekçi anlayışını sürdüren yazarımız Rıfat Ilgaz'ın "Çalış Osman Çiftlik Senin" adlı hikâye kitabında yer alan 24 hikâyemiz toplumsal, siyasal ve sosyal olaylar, tipler, verilen mesajlar ve belirli izlekler yönünden incelendi. Rıfat Ilgaz eserlerini Marksist, toplumcu bir gözle ele almıştır. Ezen-ezilen, zengin-fakir, müdür-işçi, iyi- kötü gibi zıtlıklar karşımıza çıkmaktadır. Bunun en önemli sebebi ise o dönem de yaşanan olayların gerçekçi bir gözle ve gerçekçi bir betimleme ile yapılmasıdır. Rıfat Ilgaz'ın dili anlaşılır ve akıcıdır. Hikâyelerinde yer alan kişiler evden dışarıya çıktığımızda karşılaşabileceğimiz kişilerdir. Hikâyede ortaya konan tipler her kesimden alınmıştır, Ilgaz hikâyeleri tipler açısından zengindir ve hepsine belli bir sosyal rol biçilmiştir.

Öykü kitabımızın ilk hikâyesi Osman'ın Hamit Ağa tarafından kandırılmasıdır. Çiftliğin bir gün kendi üzerine tapulanacağı yalanıyla ırgatlık yaptırılıp çeşitli suçlara bulaştırılır. Diğer bir hikâyemiz ise Karadeniz'in kasabasına atanan öğretmenin öğrencilerinin bakımsız ve ekonomik olarak zor durumda olduğunu görmesi ve kimsenin buna bir çare bulamaması

öğretmeni üzmektedir. Karadeniz Delegesi adlı hikâyesi de kişileri kendi ağız özelliklerine göre konuşturmuştur okurken Karadeniz havasını verir bizlere. Mekân ve zaman olguları da hikâyelerinde başarılı bir şekilde işlenmiştir.

Bu kitapta hem şehirli hem köylü, hem okmuş hem cahil herkes yer almaktadır. Üst tabaka ve alt tabakadan birçok kişi görmekteyiz. Bunları bize verirken mizah unsuruyla birlikte verilmesi bizi hem güldürür hem de düşündürür. Yitip giden değerlerimize de kimi hikâyesinde vurgu yapmıştır.

Toplumcu gerçekçi yazarların hem romanlarını okuduğumuzda hem de öykülerini okuduğumuzda gerçekler yüzümüze vurulmaktadır ve bunu da gerçekçi bir şekilde ele almaktadırlar. Gerçek hayatta görebileceğimiz ve yaşanabilecek hadiseler yer almaktadır.

Rıfat Ilgaz'ın hikâyeleri hakkında kapsamlı bir çalışma olmaması da bizleri üzen bir durumdur. Kalemi bu kadar kuvvetli olan bir yazarın daha fazla değer görmesi kanısındayım.

KAYNAKÇA

Hece Özel Sayısı (2000). *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*. 46/47.

Ilgaz, Rıfat (2015). *Çalış Osman Çitlik Senin*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İlhan, Atilla (2011). *Hangi Edebiyat*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Karpat, Kemal H. (2019). *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Tanyeri, Kaan (2018). *Rıfat Ilgaz'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma.* Yüksek Lisans Tezi. Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yaşar, Hüseyin (2012). "Rıfat Ilgaz'ın "Yıldız Karayel" Romanının Politik Roman Türü İçindeki Yeri". *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S.31. s. 93-103.

TÜRK ROMANINDA İKİ PROTOTİP BİR TEKNİK: BATILI *FELÂTUN* VE KÖYLÜ *KARABİBİK*

Hiranur BAYLAN ASLAN

Yüksek Lisans Öğrencisi
Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Türk edebiyatında Batılı tarzda roman türünün ilk örnekleri Tanzimat sonrası dönemde görülür. Şekil ve muhteva açısından aksaklıkları olmasına rağmen bu dönemde yazılan romanlar, Türk edebiyatındaki ilk örnekler olması sebebiyle mühimdir. Sonraki dönemlere de ışık tutan ve zemin hazırlayan bu örnekler, günümüzde dahi orijinalliğini muhafaza eder. Bu çalışmada, sonraki eserlerde oluşturulan benzer tiplere zemin hazırlayan Felâtun Bey ile Râkım Efendi romanındaki alafranga tipinin ilk örneği olan Felâtun Bey ve Karabibik romanındaki köylü tipinin ilk örneği olan Karabibik tip oluşturmadaki benzerlikler açısından incelenecektir. Romanlardaki tipler oluşturulurken dil ve üslup, mekân tasvirleri, kılık kıyafet gibi yardımcı unsurlar işlevsel olarak kullanılmıştır. Bu noktada Ahmet Mithat Efendi ve Nâbizade Nâzım'ın farklı prototipler oluşturmalarına rağmen benzer tekniklere başvurduğu görülür. Karakterler isimlerinden itibaren oluşturulan tiplerle uyum içerisindedir. Aynı şekilde karakterler konuşturulurken oluşturulan tipe uygun konuşturulur. Batı özentisi olan Felâtun Bey Fransızca kelimeler kullanırken Karabibik de roman boyunca yaşadığı köyün ağzıyla konuşturulur. Her iki tip de köksüz ve cahil tiplerdir. Tiplerin yaşadığı aşklar dahi cehalet seviyelerinin bir göstergesi olmuştur. Kullanılan bu teknikler, oluşturulan tiplerin kalıcılığını ve prototip özelliği taşımalarını sağlar. Bu çalışmada iki farklı prototip oluşturulurken kullanılan yöntemlerin benzerliği üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Felâtun Bey ve Râkım Efendi, Karabibik, Prototip, Türk Romanı

ABSTRACT

The first examples of the Western style novel in Turkish literature are seen in the post-Tanzimat period. Although there are some flaws in terms of form and content, the novels written in this period are important because they are the first examples in Turkish literature. These examples, which shed light and prepared the ground for the following periods, preserve their originality even today. In this study, Felâtun Bey, who laid the groundwork for similar types created in later works, and Felâtun Bey, the first example of the European type in Râkım Efendi, and the first example of the peasant type in the novel Karabibik, will be examined in terms of similarities in type formation. While creating the types in the novels, auxiliary elements such as language and style, spatial descriptions and dressing were used functionally. At this point, it can be seen that Ahmet Mithat Efendi and Nâbizade Nâzım used similar techniques although they created different prototypes. The characters are in harmony with the types created from their

names. Likewise, while the characters are spoken, they are spoken according to the type created. While Felâtun Bey, a Western wannabe, uses French words, Karabibik is made to speak with the mouth of his village throughout the novel. Both types are rootless and ignorant types. Even the loves experienced by the types have been indicative of their level of ignorance. These techniques used provide the permanence and prototype feature of the created types. In this study, the similarity of the methods used when creating two different prototypes will be emphasized.

Keywords: Felâtun Bey and Râkim Efendi, Karabibik, Prototype, Turkish Novel

Ahmet Mithat Efendi - Felâtun Bey ile Râkım Efendi

Felâtun Bey ve Râkım Efendi romanı, 1875'te neşredilmiştir. Roman, Tanzimat devri ikilemini mizâhi bir dille anlatır (Okay, 1995: 302). Karakterlerin isimlerinden anlaşılacağı üzere iki farklı dünya görüşü, karakterler aracılığıyla mukayese edilir. Felâtun –fonetik olarak batılı filozof Platon'u hatırlatması ve karakterin bu lakabı kullanması yönleriyle de- alafranga tipi, Râkım Efendi ise –kendisi için batılı bir tabir olan bey nitelemesinin kullanılmamasına da hususî olarak dikkat edilmesiyle- alaturka yani Osmanlı efendisi bir tipi temsil eder.

Türk edebiyatında alafranga tipin ilk örneği olarak karşımıza çıkan Felâtun Bey'in karşısında Râkım Efendi gibi bir tipin oluşturulması hatta roman hacmini göz önünde bulundurduğumuzda karşı tipe daha fazla ehemmiyet verilmesi ve bu tipin bütün hususiyetlerinin aktarılması Felâtun Bey'in daha görünür bir tip olmasını mümkün kılmıştır. Râkım Efendi'nin ev hayatına dair tafsilat, insanlarla olan ilişkilerine dair tafsilat, iş ahlâkına dair tafsilat, Felâtun Bey'in köksüz ve cahil bir tip olduğunu açığa çıkarmıştır. Tanzimat sonrasında batıya olan hayranlık ve yanlış batılılaşma Felâtun Bey'in şahsında okuyucuya sunularak alafranga bir tip oluşturulmuştur. Felâtun Bey'in hayatına dair tafsilat da her yönüyle romanda mevcuttur. Hayatının her alanında batıyı referans alarak yaşama gayretinde olan Felâtun Bey, kılık kıyafet seçiminde, ev düzeninde, günlük yaşantısında batılı tarzda davranmaya dikkat etmektedir. Tüm bu unsurlar batılı yaşantının ancak yüzeysel olan kısmıdır. Dolayısıyla Felâtun Bey batılı, alafranga bir tip olmak bir yana batı özentisi, komik bir tip olarak karşımıza çıkar.

Râkım Efendi ise batının değerleriyle kendi toplumunun değerlerinin sentezini yapan bir Osmanlı efendisidir. Söz gelimi, kendisinin esiri olan Canan için Fransızca dersleri ve piyano dersleri aldırır. Yeniliğe ve gelişime daima açıktır. Kültürlü, çalışkan ve tasarruflu bir tiptir. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle "yeni insan tipi"nin (2019: 11) bir örneğidir. Ahmet Mithat'ın roman boyunca Râkım'ı yücelterek taraf tuttuğu da görülmektedir. Romanda Râkım Efendi'den"bizim Râkım" (Ahmet Mithat, 2020: 53/71) diye bahseder.

Her iki karakterin okuyucu zihninde belirginleşmesi için bulundukları aile ortamına dair bilgiler verilmiştir. Romanın hemen ilk sayfalarında Felâtun'un, alafranga tarzda bir adam olan Mustafa Merâki'nin oğlu olduğu bilgisiyle karşılaşırız (Ahmet Mithat, 2020: 4). Merâki

Efendi, Üsküdarlı olduğu ve orada güzel bir konağı, bağı bulunduğu halde –Üsküdar'ın Anadolu yakasında bulunması sebebiyle Doğu'yu temsil eden bir semt olduğunu söylemek mümkündür-Tophane'nin Beyoğlu tarafında bir ev yaptırmıştır. Merâki Efendi alafrangaya o derece düşkündür ki yaptırdığı ev mutlaka alafranga olsun diye kâgir yaptırmıştır (Ahmet Mithat, 2020 :4). Kızına dadılık yapması için bir cariye alır. Bununla beraber Fransızca hocasının eve gelip gitmesini bir çocuğun terbiyesi için yeterli görür. Evin hizmeti için Rum bir kadın alır. Aşçılık için ise Ermeni bir kadın alır. Beyoğlu'nda çocuk giysisi olarak ne moda olursa herkesten önce Merâki Efendi alıp çocuklarına giydirir. Hatta bunu bir mecburiyet addeder (Ahmet Mithat, 2020: 4-5).

Merâki Efendi'nin oğlu olan Felâtun Bey, babasından daha ileri seviyede bir batı hayranıdır. Fakat Batılılaşmayı yüzeysel boyutta gerçekleştirir. Yeni çıkan hikâyelerden kendisinin haberinin olmaması imkânsızdır. Bu kitapları en evvel kendisi alarak Beyoğlu'nda mücellit Helm'e ciltlettirir, kitabın arkasına altın yaldızla "A" ve "P" harflerini bastırır ve kitabı muntazam olan kütüphanesine özenle yerleştirir. Kitap okumaktan ziyade kütüphane sahibi olmak kendisinin övüncüdür (Ahmet Mithat, 2020: 7).

Felâtun Bey'in batılı yaşama gayreti bununla sınırlı değildir. Fransızca kelimeler kullanmayı da alafranga yaşayışın bir şartı olarak görür. Hatta kendisinin hizmetinde olan Mehmet Efendi'nin ifadesiyle, Fransızcadan başka söz söylemez. Sütlü kahveyi dahi "*kafe ole*" olarak ister (Ahmet Mithat, 2020:9). Bu noktada Râkım Efendi ve Felâtun Bey'in mukayese edilerek her iki tipin belirginleştirildiğini görmekteyiz. Felâtun Bey konuşma esnasında kullandığı kelimeler ile yüzeysel bir Fransızca konuşmaktadır. Ancak Râkım Efendi, Fransızca konusunda derinlik kazanmıştır. Bununla yetinmeyip Galata'daki dostundan doğa felsefesi, kimya, anatomi konusunda ve Ermeni dostunun kütüphanesinde coğrafya, tarih, hukuk ve uluslararası ilişkiler alanlarında da bilgi sahibi olmuştur. Fransızca şiir, roman ve tiyatro metinleri okumanın yanında bu metinleri bazı zamanlar evine götürerek en güzel parçalarını yazıp kopyalamaktadır (Ahmet Mithat, 2020: 15).

Giyim kuşamda da gösterişe, aşırılığa kaçar. Tembel, köksüz, cahil, gösteriş düşkünü biri olarak anlatılır.

> *"Felâtun Bey'in kıyafetini sorarsanız tariften aciz kalırız. Şu kadar diyelim ki hani Beyoğlu'nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için karton üzerinde birçok resim vardır ya… İşte bunlardan birkaç yüz tanesi Felâtun Bey'de bulunup elinde resim, boy aynasının karşısına geçer ve kendini resme benzetinceye kadar mutlaka uğraşırdı. Dolayısıyla kendisini iki gün bir kıyafette gören olmazdı" (Ahmet Mithat, 2020:9).*

Râkım'ın Efendi'nin de giyim-kuşam konusundaki tavrına yer verilerek Felâtun Bey'in gösterişe olan düşkünlüğü belirginleştirilir. Râkım Efendi'nin kazandığı ilk parayla birkaç kat elbise alabilecekken hepsini dadısına vermesi ve esas mühim olanın kendisinin elbise giymesi değil dadısının hizmetten kurtulması olduğunu beyan etmesi (Ahmet Mithat, 2020: 17) akıllıca bir tavırdır.

Oluşturulan tipin okuyucunun zihninde daha net görünmesi için Felâtun'un fiziki özelliklerine de yer verilmiştir. Felâtun, "ortaca boylu, çelimsizce vücutlu, sarıca bir delikanlı olup kaşları, gözleri ve siyah saçları, ağzı, burnu, bir kadının 'elverişli' diyeceği kadar güzellik gösteren" bir tiptir (Ahmet Mithat, 2020: 9).

Merâki Efendi ile Felâtun Bey arasında geçen bir sohbette Felâtun Bey'in konuya dair fikirleri ironik bir şekilde verilir ki yine bu sohbet esnasında Felâtun Bey'in cehâleti açıkça görülmektedir:

> *"Hatta bir gün babayla oğul arasında günlerin uzayıp kısalmasının sebebinin ne olduğu hakkında bir konu açılmıştı. Mustafa Merâki Efendi bu konuda kendi görüşünü söylemekten sakınarak oğlunun hikmetli görüşlerine gözünü dikip beklemeye başladı. Hele çocuk 'Kış mevsiminde havalar bulutlu olduğu için bulutlar güneşin ışığının bize ulaşmasını engelleyerek geciktirir' dediği zaman babası 'Maşallah maşallah! Gerçekten Eflatunlar aciz kalacak. Vallahi ben de öyle düşünüyordum ama bir kere de sizin fikrinizi anlamak istedim' demişti" (Ahmet Mithat, 2020: 11).*

Romanın ilerleyen bölümünde İngiliz bir ailenin romana dâhil olmasıyla Rakım'ın ve Felâtun'un tavırları, karakterleri mukayese edilir. Bu mukayese, oluşturulan batılı tipi daha iyi görebilmemiz açısından mühimdir. Râkım, İngiliz ailenin kızlarına Türkçe dersi vermesi münasebetiyle aileye dâhil olurken Felâtun'un bu aile ile tanışıklığı babası vasıtasıyla olur. Felâtun, Türkçe öğretmeni olarak Râkım'ın ders verdiğini bilmediğinden kızlar ile sohbeti sırasında alfabede gördüğü "pe,çim,je" harflerinin alfabede olmadığını, muallimin Türkçe bilmediğini söyleyerek bilgiçlik taslamıştır. Fakat sonrasında Rakım'ın yaptığı izâhla kendi cehaleti açığa çıkmıştır (Ahmet Mitha, 2020: 29). Felâtun'un bu evdeki aşçı ile gizli aşk yaşaması (Ahmet Mithat, 2020: 54), sonrasında evin hanımını aşçı zannederek karanlıkta sarılması (Ahmet Mithat, 2020: 63) onu gülünç duruma düşüren ve ev ile ilişiğinin kesilmesine sebep olan diğer hadiselerdir.

Romanda Felâtun ve Râkım'ın aşk hayatlarına dair detaylı bilgiler verildiğini görmekteyiz. Oluşturulan tipin tüm yönlerine dair bilgiler verilmesi ve dahi aksi bir tiple mukayesesi dönemin roman tekniği düşünüldüğünde devrin üzerinde bir kurgudur. Râkım aşk konusunda aklıselîm bir tavır sergilerken Felâtun'un aşk uğruna bütün servetini kaybeder. Âşık olduğu kadın, kendi tabiriyle alafranga bir aktristir. Polini isminde olan bu kadının alafrangalığı, sevdiğinin babasının vefatı üzerine yemek tabaklarına varıncaya kadar özel yas tabakları tedarik ettirir derecededir (Ahmet Mithat, 2020: 83). Râkım'a Polini'yi tarif ederken *éloquence* "konuşma tarzı", *déclamer* "eda ve ifade", *sentimantal* "hassas" gibi kelimeler kullanır (Ahmet Mithat, 2020: 84). Felâtun'a göre Türk kadını ise kibirlidir. Bir gülüşünü dahi sakınır. Bu kadınlara kendini yarandırmak mümkün olmaz. Nazı çekilmez, şakası lezzetsizdir (Ahmet Mithat, 2020: 87). Polini, Türk kadınları gibi değildir. İdeal olan Polini'dir.

Eğlence anlayışlarıyla da iki karakter mukayese edilir. Râkım dadısı, Canan ve Josephino ile Kağıthane'de hiç kimsenin olmadığı bir saati seçip sakin bir eğlenceyi yeğlerken (Ahmet

Mithat, 2020: 109) Felâtun Bey'in eğlencesi de alafranga tarzdadır. Polini ile oyun salonlarına gider (Ahmet Mithat, 2020: 89). Kağıthane'ye gideceği vakit en kalabalık vakti tercih eder ve gayet mükellef bir kupa içerisinde avuç avuç liralar saçarak adetâ bir prens gibi eğlenir (Ahmet Mithat, 2020: 112-113).

Romanın sonunda Felâtun tüm servetini yitirir, İstanbul'dan uzaklaşmak zorunda kalır.

Bu roman edebiyatımızda alafranga tipi işleyen ilk roman olması sebebiyle önemlidir. Batı medeniyetindeki gelişmeleri yanlış değerlendiren, bunları sadece giyim-kuşam, ev düzeni olarak gören böylece alafranga olduğunu zanneden bu tip, daha sonraki romanlarda da sık sık görülür ve tenkit edilir.

Bu alafranga tipin karşısında da batı kültürüyle Osmanlı kültürünü bir sentez halinde benimsemiş olan ve yazarın ideal tipi diyebileceğimiz Râkım vardır. Romanın yapısı da bu iki kahramanın mukayesesi üzerine kurulmuştur. Mukayese fikri romanda önemli bir yer tutar. Roman, batılılaşmayı yanlış anlayan dejenere olmuş miras yedi, zübbe, alafranga tiplerin eleştirildiği bir romandır. Romandaki Batılılaşma meraklısı Felâtun Bey karakteri, kendisinden sonraki romanlarda da görebileceğimiz bir prototip oluşturmuştur. Kendinden sonra *Araba Sevdası*, *Şık* gibi eserlerde de benzer tipleri görürüz.

Nâbizade Nâzım - *Karabibik*

Karabibik, 1890-1891'li yıllarda yazılmış bir romandır[1]. Realizm ve naturalizme örnek olan roman, Türk edebiyatında konusu İstanbul dışında geçen bir eserdir. *Bahtiyarlık* ve *Bir Gerçek Hikâye*'de Ahmet Mithat köyü romantik bakış açısıyla yansıtmıştır. Köy hayatını tercih eden kahraman bir "aydın"dır. *Karabibik'*te ise doğrudan köylü kahraman vardır ve köy yaşamı realist olarak ele alınır.

Türk edebiyatı açısından eserin mukaddimesi önemlidir. "Kariinime" hitabıyla başlayan bu mukaddime, adetâ realizmin beyannamesidir. Aynı zamanda realizm ve natüralizmden bahseden ilk örneklerden biridir. Bu önsözdeki "işi haddi tabiisinden çıkarmamak" vurgusu önemlidir. Yazar, insana uygun olarak yazmak, insanı esas almak şeklinde bir roman anlayışını kabul eder.

Karabibik, Antalya'nın köyünde yaşayan "cahil" bir köylüdür. Söz gelimi, borçları vardır ama okuma bilmediği için borcunun ne kadar olduğunu dahi bilmez. Köylü hayatının bütün gerekliliklerini yerine getirir. Yazar, köy hayatını yansıtırken Karabibik ve yakınlarının konuşmalarında, düşünmelerinde, mahalli ve köye ait kelimeler kullanmaktadır. Güzin Dino'ya göre bu, o günkü dil için yepyeni ve çok cesur bir teşebbüstür (Dino, 1954: 157).

[1] Eser, uzun hikâye olarak da değerlendirilir.

Karabibik'in dış görünüşü, fiziğinin ve kıyafetlerinin tasvirinde fakirliği ve pejmürdeliği dikkat çeker. Ayağında sökük yemenileri kemal-i zahmetle sürüklemektedir. Oluşturulan köylü tipin zihinde somutlaştırılması adına yapılan dış görünüşüne dair tasvir dikkat çeker:

> *"Ayağındaki iri, kalın pençeli, sökük yemenileri kemal-i zahmetle sürüklemekte, lime lime, rengi cinsi belirsiz, muhtelif renkte yamalı dizliğinin deliklerinden iç donunun toprak rengine mail olan rengi görünmekte, bir eski istibdal neferinin kimbilir kaç sene evvel hediyesi olmak üzere malik olduğu ceketi, tutar giyilir yeri kalmadığı hâlde ve bedenini ihatadan aciz kalmakla beraber yine sırtında bulunmakta; bu ceketin altında kirli gömleğinin göğsü, yakası büsbütün açık kalarak kayış gibi sert ve siyah olan vücudunun göğüs ve bağır kısımlarını hep açıkta bırakmaktaydı. Çenesinde beyazlı siyahlı olmak üzere isbat-ı vücud eden tek tük kıllar dik ve seyrek bıyıkların da inzimamıyla müdevver, gayet esmer, ufarak gözlü olan çehresinin heybetini artırmakta ve bu heyet-i acibe insanda tuhaf bir korku uyandırmaktaydı" (Nâbizade Nazım, 2017: 191).*

İkinci bölümde Karabibik'in evinde nasıl yaşadığı, kızıyla neler yaptığı anlatılır. Evin dış ve iç görünüşü hakkında bilgi verilir. "Karabibik'in küçük evi, onun fakir ve zavallı halini gözönüne koymak için bütün ayrıntıları ile tasvir olunmuştur" (Kaplan, 2002: 389).

Tasvir, realist ve natüralist romanda önemlidir. Ev, bir sayfa boyunca detaylı bir şekilde tasvir edilir. Ev, kerpiç şeklinde çamur parçalarından oluşan ahır gibi yer odasıdır. Penceresi bulunmayan bu oda, hava ve aydınlığı duvarın birisinde ocak namıyla açılmış isli, kurumlu bir delikten almaktadır. Odanın zemini kuru bir topraktır ve zemine renksiz bir iki kilim parçası atılmıştır. Bir iki kırık tabak ve kaşık ve biraz da kuru erzak bulunan odada iki yün yastık, iki yorgandan ziyade bir şey bulunmamaktadır (Nabizade Nazım, 2017: 200).

Karabibik, doktor Linardi'nin karısı Eftalya'ya âşıktır. Doktor söz arasında Fransızca kelimeler kullanan bir tiptir. Eftalya hafif meşrep bir kadındır. Köyün delikanlılarıyla dolaşmakta da bir sakınca görmemektedir. Beşinci bölümde ise Karabibik hastalanır Linardi'ye gider ve burada karısı Eftelya ile oynaşır. Bu hususiyetlerin de verilmiş olması, Karabibik tipi oluşturulurken karakterin hayatına dair teferruat verilmiş olması bakımından mühimdir.

Sonuç

Romanlarda tip oluşturmada benzer tekniklerin kullanıldığı görülmektedir. Karakterler isimlerinden itibaren oluşturulan tipleriyle uyum içerisindedir. Aynı şekilde karakterler konuşturulurken oluşturulan tipe uygun konuşturulur. Batı özentisi olan Felâtun Fransızca kelimeler kullanırken Karabibik de roman boyunca yaşadığı köyün ağzıyla konuşturulur. Tipler, köksüz ve cahil tiplerdir. Tiplerin cehaleti, roman boyunca farklı olaylar ile okuyucuya hissettirilir. Tiplerin yaşadığı aşklar dahi cehalet seviyelerinin bir göstergesi olmuştur.

Kıyafet tasvirine de önem verildiğini görmekteyiz. Her iki karakterin giyim-kuşamı, tiplerine uygundur. Karakterlerin inşasında önemli bir yer tutan unsurlardan biri de mekân tasvirleridir. Batı özentisi olan Felâtun'un evi/köşkü alafranga yaşayışa uygun tasvir

edilirken Karabibik'in evi de köy yaşantısına uygun ve tüm ayrıntılarıyla tasvir edilmiştir. Maddiyat da tip oluşturmada yazarların önem verdiği bir konu olmuştur. Felâtun baba parası yiyerek hayatını sürdürürken Karabibik bütün köylüler gibi hayatını çalışarak kazanmak mecburiyetindedir. Her iki romanda da kendinden sonra yazılacak romanlar için benzer teknikler kullanılarak bir prototip oluşturulmuştur. Ahmet Mithat, romanda taraf tutarken Nâbizade Nazım daha realist bir tavır sergilemektedir.

KAYNAKÇA

Ahmet Mithat Efendi (2020). *Felâtun Bey ile Râkım Efendi.* Türkiye İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Dino, Güzin (1954). "Nâbizade Nâzım'ın (1865-1893) "Karabibik" İsimli Hikâyesi Üzerine Bir Deneme". *Ankara Üni. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*. Cilt 12. S. 1-2.

Kaplan, Mehmet (2012). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, Mehmet (2019). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 – Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Nazım, Nabizade (2017). *Karabibik*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

ATTİLA İLHAN'IN ROMAN TÜRÜNE YÖNELİK GÖRÜŞLERİ

Hüseyin ALGÜL

Yüksek Lisans Öğrencisi
Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Türk edebiyatı içerisinde elli yılı aşkın sanat yaşamı boyunca sürekli yazan Attila İlhan, kendini daima yenileyen, tartışan, araştıran ve kurgulayan isimlerden biri olmuştur. Güçlü bir romancı ve kuramcı olan Attila İlhan, geniş bir yaratım gücüne sahiptir. Bu çalışmada, şiirleri ile popüler bir isim olmasına rağmen kendisini romancı olarak tanımlayan İlhan'ın, roman sanatı hakkındaki görüşlerine ağırlıklı olarak onunla yapılan röportajlar bağlamında yer verilmeye çalışılmıştır. Buna göre İlhan'ın roman türüne yönelik tanımına, etkileşimsel ve çok yönlü romancı anlayışına, anlatılabilecek olan her şeyin görsel bir iletişim içinde olduğunu savunan biri olarak romanda görsellik algısına, roman karakterlerinin oluşumunda neye önem verdiğine, okurla bağını sağlam tutmaya çalışan biri olarak okura yönelik beklentisinin ne olduğuna, cinselliği bireyin yaşamından kopmaz bir bütün olarak gören yazarın, roman türünde cinselliği ele alış biçimine değinilecektir. Bu çalışmanın amacı da şairlik yönüne yönelik yapılan çalışmalara karşı romancılığıyla da tanınmayı hak eden bu ismin, roman türüne yönelik söylemlerine dair toplu bir metin ortaya koyabilmektir.

Anahtar Kelimeler: Attila İlhan, roman, romancı, görsellik, cinsellik

ABSTRACT

Attila Ilhan, who has been writing continuously in Turkish literature for more than fifty years of his artistic life, has always been one of those names that renews, discusses, researches, and constructs himself. Attila Ilhan, a powerful novelist and theorist, has a wide range of creative power. In this study, the main attempt has been made to include Ilhan's views on the art of the novel, who defines himself as a novelist despite being a popular name with his poetry, in the context of the interviews conducted with him. Accordingly, Ilhan's definition of the novel genre, his transactional and versatile approach as a novelist, his perception of visuality in the novel as someone who argues that everything that can be explained lies in visual communication, what he values in the formation of the characters in the novel, what his expectations are from the reader, as someone who tries to maintain a strong connection with the reader, the author's approach to sexuality, who sees sexuality as an inseparable whole in the life of the individual, will be mentioned. This study aims to create a collective text on the discourses of this name, which deserves to be recognized with his novelist persona against the work on his poetry.

Keywords: Attila Ilhan, novel, novelist, visuality, sexuality

Giriş

Attila İlhan gerek romanları gerekse roman türü üzerine ifade ettiği görüşlerle hem bir yazar hem de bir kuramcı olarak Türk edebiyatında etkin bir rol oynar. Romancılığı ile bilinmemesine rağmen aslında o, romancılığı meslek edinerek romancılığın hobi olarak yapılacak bir iş olmadığının altını çizer. Ona göre romancılık mesleği, yazarın, öznel ilgi alanından, nesnel ilgi alanına geçtiği yerde başlar (Sarmaşık, 2004: 234). Şiir, roman, köşe yazısı, deneme, anı, eleştiri, senaryo gibi türlerde eserleri olan İlhan, Doğan Hızlan'ın aktarımıyla "Yüzölçümü büyük bir tür coğrafyası"dır. "Genel kabullerden nefret eden, geçmişin ve şimdinin değerlerini aklının süzgecinden geçirerek özgün sentezlere ulaşmayı yeğleyen bir aydın, düşünce adamı... Her düşüncenin karşıtını ileri sürmesiyle de bilimin en temel öğesi olan kuşkuculuğun tutkunudur." (Aliye, 2004: 39).

Attila İlhan'ın roman türüne yönelmesinin temelinde üç ana neden bulunur. Bunlar; küçük yaşlarda annesinden dinlediği romanlar, ninesinin aktardığı masallar ve sinemaya olan tutkusudur:

> *Annesinin okuduğu romanlarla okur ve başka yaşam tarzlarının varlığını öğrenir. Ninesinin anlattığı masallar sürekli değişmektedir, çünkü Zekiye Nine her anlatışında bu masalları hayal gücüne göre yeniden biçimlendirir. Bundan hareketle Attila İlhan da olmayan filmleri, birtakım artistleri kullanarak oynamış gibi anlatmaya başlar. (Arseven, 2004: 4-5).*

İlhan'ın, daha çocukken yaratım süreci başlar ve hayal gücü onu harekete geçiren etken olarak karşımıza çıkar. Buradan hareketle İlhan'ın, çok küçük yaşlardan itibaren roman türüne yönelik muhayyilesinin adım adım oluştuğu bilgisine ulaşmak mümkündür.

Romanlarına seçtiği konular yakın tarihimizi derinden etkileyen önemli konulardır. Görselliği ve sinemanın birtakım özelliklerini kullanarak oluşturduğu romanları, bir bilgi zeminine oturur. Kendinden çok dış dünyayı ele aldığı romanlarında, insana yönelik tüm gerçekler yer alır. Zira onun romanlarına bakıldığında çağın getirdiği sosyal rahatsızlıkları ve bireyin yaşam karşısındaki arayışlarını bulmak mümkündür.

Attila İlhan, yaşamı boyunca şiir ve roman yazmayı birlikte yürütür. Ancak roman türünün ikircikli, sentezleyici olması gibi sebeplerle roman yayınlamanın şiire oranla daha güç olduğuna dikkat çeker. Ona göre sanatçının zihninde belirlediği bir konuyu en iyi ifade edecek tür, kendiliğinden ortaya çıkar. Onun fikrî dünyası içerisinde 20. yüzyılda muhteva oluşturan sanatçının, bir metodu vardır. Sanatçı, bu belirlediği metot ile çevresine bakar ve oradan bir senteze varır. Daha sonra vardığı sentezi çeşitli sanat dallarından hangisiyle daha iyi ifade ederse onunla iletir. Bu sebeple Türkiye'nin tarihsel gerçekliğini okuduğumuz *Aynanın İçindekiler* isimli roman dizisindeki romanlarını, şiir olarak yazamayacağını, bunun mümkün olmadığını belirtir.[1]

[1] https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/06/150625_arsiv_odasi_attila_ilhan (E.T.: 10.06.2021).

İlhan, romancılığının tarifini, Güven Kaya'ya verdiği röportajda yaşadığı yüzyılın getirisi olduğuna inandığı ve benimsediği görsellik anlayışı ekseninde ifade etmeye çalışır:

> *19. yüzyıl romanı, bildiğiniz gibi 'tasviri' bir romandır; olaylar ve kişileri canlandırmak amacıyla, sık sık 'tasvir'e başvurulur; konunun romanlaştırılması 'göstermeyi' değil, 'anlatmayı' gerektirir. 20.yüzyıl önce sinema sonra televizyon yüzünden, görsel (visuel) sanatların yüzyılı oldu; bu yüzden, roman okuru da artık (image) düşünüyor. Bunun roman mimarisi üzerindeki etkisi, ikidir: Romanı tamamiyle bir biçim marifetine dönüştürüp tarifinden uzaklaştırmak (Fransa'da Yeni Roman bunu yapmıştır). Görselliği, sinemanın montage ve decoupage özelliklerini kullanarak, romana kazandırmak (Malraux, Nizan, Aragon, Ehrenburg vs.) Türk romancılığında bu yolu temsil ettiğimi sanıyorum: toplumsal/tarihsel gelişmemizi olduğu kadar, bireyleri bireysel/cinsel diyalektiklerini, görsel bir süreç içinde okura aktarmaya çalışıyorum. (Sarmaşık, 2004: 363-364)*

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere İlhan, romanlarında oluşturduğu bileşik yapıyı görsellik anlayışıyla destekler ve roman yazımını bu çerçevede şekillendirir.

Nitekim İlhan, roman türüne yönelik görüşlerini ifade ederken yaşadığı çağın okuyucu kitlesinin sinema seyircisi olduğunu unutmadan romanlarındaki gerilim unsurunu olaylara bağlar ve romanını bireyselleştirir. Bireyseli yakaladığı noktada ise görsel olan ile roman arasında bütünlüklü bir bağ kurar.

Bu çalışmada Attila İlhan'ın roman türüne dair görüşleri ortaya konularak onun roman tanımı, romancı/sanatçı hususundaki fikirleri, roman okuruna dair bilgilendirmeleri ve romanın unsurlarını ele alış biçimi üzerinde durulmuştur. Belirtilen bu konular, roman tanımı, roman ve romancı, roman ve görsellik, roman ve kişiler, roman ve okur, roman ve cinsellik ve diğer meseleler alt başlıkları içerisinde irdelenmiştir.

Roman Tanımı

Attila İlhan'ın roman türüne yönelik söylemlerinin betimsel bir analizini ifade ettiğimiz çalışmamızda karşımıza ilk olarak İlhan'ın roman tanımı çıkar. Buna göre romanın hangi toplumsal koşullarda ortaya çıktığını belirlemeden evvel türe dair herhangi bir tanım yapılmasının güç olduğunu düşünen Attila İlhan, bu bağlamda roman türünün Batı'da burjuvaziyle doğduğunu belirterek sanayileşmenin ve matbaanın türün gelişiminde etkili olduğunu savunur. Türk toplumunda ise romanın, toplumsal gelişmeler sonucunda oluşan bir tür olmadığına aksine aydınların Batı'ya özenmesi sonucu ortaya çıktığına dikkat çeker. "Hangi" serisi içindeki *Hangi Edebiyat* isimli kitabında, roman türünün ülkemizdeki gelişimini izah eder:

> *(...) gelişmiş ülkelerde olduğu gibi toplumun şehirleşme aşamasına ulaşması, sanayileşmeye geçmesiyle belirip güçlenen bir edebiyat türü diye ortaya çıkmıyor, az gelişmiş ülkelerde görülen öykünme eğilimleriyle gerçekleşmiş, üstelik ters koşullar altında, yanlış bir yerde olmuş bu gerçekleşme; günü gelip ticaret kapitalizmi, giderek sanayi kapitalizmi oluşunca; yurt yüzeyindeki ilişkiler kapitalist ilişkilere dönüşüp egemen sınıf olarak burjuvazi, karşı sınıf olarak proletarya ağırlıklarını koyunca; hem şehirleşme alıp yürüyor, hem onunla koşut olarak gerçek bir roman ağacı boy atıp serpiliyor. (İlhan, 2002: 234).*

Romanı ciddi bir iş olarak ele alıp değerlendiren Attila İlhan, romancılığı üç aşamalı bir iş olarak görür. Roman türünün, titiz ve disiplinli bir çalışma sonucu ortaya çıkabileceğini belirtir:

> *Öncelikle tabanında 'sanattan çok bilim, duyarlıktan çok akıl, estetikten çok zekâyla ilgili bir çalışma' yatar. Yani roman yazmanın ilk aşaması sağlam bir bilgi birikimidir. İkinci aşama fikirlerin insan ve olay olarak somutlaştırılmasını, üçüncü aşama ise kâğıda dökmeyi kapsar. (Özher, 2009: 42).*

Roman tanımında insan odaklı bir yaklaşımı benimseyen İlhan, muhtevanın önemine dikkat çektiği satırlarda, "onlar" ibaresi ile "dil, üslup, teknik ve kurgu" kavramlarını ifade eder:

> *Romanın tarifi ne: insanlar arasındaki olayları anlatan bir edebi tür. İnsanlar ve onların yaşadıkları anlatılıyor. Sen insanı bırakıp birtakım laflar yazarsan onlar kalmıyor. Bu bakımdan muhteva ağırlığı önemli çok. Bu şiirde de, romanda da böyle(dir). (Aliye, 2004: 97).*

İlhan, romanın yaşamdaki paradoksal sürece yer vermesi gerektiğini de zorunlu tutar. Roman türünün sınırlarını belirler, insanın tarihsel gerçekliğini ve tarihsel altyapısını dikkate alır. Toplumcu gerçekçi bakış açısını ise romanlarının odak noktası haline getirir:

> *Sanat eserleri 'toplumun doğayla, insanın toplumla insanın kendi kendisiyle çelişkilerini estetik bileşimler yaparak yansıtmak zorundadır.' Bu tanım, bir sanat eseri olarak romanın da sınırlarını belirlemiştir. Özellikle temelini insanın toplumla ve insanın kendi kendisiyle yaşayabileceği çelişkilere yer veren bir roman anlayışıdır. Yani 'altyapıda meydana gelen değişikliği bir üstyapı elemanı olan sanat eserinin varlığında yansıtmayı amaçlayan' Marksist estetiğin biçimlendirdiği bir anlayış olacaktır. (Özher, 2009: 36).*

Attila İlhan estetik kaygı içinde olan biridir, bundan ötürü imgesel anlatımı önemser. Dolayısıyla imgeye ulaşmayı hedefleyen yazarın başarılı bir terkip oluşturmasını gerekli görür. Ona göre yaratıcılığını bir terkip içinde oluşturması gereken yazar, romanını lakırtı olmaktan kurtarmalıdır: "(…) olayların kişilerin konuşmaların yan yana dizildiği, ama olay kişi ve konuşma kalarak dizildiği bir öğeler (elemanlar) bohçası gibi almak düpedüz yanlış; buna karşılık, bütün öğeleri içinde eriten, başlı başına ve kendi kendine yaşamaya yeterli ve yetenekli bir bütün olarak düşünmek doğru(dur)." (Çelik, 2010: 269). Yaratıcı olmamayı sanatçı olmamakla eşit gören Attila İlhan, "Sanat Sorunları II" başlıklı yazısında ise yaratmanın, sanatın en temel özelliklerinden biri olduğu üzerinde durur (Çelik, 2010: 411).

Roman tanımı çerçevesinde bahsedilmesi gereken konulardan biri de roman türünün çok boyutluluğudur. Zira İlhan, cümleye değil de imgeye dayalı çok boyutlu bir tür ortaya koymaya çalışır. Senaryo tekniğine yaslanan bir roman yaratımından söz eder ve romanı roman yapan bu tekniğe dikkat çeker. Bu bağlamda roman tanımına bazı ilavelerde bulunur:

> *(...) Gâvurca söyleyeyim, narrasyona, anlatıma dayanan bir şeydir. Bir şeyin başından itibaren görsellik kumandayı ele alıyor. Sinema… sinemadan itibaren senin seyircin, yani okurun sinema seyircisidir. Yani sen ona yazdıklarını aynı zamanda bir gerilim içinde, bir olaya bağlayarak ve bireyselleştirerek anlatmak zorundasın. Bütün bunlar da görsel olmak zorunda.*

Veremezsen eğer, seni bu kez okur bırakır. Hele derin ruh tahlilleri, ben kendimin derinliklerimi anlatıyorum diyerek, böyle yollara gidersen, sen kaybolursun.[2]

İlhan, tek boyutlu bir roman anlayışına sahip biri değildir. Bu sebeple romanın sadece bir anlatma aracı olmadığını belirtir ve içeriği de roman tanımlamasına uygun olarak düzenler. Romanlarının anlatma romanı değil de gösterme romanı olduğunu açıklar. Var olan tanımlara karşı çıkarak bir roman tarifi verir:

İnsanlar arasında insanların kendi kendileriyle olan ilişkilerinin estetik bir çerçeve içinde dille anlatılması. (...) tarifi bozarak yenilik yapamazsın. İnsanları anlatmıyor; insanlarla ilişkileri anlatmıyor, insanların sorunlarını anlatmıyor. Ben bireyciliğe de razıyım. Bu bireyci de değil. Bu sadece biçimci, makastarlık yapıyor. (Ankara, 1996: 34).

O, romanlarında kişilere ve olaylara oldukça kapsamlı bakar. Devrin politikasını, sanatını, sosyal ve ekonomik değişimini ele alır. Tarihsel perspektiften yararlandığı için toplumsal olanı yakalamakta zorluk çekmez. Romanı toplumdan bir kesit olarak değerlendiren İlhan, toplumdaki tüm kesimleri romanına katmaya çalışır.

Görüldüğü üzere Attila İlhan, bireyin toplumsal ve bireysel diyalektiğini, ona uygun düşen esnek, imgesel ve hareketli bir biçimi romanlaştırarak kendine özgü bir roman çizgisi yaratmaya çalışmıştır.

Roman ve Romancı

Romancının etkileşimsel, çok yönlü olması gerektiğini savunan Attila İlhan'a göre "(…) romancı 'anlatmak'tan çok 'gösterme'yi hedeflemeli; sadece dış anlamıyla değil, ruhbilimsel gelişmeleri de yansıtabilen iç anlamıyla da…" bunu yapabilmelidir (İlhan, 2002: 244). Bir romancıda bulunması gerekenleri ifade ederken romancının çevresiyle ilişkisinden başlayarak kullandığı roman diline kadar geniş bir perspektif çizer:

Yazar hem insanın doğayla, diğer insanlarla (toplumla) ekonomik ve toplumsal (sınıfsal) ilişkilerini işleyecek; bunu yaparken de, hem de insanın kendi kendisiyle olan ilişkilerini (cinsellik dahil) didik didik edecek; üstelik, kuracağı imge sistemi, bu sistemi somutlaştırmak için kullanacağı dil, 'seçkinci' ve 'marjinal' olmayacak; elbette edebi ve özgün, fakat mutlaka okuruyla özdeşleşebilir olacak! (İlhan, 2002: 266).

Romancının okurla etkileşimi onun için olmazsa olmazdır ve ona göre romancı, bunu çok iyi kurmalıdır. Okurla bağını kuramayan, okuru yakalayamayan romancının zaman geçtikçe etkisini yitireceğini düşünür. Ülkü Karaosmanoğlu ile yaptığı röportajda bu durumu şöyle açıklar:

Okurla bağını sağlam kuran yazar, edebiyatı bir uzmanlık dalı haline getirenlere, aslında çok güzel bir cevap vermektedir. Edebiyat, bir uzmanlık dalı değil, hayat bilgisine dahil ve ait bir şeydir. Ne kadar çetrefil konulara girersen gir, veya onların henüz yaşamadığı duyguları ne kadar anlatırsan anlat, özgünlüğünü koruyorsan ve onların anlayabileceği üslubu kullanıyorsan senin arkandan gelirler. (Ankara, 1996: 72).

İlhan, romanın doğu ve batı kültürünün birleşiminden oluştuğunun ve her romancının eserini ortaya koyarken kendinden önceki yazarlardan etkilendiğinin altını çizer. Bu etkilenme

[2] http://tilahan.org/bilim-ve-aklin- aydinliginda- egitim-dergisi/ (E.T.: 10.06.2021).

süreci, romancının kişisel ilgi ve ilişki alanı vasıtasıyla oluşturduğu yaratımla bir terkibe kavuşur. Şerif Aktaş, İlhan'ın sanatçıya dair bahsi geçen yaklaşımına şu satırlarda dikkat çeker:

> *"Sanatçı her şeyden önce ulusal ve Türk olacaktır. Memleketçi ve milliyetçi olacaktır. Aynı zamanda batı sanat ve kültürünün şanlı geleceğini, aynı zamanda bütün Doğu İslam Türk sanatının ve kültürünün şanlı geleceğini iyice içine sindirmiş, eline Batılı ve uygar yöntemlerin anahtarını almış olacaktır." İlhan batılı ve uygar yöntemleri bilmekte, sanatın bir öykünme olmadığını da dile getirmektedir. Ancak "her sanatçı başlangıçta öykünür. (...) Fakat sonra gerek dünya görüşü, gerekse estetik düşünce bakımından kişisel bir bileşim yapar (...) (Çelik, 2010: 407).*

Öte yandan Attila İlhan'a göre sanatçı, sentezleyicidir. Sanatçılar, bireyin ve toplumun biçimlendirdiği içe içe geçmiş ikili bir sentezden ibarettir. Romancının misyonu da eserini bir bütünlüğe kavuşturmak olmalıdır:

> *Romancının temel ve büyük görevinin yaratıcılığını bileşim diye tasarlaması ve bileşimini içindeki ögeleri organik olarak eriten bir kişilik bütünü halinde gerçekleştirmesidir. Bunun ise zor olduğunu kendisi de belirtir. Kendisinin Türk romanında eksik olanı, imgesel hareketi ve eylemi gerçekleştirmek için çalıştığını; köy gerçekçiliğinin farklı, fakat ilkel ve dokunaklı bir düzeyde kaldığını iddia eder. (Arseven, 2004: 28).*

Netice itibariyle romancı, ortaya koyduğu eserde oluşturduğu dünyayı kendi muhayyilesinden geçirip bir terkibe kavuşturur. Denilebilir ki İlhan, romanı bir terkip, romancıyı ise bir terkip ustası olarak görür.

Roman ve Görsellik

Zihinsel imgelemin yaratımı olan görsellik, Attila İlhan'ın romanlarında çağdaş bir anlatım dili olarak karşımıza çıkar. Zira görsel dünya, toplumsal ve kültürel yaşantının belirleyicisi konumundadır. Son derece gözlemci olan ve etrafında gördüğü pek çok şey üzerine sürekli notlar alan İlhan, sinema ve televizyon seyircisi bir okur kitlesine hitap ettiğinin farkındadır. Dolayısıyla romanlarındaki sahneleri, okurun gözünde canlandırmaya çalışan bir sanatçı olarak karşımıza çıkar ve geleneksel roman anlayışında da yer alan gerilim unsurunun gerekliliğini savunur:

> *Zamanımızda televizyon seyircisi, video seyircisi olan okuru bağlamak zorundayız. Sadece yazarın dil özelliklerine dayalı bir edebiyatı kalabalıklara yaymanın imkânı yok. Baştan beri thriller unsurunu, sinematografik unsuru kullanacağım demiştim, buna sadık kalıyorum. Birtakım olaylar olur, birtakım şeyler geride cereyan eder, tam çözüleceği sırada yepyeni bir durumla karşılaşılır; her iki sayfada yeni bir kişi, bir durum, bir olay vardır bende. Okuru ancak thriller unsuru sürükleyip götürür ki bu da zaten klasik romanın ana yapısında vardır. (Sarmaşık, 2005: 203).*

Sinemanın ve televizyonun gelişmesinin görmezden gelinemeyecek bir gerçek olduğunu ve bunları yok sayarak okura hitap etmenin oldukça güç olduğunu ifade eder. Bu sebeple de Hasan Bülent Kahraman'a verdiği röportajda görsel olanın ilgi çekici olduğunu vurgulamaya devam eder: "(…) gerek sinema ve televizyonun getirdiği imkânlar, gerekse dilinin gösterdiği değişmeler yüzünden, bugün romanın hem çok süratli akması hem de son derece görsel

olması gerekiyor." (Sarmaşık, 2005: 117). Toplum üzerinde sinema etkilidir ancak sanatçının sinemaya tamamen bağımlı olması gerekmez. Roman yazarı, sinema ve televizyonun getirdiği yenilikleri takip edip kullanmaya çalışmalıdır (Arseven, 2004: 31). Sinemanın gelişimi ise romanın kurgusal dünyası içerisinde "geriye dönüş tekniği"nin kullanımını arttırır.

Toplumların endüstri alanında ileriye doğru gitmeye başlaması ve iletişim olanaklarının her geçen gün artması, romanın fonksiyonunu ve biçimini değiştirir. Haliyle görselin kullanımı, okuru romana yönlendirme noktasında oldukça etkili olur. Ona göre roman, görsel sanatlara bağlı gelişen bir tür olarak varlık gösterir.

> *Ben, iletişim olanaklarını görsel sanatların getirdiği olanakların, hatta basının, televizyonun ve radyo haberciliğinin getirdiği olanakların roman içinde yedirilmesi ve kullanılması taraftarıyım. Bu takdirde, romanın okurla ilişkisinin sürdürülebileceğine inanıyorum. Eğer, roman bunlardan uzak tutulursa, bunlardan ayrı kılınırsa, 'yeni roman' tarzında bir yapı bir ecriture biçimine dökülürse, bunun ancak, çok seçkin kişilerin okuyabileceği araştırmalar halinde kalabileceğine inanıyorum. (Sarmaşık, 2005: 179).*

Roman, görsel sanatlara tutturulmuş bir bağdır. İlhan'a göre, romana hâkim olan görsellik anlayışıdır ve bunu dikkate almadan hareket etmek oldukça yanlıştır. Roman yazarı, imgeleri, görsel biçim çağrışımlarına bağlı olarak vermelidir. Bu sayede endüstri sonrası toplumlarda da roman, insanı ilgilendiren bir yapı olarak kalmaya devam edebilir:

> *Görselliğin hâkim olduğu bir dünyada, hikâyeyi ve romanı eski tarzda artık yazamayız. Onu mutlaka görsellikten bir şeyler kaparak yeniden oluşturmamız lazım. Yeni bir hikâye ve roman teknolojisi geliştirmemiz gerekiyor, yeni bir mimari kurarak. 'Kelime oyuncakçılığını bırakın, imgelerle yazın. İmgelerle yazarken de görsel olmaya gayret edin. Görsel olursanız daha çağınıza uygun yazmış olursunuz. Aksi halde yazdıklarınız çiçek dürbünü olur.' diyorum; olay bu. (Aliye, 2004: 36).*

Anlatılabilecek olan her şeyin görsel iletişim alanı içinde olduğunu savunan Attila İlhan, görselliğin roman içerisinde aktif bir şekilde kullanılması gerektiğini düşünmektedir. Bunu imgeyle sağlayacak olan romancı vurucu, çarpıcı imgeler bulmalıdır. Bu bağlamda, "Eyfel Kulesi'ni anlatmaya lüzum yok, romanın 'o ânında' Eyfel Kulesi'nin nasıl bir izlenim verdiğini anlatmak önemli." der (Sarmaşık, 2005:103).

Görsellikten yararlandığı açılardan biri de romanlarında öne sürdüğü tezin temellendirilmesi amacıdır. Bunu tarihsel belgelerle desteklerken görsel sanat formlarının bir başka boyutunu öne çıkarır:

> *20. yüzyılda 'sinemanın roman üzerindeki etkisini' kavramış biri olarak görselliğin roman okuyucusu üzerindeki etkisinden yararlanmak amacıyla sinemaya ait olan 'montage' ve 'decoupage' tekniklerinden yararlanmış, böylece okuyucunun romanları okuma yanında görmesine de olanak sağlamıştır. Özellikle bölümler arasına yerleştirdiği belgeler anlatılan olayın tarihsel gerçekliğini teyit ederken olayları kronolojik olarak takip etme fırsatı da yaratmıştır. (Özher, 2009: 46).*

Görüldüğü gibi her ne kadar sinemadaki unsurları romanına yansıtmaya çalışan bir yazar olmuş olsa da romanın sinemadan farklı bir boyutu olduğunu da es geçmez. İlhan'a göre

romandaki düşünce boyutu sinemada yer almaz. Seyrederken düşünülemeyeceğini fakat romanın düşünce kapılarını aralamaya imkân sağladığını ifade eder.[3] Attila İlhan, birden fazla öğeyi bir araya getirip oluşturduğu yeni bakışla, roman türüne çağın getirisi olarak görsellik anlayışını katar. Yaratım sürecindeki yazarın, görsel imgeler kullanarak eserini zenginleştirebileceğini ve okur kitlesi üzerinde etkin rol oynayabileceğinin altını çizer.

Roman ve Kişiler

İlhan romanlarında, karakter oluştururken karakterlerin bulundukları çevre ile ilgili etkileşimlerini, bireysel-toplumsal çıkmazlarını, sağlam ve canlı bir şekilde gözler önüne sermeye çalışır. Tip oluşumunda önceden yaşamış, sahici tipleri bulmaya gayret eder. Kahraman ekseninde insanın bir tarafının yansıtımına yoğunlaşmayı ister. O, romancıların yaşamdan etkilendiğini ve tip oluşumunda bu etkinin sürdüğünü ifade eder:

> *Romancıların kendi mitologyaları vardır. Her romancı belirli tiplerden etkilenmiştir, etkileri altında kalmıştır. Bu tipleri, çeşitli romanlarında anlatırlarken, her romanda başka bir insan olarak ortaya çıkarırlar, başka isimlerle verirler. Hâlbuki bunların özellikleri aynıdır, gelişmeleri değişmiştir. Ben, bunu böyle yapacağıma, kişisel mitologyamda etkili olmuş tipleri ortaya çıkarıp bunları romanlar boyunca sürdürmek, böylece bireysel diyalektikleri boyunca okura izletmek yolunu tuttum. Bu suretle, sanıyorum ki hem kişi tekrarından kurtulmuş oldum, hem de onların gelişmelerini toplumsal ve bireysel olarak daha etraflı anlatmak olanağını buldum. (Sarmaşık, 2004: 176).*

Romancı hayatın içinden birçok unsuru romana taşır. Bu sebeple doğrudan yaşamdaki insanı hedefleyen sanatçı, oluşturacağı tipleri çevresinden seçmeye çalışır. Oluşturacağı tipin görünür ve yaşamda varlık gösteriyor olması onun için daha önemlidir. Bu sebeple romanlarında tamamen hayallerle oluşturulmuş bir tip olmadığını vurgular. Onun romanlarında, "(…) ya (bunu az yaparım) bir belirgin tip vardır, olduğu gibi almak lazımdır; o tipi olduğu gibi aktarırım. Benim en ünlü tiplerimden birisi böyledir, Aynanın İçindekiler'den Hayrünnisa Bayraktar. (…) aynen aldığım tiplerin hepsini toplasan ya 5 kişidir ya 4 kişi." (Aliye, 2004: 211-212)

Attila İlhan'a göre kişilerin oluşumundan önce belirli bir dönem belirlenmeli, bu dönemin özellikleri bağlamında karakter çizimi sağlanmalıdır. Bundan dolayı dönemin toplumsal içeriği, kişi üzerinde somutlaştırılmalıdır. Böylelikle roman yapısına diğer bir ifadeyle romanın omurgasına canlılık katan kişiler vasıtasıyla ele alınan tema somutlaşır:

> *Kişilerde somutlaşacak ki, olayların içinde bu kişiler hareket edebilsin, ortaya bir roman structure'ü çıkabilsin. Kişiyi yanlış tutarsanız, romanı ölü doğurursunuz. Kişinin mutlaka doğru tutulması lazımdır. Doğru tutulmasından kastım, yaşar olabilmesidir, canlı olabilmesidir. Ben, iki boyutlu roman tipine karşıyım. Mutlaka üç boyutlu olması lazım gelir, kanısındayım, roman kahramanının. (Sarmaşık, 2004: 176-177).*

Kurgu kadar önemli gördüğü unsurlardan biri de "tipleme"dir. Tipler, toplumcu gerçekçi bir anlayışı benimsemiş olan yazara göre toplumun içerisinden süzülerek ortaya çıkıp okur

[3] http://tilahan.org/bilim-ve-aklin-aydinliginda-egitim-dergisi/ (E.T.: 10.06.2021).

ile özdeşleşmelidir. Bunun için gerekli olan ise iyi bir sentez yapabilmektir. Kişilerin canlı ve dinamik olması gereklidir. Kurgulamayı önemli gören İlhan, roman kahramanlarını çok yönlü tanıtır:

> *(...) ortaya çıkardığın tipleri çok sağlam bir mimari, içerisinde çok sağlam bir kurguya oturtursan o zaman dört dörtlük bir eser ortaya çıkar ve kesinlikle belirli okur özelliği olan insan onu bırakamaz, okur. Fakat tiplemeyi romanın hikâyenin her şeyi gibi almak doğru olabilir mi? Bunun yasağı yok. İlginç de olabilir. Sait Faik yapardı, zevkle de okurduk. Fakat benim metodolojim farklı. Ben o insanı sınıfsal konumuna oturturum, ruhsal- psikolojik irdelemesini yapmak isterim; dört dörtlük bir insan olarak ortaya çıksın isterim. (Aliye, 2004: 34-35).*

Roman kahramanlarını belirlerken toplumda var olan her kesimi dikkate alır, ötekileşen/ayrıştırılan toplulukların varlığını göz ardı etmez. Bu noktada "Roman, toplumdan bir kesit olduğuna göre anlatmaya çalıştığım toplumun kesitleri içindeki yüzdelere göre kahraman seçiyorum. (…) Romanlarımda toplumun içerisindeki marjinalleri de devreye soktum. Neden: çünkü o yüzde içinde onlar da var. Onları ihmal etmek yanlış bir şey. Onlar da beşerî bir dram yaşıyorlar. Sosyal bir dram yaşıyorlar." diyerek roman hususunda çoklu bir bakıştan bahsettiğini gözler önüne serer (Aliye, 2004: 209).

İlhan'ın romanlarında, roman kahramanlarının seçimindeki farklılaşmaya binaen anlatım konusunda da bir çeşitlilik olduğu söylenebilir. Bu bağlamda İlhan romanlarında, roman kişilerini onlar için ürettiği imgelerle bütünleştirir. Dolayısıyla romanlarındaki kahramanlar, belli bir temsil gücü ile karşımıza çıkar. "İlhan henüz göründüğü ilk romandan itibaren kahramanları için karakterleriyle örtüşecek bir imge kurar ve bunu öyle geliştirir ki o kişinin adını söylemediğinde bile kim olduğunu okuyucuya hissettirir." (Özher, 2009: 41).

Romancı, eserini oluştururken kendi hayatından bir seçme yapar. Benzer şekilde İlhan da kişilerini oluştururken yaşamında karşılaştığı insanlardan bir seçim yapar. Birinin karakterini bir diğerinin fiziki görünümü ile sentezlemek sureti ile onları kendi içinde bir gerçekliğe oturtmaya çalışır ve kurguladığı karakterler ile derin bir bağ kurar. "Onları kurguladığı zaman süresinde adeta onlarla birlikte yaşadığını söyleyen İlhan, sentez olmayan tek tipinin Hayrun olduğunu belirtmiştir." (Özher, 2009: 42) Karakter çizme işini oldukça önemseyen Attila İlhan, oluşturduğu bileşimin giderek bir fiziki nitelik kazandığını ve oluşma süreci tamamlandıktan sonra o kahramanın kendisiyle yaşamaya başladığını ifade eder (Arseven, 2004: 28). Ayrıca kurgu sürecinde bazı tiplerin giderek kendi kontrolünden çıktığını âdeta yaşayan insanlar haline geldiğini ve bu durumdan rahatsızlık duymadığını belirten yazara göre "(…) bu tipler artık yaşayan, soluk alan, gerçek kişiler hâline gelmiştir." (Arseven, 2004: 29)

Toplumu ve insanı her yönüyle anlatmak gerektiğini savunan Attila İlhan, roman kişilerinin iç ve dış dünyalarının, özlemlerinin, hayallerinin, benlik-kimlik çatışmalarının, sosyal çevrelerinin bütün ayrıntıları ile verilmesini gerekli görür. Nitekim o, romanlarındaki kişileri oluştururken toplumda yer alan her türlü sosyal tabaka içindeki insanları anlatmaya

çalışmış ve oluşturduğu roman kişilerine belirli toplumsal görevler yüklemiştir. Böylelikle İlhan'ın, romanlarında hikâye anlatmanın ötesinde hayatı anlatmaya çalıştığını söyleyebilmek mümkündür. Bu bağlamda romanlarında yarattığı kurgusal âlemde, toplumsal olandan beslendiği gibi kendi yaşamından da beslendiğini belirtmek gerekir.

Roman ve Okur

İlhan için roman okumak birçok açıdan okuru eğitir ve okur kitlesinin insana yönelik yorumlarını çoğaltır. Ona göre, "(…) roman okumak, dünyayı anlamanın önemli bir şeklidir; insanları, gerek toplumsal gerek bireysel açıdan değerlendirmenin, hassas bir ölçütü! (…) Roman okumayanlar, insanlar üzerinde, roman okuyanlardan daha fazla yanılırlar." (Özher, 2009: 41) Haliyle roman okuyucusu, sınırlı bakış açısının dışına çıkarak seçkin bir kitlenin içinde kendisine yer bulur.

Toplumcu gerçekçi bakış açısının bir getirisi olarak okur ile romandaki kişiler arasında bulunması gereken bir bağ vardır. Bu bağı yok sayarak hareket eden bir romancı, okur ve roman arasındaki iletişimi yakalayamadığı için etkisini kolaylıkla yitirebilmektedir.

> *Romanla okurun ilgisini kurabilmek, romanın içindeki olayların ve kişilerin okurla yakın ilgisini sağlayabilmeye bağlı. Eğer kişi, okura ters düşen bir kişiyse, olay, okura ters düşen bir olaysa; -bir de yazma olayı var- yazma biçimi, dil, okura ters düşen bir olguysa, kitapla okur arasında bir irtibat kurulamıyor. Halbuki, bu kitaplar, toplumculuğun da bir gereği olarak, mutlaka okurunu bulması gereken kitaplardır. (Sarmaşık, 2004: 175).*

Romancıların imge kullanması gerektiğini savunan Attila İlhan, imgeselliğin yalnızca şairanelik ile ilişkilendirilmesinin yanlış olduğunu ve okuyucunun da bu yanlışa düşmesini istemediğini şu şekilde izah eder:

> *Bir sanatçının, bir romancının yapıtındaki imge yükünü şairanelik diye yadırgayan, aslında, daha roman okurluğuna terfi edememiş 'gazete okuru'dur. O, gazete okuru çerçevesindedir. Gazetede, hiçbir estetik kaygı olmadığı için ve amaç bir olayı en kestirme yoldan anlatmak olduğu için buna alışmış bir okur, edebi metinde metin çalışmasına, hele imgenin aktarılması gibi bir meseleye dönünce bunu şairanelik zannedebilir, rahatlıkla. Ama, aslında bu, tabii, onun ilkelliğini yansıtır. (Sarmaşık, 2004: 178).*

Dolayısıyla romancı okurla olan bağını daima gözetmeli ve bu uğraştan vazgeçmemelidir. Ona göre, okurunu yakalayamayan bir yazar, bir kitlenin hâkimi haline kati suretle gelemez. Bir insan eline kalem alıp yazmaya başladığı andan itibaren herkese hitap etmeye çalışmalıdır. İlhan, tek başına sanat yapılamayacağı, sanattaki etkileşimsel gücün dikkate değer olduğunun kanaatine varan biridir.

Okurla bağını sağlam kuran yazar, edebiyatı bir uzmanlık dalı haline getirenlere, cevap verir. Ona göre, "Edebiyat, bir uzmanlık dalı değil, hayat bilgisine dahil ve ait bir şeydir. Ne kadar çetrefil konulara girersen gir veya onların henüz yaşamadığı duyguları ne kadar anlatırsan anlat, özgünlüğünü koruyorsan ve onların anlayabileceği üslubu kullanıyorsan senin arkandan gelirler." (Sarmaşık, 2004: 178).

Netice itibariyle yazar, eserini bir bütünlüğe kavuştururken yaşadığımız dünyanın ölçülerini ve dikkatlerini önemser. Bunun yanında bilinçli bir okur kitlesi yaratmaya çalışan yazar, okurla olan bağına sahip çıkar, okura hitap etmekten ve onların anlayacağı dili kullanmaktan vazgeçmez.

Roman ve Cinsellik

Attila İlhan, romanlarında sürekli olarak anlattığı toplum kesitlerindeki insan örneklerine ve yaşayışlarına yer vermeye çalışır. Romanlarının kurgusunda çok yönlü bir bakış açısına sahiptir. Bakış açısının gereği olarak cinselliğin, bireyin yaşamında kopmaz/ayrılmaz bir yere sahip olduğunu düşünür ve oluşturduğu insan sentezlerine cinsel yönleri de ekler. Bunu yaparken sadece "normal" olarak adlandırılan cinsel yaşantıları değil, "farklı, öteki, tuhaf" bulunan cinsel yönelimlere dair de dikkatler oluşturur. Ancak eş cinsel yönelime sahip bireylerin yaşantılarını romanlarına taşıdığı için fazlaca eleştiri alır. Dolayısıyla onunla yapılan neredeyse bütün röportajlarda cinsellik meselesi üzerinde durulur. Çalışmamızda bu başlığa yer verilmesinin temel nedeni, yazarın romanlarındaki bütüncül bağdan uzaklaşmadan sentezleyici bakışını göstermeye çalışmaktır.

İlhan, insanın içindeki dürtünün doğru bir şekilde anlatılmasından yanadır. Onun oluşturduğu karakterler bir sentezin ürünüdür, cinsellik ise bu sentez içindeki bileşimlerden biridir. İlhan, cinselliğin ayıp sayılıp romanda kullanılmamasına ya da içeriğinden soyutlanıp aşırı biçimde yer almasına karşıdır. O, insanın cinselliğinden ayrı düşünülmemesi gerektiği anlayışındadır. Ancak bu konuda da gerçekçi olunmasının ve bireyin cinsel kimliğinin olduğu gibi verilmemesinin gerekliliğini savunur (Arseven, 2004: 35). Gerçeklik ve gerçekliğin çelişkisinin irdelendiği romanlarında, cinsellik meselesini Uğur Mumcu'ya verdiği röportajda şöyle izah eder:

> *(...) benim sanatımda cinsellik, bireysel diyalektiğin bir çatışma süreci halinde ele alınır; nasıl sınıfsal diyalektiğin çatışmalar zinciri, bireyin toplumsal kişiliğini oluşturuyorsa; cinsel diyalektiğin çatışmalar zinciri de, bireyin bireysel kişiliğini oluşturur. Diyalektik yöntemle çalışan yazarın, bu iki düzeyden birini işleyip ötekini es geçmesi, adeta tarihsel materyalizme inanıp, diyalektik materyalizme inanamamasıyla eşittir. Bu bakımdan, doğayı, toplumu ve bireyi, diyalektik ilişkileri içinde ele alan romancının, bireylerin cinselliğini de diyalektik çatışmalarıyla işlemesi, hem hakkıdır, hem de görevi. (Sarmaşık, 2004: 236).*

Attila İlhan yaşamdaki cinselliğin romana yansıması gerektiğini düşünür. Bu bağlamda insanı, cinsel süreciyle beraber ele alır. "Ona göre, cinsellik ve sosyalizm üzerinde uzun uzadıya durulması gereken konulardır. (…) Bir insanın sosyal durumu ile cinselliğini özellikle bir arada anlatmasına gerekçe olarak insanın cinselliğinden soyutlanamayacağı anlayışını gösterir." (Arseven, 2004: 34). Bu sebeple cinsellik bahsinin roman türünün ifadesinde yadsınamaz bir gerçekliği olduğu kanısındadır.

Görüldüğü üzere, Attila İlhan'a göre romandaki yapı içerisine insanın tüm bileşimleri alınmalıdır. Cinsellik konusu da insandan uzak, insana ait olmayan bir şey değildir. İnsan, tüm yaşamı içerisinde cinsel dürtü hâkimiyetini koruduğu için birey ve cinsel yaşantı

beraberliği daima devam eder. Dolayısıyla görmezden gelinerek veya üstü kapatılarak insan gerçeğine ulaşabilmek oldukça güçtür.

Diğer Meseleler

Bu başlık altında yazarın romanın diğer unsurlarına yönelik olarak ifade ettiği görüşleri yer almaktadır. Zira Attila İlhan, bir kuramcı olarak roman türünü izah ederken birçok sorunun cevabını verebilmiş biridir. Toplumcu gerçekçi dünya görüşünü benimseyen bu isim, Marksist anlayışın bir getirisi olarak romanlarında tarihselliği daima ön plana çıkarır. Romanlarında, Türkiye'nin tarihsel sürecini bazen parça parça bazen ise tamamen ele almaya çalışır. İlhan, toplumsal olaylara ve dönemlere karşı uyarıcı konumunda olan tarihselliği kendi tasarımı ile ifade eder. İlhan'ın romanları bağlamında yaptığı çalışmasında Özher, bu durumu şöyle değerlendirir:

> *Toplumsal değişimleri diyalektik yöntemle roman kurgusuna aktaran İlhan'ın romanlarında Marksist felsefenin gereği olarak 'tarihsel perspektif' çok önemli bir yer tutar. 'Bir insan eserini tarihi perspektif içine oturtmazsa, yazdığı roman olur ama bireysel ya da bireyselin romanı olur, toplumsal ya da toplumcu olmaz. (Özher, 2009: 38).*

Attila İlhan, eleştirmenliği ile de ön plana çıkar. Daima günün siyasetini, çağın edebiyat algısını eleştiren biri olmuştur. Herhangi bir ideolojiyi benimseyip onu koşulsuz şartsız kabul eden biri değildir, yaşamındaki her noktayı sorgulayabilmiştir. Tüm bunlardan hareketle edebiyatın "aykırı" isimlerinden biri haline geldiği söylenilebilir. Türk edebiyatının gelişim serüvenine yönelik yaptığı açıklamalar, onun eleştirmen tarafının izahı gibidir:

> *Attila İlhan Tanzimat, Servet-i Fünun, Fecr-i Âti edebiyatlarını 'taklitçi' bulurken, Meşrutiyet Dönemi sanatçılarımızı 'kendi dönemlerinin toplumsal sorunlarını kendi çevrelerinin insancıl ve siyasal çekişmelerini şaşılacak bir meslek ustalığıyla romanlaştırmış, çağlarından somut kesitler ver(dikleri)' için oldukça başarılı kabul etmiş; köy romancılarını ise gerçek kalkınmayı eğitim ve kültür gibi 'üstyapı kurumlarında aradıkları' ve 'gerçekçi bir çizgi yakalayım derken, farkında olarak olmayarak ilkel bir natüralizm çizgisine, kültürsüz ve estetik dokuması zayıf bir popülarist romancılığa düş(tükleri)' için hatalı bulmuştur. Romanın kentli bir tür olduğunu düşünen sanatçı 'bireyin toplumsal ve bireysel diyalektiğini, ona uygun düşen esnek, imgesel ve hareketli bir biçimi romanlaştırarak' Türk edebiyatında kendine özgü bir roman çizgisi yaratmayı başarmıştır. (Özher, 2009: 47).*

İlhan, roman üzerine yapılan değerlendirmeleri de yetersiz bulmaktadır. Zira yapılan değerlendirmelerin doğru olmadığı inancındadır. Bu hususta kendi romanına yönelik yapılan eleştirileri de gerektiği gibi olmadığını düşündüğü için onaylamaz. Ona göre edebî eleştiri, daha fazla gelişmelidir.

> *Kendi kuşağının çok fazla üstünde durmadığı Halit Ziya, Reşat Nuri, Peyami Safa, Halide Edip, Yakup Kadri gibi yazarları okuduğunu ve bu yazarların çoğunun romancı diye övgüyle söz edilen birçok yazardan daha iyi olduğunu iddia eder. Buna gerekçe olarak ise bu yazarların kendi dönemlerinin toplumsal sorunlarını kendi çevrelerini insancıl ve siyasal çekişmelerini şaşılacak bir ustalıkla romanlaştırmalarını, çağlarından kesitler vermelerini gösterir. (Arseven, 2004: 42).*

Roman türüne yönelik tanımına, kişilere, okur ve romancıya ait görüşlerine yer verdiğimiz yazarın, romanın yapısına dair yaptığı açıklamalardan hareketle olay örgüsüne ve

zaman öğesine değinmek lazım gelir. Buna göre Attila İlhan'ın romanlarında olay örgüsü basit izlekler üzerine kurulu olmadığı söylenebilir:

> *Ele aldığı konular çerçevesinde olay örgüsü karmaşık bir yapı gösterir ve gerilime, çatışmaya dayalıdır. Bu çatışma genellikle kişiler arası ilişkilerde yaşanır. Çatışmanın çıkış noktasını ise genelde siyasî görüşler ve kimlik-cinsellik oluşturur. Bu çatışmadan yararlanarak yazar, belli konulardaki dünya görüşlerini aktarır. (Çelik, 2010: 279).*

Tema olarak yakın tarihimizi ele alan İlhan'ın romanlarında zaman öğesi önemli bir yere sahiptir; ancak "(…) zaman öğesini ele alırken sanatçı, kronolojiye çok bağlı kalmaz." (Çelik, 2010: 281). Zamanda geriye dönüşlere ve ileri gidişlere başvurur. Romanlarında tarihsel arka planı oluştururken ise iç zaman ile dış zaman arasındaki uyumu yakalamaya çalışır.

Şiirde de romanda da kopyacılıktan yana olmadığını belirten Attila İlhan, *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim* dergisine verdiği röportajda özgün olabilmenin gerekliliğini şu sözleriyle eleştirir:

> *Ne yazık ki sinemamızda da, romanımızda da, tiyatromuzda da, şiirimizde de biz Tanzimat'tan itibaren özgün değiliz. Resmen kopyacıyız, sağdan soldan birtakım kopyalar yapıyoruz. Onları Türkçe'ye aktardığımız zaman yeni bir şey keşfettik sanıyoruz. Bunu ben Fransa'da çok hazin bir şekilde yaşadım (...) Sizin şiiriniz nasıl dediler, bana bir gün; genç şairler grubu vardı. Ben de Orhan'dan, Melih'ten birtakım şeyler okudum. Ooo bunlar 1890'da burada yazılan şiirlerdi, dediler. Ben müthiş madara oldum. Hakikaten baktım, sürrealistler o tarihlerden itibaren var, dadaistler, şunlar bunlar… Bir Bakî, bir Nedim çevirdim, Fransızca okudum, bunlar çok orijinal, değişik şeyler dediler. Senin elinde şiirin hası var, sen bunu bırakıyorsun, onların beğenmediği, kenara attıkları akımı, şiiri büyük bir şiir, bir cereyan gibi ortaya çıkarıyorsun. Ondan sonra ben de ulusal kültür sentezine karar verdim. Ulusal kültür sentezini estetik düzeyde yaparken hem şiirde hem romanda geçmiş kültürü katiyen terk etmemek lâzım geldiğine, onlardan esinlenmek gerektiğine karar verdim.*[4]

Görülüyor ki Attila İlhan sanatını ortaya koyarken oldukça disiplinli olmaya çalışır. Sanatı, toplumun belleğinden uzak bir yere koymadığı gibi sanatçının daima toplumla ve insanla birlikte hareket etmesi gerektiği zorunluluğuna dikkat çeker. Milli benliğinden uzaklaşmadan yenilikleri kabullenir ve eleştirilerini toplumu iyileştirmeyi önceleyerek yapar. Romancılığını ise bu sorgulayıcı tavrını devam ettirerek oluşturur.

Sonuç

Çalışma içerisinde birçok türde eser vermiş olan Attila İlhan ile yapılan röportajlardan hareket edilerek yazarın ciddi bir iş olarak irdelediği roman tanımı ve estetik kaygısı ortaya konulmuştur. Bu bağlamda romanlarında imgesel anlatımı ve muhtevayı belirgin kılmaya çalıştığı saptanmıştır. İlhan, romancının, okurla iletişim gücünün yüksek olması gerektiğini düşünen bir sanatçıdır. Ona göre romancı, çağın getirisi olarak değerlendirdiği görsellikten kaçmamalıdır. Romanlarında görselliği ön plana çıkaran sanatçı, romancıyı bir terkip ustası olarak değerlendirir. Kişi/tip oluşumunda ise gerçek yaşamdaki sahici tiplerden etkilenerek

[4] http://tilahan.org/bilim-ve-aklin- aydinliginda-egitim-dergisi/ (E.T.: 10.06.2021).

bir sentez ortaya çıkarır. Öte yandan hayat karşısında roman okurlarının fikir sahibi olabilmesini, yazarın okurla olan iletişiminin devam etmesi gerektiği düşüncesine dayandırır.

İnsan diyalektiği bağlamında romanda cinsellik algısına başka bir kapı açan İlhan, insanın doğası gereği cinsellik algısından ayrılmasının güç olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra çalışmada, İlhan'ın eleştirmen tarafına ve sanatçının özgün kimliğini yakalamakta gerekli özveriyi göstermesine dair yaptığı açıklamalara dikkat çekilmiştir.

Sonuç olarak bu çalışmada roman türü ile ilgili fikirleriyle ele alınan Attila İlhan'ın, romana dair unsurları değerlendiriş biçiminden hareketle güçlü bir romancı ve kuramcı olduğu izah edilmiştir. Geniş bir yaratım gücüne sahip bu ismin roman türüne bakışı dolayısıyla Türk romanının gelişim serüveninde ele alınabilecek ve değerlendirilebilecek kuvvette bir sanatçı olduğu ifade edilmeye çalışılmıştır. En nihayetinde Attila İlhan'ın, şairlik yönüne yönelik yapılan çalışmalara karşı romancılığıyla da tanınmayı hak eden bir sanatçı olduğu dikkatlere sunulmuştur.

KAYNAKÇA

Aliye, Zeynep (2004). *Mavi Adam Attilâ İlhan'la Söyleşiler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Ankara, Zeynep (haz.) (1996). *Yalnız Şovalye Attilâ İlhan*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Arseven, Tülin (2004). *Attila İlhan'ın Romancılığı*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çelik, Yakup (ed.) (2010). *Attilâ İlhan Armağanı Kaptan'a Saygı İle*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

İlhan, Attilâ (2002). *Hangi Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özher, Sema (2009). *Kaptan'ın Aynasından Yansıyanlar Romancı Yönüyle Attila İlhan*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Sarmaşık, Belgin (haz.) (2004). *Attilâ İlhan: "Açtırma Kutuyu!.."*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Sarmaşık, Belgin (der.) (2005). *Attilâ İlhan: "Söyletme Kötüyü!.." röportajlar-2* (1983-1987). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Elektronik Kaynaklar

https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/06/150625_arsiv_odasi_attila_ilhan. (Erişim Tarihi: 10.06.2021)

http://tilahan.org/bilim-ve-aklin-aydinliginda-egitim-dergisi/. (Erişim Tarihi: 10.06.2021)

ERİLDEN DİŞİLE METİNLER: FEMİNİST EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ İLE ÖYKÜ İNCELEMESİ

Hüseyin ÖZTÜRK

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

ÖZ

Feminist edebiyat eleştirisi dünya genelinde özellikle son yüzyılda büyük ilgi görmüş ve on yıllarca süren çalışmalar sonucunda metinlerin dilleri "Psikanalizm, Yapısalcılık, Fenomenoloji" vb. kuramlar çerçevesinde incelenmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, bu kuramın bir inceleme yöntemi olarak kullanılmasından öte o yöntemlere genel bir bakış açısı sunmasıdır.

Feminist edebiyat eleştirmenleri bakış açılarını değiştirmek için hem metinlerin dillerini ayrıştırıp derinden incelemiş hem de yeni bir "dişil" yazın ve hatta 'okur' yaratmayı amaçlamışlardır. Özellikle Batı dünyasındaki yazarlar kendi okur kitlesini yaratmayı ve onlara feminizmin ve feminist edebiyat okumalarının diğer anlatılara göre bilhassa söylemde ne gibi farklılıklar taşıdığını göstermeyi hedeflemiştir. Bunun bir sonucu olarak da okuyucu metne yeni bir bakış açısıyla yaklaşmış ve yazılan yeni eserlerde dilde erilden dişile bir kırılma görülmüştür.

Biz bu çalışmamızda Feminist edebiyat eleştirisinin ne olduğundan bahsederek Türk edebiyatından seçtiğimiz bir hikâyeyi kuramın ilkeleri ve feminist edebiyat eleştirisinin "metnin ardındaki gerçekleri ortaya çıkarma hevesi" ile ele alacağız. Söylemin arkasında gizlenmiş "söylen(e)meyenler"i ortaya koymaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Feminist eleştiri, öykü, Füruzan.

ABSTRACT

Feminist literary criticism has attracted great attention throughout the world, especially in the last century, and as a result of decades of studies, the languages of the texts have been changed to "Psychoanalysis, Structuralism, Phenomenology" etc. analyzed within the framework of theories. The point to be noted here is that this theory offers a general perspective to those methods rather than being used as a research method.

Feminist literary critics have both separated and deeply analyzed the languages of the texts in order to change their perspectives, and also aimed to create a new "feminine" literature and even a "reader". Especially writers in the Western world aimed to create their own audience and show them how feminism and feminist literature readings differ from other narratives, especially in discourse. As a result of this, the reader approached the text with a new perspective and a break from masculine to feminine was observed in the new works written.

In this study, we will talk about what Feminist literary criticism is and discuss a story we have chosen from Turkish literature with the principles of theory and the enthusiasm of feminist

literary criticism to reveal the truth behind the text. We will try to reveal the "unspoken" hidden behind the discourse.

Keywords: Feminist criticism, story, Füruzan.

Giriş

Feminist Edebiyat Eleştirisi

Genel olarak, feminist eleştiri toplumsal ideolojilere ve uygulamalara yönelirken, feminist edebiyat eleştirisi dikkatini bu ideolojilerin ve uygulamaların edebi metinleri nasıl şekillendirdiklerine yöneltir. Yine de her ikisi temel bir çözümleme kategorisi olarak cinsiyete odaklanırlar (Humm, 2002: 11).

Feministlerin hoşlandıkları çalışma biçimleri (kollektif çalışma) göz önünde bulundurulduğunda, feminist edebiyat eleştirisine ilişkin tanımların çoğunun Anglo-Amerikan ve Fransız feminizmlerini anlatıp Hindistan, Afrika ve başka yerlerde yapılan heyecan verici çalışmaları göz ardı etmesi tuhaftır. Yine de ister Doğu'da ister Batı'da, edebiyatı inceleyen herkes aynı temel soruyu sorar: "Bir kitapta ne aramalıyım? Edebi tasvirlerin ve fikirlerin işlevlerini nasıl yerine getirdiklerini anlamama ne yardımcı olabilir?" (Humm, 2002: 12).

Feminist edebiyat eleştirisi kadın hareketiyle birlikte gelişmiştir. Her ne kadar iki bin yıl önce cinsel söyleme saldırıp asılan ilk Tanrıça hakkında yazılmış bir metin olan **Inanna**'yla başladığı söylense de feminist eleştiri, ikinci dalga feminizme kadar akademik çevrelerde pek kabul görmemiştir. Çok daha geç bir tarih olan Virginia Woolf'un Kendine Ait Bir Oda eserinin biçim ve içerik olarak feminist eleştirinin ilk modern yapıtı olduğu söylenebilir. Bu kitap kadının farklılığının toplumsal, edebi ve kültürel cephelerini ciddi bir biçimde ele alır (Humm, 2002:18).

1970'ler ve 80'ler boyunca feministler bir dizi feminist kuruluş oluşturmuşlardır. Bunlar feminizmi, kendi kitapçı dükkanları, kütüphaneleri, tiyatro grupları, kitap kulüpleri, dergi ve gazeteler, sanat merkezleri, yerel otorite kadın komiteleri, kadın taşımacılığı ve sosyal etkinlikler , gece kulüpleri ve kadınlara yönelik film ve video gibi kültürel alanların her yanında donatmışlardır.

Sorunlar ve Tanımlar

…feminist eleştiri nedir ya da ne olabilir? Genelde üç temel varsayım etrafında toplanılmaktadır. Bunlardan ilki, cinsiyetin dil yoluyla kurulduğu ve yazı üslubunda görünür hale geldiği; bu yüzden, üslubun da cinsiyet ideolojilerinin ifade edilmesini temsil etmek zorunda olduğu görüşüdür. İkinci temel varsayım cinsiyet bağıntılı yazı stratejilerinin bulunduğudur… dilbilim araştırmacıları erkeklerin ve kadınların dili farklı biçimlerde kullandıklarına işaret etmektedirler. Feminist eleştirinin son varsayımı ise edebiyat eleştirisi geleneğinin, parçası olduğu ekonomik ve toplumsal gelenekler gibi, "kadınların eserlerini ya

da eğitimlerini dışarıda bırakmak ya da değerini takdir etmemek için" eril normlar kullandığıdır (Humm, 2002: 22).

Feminist Eleştirinin Amaçları

İlki, eril edebiyat tarihi konusunun, eril metinlerin yeniden incelenmesi, bunların ataerkil varsayımlarının saptanması ve bu metinlerde kadınların toplumsal, kültürel ve ideolojik normlara göre nasıl temsil edildiğinin gösterilerek konumlandırılmasıdır. İkincisi, kadın yazarların "görünmezlikleri" ele alınır. Feminist eleştirmenler, göz ardı edilmiş kadınların metinlerine ve kadınların daha önce edebiyat dışı kabul edilen sözlü kültürüne büyük önem veren yeni bir edebiyat tarihi oluşturmuşlardır. Üçüncü olarak, feminist eleştiri okurlara yeni yöntemler ve değişik bir eleştiri pratiği sunmakla "feminist okur" sorunuyla karşı karşıya gelir. Dördüncüsü, feminist eleştirinin, yeni bir yazı ve okuma bütünlüğü yaratma yoluyla bizim de feminist okurlar olarak edimde bulunmamızı sağlama amacı taşımasıdır (Humm, 2002: 26).

İkinci Dalga: Beauvoir, Mıllett, Freıdan, Greer

Beauvoir erkekler tarafından yazılan metinlerde kadının "neden" öteki olduğunu soruşturdu. Millet ise cinsel politikanın "ne" olduğunu ve yazın sanatında "nasıl" temsil edildiğini araştırdı. Freidan ve Greer, daha az dikkatli yazmalarına karşın kültürel stereotiplerin niye bu kadar etkili olduğunu ve kadınların bu stereotipleri niye kabul ettiklerini sorguladılar. Dört yazar da kısmen feminist eleştirinin bir ortak amacını paylaşıyordu: kadınların "kültürel ezilmişliğinin nasıl anlatılıp ortaya çıkarılabileceğini". Dördü de edebiyat ve kültür alanında, cinsellik konusunda, temsil eden çelişkili simgeleri inceleyerek cinsel politika konusundaki soruları cevaplamayı yeğlemişlerdir (Humm, 2002: 61-62).

The Second Sex (İkinci Cinsiyet) adlı eserinde toplumun erkeği pozitif, kadını ise negatif, ikinci cins ya da öteki olarak algılayan düşüncesini toparlar, bir açıdan Virginia Woolf'un "ayna olarak kadın" kavramına benzer. Toplumsal yaşamın ve düşünüşün bütün yönlerinin kadının öteki olarak görünüşünün baskısı altında olduğunu göstermek için edebiyat eleştirisi kadar biyolojik, Marksist ve psikanalitik kuramları da işler. Bu kitaptaki teorik konular bugün de feminizme merkez olmayı sürdürmektedir (Humm, 2002: 65).

Beauvoir'in feminist eleştiriye en büyük mirası «**kadınların asla erkekler tarafından yeterince yansıtılmadığı**» görüşünün savaşını vermesidir (Humm, 2002: 69).

Feminist kurama göre kişi temelde "bir kadın olarak değil, insan olarak yaşamayı öğrenmelidir".

Bu eleştirmenler o zamana kadar eleştiriye konu olmamış konuları dahil ederek, eleştirinin içeriğini geliştirmiş ve edebi değerler ile bunları nasıl algıladığımız konusunu değiştirmişlerdir. Sonraki feminist eleştiri için önemli olan, eleştiri alanının geliştirilmiş olmasıdır. Edebi deneyimi yabancılaştırmak ve önceden doğrulanmamış kadın gerçeğine dahil etmek, feminist eleştiriye yeni ufuklar açmıştır.

... Kadınlar geceler, günler boyunca, düşlerde ve uyanıkken hep birlikte konuştular. Kadınlar birbirlerinin altın yüzlerine bakıp birbirlerinin altın seslerini duydular. ***Ve Feminist Eleştiri adını verdikleri bu diyarda hep birlikte uzun zaman yaşadılar*** (Humm, 2002: 17).

Feminizmin gelişimi Humm'un bu masalsı girişi kadar kolay olmaz. Feminizm, Avrupa'da ancak 1880'lerde kadınların özgürlüklerine kavuşmalarıyla eşanlamlı olarak kullanılmaya başlanır.

Söylem

Pek çok eleştirmen üç temel varsayımı paylaşmaktadır.

- İlki, cinsiyetin "dil yoluyla" kurulduğu ve yazı üslubunda görünür hale geldiği, bu yüzden, üslubun da cinsiyet ideolojilerinin ifade edilmesini temsil etmek zorunda olduğu görüşüdür.

- İkinci temel varsayım "cinsiyet bağıntılı yazı stratejilerinin" bulunduğudur.

- Son varsayım ise edebiyat eleştirisi geleneğinin, parçası olduğu ekonomik ve toplumsal gelenekler gibi, kadınların eserlerini ya da eğitimlerini dışarıda bırakmak ya da değerini takdir etmemek için eril normlar kullandığıdır (Humm, 2002: 21-22).

Feminist edebiyat eleştirisi de kadın hareketiyle birlikte gelişmeye başlar. Bazı araştırmacılarca feminist eleştirinin ilk modern yapıtı kabul edilen Virginia Woolf'un ***Kendine Ait Bir Oda***'sıdır. Woolf bu alanda pek çok kazanımın öncüsü olmuştur. Woolf iki önemli tespit yapar:

- Kadının toplumsal gerçekliği erkeğin toplumsal gerçekliği gibi **cinsiyet** tarafından biçimlendirildiğinden kadın yaşantısı da edebi biçem içinde cinsiyetlendirilmiştir.

- İkinci olarak edebiyattaki kadın tasvirleri, gerçek bir **kadının yaratılışından** gelen belirleyici özelliklerini betimlemezken, (kadınları) **ataerkilliğin** geleneksel sembolik düzeni ve diline göre aktardığını söyler. (Bizde namus, ahlak gibi kavramların mesuliyetinin doğrudan kadına yüklenilmesi gibi)

Bunu bir örnekle açıklayalım: Charlotte Bronte'nin ***Histeri*** adlı eseri için,

Woolf'un eleştirmen babası Leslie Stephen "Kadınlara özgü dengesizliğin bir göstergesi" derken Wirginia Woolf, Bronte'nin söz dizimsel düzeni altüst etmesinin, tamamlanmamış

cümlelerinin ve duygusal boşalmalarının sebebini, yazan bir kadın yalıtılmışlığına ve kültürel uzamdan yoksun oluşuna bağlar. Bir örnek de Terry Eagleton'dan: Eagleton Clarissa'nın uğradığı tecavüzü inceler fakat eleştirisindeki bir nokta dikkat çekicidir. Eagleton eleştirisinde cinsiyeti merkeze almamaktadır. Clarissa'nın yemek yememesine odaklanmaktadır. Oysa Maggie Humm'a göre Clarissa, yemek yemeyi reddederek bedeninini sakatladığı gibi, susarak da söylemini sakatlamıştır. Eagleton'ın bunu göz ardı etmesi feminist eleştiri için hayati önem taşımaktadır. İşte feminist söylem metinlerde aktarılan eril bakışın ötesinde yeni bir dil, yeni bir anlayış ortaya koymaktadır (Humm, 2002: 18-19).

Feminist edebi metinlerin kazanımları kadın yazını ve yaşayışı açısından önemlidir. "***Benim Sinemalarım***" bir genç kızın, "toplum ahlakının kadın yaşantısı üzerinden belirlenmesi fikrine" başkaldırısını içerir.

Hoş Geldin Namus Meselesi

Hikâyede başlangıçtan itibaren kadının toplumdaki yeri, temsil ettiği ya da ettirildiği toplumsal normlar ya da bazıları için değerler ve bunların bireylerin tavırlarına etkisi görünmeye başlamaktadır. Nesibe ve annesi hayata farklı açılardan bakmaktadırlar. Ona göre annesi hayatı görmemektedir. Üstelik hala lastik ayakkabı giyer. Annesi ise tüm bu itirazlara "*biz namuslu insanlarız...*" Diyerek cevap verir. Oysa Nesibe'nin buna itirazı vardır. "*Beni konuşturma anne, **namus namus** deyip de! Ne babam ne sen haftalığım durmadan artıyor diyorum da meraklanıp **nedendir** diye sormuyorsunuz bile. Sade gelen paraya bakıyorsunuz. Sonra bir iki cumartesi yaşıtım bir çocukla çıktım, eve geç kaldım diye dövüyorsun beni... Singer dikiş makinesini almaya gittiğimizde rahatça alıverdin. Taksitlerini elbet ben ödeyeceğim. Bunu hem sen hem babam biliyorsunuz. Çalıştığım yerdeki işi herkes yapar. Niye durmadan haftalığımı arttırsınlar*!"

"*Sus, öldüreceksin beni. Peki o paraları oradan kazanmıyor muydun*"?

Elde olan kavramlarımız: Erkeğin iktidar telaşı, kadının korkutulması gerekliliği, namus meselesi ve kadının bir şekilde yaşama tutunması (hayatta kalması) …

"*Onu bir daha hiç bulamayacağız. Bulsak da kim bilir başına neler gelmiş olacak! Babası dayanamaz buna... Elinden bir "cinayet" çıkar*" (Füruzan, 2015: 10).

Kadının ehlileştirilip erkek iktidarına uygun hale getirilmesi metinde ilk olarak cinayet vurgusuyla karşımıza çıkar. Metnin başında iki kadının konuşmasında geçen namus meselesi şimdi bir cinayet eklemesiyle sürdürülmektedir. Henüz olayın yüzü aydınlanmamıştır. Oysa babasının elinden bir cinayet çıkmasının -şimdiye kadar bildiğimiz- tek sebebi Nesibe'nin bir cumartesi öğleden sonra eve geç dönmesidir. Dolayısıyla cinayeti çoktan haketmiştir. Çünkü erkek dili ve toplumsal kurallarının kadının özgürleşmesini durdurması gerekmektedir. Aksi halde kendi otoritesini, egemenliğini kaybeder. Bunu korumanın en kolay yolu tecavüz ya da cinayettir. 16 yaşındaki bu kız çocuğu geç geldiği için, yaşına uygun bir erkekle gezdiği için

babasından feci bir dayak yemiştir. 16 yaşındaki bu "gösterişli kız" için yorgancının oğlu Kadir teklif edilse de kabul etmemiştir. Bu bilgilerden sonra bir komşu belirir, Nesibe'yi sorar ve ekler: "Ablacığım o da haklıydı kendine göre. Nesibe'ye kızmayın. Ben dört yıl oldu evleneli, gün mü gördüğüm var" (Füruzan, 2015: 11)? Burada kadının toplumdaki durumu bir cümleyle özetlenmiş gibidir: "Ben dört yıl oldu evleneli, gün mmü gördüğüm var?" Bu durum bugün Türkiye'de binlerce örneğini bulabileceğimiz bir sosyolojik tespittir. Nesibe'nin isyanı da özünde bu sosyolojik duruma karşıdır.

Babası Recep Efendi- ki bu efendi lakabı fakirlikten olmalı- bu olayla alakalı karakola başvurmamış hatta olay üzerine hiç konuşmamıştır. Annesinin deyimiyle "Nesibe hiç doğmamış gibi" davranmaktadır. Belki de bu olayla birlikte Recep Efendi 'nin bilinçaltı çözümlenmektedir. Onun zihninde kadının namusuna halel getirecek bir hareketi yapması ölümüyle eşdeğerdir. Yani namusunu kaybeden hayatını kaybetmiştir. Örneğin Nesibe'nin annesi kızının yaşlı adamlarla para karşılığı birlikte olduğunu bilmekte fakat bunu bilmiyormuş gibi davranmaktadır. Nesibe'nin bunu açıkça annesinin yüzüne söylediği bir diyaloğa bakalım:

Biz namuslu insanlarız, Nesibe. Ona göre!

Beni konuşturma anne, namus namus deyip de! Ne babam ne sen, haftalığım durmadan artıyor diyorum da meraklanıp nedendir diye sormuyorsunuz bile. Sade gelen paraya bakıyorsunuz. Sonra bir iki cumartesi yaşıtım bir çocukla çıktım, eve geç kaldım diye beni dövüyorsun. Üstelik babama da söylemeye kalkıyorsun. Çalıştığım yerdeki işi herkes yapar. Niye durmadan haftalığımı arttırsınlar! ...

Biliyordun anne, biliyordun. (Ve sonra annesinin itirafı)

-Sus... Hiçbir ana böyle şeye bile bile evet demez (Füruzan, 2015: 11).

Humm'a göre (2002: 19) kadınlar, kadınların sembolik olarak yanlış tasvir edilmelerinin gücünün bilincine vararak ve bunu değiştirerek feminist olurlar. Benim Sinemalarım'da toplumun kadına yüklediği namus (sembolik yanlış) kavramının Nesibe örneği üzerinden işlendiğini görmekteyiz. Bu durum yalnızca aile tarafından değil mahalleliden de kaynaklanmaktadır:

Nesibe'nin annesi farkında olmadan bir toplum analizi yapar: "*Üstüne çok vardık. Mahalleli de vardı. Gülmelerle, yolundan çevirip çevirip öğüt vermelerle küstürdük onu" der. İşte bu küsme ve vazgeçiş, kadının aslında toplumda "ne olmadığını*" (yani yine sembolik olarak yanlış tasvir edilmesini) kavramaya başlamasının bilincidir.

Feminist yazın *cinsiyetçi yazı kalıplarını* ortaya koyar ve bu tür kalıpların ısrarla kullanıldığını öne sürer (Humm, 2002: 27). "*Polise gitmekse çok zor. Hele Recep Efendi, hayatında karakola adımını atmış adam değil. Git desem, arı namusu yerle bir sayar*" (Füruzan, 2015: 9). Annesinin komşu kadınla geçen diyaloğundaki bu ifadeler, cinsiyetçi bir

yazı kalıbıdır. Kavramsal sınırı belirsiz bir namus ifadesi 16 yaşındaki bu kız çocuğuna yüklenmiştir. Erkek ise bu durumu başkalarıyla paylaşmayarak "yokmuş gibi davranarak" kendi ahlaki ve toplumsal konumunu koruduğunu düşünmektedir. "*Biz iyice korkak olmuşuz. Babasına da açamıyorum. Üsteleyemiyorum. 'namussuz kızı el alacağına yel alsın' diyor. Başka dediği yok*." Burada bizim dikkatimizi çeken bir husus da yazarın yine bu namus kavramı üzerinden bir halk söylemini kullanmasıdır. Bize göre bu, metnin akışına alelade denk gelmiş bir dil kullanımı değildir. Yazar bu ifadeyle halkın içinde yaşayan ve kendisinin karşı çıktığı bu eril "söylemi" bize aktarmaktadır. Bu sırada orada olan bir kadın komşu ise "*Hep söylerim: kız kısmını hemen üstünü görünce evlendirmeli. Yoksa türlü haller geliyor başına*" (Füruzan, 2015: 12).

Eril söylem metinde net bir şekilde karşımıza çıkar. Fakat dikkat edilmesi gereken husus, yukarıdaki örnekte olduğu gibi bu dilin kadınlar tarafından da aktarıldığıdır. Eril dilin farklı baskılama şekilleri görülür. Toplum, -kendi kuralları doğrultusunda- taşkın yahut aykırı kişilere (kadın ya da erkek), özgür ruhlara ve başkaldıranlara karşı uygulayacağı yöntemi yine o toplumun metinleri aracılığıyla aktarır.

Kate Millet feminist eleştiri düşüncesinde erkeklerin -topluma göre farklılaşan- iktidar hamlelerine dikkat çeker. Edebiyattaki "*tecavüz edilmiş kadın*" tasvirini sorgular ve bu yolla kadın üzerinde sağlanmak istenen rol ve korkuyu ortadan kaldırmaya çalışır. Millet'in bir baskı unsuru olarak kullanıldığını gösterdiği edebiyattaki tecavüz unsuru, Benim Sinemalarım'da, babanın <u>kızını bıçaklaması, öldürmesi ve vurması</u> şeklinde karşımıza çıkar:

"*Baban burada olaydı, n'olurdu? Bıçaklardı seni, vururdu*."

İşte bu yüzden- Andriene Rich'e göre "Gözden geçirme- geriye bakma, taze bir bakışla görme, eski metne yeni eleştirel bir doğrultudan girme edimi- kadınlar için kültür tarihinde bir bölümden daha fazlasıdır: Bir sağ kalma edimidir"

Bu sağ kalma edimi ifadesi *Benim Sinemalarım*'da örneklendirilir.

Nesibe babasından öldüresiye bir dayak yer. Az önce belirttiğimiz cinayet, vurma ve bıçaklama eylemleri dikkate alınırsa Nesibe'nin sağ kalmasının tek yolu, toplumun ona uyguladığı bu şiddetten kaçması yani metinde onu ezen dile karşı koymasıdır. Bunu da ailesinin ona dayattığı "namus" kavramına saldırarak gerçekleştirir.

> *Niye uğraşıyorlardı kendisiyle?*
>
> *Niçin işten eve, evden işe gitsin istiyorlardı?*
>
> *Onlar gibi olsundu! Acılı, hasta, yorgun.*
>
> *O namus dedikleri şeyle neyi düzeltmişlerdi ki!* (Füruzan, 2015: 31).

Kadının Kendi Diline Yönelişi

Füruzan öyküdeki kişileri toplumun kadına bakışını net bir şekilde anlatmaya yönelik seçmiştir. Bu kişiler genelde eril bir dille konuşmakta ve ataerkil yapıya göre davranmaktadırlar. Anlatıcı ise, başından geçenlerin travmasını yaşayan bir kız çocuğunu konuşturur. Bir cumartesi yaşıtı bir gençle muhallebicide bir an:

"*Delikanlıyı da görmek istemiyor.*

Başını iyice eğiyor.

(Masanın altında ayağıyla oynadığı) Talaş tozları açıldıkça alttan çıkan koyu mozaiklerin çağrışımları yüklü beliriyor.

Kendine uzanan erkek yüzlerinin tümü tekleşiyor, bir baştan oluşan ortaklaşa görüntünün somutluğu bulunduğu yerin havasını içip bitiriyor.

Ağzında o çok bildik kuruma.

Yutkunuyor.

Bacaklarını iyice birleştiriyor.

Engellemek istediğinin ilk belirtisidir bu Nesibe'nin." (Füruzan, 2015: 19).

Burada verilen tepkilerin çoğu kadına ait hislerden kaynaklanmaktadır. Bu hisleri bu cinsiyete ait olmayan bir yazı sistemiyle aktarmamız mümkün gözükmemektedir.

Erkeklerin cinsel hazlarını karşılamak için kadınlarla para karşılığı ilişkiye girmeleri öyküde önemli bir yer tutmaktadır. Bu ilişki esnasında kadın erkeğin bir kölesi konumundadır ve karşı koyma şansı yoktur. Parayı veren erkeklerdir. Kadının bu kadar değersizleştirildiği bir anda Nesibe'nin dili "kadının sığındığı" uydurma bir güveni temsil eder.

Senin dilin yok mu güzelim? Hiç konuşmaz mısın?

Gülümsemek adama. (Nesibe güler)

Gerekir çünkü.

Parayı cömertçe verenden gülümsemeyi esirgemek olmaz.

Üstelik zararsız bir adam.

Can acıtma huyu yok. (Füruzan, 2015: 23).

Burada kadın ve erkek söylemlerini birbirinden ayıracak en önemli hususun kadın vücudunun tepkilerinin anlatılması olacağını düşünmekteyiz. Anlatıcı feminist söylemi netleştirmeye ve Nesibe'nin yaşadığı bu durumu kendi cinsine ait özelliklerle aktarmaya başlar.

Nesibe küçüklüğünden ötürü her şeyi el yordamıyla öğreniyor.

Göğüslerindeki dikenleşme.

Göğüsleri henüz pek ağırlaşmadı, sırtını aşağı çekmiyor. Uçları belirsiz.

Yapılana uyamayan gövdesinde gittikçe duyduğu cansız etleşme.

Yeniden sıkıntı. Her şey bittikten sonra giyinmek.

Paraları çantasına koyar koymaz adamın yeniden onu ağzından öpmek isteyişi. En zor ânı günün. (Füruzan, 2015: 24).

Sonuç

Bütün edebiyat eleştirilerinin temelinde gerçekte metinlerin asla anlatmak istediği anlama gelmediği ya da asla anlamının anlattığı şey olmadığı inancı vardır (Humm, 2002: 211). Feminist edebiyat eleştirisi de bazı kuramları kullanarak metnin arkasındaki, satır aralarındaki dünyaya ulaşmayı hedefler. Kadınların metinlerde var olan seslerini duymaya ve **yeni bir dil** yaratmaya çalışır. Bunu yaparken Derrida'nın yapı sökümü gibi pek çok yönteme başvurur. Metinlerdeki ataerkilliği ve kadınlara hükmedilişi ortaya koyarak dilin üzerindeki baskı unsurlarını belirler. Ve kuracağı yeni dilde bu unsurları ortadan kaldırmayı amaçlayarak edebi metinlerde, kadın söylemine bir özgürlük alanı açar.

Şüphesiz son yüzyılda dünya, belki tahmin edilemeyecek ölçüde değişirken edebi metinlerde de büyük değişimler olmakta, postmodernizmin yansımalarıyla metinler aklın sınırlarını zorlamaktadır. Bunun sonucunda feminist eleştiri kendini geliştirmek için uygun bir edebi ortam bulmuştur. Kadınların hemen her toplumda giderek güçlenmesi, bu yazını çok daha geniş bir alana yaymaktadır. Feminist eleştiri kadının var olma çabasının bir ürünüdür. Feminist edebiyat eleştirisi ise bu anlayışın söyleme nasıl yansıdığıyla ilgilenmekte ve oluşan verileri ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Humm, Maggie (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: Say Yayınları.

Füruzan (2015) *Benim Sinemalarım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Genette, Gerard (2020). *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yivli, Oktay (2015). *Kısa Öyküde Yöntem*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Yücel, Tahsin (2015). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Yücel, Tahsin (2019). *Anlatı Yerlemleri. Kişi/Süre/Uzam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Furtana, Filiz (2014). "Yapısalcılık Kuramı Bağlamında Kiraz Adlı Hikâye Üzerine Bir Değerlendirme". *Mavi Atlas*. 3: 39-52.

Eagleton, Terry (2018). *Edebiyat Kuramı Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Aytaç, Gürsel (2009). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.

İKİNCİ YENİ'NİN KALESİ: *YENİ DERGİ*

Jale Nur TURGUT

Lisans Öğrencisi
İstanbul Şehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZ

Modern Türk edebiyatında yeniliğin habercisi ve bir başkaldırı olarak niteleyebileceğimiz İkinci Yeni, tartışmalı bir süreç boyunca kimi zaman destek görse de ekseriyetle bir mukavemetle karşı karşıya kalmıştır. Bu yeniliğin toplumdaki ve yayıncılık sektöründeki etkileri, dergilerdeki yazılar aracılığıyla iz sürülebilir durumdadır. İkinci Yeni şiirinin oluşumunu hazırlayan döneme ve bizzat oluşum dönemine ait üç ayrı temel görüş olduğu söylenebilir. Bu görüşlerden ilki, İkinci Yeni hareketinin Garip hareketine bir tepki olarak doğduğudur. Çünkü bu görüşün sahiplerinin de desteklediği biçimde Garip şiiri işlevsiz kalmış, yer yer yozlaşmıştır. Bir diğer görüş ise bahsedildiği üzere politik bir mesele olarak değerlendirmeye eğilim gösteren görüştür. Buna göre İkinci Yeni şiiri 1950'li yılların siyasi ortamında gerçekleşen olayların bir sonucudur. Son görüş ise, İkinci Yeni'nin oluşumu için etkili unsurun "toplumsal ve sanatsal" çevre olduğudur. İkinci Yeni'nin meşruiyet zemini, tüm bu özelliklere gösterilen mukavemete karşılık, Memet Fuat'ın Yeni Dergi'si ve sahibi olduğu De Yayınevi sayesinde gerçekleşmiştir. 1964 ile 1975 yılları arasında faaliyet gösteren bu dergi, Memet Fuat'ın, uzun döneme tekabül eden toplumsal beğeniyi yönlendiren vasfının da katkısıyla İkinci Yeni'yi himaye eden bir niteliğe bürünür. Çalışmada incelenen toplamda 5 sayıya ulaşılmıştır. Kronolojik düzen gözetilerek farklı yıllardan derlenen bu sayılar hem derginin zaman içindeki sanatsal tavır ve tutumlarını hem de İkinci Yeni özelindeki bu oluşumun tesirinin akışını bütüncül biçimde incelemek gayesini taşımaktadır. İncelemeler sonrasında da görülür ki, Memet Fuat, kültür sahasında bu yeniliğin savunucularının şiirlerini ve metinlerini yayımlamaya destek vermiş, amaçlanan meşruiyete kaynaklık etmiştir.

Anahtar Kelimeler: İkinci Yeni, Modern Türk Şiiri, Yeni Dergi, Modern Türk Edebiyatı.

ABSTRACT

"İkinci Yeni", which can be described as a sign of innovation and an uprising in modern Turkish literature, has sometimes been supported during a controversial process, but it has often faced a resistance. The effects of this innovation in society and the publishing sector can be driven by correspondence in magazines. It can be said that there are three different basic views of the period that prepared the formation of the İkinci Yeni poem and the period of its formation itself. The first of these views is that the movement was born as a reaction to the Garip movement. Because Garip's poetry has remained dysfunctional and corrupted as the holders of this view also support. Another view, as mentioned, is one that tends to consider it as a political issue. Accordingly, the İkinci Yeni poem is a result of the events that took place in the political environment of the 1950s. The last view is that the effective factor for the formation of the İkinci

Yeni is the "social and artistic" environment. The legitimacy ground of the İkinci Yeni was introduced thanks to Memet Fuat's Yeni Dergi and De Publishing House, in spite of the resistance shown to all these features. This magazine, which operated between 1964 and 1975, assumes a character that protects the İkinci Yeni with the contribution of Memet Fuat's character that directs the social taste corresponding to the long term. In this study, magazines are examined according to chronological order. It can be seen that Memet Fuat supported the publication of the poems and texts of the advocates of this innovation in the field of culture and became the source of the intended legitimacy.

Keywords: Turkish Literature, Modern Turkish Literature, İkinci Yeni, Yeni Dergi.

Giriş

İkinci Yeni hareketi önemli kırılmalardan birini teşkil eder. Bu hareket, kendinden önceki geleneğin izlerini taşımakla birlikte yepyeni bir oluşumun simgesidir. Bu önemli oluşumun en büyük destekçilerinden biri kuşkusuz yayın kolu aracılığıyla dergiler olmuştur. Özellikle Memet Fuat'ın *Yeni Dergi*'si İkinci Yeni şairleri için bir okul niteliği taşımaktadır. Modern anlamda bir patronaj geleneğine de işaret edebileceğimiz bu korumacılık sayesinde İkinci Yeni şairleri önemli adımlar atabilmişlerdir. Bu anlamda *Yeni Dergi*, İkinci Yeni'nin kalesidir.

Belirtmek gerekir ki İkinci Yeni'nin filizlendiği 1953-54 yılları itibariyle İkinci Yeni ile birlikte birtakım tartışmalar peyda olmuştur. Bu yeniliğin toplumdaki, kültürel birikimdeki ve daha somut olarak gözlemleyebildiğimiz yayıncılık sektöründeki etkileri, dergilerdeki yazılar aracılığıyla iz sürülebilir durumdadır. Bununla birlikte bu dönemi, İkinci Yeni'yi ve tartışmaları en temel nitelikteki üç kaynaktan hareketle incelemek en doğrusu olacaktır. Dönemin etkin eleştirmenlerinden sayılan Asım Bezirci'nin *İkinci Yeni Olayı* gayet kapsamlı bir kaynak teşkil eder. Yine Attila İlhan'ın süreç boyunca farklı dergilerde yazdığı metinleri derlediği *İkinci Yeni Savaşı* çok daha sert ve muhalif bir bakış açısından okumaya imkân verir. Son olarak *Yeni Dergi'nin* ve İkinci Yeni şairlerinin şiir kitaplarının yayıncısı Memet Fuat'ın yıllar sonra derleme biçiminde yazılarını bir araya getirdiği ve meselenin bir yayıncı tarafından anlatıldığı, belki de en büyük tanık sayabileceğimiz *İkinci Yeni Tartışması* bu bağlamda en önemli ikincil kaynağı teşkil eder. Meselenin daha çok kuram boyutuyla ilgilenen ve İkinci Yeni'ye ismini veren Muzaffer İlhan Erdost'un *İkinci Yeni Yazıları* başlıklı derlemesi ise oluşumun teknik unsurlarını kapsaması dolayısıyla pek çok meseleye ışık tutacaktır.

1. İkinci Yeni'nin Oluşumuna Kısa Bir Bakış

Asım Bezirci, İkinci Yeni Olayı'nda İkinci Yeni'nin oluşumunu şu sözlerle açıklamaya girişir: "İkinci Yeni, 1954'ten sonra filizlenmeye başlayan bir şiir hareketidir. Öncüleri Oktay Rifat, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Ülkü Tamer, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda gibi şairlerdir." (1987: 7). Bu oluşuma İkinci Yeni ismini veren ise eleştirmen Muzaffer Erdost olmuştur.

Bezirci, İkinci Yeni hareketinin Birinci Yeni yani Garip hareketiyle yakından bir ilişkisi olduğunu iddia eder. Bu ilişkinin aslında büyük ölçüde bir tepki niteliği taşıdığı da iddia edilir. Benzer biçimde Cevat Akkanat, Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri eserinde İkinci Yeni'nin oluşumuna değinirken 1950'li yılları işaret ederek: "Garip hareketinin tıkandığı yıllarda, edebiyatımızda birtakım gelişmeler yaşanmaya başlar" der (2012: 85). İkinci Yeni'nin, Garip'in tıkandığı, işlevini yitirdiği noktada oluşmaya başladığı görüşü büyük ölçüde ortaya atılan ilk iddiadır. Bunun sebebi, Garip gibi İkinci Yeni'nin de büyük ölçüde devrimci bir hareket olması, benzer noktaları bulunmakla birlikte İkinci Yeni'nin getirdiği farklılıklar neticesinde Garip'i aşan bir hareket haline gelmesidir.

Öte yandan Memet Fuat, İkinci Yeni Tartışması kitabının giriş bölümünde, İkinci Yeni'nin oluşumunu hazırlayan şartları açıklamadan evvel toplumda yenilik sayılacak nitelikte değişimlerin ancak toplumda büyük dönüşümler meydana gelirse gerçekleşebileceğinin altını çizer (2000: 11). Edebiyat alanında iki tür yenilik bildiğini ifade eden Memet Fuat bu iki yeniliği şu biçimde ayırır: birincisi, şairin veya yazarın doğrudan doğruya kişiliğinde, yaşayışında meydana gelen bireysel bir değişimdir. Bu yenilik tamamen yazan kişinin özelinde gerçekleşir. Bu her çağda karşılaşabileceğimiz, yadırganmayacak bir yeniliktir. İkincisi ise tam tersine, toplum nezdinde gerçekleşen, her zaman karşımıza çıkmayan, çıktığında ise epey tepki çeken bir yeniliktir (2000: 10). Dolayısıyla Memet Fuat'ın kastettiği toplumsal yenilikler ve değişimler, tıpkı İkinci Yeni'de olduğu gibi tepkiyle karşılanmış ve yadırganmıştır. Memet Fuat'ın bu iki tür yeniliğin açıklanmasının ardından irdelediği mesele, özellikle ikinci tür yeniliğin hangi koşullar altında vuku bulduğudur. Onun iddiası, daha çok geleneğe başkaldırma ve gelenekten kopma ihtiyacı ile ilgilidir. "Genç sanatçılar yaşama yepyeni bir açıdan bakmaya, eskiyi beğenmemeye, her türlü geleneğe karşı direnmeye başlarlar. Söyleyecekleri yeni sözleri eski kalıplara sığdıramaz, yeni duygularını, yeni düşüncelerini eski biçimlerle bir türlü bağdaştıramazlar." (2000: 10). Fakat bu yalnızca geleneğe karşı çıkmakla açıklanabilecek bir hareket midir?

İlginç bir biçimde, bunu doğrudan politik olarak ilişkilendiren bir bakış mevcuttur. Attilâ İlhan, İkinci Yeni Savaşı'nda öncelikle şunu ifade eder: "Birinci Yeni (Garip) İnönü Diktası'nın şiiridir, İkinci Yeni ise Menderes Diktası'nın!" (2000: 7). Bu ifadenin üzerinden epey zaman geçtikten sonra bu sözleri yeniden hatırlatarak şöyle bir ekleme daha yapar: "Birinci Yeni (Garip) 'sıcak' savaş yıllarının şiiriydi, İkinci Yeni 'soğuk' savaş yıllarının! Soğuk savaş, 1960'lara kadar mı sürdü, aşağı yukarı bu Menderes'in iktidar süresidir." (2004: 7). Gerçekten de İkinci Yeni'nin oluşmaya başladığı 50'li yıllar, Demokrat Parti'nin siyasi olarak Türkiye'nin başına geçtiği yıllara tekabül eder. Aynı biçimde Birinci Yeni de 'Şef' dönemine tekabül eder. Kültürel iktidarın siyasi iktidarla örtüştüğü pek çok nokta bulunabilecek olsa bile başlı başına bir oluşum sebebi ya da çıkış noktası sayılamaz. Kaldı ki buradaki siyasal nedensellik, destekleme temelli değil, korkuyu ima eden bir zemin üzere yükselir. Diktanın, şiirin ya da düzyazının söyleyebileceklerinden çok söyleyemeyecekleri

ve bu minvaldeki sınırlarını belirleyebileceği öngörülebilir. Fakat İkinci Yeni, diktanın yönlendirmesinden çok daha fazlası olsa gerektir.

İkinci Yeni şiirinin oluşumunu hazırlayan döneme ve bizzat oluşum dönemine ait üç ayrı temel görüş olduğu söylenebilir. Bu görüşlerden ilki, İkinci Yeni hareketinin Garip hareketine bir tepki olarak doğduğudur. Çünkü bu görüşün sahiplerinin de desteklediği biçimde Garip şiiri işlevsiz kalmış, yer yer yozlaşmıştır. Dahası Bezirci'ye göre "boş lakırdı" hâlini almıştır (1987: 62). Bu noktada yine bunu destekleyen görüşe göre İkinci Yeni'nin başladığı yer, Birinci Yeni'nin bittiği yerdir. (Akkanat, 2012: 92). Çünkü "İkinci Yeni, Garip'in tam tersi bir noktadan yola çıkar." (Özkırımlı, 1983: 150). Bir diğer görüş ise bahsedildiği üzere politik bir mesele olarak değerlendirmeye eğilim gösteren görüştür. Buna göre İkinci Yeni şiiri 1950'li yılların siyasi ortamında gerçekleşen olayların bir sonucudur. Daha çok bu dönemin teşkil ettiği problemleri derinden hissettiklerini ve bunu yansıttıklarını iddia eder. "Bu yüzden, Garip gibi, İkinci Yeni'ye de 'baskı ve bunalım şiiri' denmiştir." (Akkanat, 2012: 93). Özdemir İnce ve Mehmet H. Doğan ise belirtilen iki görüşü de kabul etmezler. İnce'ye göre İkinci Yeni, Garip şiirinde olduğu gibi "şiirin gelişme diyalektiğine uygun" biçimde, dışarıdan herhangi bir "zorlama" ve bir "müdahele" olmaksızın, toplumcu şiire karşı resmi yahut gayri resmî bir gaye taşımadığını belirtir (1993: 115). Mehmet H. Doğan ise yine aynı görüşü destekler ve İkinci Yeni'nin oluşumu için etkili unsurun "toplumsal ve sanatsal" çevre olduğunu söyler (1986: 70). Sözgelimi Demokrat Parti'nin baskısından kaçmak niyetiyle yazılmış şiirler ürettikleri söz konusu değildir (Doğan, 1993: 82). Bununla birlikte Gülten Akın ise İkinci Yeni'yi son iki görüşün tam tersi olacak biçimde "siyasal kısıtlılığın zorladığı, batıya öykünmenin beslediği bir kaçış akımı" olarak değerlendirir (1983: 213).

İkinci Yeni'nin doğduğu, vücuda geldiği, tabir uygunsa kendilerine bir koza örüp bu kozanın açılmaya başladığı süreç, tartışmaları ve görüş ayrılıklarını da beraberinde getirmiştir. Bu fikirlerin bu denli çeşitli olması, hareketin ne denli etkili olduğunun bir ispatı sayılabilir. Hakkında bu kadar konuşulmaya ihtiyaç duyulması getirdiği yeniliğin etkisiyle orantılıdır. Kafa karışıklıkları, muhalif ve sert tepkiler dönemin karmaşasına biraz olsun ışık tutuyor. Fakat belirtmekte fayda var ki bu fikirlerin bir kısmı zaman içinde değişime uğramıştır. Örneğin Memet Fuat'ın başta soru işaretleriyle yaklaştığı, uzun süre boyunca sorguladığı bu hareket; sonrasında onların şiir kitaplarını yayımlayacağı ölçüde yakın ve savunulabilir gelmiştir kendisine. Sonuç olarak, politik sebeplerden, önceki kültürel hareketlere uzanan geniş bir yelpazede kuruluş fikirleri ortaya atılmış, zaman içinde de bu harekete yakınlık ve uzaklıklar değişmiştir. Ne sebeple olursa olsun bir biçimde yankı uyandırdığı kesin olan bu hareket, bir toplumda neleri değiştirmiştir, incelenmelidir.

2. İkinci Yeni'nin Kalesi: Yeni Dergi

Yeni Dergi'nin İkinci Yeni için önemi daha önce bu iddiayla pek vurgulanmamıştır. De Yayınevi'nin sahibi ve Yeni Dergi'nin yayımcısı Memet Fuat, çoğu zaman kendisine

yöneltilen İkinci Yeni'yi tuttuğu iddialarını bile reddetmiştir. İkinci Yeni'nin oluşum sürecinden itibaren, Memet Fuat da dâhil pek çok önemli isim tarafından olumsuz yönde eleştirildikleri ifade edilmişti. Uzun yıllar sürecek bu tartışma İkinci Yeni için önemli dönüşümler teşkil eder. Başta estetik açıdan pek çok eleştiriye maruz kalan İkinci Yeni karmaşık bir gelişim gösterir. Yalçın Armağan bu dönüşümü özellikle estetik açıdan şu biçimde özetler:

> *Edebi alanda estetik kıymetin zaman içinde nasıl değiştiğinin en çarpıcı örneklerinden biri, İkinci Yeni'dir. Ortaya çıktığı 1950'lerde dirençle karşılaşan bu tarz, 1960'ların başında zayıf da olsa bir meşruiyet zeminine kavuşmuş ama 1965'ten itibaren yaşanan zemin kaymasıyla meşruiyet krizine girmiş, 1981'den itibaren itibar kazanmaya başlayarak krizi kendi lehine çözmüş ve nihayet 1990'lara gelindiğinde kanonik, kurucu modernist şiir olarak kabul görmüştür. 1950'lerde "anlamsız" bulunan şiirler, zamanla, "başyapıt" kategorisine yükseltilmiştir (Armağan, 2019: 12).*

İkinci Yeni'nin karşılaştığı bu direnç, hâkim fikirlerin bu yönde değişimi, yine Armağan'a göre "dağıtım aygıtları" aracılığıyla gerçekleşmiştir. Yani dağıtıcı sayesinde bu fikirlerin, üretilen bu eserlerin toplum içindeki dolaşımının sıklaşması ile mümkün olur (Armağan, 2019: 13). Bu noktada dikkat çeken husus elbette İkinci Yeni için bu dağıtıcı aygıtın Memet Fuat aracılığıyla De Yayınevi ve Yeni Dergi olduğudur.

2.1 Memet Fuat Dergiciliği ve Yeni Dergi

Yeni Dergi, aylık olarak yayımlanan eski edebiyat ve sanat dergisidir. İlk sayısı Ekim 1964'te yayımlanmıştır ve Mayıs 1975'te yayımlanan 128. sayısıyla yayın hayatı sonlanmıştır. Memet Fuat'ın çıkardığı derginin ilk sayısında başka dillerdeki sanat olaylarının, düşünce tartışmalarının Türkçeye aktarılacağı ve çeviriye ağırlık verileceği belirtilmişti (Memet Fuat, 2000: 47).

İlk dört yıl bu çerçevede kalarak Batı'daki yeni akımları tanıtan, çağdaş yazarlardan çeviriler yayımlayan Yeni Dergi, 1967'den sonra sayfalarının çoğunu Türk edebiyatına ayırdı. Şiir ve öykü gibi edebi çalışmaların yanı sıra edebiyat incelemeleri, sinema, tiyatro ve resim eleştirileri yayımladı. Dergi ayrıca; "Kafka", "Lorca", "Düşünce Özgürlüğü", "Yeni Roman", "Masal ve Edebiyat", "Nazım Hikmet'in Suçsuzluğu", "İntihar", "Marxçı Eleştiri", "Küba Edebiyatı" gibi özel sayılar da düzenledi (Depe, 2014: 94).

Makalede incelenecek toplamda 5 sayıya ulaşılmıştır: bunlardan ilki, derginin 1964'de yayımlanan ilk sayısıdır. Ardından, 1967 tarihli 35. Sayı, 1968 tarihli 42. Sayı, 1969 tarihli 57. Sayı ve son olarak 1973 tarihli 109. Sayı. Kronolojik düzen gözetilerek farklı yıllardan derlenen bu sayılar hem derginin zaman içindeki sanatsal tavır ve tutumlarını hem de İkinci Yeni özelindeki bu oluşumun tesirinin akışını bütüncül biçimde incelemek gayesini taşımaktadır.

Enis Batur, Memet Fuat için yaptığı bir söyleşide Ataç ile Memet Fuat arasındaki tek benzerliğin "yetke oluşlarında" belirdiğini ifade eder. Ona göre Memet Fuat, "1960'ların

ikinci yarısında bir okur[un], 1970'lerin ilk yarısından sonra ise bir yazar olarak onun ağırlığıyla yüzleşmek durumunda kaldı[ğını]" ifade eder (Batur, 1997: 3). Çarpıcı bir biçimde, "yazın ortamının, bana kalırsa en önemli, hatta tek belirleyicisi oldu," diye de ekler (1997: 3). Bu etkinin seyri şu biçimde zuhur eder: önce, uzaktan, söz konusu seçimleriyle etkiler yazarı ve okuyucuyu. Yeni Dergi'de yayımladığı şairler, hazırladığı özel sayılar ve sahibi olduğu De yayınlarından çıkardığı kitaplar ile edebiyat ve sanatta yeniliğe çok yakın durmuyor gibi görünse de aslında yayıncı kimliğiyle Türkiye'de yeniliğin önünü açan, ona yön veren bir lider rolü üstlenmiştir (Batur, 1997: 4). Bu noktada Memet Fuat'ın yayım dünyasında, edebiyat ve sanat çevrelerinde yaptığı seçimlerle kitleleri etkileyen bir kimliği olduğu söylenebilir. Dolayısıyla yayınevinden çıkardığı kitaplar ve uzun yıllar yayımlanacak olan Yeni Dergi için yaptığı şair ve şiir seçimleri, kitlelere ulaşmada bir meşruiyet zemini kazanmıştır. Memet Fuat'ın söz konusu dergi yazılarından oluşan İkinci Yeni Tartışması kitabı onun İkinci Yeni ile olan ilişkisini açık biçimde özetler. Doğrusu bu ilişki sabit bir yönde ve akışta gelişmemiştir. Yalçın Armağan'a göre Memet Fuat, İkinci Yeni tartışmalarına yalnızca 1954 yılında yazdığı tek bir yazıyla katılır, sonrasında 1958'e dek hiçbir şey yazmaz. İkinci Yeni'nin tartışıldığı bir dönemde Memet Fuat bu sürece dâhil olmamıştır. Memet Fuat ikinci kez yazmaya başladığında artık İkinci Yeni ile çok daha yakından ve yoğun biçimde ilgilenir. İkinci Yeni'ye önce karşıt, sonra ikircikli bir tavrı vardır. Bazı kusurlarına işaret etmekle birlikte bu oluşumun şiire önemli katkıları olduğunu vurgular (Armağan, 2019: 87). Gerçekten de Memet Fuat, bu durumu İkinci Yeni Tartışması'nda ifade eder: "15 Mayıs 1955'ten, 15 Ekim 1958'e kadar, dergilerde benim tek bir yazım çıkmadı. 1954'te İlhan Berk'in ortada kıpır kıpır dolaştığını, "sanat yenilik içindir" görüşünü savunan sözler ettiğini görüyordum." (2000: 7). Memet Fuat, bir süre boyunca sessiz kalsa da ilgisini çekmiştir İkinci Yeni. Özellikle İlhan Berk ve onun ifadeleri ile ilgili yazmaya başladığı zaman pek çok kez mesele üzerine eğildiği görülür.

Derken bambaşka bir tartışma içinde buldum kendimi. Önce "Hazin Bir Başkalaşma" adlı yazısıyla Attilâ İlhan, sonra ona uyup konuyu iyice zorlayarak Asım Bezirci, beni İkinci Yeni'yi tutan eleştirmen olarak andılar. Attila İlhan'la tartışılmaz, dönmez dediğinden. Asım Bezirci'yle tartışılabilir sandım. Ama o da direndi. İşi kitap boyutlarına taşıdı. Beni niçin olmadığım bir konumda göstermek istediğini bugün bile anlamış değilim. Oysa çok açıktı İkinci Yeni'ye karşı takındığım tavır. Kuramlarıyla benimsenmeyen bir akımın getirdiği başarılı şairlerin değerlerini tanımak gerektiğini söylüyordum. Onların başarıları o kuramların baskı alanında oluşmuş değildi (Memet Fuat, 2000: 8).

Memet Fuat'ın bahsettiği "Hazin Bir Başkalaşma" yazısında Attilâ İlhan, temelde Memet Fuat'ın da bahsettiği gibi İkinci Yeni'yi kimse savunmazken, hatta başta kendisi bile savunmazken sonradan savunmaya başladığını, İkinci Yeni'yi desteklediğini ifade eder. Fakat bunu sebeplendirdiği nokta biraz farklıdır. İlhan'a göre Memet Fuat, İkinci Yeni'yi kuramsal açıdan eleştirdikten sonra Menderes diktasının baskısını arttırması sebebiyle geri

adım atmış ve bu şiiri destekler bir tavır bürünmüştür (İlhan, 2004: 135-9). İkinci Yeni'nin siyasal baskıdan kaçış ya da korku sebebiyle hiçbir biçimde bu meseleleri konu edinmemesi, Memet Fuat'ı da aynı korku ya da kaçış sebebiyle onları desteklemeye götürmüştür. Bu noktada ifade edilmesi gereken öncelikli mesele Memet Fuat'ın İkinci Yeni'ye karşı tavrının değişmesi meselesidir. Başta özellikle şiirin anlamsızlığı ilkesine karşı sert yazıları yayımlanır dergilerde. İlhan Berk'in İkinci Yeni'nin öncülüğünü üstlendiği hakkında sorulan sorulara yanıt olarak bir yazısında şöyle söyler Memet Fuat: "Neyin öncülüğü?! Batının sıka sıka posasını çıkardığınız anlamsız şiiri dilimizde denemek için mi? Heves edilecek bir şey olsa canım yanmayacak!" (2000: 14). 1958'de yazmış olduğu yazıda bu ifadeyi kullanırken 1959'da şiirin iddia ettikleri gibi anlamsız olmadığını, biçimde ileri bir yenilik getirdiklerini, şiirin kolaylaştığını ifade ederek İkinci Yeni'ye bir şans vermek gerektiğinin altını çiziyor. "Beğenmiyorum, diyebilmek için bile, önce o akım üzerinde düşünmüş, anlamaya çalışmış, ne gibi gerekçelerin sonucu olduğunu araştırmış olmalı insan." (2000: 25). Öyle ki 1960'a gelindiğinde bu tavır çok daha yumuşar ve şöyle söyletir Memet Fuat'a: "Şiirin anlatma gücü arttı gibi geliyor bana, büyük şairleri bekleyen bir yol açıldı gibi geliyor, söyleyecek sözü olan şairleri bekleyen bir yol. Gene de kolay değil." (2000: 42). Dikkat çekici olan, 1960 yılında Memet Fuat'ın İkinci Yeni'ye yaklaştığı bu dönemde, Armağan'ın da ifade ettiği gibi İkinci Yeni bir meşruiyet zemini kazanmaya başlamıştır artık. Bu mesele de Armağan'ın işaret ettiği yıl da 1960'lara tekabül eder.

2.2. 5 Sayı 5 İnceleme

Tabii bu meşruiyet zeminini destekleyen en önemli gelişme Yeni Dergi'nin Ekim 1964'teki ilk sayısında Birinci Yeni ile İkinci Yeni arasında köprü görevi gören Oktay Rifat'ın "Elleri Var Özgürlüğün" şiirinin tek Türk şiiri olarak dergide yer almasıdır. Derginin ilk sayısında genel olarak çeviri yazılar mevcuttur. Sartre, Claude Simon, Ignozaio Silone gibi isimlerin yazılarıyla birlikte çeviri bir şiir de yer almıştır. Türk edebiyatı dâhilinde tek şiir Oktay Rifat'a aittir. Yayımlanan "Elleri Var Özgürlüğün" şiiri, açıkça İkinci Yeni izleri taşıyan bir şiirdir.

1967 yılına gelindiğinde ise derginin Ağustos, 35. sayısında çeviri metinlerin biraz daha azaldığını, çoğunluğun Türk yazınını oluşturduğunu söylemek mümkün. Bununla birlikte yine dergide Nazım Hikmet'in ardından yer verilen ilk isim olarak Edip Cansever ve "Yengeç" şiiridir. Kapak yazısında şöyle bir ifade yer alır: "Edip Cansever'in son günlerde çok güzel bir şiir yazdığı ağızdan ağıza dolaşmaktaydı. "Yengeç" adlı bu şiiri okurlarımıza sunarken, gelecek sayımızda da Ülkü Tamer'in nicedir beklenen "Giyotin" adlı şiirini yayımlayacağımızı bildirelim." (kapak yazısı). Hem Edip Cansever'in "ağızdan ağıza dolaşan" çok güzel şiiri "Yengeç" hem Ülkü Tamer'in "nicedir beklenen" "Giyotin" şiiri haberleri verilmiştir. Burada açıkça görülüyor ki sahiden de meşruiyet zemini kuvvetlenmiş, İkinci Yeni kabul görmeye başlamıştır. İlginç nokta şudur ki, Memet Fuat bu sayıda Edip

Cansever dışında hiçbir şaire yer vermemiştir. Şiirde genel eğilimin İkinci Yeni üzerine olması destek iddialarını kuvvetler niteliktedir.

Mart 1968, 42. sayı ise derginin dördüncü yılında çıkan bir sayıdır ve bu sayı yalnızca Oktay Rifat'ın şiirlerine yer vermiştir. Yine çeviri yazının azalmaya devam ettiği, çoğunluğun Türk yazınına ait olduğu bu sayıda Oktay Rifat'a ait tam 12 şiir yayımlanmıştır. Kendisiyle birlikte aynı sayıda yer alan diğer şair Behçet Necatigil'in ise yalnızca 3 şiiri yayımlanmıştır. Bu açıdan bakıldığında Oktay Rifat'a bu kadar sık ve geniş yer verilmesi, Memet Fuat'ın seçiciliğini sürdürdüğüne bir kanıt olabilir.

Haziran 1969, 57. sayıda, yani derginin beşinci yılında hem Oktay Rifat'in "Şiirler" başlığı ile birkaç şiirine hem de Ülkü Tamer'in "Ay Yolunda" şiirine rastlanır. Fakat bu sayıda pek çok şair yer alır: İsmet Özel, Ataol Behramoğlu (ki kendisi İkinci Yeni ile yakınlık göstermiş bir şairdir), Behçet Necatigil, Oktay Rifat, Ülkü Tamer ve bir hikâyesi ile Leyla Erbil.

Ekim 1973, derginin 10. yılı ve 109. sayısında İkinci Yeni bağlamında epey renkli bir görüntüye şahit olmak mümkündür. Çünkü bu sayıda, İlhan Berk, Metin Eloğlu, Turgut Uyar, Edip Cansever ve Ülkü Tamer şiirleriyle yer alırlar. İlhan Berk'in "Arma Virumuque Cano" isimli şiiri, ikinci sırada yer alır. Turgut Uyar, "Bir Süregelen İlkbahar", Edip Cansever "Alaşım" ve Ülkü Tamer "Tabiatın Bahçeden Görünüşü" şiirleri ile yer bulurlar.

İkinci Yeni'nin Yeni Dergi'de yer alması yalnızca bu beş sayı ile sınırlı değildir. Görüldüğü gibi 1960'lı yıllar itibariyle İkinci Yeni'ye ısınan Memet Fuat, dergisinde sürekli olarak bu isimlerin şiirlerine yer vererek Enis Batur'un da ifade ettiği biçimde kültür piyasasına kendi seçtikleriyle yön vermiştir. Bununla birlikte Memet Fuat'ın, diğer yayınevlerinin basmadığı nitelikli kitapları basmak için kurduğu ve kendi çevirdiği briç kitaplarının gelirleriyle ayakta tuttuğu De Yayınevi, Turgut Uyar'ın, Edip Cansever'in, Sezai Karakoç'un, Ülkü Tamer'in, Cemal Süreya'nın, İlhan Berk'in şiir kitaplarını basmıştır. Başka yayınevlerinin basmaya yanaşmadığı ayrıntısı bu noktada önemlidir zira Memet Fuat'ın herhangi bir sebeple basılmayan nitelikli kitapları basması bir anlamda o kitap sahiplerine de kucak açmış olması demektir. Memet Fuat'ın bu yönü, İkinci Yeni özelinde hem dergiler hem de yayınevi aracılığıyla yaptığı faaliyetlerin incelenmesi sonucu açık bir biçimde ortaya konulmuştur.

Sonuç

Kültürel yapı içinde yeniliğin habercisi ve bir başkaldırı olarak niteleyebileceğimiz İkinci Yeni, tartışmalı bir süreç boyunca kimi zaman destek görse de ekseriyetle bir mukavemetle karşı karşıya kalmıştır. Kendinden önceki genel kabulleri ters yüz eden, bu minvalde edebiyata ve şiire canlılık geleceği iddiası taşıyan bir gayeyle, kendi meşruiyeti için bir zemine ihtiyaç duymuştur. Bu anlamda Memet Fuat'ın modern anlamda bir patronaj anlayışını da imleyen hamlesiyle *Yeni Dergi*, İkinci Yeni'nin kalesi hâline gelmiştir. Dönemi

içinde oldukça önemli bir merkez niteliği taşıyan *Yeni Dergi*, kültür sahasında bu yeniliğin savunucularının şiirlerini ve metinlerini yayımlamaya destek vermiş, bir yönüyle de amaçlanan meşruiyete ön ayak olmuştur.

KAYNAKÇA

Akkanat, Cevat (2012). *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*. İstanbul: Okur Kitaplığı.

Akın, Gülten (1983). *Şiiri Düzde Kuşatmak*. İstanbul: Alan Yayınları.

Akın, Gülten (2012). *İlhan Berk'in Haşeması*. İstanbul: Okur Kitaplığı.

Armağan, Yalçın (2019). *İmgenin İcadı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Batur, Enis (1997). "Çağdaşımız Memet Fuat." *İstanbul Şehir Üniversitesi Elektronik Arşivi.*

Bezirci, Asım (1987). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Gözlem Yayıncılık.

Depe, Deniz (2014). "Türkiye'nin ilk ve tek yazarlar kooperatifi YAZKO ve YAZKO Edebiyat Dergisi". *Türklük Bilimi Araştırmaları, 36.*

Doğan, Mehmet (1986). *Şiirin Yalnızlığı*. İstanbul: Broy Yayınları.

Doğan, Mehmet (1993). *Çağının Tanığı Olmak*. İstanbul: YKY.

Erdost, Muzaffer İlhan (1997). *İkinci Yeni Yazıları.* Ankara: Onur Yayınları.

İlhan, Attilâ (2004). *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnce, Özdemir (1993). "Gelenek ve Şiir". *Varlık 1027*. ss. 2-10.

Memet Fuat (2000). *İkinci Yeni Tartışması.* İstanbul: Adam Yayınları.

Özkırımlı, Attila (1983). *Edebiyat İncelemeleri*. İstanbul: Cem Yayınları.

Yeni Dergi (1964). Sayı: 1. İstanbul: De Yayınları.

Yeni Dergi (1967). Sayı: 35. İstanbul: De Yayınları.

Yeni Dergi (1968). Sayı: 42. İstanbul: De Yayınları.

Yeni Dergi (1969). Sayı 57. İstanbul: De Yayınları.

Yeni Dergi (1973). Sayı: 109. İstanbul: De Yayınları.

FAKİR BAYKURT'UN *YILANLARIN ÖCÜ* VE YAŞAR *KEMAL'İN İNCE MEMED* ROMANLARININ BAŞKİŞİLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Jale ZEYNALLI

Doktora Öğrencisi
Bakü Devlet Üniversitesi

ÖZ

Bu makalede Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt'un romanlarında yer alan önemli karakterler konu edilmiştir. Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt Türkiye edebiyatında oldukça önemli yere sahip yazarlardır. Romanları ile bilinen bu yazarlar eserlerinde ideolojik konuları işlemiş, dönemin ruhunu ustalıkla yansıtmıştır. Yazarların eserlerinde toplum-fert ilişkisi oldukça güçlü şekilde işlenmiştir. Romanlarda en çok öne çekilen konular Anadolu köylüsünün çağdaş dünyadan kopmuş düzenidir. Sömüren ve sömürülen ilişkisi ele alınmış, ağa-köylü, zengin-fakir, ezen-ezilen gibi farklı tabakalar canlandırılmıştır. Yapıtların sonunda kazanan ve kaybeden taraflar kesin belli değildir. İyiler ve kötüler olarak sınıflandıra bileceğimiz her iki taraf büyük kayıplar verir. Her iki yazarın eserleri birçok dillere tercüme olunmuş ve sinemaya uyarlanmıştır. İnce Memed ve Yılanların öcü haksızlıklara ve zulme karşı bir başkaldırı, direniş destanıdır. Fakir Baykurt'un edebiyata gelişi 1950'li yıllara tesadüf eder. 1950-1970'lerde Fakir Baykurt dönemin tanınmış, popüler yazarlarından olur. Yaşar Kemal'in İnce Memed romanı ise 1953-1954 yılında Cumhuriyet Gazetesi'nde tefrika edilmiştir. Roman yayımlandığı dönemde Türk okurların büyük beğenisini toplamıştır.

Anahtar kelimeler: Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, karakterler, ağa-köylü

ABSTRACT

In this article, important characters in the novels of Yasar Kemal and Fakir Baykurt are discussed. Yasar Kemal and Fakir Baykurt are writers who have a very important place in Turkish literature. These writers, known for their novels, processed ideological issues in their works and expertly reflected the spirit of the period. In the works of the authors, the society-individual relationship is very strongly processed. The most prominent topics in the novels are the order of Anatolian peasants cut off from the contemporary world. The exploiter and exploited relationship was dealt with and different layers such as agha-peasant, rich-poor, oppressor-oppressed were revived. At the end of the works, the winning and losing sides are not certain. Both sides, which we can class out as good and bad, suffer great losses. The works of both writers have been translated into many languages and adapted for cinema. "Ince Memed" and "Yilanlarin ocu" are epics of resistance and revolt against the injustices and cruelties. The arrival of Fakir Baykurt in literature coincides with the 1950s. In the 1950-1970s, Fakir Baykurt became one of the well-known and popular writers of the period. Yaşar Kemal's novel İnce Memed was serialized in

"Cumhuriyet" Newspaper in 1953-1954. When the novel was published, it was highly appreciated by Turkish readers.

Keywords: Yasar Kemal, Fakir Baykurt, characters, agha-peasant

Giriş

Türkiye edebiyatında roman ve hikaye yazarlığı daha çok Tanzimattan sonrakı dönemlere denk gelmektedir. Yazarlar Batıdan, özellikle de Fransız edebiyatından esinlenerek kendi toplumunun hayat tarzı ve düşüncesiyle harmanlayarak yeni eserler ortaya koymuşlardır. Köy Enstitüsü ve edebiyatda köy romanının yaranması daha sonrakı yıllara aittir. Özellikle de 1940-lı yıllarda daha da yaygınlaşan köy romanı kavramı edebiyata dahil olduktan sonra bu türden romanların say bakımından artışını görürüz. Köy Enstitüsü yazarlarından olan Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt romanlarında köy insanının hayatını, zorluklarını, sorunlarını ve bu sorunlarla başetme şekillerini büyük ustalıkla okuruna yansıtmışdır. Makalede ele aldığımız iki roman- "Yılanların öcü" ve "İnce Memed" romanları bu bakımdan köy romanları içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptirler. Ve her iki roman büyük ilgi görmüş, sinemaya da uyarlanmıştır.

İnce Memed ve Yılanların öcü haksızlıklara ve zulme karşı bir başkaldırı, direniş destanıdır. Fakir Baykurtun edebiyata gelişi 1950'li yıllara tesadüf eder. 1950-1970'lerde Fakir Baykurt dönemin tanınmış, popüler yazarlarından birine çevrilir. Fakir Baykurt köy romanlarında halkının tarihi değerlerini, yaşam tarzını, mitolojik unsurları, insani ilişkileri incelikle işlemiş, dönemin atmosferini en iyi şekilde yansıtmışdır. Yaşar Kemal'in İnce Memed romanı ise 1953-1954 yılında Cumhuriyet Gazetesi'nde tefrika edilmişdir. Roman yayımlandığı dönemde Türk okurların büyük beğenisini toplamıştır. Bu romanda haksızlığa uğrayan insanın haklarını aramak ve adaleti sağlamak için mücadelesini görürüz. İnce Memedin şahsında vücut bulan eşkiyalık teması edebiyatda 16. yüzyıldan beri kullanılmıştır. Anadolu hak yiyenlere, zulm edenlere karşı Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal, Köroğlu, Kuyucaklı Yusuf, İnce Memed gibi karakterler yetiştirmişdir. Makalemizde her iki yazarın edebi hayatında önemli yeri olan romanlar ve bu romanlardakı ana karakterler ele alınarak analiz edilmişdir.

1. Fakir Baykurt

Türkiye edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olan Fakir Baykurt Türkiye'deki köy hayatını devrimci bir bakış açısı ile edebiyata yansıtmışdır. 1948-1953 yıllarında köyde öğretmenlik yapan Baykurt köy hayatını derinden benimsemiştir. Çocukluk yıllarını da köyde geçiren yazar köy edebiyatı harekatının öncülerinden biri olmuştur. Fakir Baykurt romanlarında köy hayatı, köy insanının sorunları gibi önemli konuları ele almıştır. "Edebiyatda köy sorunlarını toplumcu gerçekçi bir görüşle anlatarak 1950-1970 yılları arasında görülen köy edebiyatının en popüler yazarı olmuştur."[1] Eserlerinde yerel dili doğal

[1] https://www.edebiyatogretmeni.org

bir biçimde yansıtmıştır. Baykurt'un romanlarında anlattığı konular genellikle ezilen, yardıma muhtaç köylülerdir. Kendisi de köy hayatını yaşadığı ve bildiği için kendi anılarından yola çıkarak köy sorunlarını toplumcu-gerçekçi bir anlayışla işler. Bu türden olan romanları içerisinde "Yılanların öcü" romanı önemli bir yere sahiptir. Roman 1954 yılında yazılmış ve yazarın köy hayatını anlatan ilk romanıdır. Yazar romanda farklı tabakalardan olan, farklı düşünceye sahip insanların hayat yoluna ışık tutmuştur. "Yılanların öcü" romanında adından da göründüyü üzere öc alma konusu dönemin bir çok önemli meseleleri ile birlikte ince şekilde işlenmiştir. Köylünün, halkın dertleri köylünün kendi dilinden ifade olunmuştur. Döneme damgasını vuran bu eser zamanında sansürcüler tarafından dışlanmış, müstehcen içerikli olması ile suçlanmıştır. Fakir Baykurt, "Dikenli tarla" isimli yazısında romanın yazılım sürecinde ve sonrasında başına gelenleri anlatmıştır. Ve yazıdan anlaşıldığı üzere önce roman, daha sonra da romana çekilen film sansüre uğramış, uzun zaman gösterimine izin verilmemiştir. Bu romanla yazar haksızlığın her zaman kazanamayacağını, fakir, ezilen halkın da galip olabileceğini okuru inandırır.

Başkişiler olan Bayram ve Irazca ana-oğuldur ve olaylar örgüsü onların etrafında döner. Diğer karakterler de onların yanında ve karşısında olmakla bir bütün yaratır. Bayram anası Irazca, karısı Hatça ve üç çocuğu ile birlikte yaşamaktadır. Bayram anası ile kıyasda daha sakin biri olması ile beraber Irazca ise haksızlığa boyun eğmeyen, başkaldıran bir kadındır. Kıt kanaat geçinmelerine rağmen mutlu bir ailedirler ta ki köyün delisi, Fatmaca'nın kocası Haceli'nin köyün muhtarı Hüsnü'nün yardımı ile onların evinin karşısına ev yapanadek. Irazcanın bu olaya itiraz etmesine kimse aldırmaz, Haceli Muhtar'a ödediyi paralar sayesinde işini garantiler. Fakat kim ne derse desin ne Irazca, ne de Bayram evinin önüne ev yapılmasına izin vermez. Bundan sonra ailenin bütün huzuru bozulur, fikir ayrılıkları ve karşıdurmalar da buradan başlar.

1.1.Yılanların Öcü Roman Özeti

Karataş köyünde yaşayan Bayram ve ailesi oldukça mütevazi bir hayat süren, kendi halinde insanlardır. Kimseye karışmaz, gırtlağa kadar borca batarak aldığı tarlasını sürerek geçimini sağlamaya çalışır. Bir gün heykel yapılacağı ile ilgili bir karar gelir; vali Türkiyede insanların ne kadar büyük mutluluk ve refah içinde yaşadığı sembolize eden bir anıt yaptırmak sevdasına düşmüştür. Karataş muhtarı ise parayı toparlayamadığı için çaresizlikten köy içinde ev satmayı düşünür. Lakin hiç kimse evinin önünde ev yapılmasını istemez. İş böyle olduğu zaman muhtar köyden arkasız, sessiz birini bulup onun evinin önünü satacaktır. Ve bu şanssız aile Bayramın ailesidir. Böylelikle Muhtar Bayramın evinin önünü Haceliye satar. Bundan sonra iki aile arasında husumet başlar. Haceli evinin temelini kazdırır, Irazca temel yerini doldurur, Haceli kerpiç alır temele koyar, Irazcagil kerpiçleri kırar döker. Tüm bu olaylar sırasında Haççа gelin Hacelinin yüzünden çocuğunu düşürür. Bundan bir zaman sonra kaymakam köye gelir ve Irazcanın evinin önüne ev yapılmasını engeller. Romanın sonunda Irazcanın kardeşi Sultanca yılanlar tarafından sokularak öldürülür.

Irazcanın fikrince onun kocası Kara Şali yılanların şahı Şahmaranı öldürdüğü için yılllardır yılanlar onlardan öç alıyor ve bundan sonra da öç almaya devam edeceklerdir. Tüm bu olaylar üzerine Irazcanın psikolojisi bozulur ve ailesinin dirliği kaybolur.

1.2 Irazca

Her zaman diliminde, her toplumda kadın hep önemli bir rolü olan, anne, abla, eş gibi tanımlanan, ailenin temelini oluşturan bir birey olarak bilinmektedir. Kadının toplumda bu denli önemli rolü olması hayatı yansıtan edebiyata da etkisini göstermiştir. Şöyle ki, bir çok romanların başkişisi olarak yansıtılan kadın karakterler olumlu ve ya olumsuz yönden okura takdim edilmiş ve olaylar örgüsüne bir şekilde müdahale etmiştir. Fakir Baykurt romanlarında köy sorunlarını işlerken köy kadınının hayatını, ailede ve günlük yaşamda karşılaştığı zorlukları, arzularını, hayata bakışını bir çok yönden okura başarılı bir şekilde takdim etmiştir. "Yılanların öcü" romanının başkişisi ve diğer kadın karakterleri bu bakımdan çok dikkate değer. Romanda önemli kadın karakterleri yaratılmıştır. Şöyle ki, Irazca, Hatçe, Sultan, Fatmaca gibi karakterler romanda olayların seyrine önemli etki göstermiştir. Irazca olaylara yaklaşımı, baştan sona değişmeyen tutumu ile en çok dikkat çeken kadın karakterdir. Irazcanın en önemli özelliği onun adaletsizliğe karşı tahammülsüz olması, doğru bildiyi, inandığı şeylerden dönmemesidir. Irazca ailede sözü geçen, söylediği her şey ailesi için kanun olan birisidir. Oğluna ve gelinine çok çabuk kızan, onları azarlamaktan çekinmeyen, yanlışlarını yüzlerine vuran biri gibi görünse de, ailesini çok sever, her daim onların çıkarlarını kollar. Bayram ve Haççа da bu yaşlı kadına saygı göstermekte, her sözünü dinlemektedir. Irazcanın dilinden söylenmiş bu kelimelerde bunu açık şekilde görürüz:

> *"Irazca doldu taştı. Gelinini seviyor. Her huyunun üstünde bu huyu iyi. Fırlar kalkar. Bir sözü ağızdan çıkmadan alır. Bayram da öyle. İnsanlıklı."*[2]

Bu yoksul köylü ailesinin hayatında bir çok zorluklar olsa da, onlar hep birlikte bu zorlukların altından kalkmayı becerirler.

Lakin bir gün öyle bir şey olur ki, bütün aile sarsılır, dirlik bozulur, sakin hayat alt-üst olur. Köyün muhtarı ve Hacelinin birlik olup Irazcanın evinin önüne ev yapmaya kalkması ailedeki bütün huzuru bozar. Kendi gücüne, parasına güvenerek menfaati uğruna köylüleri ezen muhtar ve köyün delisi Haceli romanın kötü karakterleri. Irazca ana ise ne onların parasından, ne de zorbalığından korkmaz, aksine başına gelen müsibetlere aldırış etmeden sonuna kadar kavgasından dönmez:

> *"Neden başka yeri satmadı da bizim evin önünü sattı bu cımbıldak Hüsnü? Kuruldaki dürzüler neden hoşgördü bunu? Ses çıkarmaz, gık çıkarmaz, yoksul, korkak bir ev saydılar demek bizi!... Gelene gidene ayıp değil mi? Yapamaz! Yaparsa yıkarım! Yaparsa itten irezil*

2 Baykurt, F. (2016) Yılanların öcü: Literatür Yayıncılık. S.66, 77

ederim onu! Kurulda üyeyim diye güvenmesin. O Kurulda üye ise, ben de Karataş 'ta Irazca ' yım!"[3]

Tematik olarak güç savaşı üzerine kurulu bu romanda yoksullar ve zenginler arasında yaşanan karşıdurmayı görürüz. Bu karşıdurma Irazca ve Muhtar, Bayram ve Haceli arasında sürüp gitmektetir.

Yazar burada iki farklı düşünceden olan insanların mücadelesi fonunda farklı hayatlar aksettirmiştir.

"Irazca Yılanların öcü, Irazca'nın dirliği, Kara Ahmet destanı adı altında edebiyat tarihlerine "Irazca üçlemesi" olarak geçen romanların esas kahramanı Irazca marjinal karakterli yaşlı kadınların prototipidir. Marjinal karakterli yaşlı kadınların dışında Fakir Baykurt'un romanlarında başkişi konumunda kadın kahraman yoktur."

Irazca ana tipi Türkiye edebiyatında kendine has uslupta çizilmiş ve unutulmayacak olan kadın tiplerinden biridir. Irazca ananın ailedeki otoritesinden bahsettik. Ailede hiçbir şey ona danışılmadan yapılmaz. Ailede önemli yeri olan Irazca romanın da en önemli karakteridir. Romandakı olayların bir çoğuna müdahale eder, hadiseleri yönlendirir. Haççа gelin karakter bakımından mülayim, sessiz, sakin biridir ve bu Irazca'nın tabiatına oldukça uygundur. Tüm bunlarla beraber Irazca ailenin birliğini, güçlülüğünü sağlar ve temsil eder. Irazca romanın en canlı, en özel tipidir. Türk köylü kadınlarının temsilcisi olan Irazca isyankar tabiatı ile dikkatimizi çeker.

Kendisi isyankar olduğu için de köylünün haksızlıklara karşı sessiz kalmasına dayanamaz.

"Ah Bayram bu köyün bütün insanını ataşlayıp yakmalı. Ne ulan bu dünyanın kepazeliği... Bu muhtarın yaptığı kalleşlik hiçbir yerde görülmemiştir. İçlerinde diyorlardı. Dışlarından hiçbir şey demiyorlardı köylüler. Dilleri alınmış gibiydi."[4] Kimseye güvenmez Irazca, kimseyle dertleşmez, kimseyle derdini paylaşmaz.

Kendini kaymakama tanıtırken Irazca'nın düzenin bozulması, yoksulluğu, ezilmesi ve bütün bunlara karşı düşüncelerinin ve duruşunun şahidi oluruz: "Ağa varsıl! Biz yoksuluz çok şükür. Herkesin ağa olması ilazım değil. Mümkün değil. Beş parmağın beşi gibi bizim komşuların da hali bir değil... Köy yerinde ne kanunu, köy yerinde ne kanunu Allahı seversin. Zulüm eden bir defa zulmünün cezasını görmedi mi, önü alınmaz onun. Çarıklının itibarl yok, çarıklının arkası yok, çarıklının dostu yok. Biz alıştık, çok sabrettik, çok bekledik."[5]

Romanda yılanlara simgesel olarak yer verilmesi Irazca'nın öç alma duygusu ile özleştirilmiştir. Irazca Haceli ve muhtarı insan kılığına bürünmüş yılan olarak görmektedir.

3Baykurt, F. (2016) Yılanların öcü: Literatür Yayıncılık. S.66, 77

4 Baykurt, F. (2016) *Yılanların öcü:* Literatür Yayıncılık. S.181, 185

5 Baykurt, F. (2016) *Yılanların öcü:* Literatür Yayıncılık. S.181, 185

Bir tarafta gerçek yılanlar, diğer tarafta yılan Irazca'nın Haceli'nin temel yerini toprakla doldurması, oğlunu Fatmaca için ayartması, temel yerinin kerpiçlerini kırıp dağıtması Irazcanın kendince mücadele yöntemleridir. Kavgacı, sert biri gibi görünmesine karşın yumuşak, sevgi dolu kalbi olan, merhametli biridir Irazca.

"Sevmeli, sevmeli... dedi. Dünyada insan birbirini sevmeli. Sevmezse günler tükenmez. Sevmezse dünya zindan olur. Sevmezse yaşadığının farkına varamaz. Sen somurt, komşun somurtsun, ne olacak bunun sonu? İnsan dediğin dünyada sevişmeli gızım..."[6]

1.3.Hatice

Romanın bir diğer önemli kadın karakterlerinden biri de Hatice'dir. Yazar bu karakteri sevgi ve şefkatla yaratıp canlandırmıştır. Haççа Bayram'ın karısı, çocuklarının anasıdır. Köyün en güzel, en çalışkan kadınlarındandır. "Bayram'ın karısı güzeldi, hem de terbiyeli, iyi huylu, fakat böyleleri varlıklıların karısı olmalı."[1] Hatice'nin hayattan pek bir beklentisi de yoktur. Tek istediği kendilerine ait bir odanın olması, bir de yıkanabileceği bir leğen: "Sıcak suyumuz, leğenimiz, sobamız... Bayramın ayağına papuç bile olamaz o deli Haceli! Şu odayı ne yapıb yapıb çevirmeli bu güz. İçine bir bir duş yaptırsa şu Bayram da, ikimiz orada yatsak..."[7] Bir çok yönden Bayram için ideal bir eştir Haççа. Lakin bu da onu ihanete uğramaktan kurtarmaz. Kocası Bayram Haceli'nin karısı Fatma ile karısını aldatır. Kocasıyla olan ilişkisinin yanı sıra kaynanası Irazca ile de iyi geçinmektetir. Irazca onu öz kızı gibi sever:

"Haççа'yı gözü gibi seviyordu. Kadrini kıymetini biliyordu. Haççа hiçbir gün bir dediğini iki etmemişti. Hiçbir gün yamacına dikilip "sensin" dememişti. Kocasına ası gelmemiş, çocuklarını dövmemişti. Suratını asmamıştı. İşten kaçmamıştı. Bayram'ın uzun askerlik yıllarında çift sürmüş, nadas etmiş, ekin ekmişti. Kırdan gelmiş, yüzünü azdırmadan çocuğunu emzirmiş, gene işine bakmıştı. Böyle gelin sevilmez miydi?"[8]

Haççа'nın gözünden Irazca'ya bakacak olursak, onun ne kadar güçlü, çevik, diri olduğunu görürüz:

"Kuru ama hepimizden diri. Akşam temeli doldururken biz yorulduk o yorulmadı. Çok bitirim bir kadın, Haceli'yi çatlatacak."[9]

1.4. Bayram

Romanda bir diğer dikkatimizi çeken karakter de romanın başkişisi Kara Bayram'dır. Yazar romanın başlangıcında Bayram'la ilgili şu bilgileri verir: "Bu Kara Bayram'ın seksen evli Karataş köyünde kimsenin gözüne batmayan bir hayatı vardı... Evliydi. Üç çocuğu vardı. Babası daha Bayram tüysüz delikanlıyken, anlaşılmaz bir köy ağrısından eyvallahı çekip

6 Baykurt, F. (2016) *Yılanların öcü:* Literatür Yayıncılık. S.181, 185
7 Baykurt, F. (2016) *Yılanların öcü:* Literatür Yayıncılık. S.108
8 Baykurt, F. (2016) *Yılanların öcü:* Literatür Yayıncılık. S.108
9 Baykurt, F. (2016) *Yılanların öcü:* Literatür Yayıncılık. S.108

gitmişdi. Bayram'a hemen hemen her işte söz geçiren anası sağdı. Ocağın başkanlığı onun elindeydi... Kapısında bir de köpek vardı; ürküsüz, korkusuz günler geçip gidiyordu."[10]

Bayram çalışkan köylü Türk erkeğinin tipik temsilcisidir. Kendi işinde olan., çalışkan, yoksul, ailesinin geçimini sağlama çabasında olan birisidir. Romanın sevilen karakterlerinden biri olmakla beraber yazarın halkın içinden çekip çıkardığı, kendine yakın hiss etdiği bir karakterdir Bayram.

1.5 Muhtar Hüsnü

Karataş köyünün muhtarı köylü tarafında sevilmeyen, bencil, menfaatçi bir insandır. Ve yönetimle ilgili fikirleri kendi dilinden söylenmiş olan bu sözler üzere anlaşılır: *"Muhtarlıkta başın ırat yaşamak istiyorsan, bir yol var: ireli gidenin burnuna furup durutacaksın. Geride kalanın da kıçına furacaksın ki hizaya gelsin... Bu üsulu adamakıllı belleyen adam vallaha dünyayı yörütür.."*[11]

Muhtar köylüleri incitmekle beraber aynı zamanda onların başkaldırmasından da korkmaktadır: "Köylünün ayranını kabartmaya gelmez"[12]

Muhtarın köyde "arkadaşlık" yaptığı kişi Hacelidir. Haceli onun kanunsuz işlerini yapmaktadır. Muhtar da karşılığında ona yardım eder, istediklerini verir. Diğer köylüler ve Irazca ise ona Cımbıldak lakabını takmıştır. Önceleri Haceli ve Bayramın arasındakı hüsumeti körükleyen Muhtar Hüsnü sonralar bu işin mahkemeye taşınacağından korkarak onları barıştırmak ister. Çünkü adının çıkacağından korkar. Hakimiyeti çok sever, köylüleri kendi emrine tabi tutmak ister her zaman. Bu yüzdendir ki, onu çıkarlarını koruduğu Haceliden başka pek seven yoktur köyde.

2. Yaşar Kemal

Cumuriyet dönemi yazarları içerisinde önemli yeri olan Yaşar Kemal 1923 yılında Osmaniye'de doğmuştur. Anadolunun masalları, destanları, esfanelerini eserlerinde sıkça kullanmış, yazara ilham kaynağı olmuştur. 1950-li yıllardan buyana yaratdığı şaheserlerle adından söz ettirmeyi başarmıştır. Eserleri bir çok yabanı dile çevrilmiş, başka ülkelerde de ilgiyle karşılanmıştır. Romanlarında ağa-köylü, zengin-fakir, yöneten-yönetilen gibi cepheleri ustalıkla işlemiş, hem folklorik, hem de gerçekçi unsurları kullanmıştır. Yaşar Kemal'in eserlerinde insan sevgisini, insana verilen değeri açık ve samimi bir dille görmekteyiz. Yazar eserlerinde insanı yargılamaz, ona hak verir, iyiliğin kazanacağına, kötülüyün cezasız kalmayacağına inandırmaya çalışır okuru. Bu özellikleri hemen hemen onun tüm eserlerinde görsek de "İnce Memed" romanında bunu daha fazla sezinleriz. "İnce Memed" 1955 yılında kitap olarak basılan bir nehir romandır. Yazarın başyapıtı olan İnce

[10] Baykurt, F. (2016) *Yılanların öcü:* Literatür Yayıncılık. S.108
[11] Baykurt, F. (2016) *Yılanların öcü:* Literatür Yayıncılık. S.15, 91, 158
[12] Baykurt, F. (2016) *Yılanların öcü:* Literatür Yayıncılık. S.15, 91, 158

Memed türk roman tarihinde kendine has yeri olan, oldukça önemli bir eserdir. Romandakı olaylar Çukurova ve etrafında gerçekleşir.

Türk ve batı edebiyatında rastladığımız eşkiyalık öykülerine romanda geniş yer verilmiştir. Romanın başkişisi Memed halkın ağalara, sömürgecilere karşı savaşan kahramanı haline gelmiştir. Memed içinde olduğu haksızlıklara karşı mücadele ederek "herkesin toprağı herkesindir"[13] fikrini savunur. Kendi dilinden söylenmiş bu sözlerde yazarın İnce Memed romanına ve eşkıyalığa yaklaşımını görürüz: "Dayım en büyük eşkıyalardan biriydi. 1936'lara kadar 500 dolayında eşkıya vardı o çevrede. Bunlardan biri de Karamüftüoğlu ailesinden ünlü Remzi beydi. Kurtuluş Savaşı'nda Kadirli'yi ilk örgütleyenlerden. İlk İnce Memed romanında çakırdikeni diye bir diken var. Onu bana Remzi bey anlattı. Remzi bey'le eşkıyalığın felsefesini yaptık. Amcamın oğlu Rza da eşkıya oldu, dağda vuruldu. İlk romanımın İnce Memed olmasının nedeni bu. Başka türlü de olamazdı zaten."[14]

2.1. İnce Memed Roman Özeti

Romanda olaylar örgüsü ağalık düzenin hakim olduğu Çukurova'da gerçekleşmektetir. Romanın başkişisi Memed anası Döne ile birlikte Değirmenoluk köyünde yaşamaktatır. Mal varlıkları bir buzağı ile inek ve bir göz evdir. Abdi Ağa'nın dayaklarında canından bezen Memed Kesme köyünden Süleymana sığınır, ona misafir olur. Süleyman da onu oğlu gibi sever ve evinde saklar. Daha sonra da Memed Süleymanın keçilerini otlatır, gün geçirir. Sonradan Pancar Hösüğün Memedi görüp anasına haber vermesi ile Memed köyüne geri döner. Bundan sonra Abdi ağanın zulmü bire beş artar. Ve böylece yıllar geçer. Memed artık genç bir delikanlıdır. Çocukluğundan beri aşık olduğu Hatçe ile köyden kaçmak ister. Lakin Hatçe'yi Abdi Ağa'nın yeğenine nişanlarlar. Bunun üzerine Memedle Hatçe kararlaştırdıkları gibi kaçarlar. Abdi Ağa ve adamları tarafından yakalanan Memed Abdi Ağa'yı yaralar**,** yeğenini ise öldürür. Daha sonra ise dağa çıkar, Süleymanın da yardımı ile eşkıyalara katılır. İlk katıldığı çete Deli Durdunun çetesidir. Fakat Memed Durdunun çetesinde uzun süre kalamaz, Durdunun yaptıkları ona çok yanlış gelir, bunlara dayanamaz ve Durdunun çetesinden ayrılır. Abdi ağa köylülere Veliyi Hatçenin vurduğunu söylemeleri için tenbih eder. Böylelikle köylüler yalancı şahitlik yapar ve Hatçenin hapse atılmasına sebep olurlar. Memed Durdunun çetesinden ayrılırken çeteden Cabbar ve Recep Çavuş da ona katılır. Memed kendi köyüne döndüğü zaman köylülere çakırdikenliğini yakmayı, daha sonra orada da ekin-biçin yapılmasını söyler. Ve bununla beraber "her kes kendi toprağının sahibidir" diyerek köylülere ekinden kaldırdıkları mahsulu Abdi ağaya vermemelerini tembihler. Birlikte Abdi ağanın saklandığı köye inerler, gizlendiği evi ateşe verirler. Lakin Abdi ağa kaçmayı başarır, yine kurtulur. Recep Çavuş ölür, memed ve Cabbarsa kaçmaya

[13] Kemal, Y. (2016) *İnce memed:* Yapı Kredi Yayınları. S.297

[14] Kabacalı, A. (2004) *A'dan Z'ye Yaşar Kemal*: Kitaplık dergisinin armağanı, sayı 68,YKY, ocak

devam ederler. Sonra ise Memed Hatçeyi Hatçenin hapishaneden tanıdığı Irazı kaçırır, birlikte Alidağına çıkarlar. Hatçenin bir oğlu olur ve ismini de Memed koyarlar. Hatçe çatışmaların birinde aldığı yaradan ölür ve İnce Memed oğlunu Iraza emanet eder. Iraz da çocuğu alıp Antepe yola düşer. Af çıkmıştır, Memed ise afdan yararlanmaz, Abdi ağa'yı kasabadaki evinde öldürür. Sonrasında ise Memedden haber alınamaz.

2.1 İnce Memed

Romanda psikolojik çözümlemeleri verilen en önemli üç kişi İnce Memed, Abdi Ağa ve Topal Alidir. Olaylar İnce Memedin etrafında ve onun müdaheleleri ile örgülenir. Memed Değirmenoluk köyünde doğulmuştur ve babasını küçükken kaybetmiştir. Daha küçük yaşlarından Abdi ağanın dayağından, onu hem çalıştırıp hem de dövmesinden bıkıp kaçan İnce Memed Süleymanın evine sığınır. Ve yaşadığı hayatı, yeri şöyle anlatır Süleymana: " Dursun bana dedi ki... Bizim köyde dedi çocukları dövmezler. Çocukları çifte salmazlar. Bizim köyün tarlalarında dedi çakırdikeni bitmez. Ben oraya gidiyorum işte."[1] "Beni döve döve öldürürdü. Hem çift sürdürürdü çakırdikenlikte yalınayak. O da ayazda. Hem öldürürdü. Birinde beni bir dövdü, bir dövdü. Bir ay yataktan kalkamadım. Herkesi döver ya, beni çok döver."[15]

Memedin fiziksel özelliklerine bakarsak "kocaman bir başı vardı", "gözleri kocaman kahverengiydi", "boy atamadı, omuzları, bacakları gelişmedi. Kolları bacakları kuru birer ağaç gibiydi. Avurdu avurduna geçmişti. Yüzü esmerdi. Dudakları çoçuk dudakları gibi pembe pembe."[16]

İnce Memed mecbur insandır. Ağaların ezdiği köylüleri korumaya çalışan, onların kahramanı haline gelen bir insandır. Romanın ilk bölümünde yazar bize köylünün yaşadığı ortamı, hangi güçlüklerle mücadele ettiğini göstermekle direnişin kaçınılmaz olduğunu, İnce Memedi yetişdirenin aslında bu ortam olduğunu gözler önüne serer. "İnce Memed ruhunda duyduğu özel görevi yerine getirmek için dağlara çıkar. Köy halkının da sevdiğinin de var olmaları ya da tükenip gitmeleri dağa çıkmak zorunda kalacak "Mecbur Adam"a bağlıdır. Mecbur adamı dağa çıkartan, kör bağırsak haline getirilmiş, sosyal adaletin sağlan(a)madığı düzendir."[17] Yazar İnce Memed'i kendi isteği ile deyil, zorunlu şartlardan eşkiyalığa düşmesine okuru inandırıyor ve herkesin, özellikle de haksızlık altında ezilen köylünün onu sevdiğini göstermekle İnce Memed'e karşı bir sevgi yaratmayı ve onu anlamamızı sağlıyor. Köylüler İnce Memedin sihirli, tılsımlı olduğuna inanır. Onun kurşun geçirmediğine inanırlar. İnce Memed ezilen, sömürülen halkın kahramanına çevrilmişdir. Ve onu diğer

15 Uysal A. (2016) Yaşar Kemal'in İnce Memed romanının mekan-insan ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi. Uluslararası sosyal bilimler dergisi. S. 40

16 Uysal A. (2016) Yaşar Kemal'in İnce Memed romanının mekan-insan ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi. Uluslararası sosyal bilimler dergisi. S. 40

17 Uysal A. (2016) Yaşar Kemal'in İnce Memed romanının mekan-insan ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi. Uluslararası sosyal bilimler dergisi. S. 40

eşkiyalardan ayıran en önemli özelliklerden biri de geçimini halkı ezerek, inciterek sağlayıp zengin olmayı düşünmez. İnce Memed'in başkaldırısı sisteme değil, sistemin yetişdirdiği temsilcilere karşıdır. İnce Memed konuya o kadar derin yanaşmaz, Abdi ağa'nın, tek bir kötünün ölümü ile sistemin düzeleceğine, insanların refah içinde yaşayacağına inanır. Yazar Abdi ağa'nın ölümü ile zayıfların her zaman kaybedeceğini, güçlülerin ise kazanacağı fikrini yerle bir eder. İnce Memed kendi başkaldırısı ve direnişi ile köylüye umut ışığı olmuş, onları iyiliğin kazanabileceğine inandırmıştır. Yazarın düşüncesine göre "hiçbir zulüm ve kötülük yerde kalmaz". İnce Memedin başkaldırısı ile ilgili Yaşar Kemalin kendi dilinden şu sözler sarf edilmiştir: "Ben İnce Memedde başkaldırıyı savundum. İnsanoğlunun en büyük değerlerinden birisi, başkaldırıdır. İnsanın doğaya başkaldırışı, insanın insana başkaldırışı, insanın zulme başkaldırışı…"[18]

Yaşar Kemal bize yapıtın başkişisi olan İnce Memed'in kimsesiz, elinde hiç bir şeyi olmayan bir çocuk olarak göstermesi bizi haksızlıklara karşı mücadeleye cesaretlendirir. "Romanın başlarında İnce Memed Abdi Ağa'nın dayaklarına maruz kalan ve dul anasıyla beraber Dikenlidüzü köyünde ırgatlık yaparak kıt kanaat geçinen zayıf, çelimsiz, pısırık bir delikanlıdır. Abdi Ağa, ağası olduğu köylerde tüm toprakların sahibidir ve köylünün ürettiği ürünün üçte ikisine el koymaktadır. Toplam üretimin üçte biriyle yetinmek zorunda kalan özellikle kuraklık zamanlarında karınlarını doyuracak kadar yiyecek bulmaya bile zorlanmakta ancak Abdi Ağa'ya seslerini çıkaramamaktadırlar."[19] Romanının en belirgin konusu ağaların yoksul halka yaptığı zorbalıklardır, bununla beraber zulüm, sömürü, baskı, adaletsizlik, toprak hırsı, acizlik, sahipsizlik temaları çarpıcı bir şekilde işlenmiştir. İnce Memed Bir çok nedenle İnce Memed'in Türk edebiyat tarihindeki en önemli romanlardan biri olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu nedenlerden en önemlisi ise kanaatimizce romanda ezilen insanı başkaldırıya, direnişe çağırmak, insanın tüm yaratılış içinde en güçlü, en özgün yaratılış olduğuna inanmasını sağlamakdır.

Usta yazar bunu küçücük, arkasız bir çocuğun büyüyüp de bir şahsiyete bürünürken yaşadıklarının timsalinde gözler önüne sermeyi başarmıştır.

2.3. Abdi Ağa

Romanda ağa karakterleri zalim, hak hukuk tanımayan, açgözlü, sadece kendisini düşünen gaddar kişiler olarak gösterilmektedir. İnce Memed 1'de Abdi Ağa ve Ali Safa bey ön plana çıkar. Abdi Ağa Dikenlidüzü'nde yerleşen beş köyün ağasıdır ve bu köylerden en büyüğü olan Değirmenoluk köyünde yaşamaktadır. Köy halkı tarafından sevilmez. Gaddar, bencil, zalim bir kişiliğe sahiptir. Abdi ağa köylüleri bedava çalıştırıp, mahsulün büyük

[18] Özcan Ü. (2015) Roman tekniği bakımdan Yaşar Kemal'in İnce Memed adlı yapıtı. Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. S.36

[19] http://ydemokrat.blogspot.com/2009/12/ince-memed.html

kısmına el koyar. Arkası olmayan bu zayıf insanlara zulm eder, köylü çoğu zaman kışın ortasında aç kalır. Kendi hayvanlarını ucuzuna Abdi Ağa'ya satar, karşılığında yiyecek bir şeyler alırlar.

"Abdi ağa Döneyi işaretle yanına çağırdı, yanaşmalara da şu emri verdi:
"Dörtte üçü bize, biri de Döneye"
Döne ağanın üzengisine sarıldı:
"Etme ağam, Acımızdan ölürüz bu kış. Etme eyleme. Tabanların öpeyim Ağa'm!"
"Hiç sızlanma Döne! Hakkını veriyorum."[20]

Abdi ağanın zulmü sadece Döne ve Memede karşı değildir. Köylüye acımaz, Memedin ailesine yağtığı gibi bir çok aileyi kışın ortasında aç bırakır. Memed Abdi Ağa'yı ve Veliyi vurduktan sonra Abdi Ağa Memedin anasını döve-döve öldürür. Sevdiği kız Hatçe'yi de günahsız yere hapse attırır. Memed bunu kabullenemez, etdiyi suçun Abdi ağa'nın yanına kalmasına göz yumamaz. Memed'in nefreti öfke ve düşmanlığın kaynağına yönelik bir eğilimdir. Bunun üzerine İnce Memed köylüye ve kendine yaptıklarının intikamını almak ister, direnişini başlatır. Abdi Ağa İnce Memedden korktuğu için Ali Safa beye sığınmıştır. Tüm yaşananlarla birlikte köylüler arasında İnce Memed'in şanı yayılmaktadır. Nice destansı öyküler dillere düşmüş, herkes bir İnce Memeddir konuşuyor. Hayatını saklanarak, korku içerisinde geçirmektetir. İnce Memedin Abdi Ağa ile olan kavgası, mücadelesi ilk önce şahsi mesele olsa da daha sonra sosial bir vazife haline gelmiştir.

2.4. Topal Ali

Köyün izcisi, iz sürmede oldukça başarılı olan birisidir. Karakter olarak kötü biri değildir, lakin Abdi ağanın zoruyla Memed ve Hatçenin izini sürer. Onların bulunmasına yardım eder. İz sürmesine sebep içindeki tüm yaşamı boyu onu izleyen iz sürme ihtirasıdır. Daha sonra ise bu yaptığından büyük pişmanlık duyar.

Bu pişmanlıkla da sonrakı olaylardan görürüz ki, kalben, samimiyetle Memede hizmet eder. Zamanla da İnce Memedin en iyi adamlarından birine çevrilir. Hatta düşmanlarının Memedin izini sürmesine engel olur.

Sonuç

Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt'un romanlarında şahısları cinsiyetine göre sınıflandırıldığımız zaman erkek karakterlerin daha fazla olduğunu görürüz. Başkişiler genellikle erkeklerden ibaretdir. Olaylar genellikle erkeklerin etrafında cereyan eder. Kadınlarsa erkeklerin yanında olan, onlara destek verip yardım eden bireylerdir. Esasen eğitimsiz, sessiz sakin, erkeğine dayanak olan kadınlardır bu karakterler. Her iki yazarın eserleri ve konular bir-birine yakın olduğu için yaratdıkları karakterler de bir-birine benzer, hatta bazıları aynı isimlendirilmiş bireylerdir. Kadın ve erkeklerle birlikte çocuk karakterleri

20 Kemal, Y. (2016) İnce memed: Yapı Kredi Yayınları. S.52

de her iki yazarın romanlarında benzer şekilde canlandırılır. Şöyle ki, çocuk karakterleri çoğunlukla yoksul aileden gelen, zorluklarla büyüyen kişilerdir. Küçük yaşlarından anne-babalarıyla birlikde tarlada çalıştırılıp zahmete alıştırılmışlardır. Bu çocuklar Anadoluda büyüdüğü için tabiatla, bitki ve hayvanlarla iç içe büyümüş olan çocuklardır. Ve etrafında olanları büyük bir hassasiyet ve dikkatle gözlemlerler.

Her iki yazarın karakterleri çoğunlukla zorluklarla uğraşan, rahat yüzü görmeyen başkişilerdir. Bu zorlukları yaratan bazen bir ağa, bir muhtar, bazen de sıradan bir köylüdür. Başkişiler ise bu zorluklarla kendi yöntemleriyle uğraşır, baş etmeye çalışır.

Her iki romanda halk kültürü ve edebiyatı oldukça önemli yer tutmaktadır. Halk efsaneleri ve miflere inanan köylüler olayları doğa üstü güçlerle ve inançlarına uygun olarak farklı şekillerde yozarlar. Her karakterin düşüncesi, manevi dünyası, inanışları, güçlükleri, toprağa olan bağlılığı ve çalışkanlığı ince çizgilerle işlenmiş, tüm çıplaklığı ile okurun gözleri önüne serilmiştir. Büyük ustalıkla yaratılan bu karakterler her biri Türk halkının, Türk köylüsünün yaşam tarzını, çektiği zorlukları, sevgisini, kederini, en derin duygularını başarılı bir şekilde aksetdirmişdir.

KAYNAKÇA

Baykurt, Fakir (2016). *Yılanların Öcü.* İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Kabacalı, Alpay (2004). *A'dan Z'ye Yaşar Kemal: Kitaplık Dergisinin Armağanı*. S. 68. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kemal, Yaşar (2016). *İnce Memed.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özcan, Ümit (2015). *Roman Tekniği Bakımdan Yaşar Kemal'in İnce Memed Adlı Yapıtı*. Ardahan: Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uysal, Alev (2016). "Yaşar Kemal'in İnce Memed Romanının Mekan-İnsan İlişkisi Bağlamında Değerlendirilmesi". *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*.

https://www.edebiyatogretmeni.org

http://ydemokrat.blogspot.com/2009/12/ince-memed.html

YAŞAR KEMAL'İN *YER DEMİR GÖK BAKIR* ROMANINI EZİLEN MİSTİSİZMİNİN YENİDEN YAZIMI OLARAK OKUMAK

Mert TUTUCU

Yüksek Lisans Öğrencisi
Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD

ÖZ

Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* roman üçlemesinin ikinci kitabı 1963 yılında yayımlanan *Yer Demir Gök Bakır'*dır. Yaşar Kemal kendisiyle gerçekleştirilen bir söyleşide *Dağın Öte Yüzü* üçlemesini yazmasına sebep olan düşünsel altyapıyı şöyle açıklar: "Bir de üç bölümlük uzun bir roman dizisi yazdım… Bir ermişin doğuşunu anlatmağa çalıştım. Bu bir alegoriydi. Dinlerin, diktatörlerin, peygamberlerin, ermişlerin doğuş sebeplerini araştırdım. (…) İnsanoğlu sıkışınca toplum olsun, kişi olsun kendine sığınacak bir düş dünyası yaratıyor, bir kişi yaratıyor. (...)" (Erim, 2015) Yaşar Kemal'in de altını çizdiği gibi ezilen toplumlar kendilerini ezen düzene başkaldıracak cesareti veya kuvveti kendilerinde bulamadıklarında tutunacakları bir dal, bir kurtarıcı ararlar. Toplumlardaki mehdi veya mesih beklentilerinin altında yatan motivasyon da bu çaresizlikle ilgilidir.

Bu çalışmada ezilen toplumların kurtarıcı olarak mistik bir figür, kült bir lider yaratmadaki ilkel komünal motivasyonunu tanımlamak için *ezilen mistisizmi* yeni bir kavram olarak önerilecek, *Yer Demir Gök Bakır* romanı yazarının da vurguladığı gibi ezilen mistisizminin yeniden yazımı olarak okunacak ve mistisize etme sürecinin merkez-merkezkaç kuvvetler arasındaki gerilimden nasıl etkilendiği, bu gerilimin söz konusu esere nasıl yansıdığı açımlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yaşar Kemal, *Yer Demir Gök Bakır*, mesihçilik, ezilen mistisizmi.

ABSTRACT

Yer Demir Gök Bakır was published in 1963 it is the second book of Yasar Kemal's novel trilogy *Dağın Öteki Yüzü*. Yasar Kemal on an interview explains the intellectual background that led him to write his trilogy *Dağın Öteki Yüzü* the interview follows: "I also wrote a three-part long novel… I tried to explain the birth of a saint. It was an allegory. I searched the reason of the existence of the religions, dictators, prophets and saints. (…) When the human being feels stuck, either society or a person creates a dream world to take shelter within themselves, is creating a person. (…)" (Erim, 2015) when the oppressed societies do not have the courage or the power to revolt against a regime that oppresses them, they search for a savior, a branch to cling to. The underlying motivation for expecting a Mahdi or a messiah in societies is also related to this despair.

In this study, the oppressed mysticism will be proposed as a new concept to describe the primitive communal motivation of the oppressed societies to create a savior, a mystical figure and

a cult leader, *Yer Demir Gök Bakır* will be read as the rewriting of the oppressed mysticism, as emphasized by the author of the novel and how the mysticizing process is affected by the tension between center-centrifugence forces, how this tension is reflected in the work in question will be explained.

Keywords: Yasar Kemal, *Yer Demir Gök Bakır*, messianism, oppressed mysticism.

Giriş

Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* isimli roman üçlemesinin ikinci kitabı olan *Yer Demir Gök Bakır* 1962 yılında *Cumhuriyet Gazetesi*'nde tefrika edilir. Bundan bir sene sonra 1963 yılında ise kitap olarak yayımlanır (Ceylan, 2008: 213). Kitabın ismi hiçbir yardım imkanının olmadığı, umudun tükendiği, şartların zorlaştığı durumları anlatmak için kullanılan "yer demir gök bakır" deyiminden gelmektedir. Bu isim eserin işlediği yoksulluk, çaresizlik, korku ve ezen-ezilen çatışması gibi temalarla yakından ilişkilidir. Roman dar bağlamda bir kasaba tüccarına borçlarını ödeyemeyen Yalak köylülerinin bu zorluktan onları kurtarması için Taşbaşoğlu adlı köylüye ermiş mertebesi vermelerini yani köy halkının mit üretim sürecini ve bu süreçte Taşbaş ile köyün muhtarı Sefer arasındaki çatışmaları konu edinirken; geniş bağlamda kasaba-köy, seküler-muhafazakâr ve ezen ezilen ikiliklerini ortaya koyar. Sıradan bir köylü olan Taşbaş'ın bir mistiğe dönüştürülmesi hem romanın yoksulluk, ezilmişlik, çaresizlik temalarıyla hem de Yalak Köyü'nün örneğini oluşturduğu cemaat tipi toplum yapısıyla ilgilidir. Cemaat tipi toplumlar yaşadıkları krizleri aşabilmek için kutsal bir figür yaratmaya oldukça eğilimlidir. Özellikle muktedir kesimi temsil eden merkez kuvvetlerin baskısı altında krizlerini çözebilmek için çıkar yol bulamayan ve isyan etme gücünden yoksun olan merkezkaç kuvvetler bir kutsal adam -ermiş, mehdi, mesih, veli- beklentisi içine girerler. Bu ilkel komünal motivasyonu adlandırmak için ben ezilen mistisizmi tabirini kullanmayı önererek *Yer Demir Gök Bakır* romanını bu kavram çerçevesinde okumaya çalışacağım.

Eserin ezilen mistisizmi bağlamında yakın okumasına geçmeden önce söz konusu kavramın tarihsel, toplumsal ve düşünsel köklerini, değişim-dönüşüm süreçlerini ortaya koymak eserin incelenme aşaması için oldukça faydalı olacaktır.

Ezilen Mistisizminin Tarihsel, Toplumsal ve Düşünsel Serüveni

Mistisizm kelimesi Antik Yunanca'da "dudaklarını ve gözlerini kapamak, bir gizeme giriş yapmak" anlamlarına gelen *muo* kelimesine dayanmaktadır. Yine Antik Yunanca'da muo kelimesinden türetilen *mustikós*, "gizli" anlamına gelmektedir. Bu kelimenin Latince'ye geçmesiyle ortaya çıkan *mysticus* kelimesi ise "gizli ayinler" anlamına gelir. Mistik kelimesi Latince'den Eski Fransızca'ya *mistique* olarak geçmesiyle son şeklini alır. Mistique bugün kullandığımız şekliyle "gizemli, gizem dolu" anlamlarına gelmektedir (Mysticism, 2020).

Margareth Smith, *Early Mysticism in the Near and Middle East* (1995) adlı eserinde mistisizmi sadece seçilen kişilere verilen ezoterik bilgi şeklinde tanımlar. Mistikler de kendisine ezoterik bilgi verilen ve bu bilgiler konusunda susmakla yükümlü olan kişilerdir.

Smith'e göre mistisizm aynı zamanda Yunanların gizem kültleriyle de yakından ilişkilidir (s. 1-2). Smith, söz konusu eserinde mistisizmin dört ayırt edici özelliğini okuyucuya sunar. Buna göre mistisizmin ilk özelliği kişinin ilahi bilgelere ancak aklı dışlayarak, sezgi denilen içsel bir duyuyla ulaşabileceğine dair sarsılmaz bir güvene sahip olmasıdır. İkinci olarak mistisizm ruhun ilahi bilgiye ulaşmak için ilahi doğayla birlik içinde olması gerektiğine inanır. Mistisizmin üçüncü özelliğine göre benliğinden ayrılamayan kimse ilahi bilgiye ulaşamaz. Mistisizmin dördüncü ve son özelliği ise ilahi bilgiye ulaşmada rehber olarak sevgiyi benimsemesidir (s. 4-6).

Smith'in saydığı özellikler doğru olmasına karşın mistisizm yalnızca inanan kişi ile Tanrı arasında gerçekleşen kapalı bir inanç sistemi değildir. Mistisizm toplumsal bağlamda zamanlarüstü ve kültürlerarası değerlerin bir toplamıdır. Ayrıca mistik hareketlerin sanılanın aksine hiç de pasifist olmadıklarını hesaba katılırsa, mistisizmin sosyo-politik gelişmelerden bağımsız düşünülemeyeceği ortaya çıkar. Tüm mistik hareketlerde inanan kişi çeşitli ritüellerle benliğinden koparak ilahi bilginin kaynağında yok olmaya çalışır. İlahi kaynakla birleşen mistik, ilahi bilgiyi edindikten sonra kendisini dış dünyaya kapamaz tam tersi çevresini ilahi bilginin ışığıyla aydınlatmaya çalışır. Bu durumda aydınlanmış olan mistik kendisine kimsede olmayan bir bilginin bahşedildiği seçilmiş bir kişi olarak Weberci anlamda karizmatik, ilkel komünal anlamda kutsal lider konumuna yükselir. Eğer bu kişiler toplumsal ve siyasal bir kriz ortamında ortaya çıkarlarsa liderlik motivasyonları artar ve kriz sebebiyle mağdur olan çevreleri etraflarında toplarlar. Bazen ise bireyler kendilerini değil de toplum bireyleri karizmatik/kutsal lider haline getirir. Özellikle baskıya, haksızlığa, şiddete uğrayan toplumlar eğer bu durumu yaratan sosyal şartlara isyan etme gücünden veya cesaretinden yoksunlarsa isyanlarını kurtarıcı olarak gördükleri bir kişide temsil etmeye başlarlar. Kurtarıcı olarak görülen kişi zamanla mitleştirilir. Söz konusu durum cemiyetlerde politik bir liderin yüceltilmesi olarak tezahür ederken cemaat tipi toplumlarda mitleştirilen kişiye dini bir rol biçilir. Böylece zor zamanlar geçiren toplumda bir mehdi, mesih, veli veya ermiş özlemi baş gösterir. Ben bu durumu açıklamak için ezilen mistisizmi tabirini kullanmayı uygun görüyorum. Ezilen mistisizmi Mazdeizmden Karmatiliğe, Maniheizmden Hristiyanlığa, Yahudilikten İslam'a kadar her coğrafyada, her toplumda, her inançta ve her dönemde görülebilir: "Asıl kurtarıcı, Tarihin her anında ortaya çıkabilecek Mesih'tir. Elbette, Mesih ile imlenen şey bildiğimiz dinsel betiden çok onun simgelediği devrimsel dönüşümdür. Her şeyden önce dünyaya yeni bir bakışı gerektiren bir dönüşümdür bu." (Soya, 2015: 30-31)

Dünyaya yeni bakış denemelerinin örneklerini özellikle semavi dinlerin kurumsal yapısının dışına çıkan mistik hareketlerde görebiliriz. Kurumsal dini merkez, kurumsal dinin dışına çıkan mistik hareketleri ise merkezkaç kuvvetler olarak ele alırsak merkez kuvvetlerin göreceli zengin, bürokratik ve devletçi iken, merkezkaç kuvvetlerin yoksul, yerel ve âdem-i merkeziyetçi olduklarını söyleyebiliriz. Tarihsel süreçte ortaya çıkan merkezkaç kuvvetlere

merkezi Hristiyan söylemine karşı çıkan Pavlikanlar, Bogomiller, Anabaptistler, Assisili Francesco'nun yoksul kadınlar tarikatı; Ortodoks Yahudiliğe karşı Ebiyonitler; İslam'ın ortodoks yorumuna karşı heterodoksinin temsilcileri olan Baba İlyas, Şeyh Bedreddin, Şeyh Maşûki örnek gösterilebilir.

Mistisizm ile ezilenler arasındaki ilişkiye modern zamanlarda dikkat çeken ilk isim ise Walter Benjamin'dir. Walter Benjamin Yahudi mistisizmi ve mesih anlayışı ile Marksist ideolojiyi bir araya getirerek çok tartışılan teolojik bir Marksizm fikri ileri sürer. 1915 yılında Yahudiliğin ezoterik yönüne ilgi duyan Gershom Scholem ile tanışan Walter Benjamin Yahudi mesihçiliği ile Kabala mistisizmi hakkında düşünmeye başlar. Çalışmaları sonucunda Yahudi mesihçiliği ile Marksist diyalektik arasında ilişki kuran Benjamin kurtuluş felsefesini meydana getirir. Hayatı boyunca Ortodoks Yahudi mesihçiliğine bağlı kalan ve bir dönem Sabetay Sevi'yi mehdi olarak kabul eden Scholem, mesih konusuna yaklaşım bakımından Benjamin ile arasındaki farkı şöyle özetler (Okuyan, 2020: 107): "Devrim mesihçi bir kimliğe büründüğünden, sürekliliğe yönelemez artık. Öte yandan öylece durup Mesih beklemek değildir mesele. Mesih ancak ezilenlerin, şimdiden ıstırap çekenlerin iradesinde, eyleminde ya da Benjamin'e göre sınıf mücadelelerinde vuku bulabilir." (akt. Okuyan, 2020: 107)

Benjamin Mesih'i kült bir kişi olarak algılamaz. Benjamin için Mesih geçmişin izini taşıyan ve geleceğe karşı sorumluluk duygusuyla hareket eden devrimci faaliyetlerin toplamıdır. Kapitalist modernleşme çağında bu faaliyetleri bünyesinde toplayan sınıf ise proletaryadır. Mesih beklentisi nasıl bir kurtuluş olasılığının altını çiziyorsa proletarya sınıfı da sınıfsız bir toplumun özlemi içindedir. O halde "[o]nun için proletarya ile mesihin bir farkı yoktur. Her ikisi de tarihe dur diyecek bir iradeyi temsil eder onun için. Her ikisi de mağlupların sesidir, beklentisidir" (akt. Anlı, 2014: 32). Benjamin mesihçilik ile Marksist ideoloji arasında bir çelişki görmediği için bunlardan bir sentez kurmaya çalışmaz (s. 32). Aksine mesihçiliği ve Marksizm'i birer değişke olarak kullanır. Mesihçiliği bir düşünce biçimi olarak ele alan Benjamin bu düşüncenin altında yatan kurtuluş felsefesinin Marksizm'deki proletarya bilinciyle yer değiştirmeli olarak kullanılabileceğini ve bu düşüncelerin kolayca birbirleri yerine ikame edilebileceğini gösterir. Benjamin'in bu fikirleri özellikle Latin Amerika'daki Hristiyan-Marksist Kurtuluş Teolojisi'ni ve bu çerçevede kurulan Kurtuluş Kilisesi'ni etkilemiştir (Okuyan, 2020: 111-120).

Benjamin'in fikirlerinden etkilenen yalnızca Kurtuluş Teolojisi değildir. Jacques Derrida, Benjamin'in Tarih Felsefesi Üzerine Tezler denemesinden yararlanarak mesihçilik kavramına katkıda bulunur (Lucy, 2012: 102). Derrida mesihçiliği hediye, sorumluluk ve hayaletimsilik kavramları üzerinden açıklar. Derrida'ya göre bugün bize miras kalan her şey bizim tanımadığımız ve bizi tanımayan geçmişteki öznelerin bir hediyesidir. Bu yüzden şimdide yaşayan bizler çifte bir sorumluluğa sahibiz çünkü hem geçmişin hediyesini korumak hem de gelecek için bir hediye hazırlamak zorundayız (s. 103). O halde bugün

gerçekleştirdiğimiz tüm eylemler geçmişin izini taşır ve geleceğin geleceğine dair bir sorumluluk hissini imler. Derrida'ya göre "(...) günümüzün her ânı mutlak olarak ötekilerin - kendine özgü adları olan 'tarihsel özneler' biçimini hemen hiç almayan hortlaklar ve gelenlerin hayaletimsiliğine açık kalır." (s. 103) Böylece Derrida Marx'ın mirasını ideolojiden, teoriden, manifestolardan ayırarak bir değişim vaadine dönüştürür. İşte bu değişim vaadi mesihçi bir vaattir (s. 104).

Buraya kadar ezilen mistisizminin tarihsel, toplumsal, düşünsel arka planını ortaya koyduğumuza göre artık Yaşar Kemal'in Yer Demir Gök Bakır eserinde ezilen mistisizmini nasıl yeniden yazdığına odaklanabiliriz.

Yer Demir Gök Bakır'da Ezilen Mistisizmi: Bir Köylüden Bir Mistik Yaratmak

Eserde, Çukurova'da pamuk işçiliği yapan Yalak köylüleri Adil Efendi isimli kasabalı bir tefecinin zulmü altındadır. Köylülere borç para veren Adil Efendi pamuk hasadı zamanında borcunu geri alacağını söylemiştir fakat köyün muhtarı Sefer ve köyde sözü geçen bir kimse olan Koca Halil köylüyü hasada geç götürdükleri için köylü beklediği kadar ürün toplayamaz. Bunun üzerine Yalak köylüleri Adil Efendi'ye borçlarını nasıl ödeyeceklerini kara kara düşünmeye başlar. Adil Efendi'nin köylerine gelerek bütün mallarına, mülklerine el koyacağına inanan köylüler tek kurtuluş yolu olarak gördükleri Muhtar Sefer'in tüm söylediklerini yaparlar. Taşbaşoğlu ise Muhtar Sefer'le sürekli çatışan ve hem Adil Efendi'ye hem Koca Halil'e hem de Muhtar Sefer'e karşı köylüyü sürekli uyaran isimdir. Taşbaş köylülere Muhtar Sefer'e uymamalarını söylese de Taşbaş'ın sözünü dinleyen olmaz. Bunu hazmedemeyen Taşbaş evine kapanır ve köylüyle tüm iletişimini keser. Muhtar Sefer'in sunduğu çarelerden hiçbir sonuç alamayan üstüne üstlük komşu köylere de rezil olan köy halkı muhtara karşı büyük bir öfke duymaya başlar. Elindeki son umudu da yitiren köy halkı tam bir çaresizlik içindeyken köyde meydana gelen bir olay her şeyi değiştirir.

Taşbaş'ın bir mistiğe dönüştürülme süreci eserin 20. bölümüne denk gelmektedir. Taşbaş, köydeki bir kavgada karısının yaralanması sonucu köylüye karşı büyük bir öfkeye kapılır. Uzun bir süreden sonra evinden dışarıya çıkar. Köyün meydanında köylülere beddualar eder. Gelecekte köyün başına gelebilecek olan felaketlerden bahseder:

> *Sizin yüzünüzden! Bu köyün toprağına bir daha yağmur düşmeyecek. Karı yalım olaraktan yağacak. Sizin yüzünüzden. Bereket yerine rezillik, güzellik yerine kötülük, varlık yerine yokluk yağacak. Ekinler yanacak. Bu köye bir daha ekmek girmeyecek. (...) Yüzbin yılan gelip köyü dolduracak. Adım atamayacaksınız. Adım atsanız bile soluğunuz ağıya kesecek. (...) Bu yıl korkusundan bahar gelmeyecek. Gelse de otlar bitmiyecek. Ağaçlar, çalılar, dağlar, ormanlar tomurcuklanmayacak. Tomurcuklansa da çiçekler açmayacak. Kuşlar yumurtlamayacak. Atlar, koyunlar, keçiler doğurmayacak. Doğursalar da ölü doğuracaklar. Avratlarınız tüm kısır kalacak. Kısır kalmaz doğururlarsa iflah olmayacak doğurdukları. (Kemal, 1968: 200-202)*

Taşbaş'ın bu beddualarında köylünün kolektif bilinçaltındaki korkuları açığa çıkaran yılan, kıtlık, kuraklık, kısırlık gibi unsurlar dikkat çekicidir. Bu unsurlar semavi dinlerin anlatılarında da oldukça sık kullanılır. Tevrat'ta Mısır Firavunu'nun İsrailoğulları'na yaptığı

eziyetler sonucunda ülkesinin başına gelen on felaketten bahsedilir. Bunlar sırasıyla: Suyun kana dönüşerek canlıları öldürmesi, kurbağa istilası, bit salgını, sinek istilası, hayvanlarda hastalıkların baş göstermesi, insanlarda iyileşmeyen çıbanların çıkması, dolu ve fırtına, çekirge istilası ve ilk doğan insan ve hayvan yavrularının ölmesidir (Kitabı Mukaddes Şirketi, 2002, Çık. 5:1-11:10). Matta, Markos ve Luka İncillerinde anlatıldığına göre İsa, Zeytin Dağı'nda havarileri ile otururken onlara şöyle der: "Ulus ulusa, devlet devlete savaş açacak; yer yer depremler, kıtlıklar olacak. Bunlar, doğum sancılarının başlangıcıdır." (Matta 24:7) Kur'an'ı Kerim'de ise Ad ve Semud kavimlerinin işledikleri günahlardan dolayı nasıl helak edildikleri anlatılır (Ankebût: 38. ayet). İlkel toplumlarda da beddua sosyal kontrolü sağlamak için işlevsel bir şekilde kullanılır. Güney Sudan'da yaşamış bir Nil halkı olan Nuerler'de kutsal adam olan şef herhangi bir anlaşmazlıkta orta yolu bulmak istemeyen kişiyi lanetler. Lanetin gerçekleşeceğine duyulan inanç toplum üzerinde bir kontrol mekanizması işlevi görür (Barclay, 2014: 114-115).

Bu tür kullanımların temel sebebi toplumun nesilden nesile aktardığı kolektif bilinçaltındaki korkuları açığa çıkartarak insanlarda korkuyla karışık bir saygı duygusu uyandırmaktır. Immanuel Kant bunu ulvilik (sublime) kavramı üzerinden açıklar. Kant'a göre ulvilik zevk ile açıklanamaz. Ulvilik, huşu, red ve cezbetmenin karışımıdır. Bu çelişkili birliktelik bizi hem korkutur hem de büyüler. Ulviliğin gücü de zaten korkutucu olmasına rağmen insanı cezbeden, kendine çeken doğasından gelir (Zima, 2015: 250). "Kant ulvîliği korkunç kayalar, karabulutların çarpışmasından ortaya çıkan gök gürültüsüne, korkutucu gücüyle patlayan volkanlara gönderme yaparak açıklar." (akt. Zima, 2015: 250) Taşbaş'ın konuşması da köylünün üzerinde aynı cezbedici etkiyi yapar:

> *Taşbaş da şimdi köyde bir ürküntü, bir korku . . . Yavaş yavaş Adil Efendiyi unutup, Taşbaştan çekecek köylü ne çekecekse. Herkese öyle geliyor. Kutsal bir yaratıktan ürker gibi ürküyorlar artık ondan. O ağzını açar açmaz, sanki bütün dedikleri olacakmış, oluyormuşçasına köylüyü irkiltiyor. Yılan derse, yağacak derse, köylüye öyle geliyor ki, ha yağdı, ha yağacak. Gözlerini gökyüzüne dikip bekleyenler de çıkıyor. (Kemal, 1968: 203)*

Söz konusu konuşmadan sonra köylüler Taşbaş'a korkuyla karışık bir saygı duymaya başlarlar fakat mistisize etme süreci sadece bununla sınırlı kalmaz. Şimdi sıra korku ve saygı duygularının bir sebebe bağlanmasındadır. Kolektif bilinçaltı harekete geçen toplum korku ve saygı duyduğu şeye karşı neden bu duyguları hissettiğine bir anlam veremez. Böylece kendisine haklı nedenler bulmaya çalışır. Bu irrasyonel bir rasyonelleştirme sürecidir. Bu süreçte Taşbaş hakkında çeşitli efsaneler uydurulur. Uydurulan efsaneler kulaktan kulağa tüm köyü dolaşır. Taşbaş gah soyu nice ermişlere dayanan bir insan olur gah Hz. Lokman'ın torunlarından biri. Köylü o zamana kadar Kel Aşık'tan dinlediği efsanelerdeki, masallardaki, halk hikayelerindeki, İslami anlatılardaki unsurları Taşbaş'a göre yeniden üretir. Yani köylü bir nevi yeniden yazma (re-writing) sürecine girer. Bu sürecin izini yine semavi dinlerde de bulabiliriz. Örneğin; Tevrat'ta anlatılan kurban ritüeli Kur'an'da yeniden yazılır.

Bu sürecin sonunda korku ve saygı duygularını nedenselliğe bağlayan köylü için sıradaki aşama yaratılan mistiğe bir işaret bulmaktır. Bu işaret köyde meczup olarak bilinen Vurgun Ahmet'ten gelir. Vurgun Ahmet, Hüsne ve Recep adlı iki aşığın köyden kaçıp kar fırtınasında ölmeleri üzerine köye giderek tüm evleri dolaşır. Herkese beddualarda bulunurken Taşbaş'ın evine geldiğinde yeri öper ve evden çıkar (s. 216-222). Böylece işaret bulunmuş olur. Köylü bundan sonra, artık ermişliğinden iyice emin olduğu Taşbaş hakkında kerametler uydurmaya başlar. Taşbaş bazen ardında yemyeşil ışıklarla görünür, bazen dağları yerinden oynatır, bazen hastalara şifa verir. Tüm bunlar köylünün Taşbaş'a karşı saygısını arttırdığı kadar korkusunu da perçinler. Sonunda Taşbaş evinden çıkmayan, karısına çocuklarına dokunamayan bir mistiğe dönüşür. Buna Farsçada "'Bâ-heme, bî-heme' yani 'Herkesle birlikte ama yalnız (diğer bir ifadeyle hem herkesle hem hiç kimsesiz)'" denir (Soya, 2015: 36-37). Peki Taşbaş hakkında bu kerametlerin uydurulmasının, diğer köylülerin komşusu, sıradan bir insan olan Taşbaş'ın bir mistiğe dönüştürülmesinin sebebi nedir? Bu süreç neden tam o an başlamıştır? Bu durum tam da incelememin ana çerçevesini çizen ezilen mistisizmi ile ilgilidir.

Yalak köylüleri kendilerine veresiye mal satan bir kasaba tüccarı olan Adil Efendi'ye borçlarını ödeyemeyeceklerini anladıklarında tutunacak bir dal ararlar. Bu dal, köylüyü her seferinde Adil Efendi'nin köydeki adamı olan Muhtar Sefer'e karşı uyaran, köydeki adaletsizliklere karşı çıkan, köydeki yozlaşmış düzenle çatışan Taşbaş olur. Muhtar Sefer köylünün tutunacak bir dal aramasını şöyle anlatır:

> *İşte şimdi de başında Taşbaşoğlu olayı. Köylü adamı yavaş yavaş, gün geçtikçe ermişliğe itiyor. Bunun bir tek müsebbibi Adil. Köylü böyle anlarda sarılacak dal arar. Türlü türlü dala sarılır, bırakır. En sonuncu sağlam sandığı bir dala sarılır, sandıkça sarılır, her bir şeyini dalın gücüne verir, dala sığınır. Bir dal bulamazsa, kendisi dalı yaratır, sonra da sarılır. Köylü dalsız edemez. (Kemal, 1968: 229)*

Köylünün isyanı Taşbaş'ta görünürlük kazanır. Yani Taşbaş'a verilen ermiş kimliği salt köylü taassubu ile ilgili değildir. Köylüler ezilen mistisizmi bağlamında içlerinde hissettikleri fakat cesaretsizliklerinden dolayı ortaya çıkartamadıkları devrimci hisleri Taşbaş'a yükleyerek ondan bir mistik-devrimci yaratırlar. Taşbaş'ın ağzından Adil Efendi'ye söylemek istediklerini söylerler:

> *Bir gece bir ak güvercin donuna girmiş Taşbaş Efendimiz, varmış Adilin penceresine konmuş. Adil pencereyi açmış ki, ne görsün, orada bir ak güvercin durup durur, gözlerinden de ateş saçar. Güvercin dile gelmiş, demiş ki Adile eeey Adil, sen hiç duydun mu? Duydun mu ki Sakarcalığın kadınları bir Çukurova ağasını bir anda toz ettiler? Sen ki canını seversin, gelme Yalak köyüne. Sen ki çocuklarını seversin, bu yıl borçlarını bağışla. Sen ki kasabanı seversin, köylü aç çıplak. Dükkanında çok mal var. Haber gönder ki gelip alsınlar. Bu yıl çok pamuk toplayacaklar. İki yılın borcunu birden öderler. (s. 348-349)*

Taşbaş'ın bu görev için seçilmesindeki asıl sebep de yukarıda belirttiğim gibi düzene karşı yürüttüğü bitmek bilmeyen çatışmalarıdır. Bu durum Hikmet Kıvılcımlı'nın komün toplumlarındaki kutsallaştırma süreci hakkındaki görüşlerine götürür bizi. "Komün insanının pratik ihtiyaçlarının karşılanamaz yoğunlukta kalite atlayışı Allah inancını besleyip

büyütmüştür." diye yazar Hikmet Kıvılcımlı ve devam eder: "[B]üyük bir güce sığınma kaçışının altında, içinde yaşadığı doğayı ve toplumu yorumlama (entelektüel) ihtiyaçları da gizlidir elbette. (...) İşte Muhammed'i kentdaşlarından ayıran fark buradaydı. Komüncül yetenekleri akrabalarından ve kentdaşlarından daha fazla entelektüeldi. (...)" (Kıvılcımlı, 2015: 37) Diğer köylülerden daha entelektüel olan Taşbaş komün insanlarının pratik ihtiyaçlarını karşılamak için bir ermişe, bir peygambere, bir mehdiye dönüştürülür.

Peki Taşbaş'ın bir mistiğe dönüştürülmesinin romanın temasına, olay örgüsünün işleyişine katkısı nedir? Neden kasabalı bir devrimci yerine ezilen mistisizminin temsilcisi olan bir karakter ezilenlerin devrimci duygularını yansıtmak için seçilmiştir? Taşbaş'ın kerametleri ezen-ezilen çatışmasının neresindedir?

Ezen-Ezilen Çatışmasında Mistiğin Rolü

İlk önce Taşbaş'ın bir ermişe dönüşmesinin ve ona kerametler yüklenmesinin olay örgüsüne olan katkısı üzerinde durmak gerekir. Eserin olay örgüsünde efsaneler, mitik unsurlar önemli bir yer tutmaktadır. Olay örgüsü klasik bir anlatı düzeni yerine halk hikayelerinden ödünç alınan yapılarla okuyucuya sunulur. Sunulan olayların arasında çeşitli efsanelere, masalsı hikayelere, ermiş menkıbelerine yer verilir. Kel Aşığın sazıyla Taşbaş'ın dedelerinin kerametlerini hikaye etmesi, Taşbaş'ın kerameti hakkında Memidik'in anlattıkları, Zalaca'nın rüyaları... Tüm bunlar romanın efsanevi-destansı özelliklerini besleyen detaylardır. Aslında bu durum olayların bir yazar tarafından değil de bir hikaye anlatıcısı tarafından verildiğini hissettirir. Bu da yine romanın geneline hakim olan mitsel-mistik dokuyla alakalıdır. Benjamin, hikaye anlatıcısı ile yazarı birbirinden ayırır. Benjamin'e göre hikaye anlatıcısı modern dünyanın yok ettiği mitik-mistik hisleri diriltir. Anlatıcı anlattığı hikayeler ile ortak anlam dünyaları oluşturur. Böylece toplumu bir arada tutar. Yazar ise modern çağın bir ürünüdür. Kapalı ürünler üreterek ortak deneyimleri ortadan kaldırır (Soya, 2015: 34). Bu bakımdan Taşbaş hakkında üretilen kerametler hem olay örgüsünü hem de olay örgüsünün veriliş şeklini destekler. Diğer yandan Taşbaş'ın gösterdiğine inanılan kerametler mistisize etme sürecinin nasıl işlediğini gösterir. Üretilen hurafelerin ve batıl inançların nasıl kendi kendisini gerçekleştiren kehanete dönüştüğünü, Taşbaş'ın bile kendisinin ermiş olduğuna nasıl inandırıldığını, toplumsal bir çözülme içindeki köyün bu çözülmeye direnme yöntemlerini gözler önüne serer. Ayrıca kerametler sayesinde Taşbaş ile Muhtar Sefer'in çatışması katmanlaşır, derinleşir. Çatışma Taşbaş ile Muhtar Sefer'i temel alan kişisel bağlamdan çıkar ve ezen-ezilen, iktidar-halk çatışması gibi daha geniş bir toplumsal bağlama oturur.

Eserdeki temalar özelden genele doğru yayılarak genişler. Taşbaş-Muhtar Sefer çatışması kasaba-köy çatışmasına, sonra devlet-yerel unsurlar çatışmasına, bir sonraki aşamada sekülerizm-İslamlık çatışmasına ve en sonunda ezen-ezilen çatışmasına dönüşür. Bu tema etrafında şekillenen grupları şu şekilde ifade edebiliriz: Taşbaş'ın kerametleri etrafında örgütlenen, İslami değerlerin, mitlerin belirleyici olduğu yerel unsurların temsilcisi olan

Yalak köylüleri -ki bunlara merkezkaç kuvvetler diyebiliriz-; diğer tarafta Muhtar Sefer, Adil Efendi ve jandarmada kimliğini bulan seküler devlet unsurları -ki bunlara da merkez kuvvetler diyebiliriz.- Gianni Vattimo ve Santiago Zabala *Hermeneutik Komünizm: Heidegger'den Marx'a* (2012) adlı ortak eserlerinde zayıfların diğer bir ifadeyle merkezkaç kuvvetlerin kimlerden oluştuğunu şöyle tarif ederler:

> *Zayıflar kapitalizmin, yani metafizik realizmin atıklarıdır ve dahası onlar (...) Walter Benjamin'in "ezilenlerin geleneği" adını verdiği şeylerdir. Bu kavramlar yalnızca bilimin rasyonal gelişimine boyun eğmeyi reddeden disiplinleri değil, aynı zamanda az gelişmiş devletleri, faydasız hissedarları ve dünya nüfusunun dörtte üçünden fazlasını temsil eden varoşları da yansıtır. Zayıfların karşıtı güçlüler değil; (...) tarihin kazananlarıdır. (s. 22-23)*

Peki Türkiye'de zayıflar yani merkezkaç kuvvetler ve kazananlar yani merkezi kuvvetler hangi tarihsel aşamaların sonucunda bu şekilde konumlanmışlardır? Bu soruya cevap verebilmek için İdris Küçükömer'in Osmanlı'daki Batılılaşma hareketlerine ve bu hareketlerin Cumhuriyet dönemine yansımalarına dair öne sürdüğü görüşlere bakmak gerekmektedir.

İdris Küçükömer Türkiye'deki siyasi tartışmalara egemen olan sağ-sol ayrımını tersine çevirdiği *Batılılaşma & Düzenin Yabancılaşması* (2013) eserinde Son Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerindeki modernleşme hamlelerin neden başarısız olduğunu gerekçeleriyle ortaya koymaya çalışır. Küçükömer'e göre Osmanlı Devleti Asyatik üretim ilişkilerine ve padişah-bürokrat-ulema-yeniçeri çerçevesi içinde şekillenen ekonomik düzene sahiptir (s. 46). Padişahın üretici olmadığı fakat toprağa sahip olduğu bu sistemde elde edilen gelirin yatırım aracı olarak kullanılması beklenemez. Bürokratların zenginleşmesi üretime değil Padişah ile iyi geçinmelerine bağlıdır. Herhangi bir anlaşmazlıkta bütün mallarını kaybetme tehlikesi bürokratların yatırımcı olmasını engeller. Ulema sınıfı da aynı şekilde padişahın teokratik kuvvetinin bir aracı olarak görev yapmaktadır. Bu yüzden padişahtan ayrı bir kimliği yoktur. Yeniçeriler ise zaten kuruluştan beri Bektaşilikle birlikte Osmanlı saltanatına eklemlenmiştir. Bu gruplar padişaha yakın oldukları sürece hayatları ve geçimleri garantide olduğu için yatırım yapmalarına gerek yoktur (s. 48-49). 18. yüzyıla gelindiğinde ise Osmanlı Devleti Batı'nın üstünlüğünü kabul ederek bir dizi reforma başlar. Lale Devri ile birlikte Batılı yaşam taklit edilerek bir Osmanlı Rönesans'ı yaratılmaya çalışılır. Aynı zamanda devlet merkeziyetçi bir tutuma bürünerek fabrikalar açmaya başlar. Bu reformlar Yeniçerilerin, esnafların ve ulema sınıfının tepkisini çeker (s. 58-59). Eğer Yeniçeri Ocağı modernize edilirse bu gruba mal satan esnaf ve yeniçerilere dayanan tekkeler zarar görecektir. Eğer modernizasyon hamlesi eğitime uygulanırsa bu sefer ulema grubunun dini bilgileri yeni eğitim sisteminde yetersiz kalacaktır (s. 66). Bu sebeple yeniçeri-esnaf-ulema birlikteliğini temsil eden Doğucu-İslamcı cephe (merkezkaç kuvvetler) ile batılılaşmayı temsil eden bürokratik cephe (merkez kuvvet) birbirinden kesin bir şekilde ayrılır (s. 59). 1908'de İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından temsil edilen merkezi kuvvet Millî Mücadele sırasında Birinci Grup, Cumhuriyet'ten sonra da Cumhuriyet Halk Fırkası ve Cumhuriyet Halk Partisi tarafından temsil edilir. Merkezkaç kuvvetleri ise 1908'de Hürriyet ve İtilaf

Fırkası, Millî Mücadele'de İkinci Grup ve Cumhuriyet döneminde Terakkiperver Fırka, Serbest Fırka ve Demokrat Parti temsil eder (s. 86).

Söz konusu iki grup arasındaki temel fark ise merkez kuvvetlerin Batıcı-seküler bir dünya görüşüne sahipken, merkezkaç kuvvetlerin Doğucu ve İslamcı olmalarıdır. İdris Küçükömer'e göre merkezi kuvvetlerin seküler Türkiye görüşü taklitçilikten başka bir şey değildir çünkü Batı'da laik devleti ve seküler toplumu yaratan kapitalist üretim süreci ve sivil toplumdur. Türkiye ise hiçbir zaman kapitalistleşemediği için seküler de olamaz (s. 23-24). Yalnızca iktidarı elinde tutan merkezi kuvvetler merkezkaç kuvvetleri baskı altında tutarak laik-miş, seküler-miş gibi yapabilir. Küçükömer Türkiye'deki merkez kuvvetlerin söz konusu anlayışa dayanan bürokrasi-eşraf iş birliği ile kurulduğunu söyler (s. 101). Romanda da eşraftan Adil Efendi, Muhtar Sefer ve jandarma arasındaki iş birliği bunu kanıtlar niteliktedir. Merkez kuvvetler toplumu homojen bir yapı haline getirmeye çalışırken yerel unsurlar heterojen yapıyı korumak için mücadele eder. Romanda Taşbaş'ın gösterdiğine inanılan kerametler, bürokrasi ve eşraf tarafından sıkıştırılan köylünün bu kerametlere tutunması, merkezkaç kuvvetlerin direnişinin bir göstergesidir. Bu direnişte mistisizmin rolü büyüktür. Mistisizmin direnişçi boyutunu İsmail Özmen şöyle tarif eder:

> *İslam'da mistisizmin toplumla ilişkisi ilginç bir durum ve görünüm sergiler. Gizemcilik, insanı toplumdan koparmayı amaçlar, ama zamansal süreç içinde, uygulamanın birkaç örnek dışında böyle olmadığı açıktır. Görülen odur ki, mistisizm, Sünniliğin yasakladığı felsefe ve teolojiden bilgi edinme, çeşitli felsefî sorunlara gerçek ve doğru yanıtlar arama, zorba yönetimlere karşı özgürlüğü ve yoksul halkı, hak ve adaleti savunma, toplumla bireysel düzeyde, derinlemesine, sürekli ve yoğun ilişki içinde olma cesaretini gösterme gibi ödevleri üstlenmesini bilmiştir. (akt. Soya, 2015: 36)*

Taşbaş'ın mistik direnişi bürokrasi ve eşraf iş birliği ile bastırılır. Laik devletin ve cumhuriyet devrimlerinin koruyucusu rolünde olan jandarma Taşbaş'ı tutuklar. Taşbaş'ın tutuklanma sebebi ne Muhtar Sefer gibi köylüyü kandırarak komisyonculuk yapması ne de Adil Efendi gibi tefeci olmasıdır. Taşbaş yalnızca merkez kuvvetin seküler dünya görüşüne tehdit oluşturduğu için tutuklanır. Bu noktada İdris Küçükömer'in şu sorusu anlamlıdır: "Devrim denilen şeyler kime karşı korunacaktı? Neden devrimlerin korunması gençliğe bırakılmıştı? Halk nerede idi, köylü efendimiz nerede idi? Devrimler, kimler için korunacaktı?" (Küçükömer, 2013: 103)

Vattimo ve Zabala ise Küçükömer'in sorusuna farklı bir yönden cevap verirler. Yazarlara göre merkez kuvvetlerin işleyişi mevcut bir hakikatin dayatılmasına dayanır. Hakikat, tanımlama politikaları yoluyla, dayatma (şiddet), muhafaza (realizm) ve zafer (tarih) iş birliği ile bir baskı unsuruna dönüşür (Vattimo ve Zabala, 2012: 28). "Metafizik açıdan sınırlı bu politik sistemler toplumun kendisini hakikate, yani zayıfa karşı güçlünün yanında yer alan mevcut paradigmaya göre yönetmesi gerektiğini savunur. Yalnızca güçlüler hakikati belirler, çünkü bunu bilebilecek, uygulayabilecek ve dayatabilecek araçlara sahip olanlar sadece onlardır." (s. 28) O halde Türkiye'deki merkez kuvvetler seküler toplumu bir hakikat olarak

dayattıkları için bu hakikate uymayan mistik Taşbaş özellikle bir Şeyh Said'e, dağa çıkan bir eşkıyaya dönüşecek korkusuyla tutuklanır (Kemal, 1968: 255).

Bu bağlamda eserde karşılaştığımız bir diğer ilginç nokta da Taşbaş'ı tutuklayan Alevi onbaşının Taşbaş'a sempati ve saygı duymasıdır. Bunun en belirgin sebebi Alevi inancının temelinde olan mistik direniş kültürü ve kültleridir. Ayrıca Aleviler de merkezdeki Sünni mezhebine karşıt olarak bir merkezkaç kuvvetidir. Alevilikte ezilen mistisizmiyle ilişkili en belirgin kavram Rıza Şehri ütopyasıdır. 8. yüzyılda İmam Cafer'in Buyruğunda karşımıza çıkan Rıza Şehri kavramı komünal bir ütopya anlatısına dayanır (Eser, 2017). Rıza Şehri özel mülkiyetin, sınıfların, devletin olmadığı, paranın kullanılmadığı bir şehirdir. Burada yaşayan herkes razılıkla istediği her şeyi yapabilir. Karşılıklı rızaya dayanan bu kâmil-komünal toplum Ulular Meclisi olarak adlandırılan bir mürşidler şurası tarafından yönetilir (Korkmaz, t.y.). Rıza Şehri ütopyası tek başına bile merkezkaç kuvvetlerden Alevilerin ezilen mistisizmi ile olan ilişkisini ve Alevi onbaşının neden Taşbaş'a sempati duyduğunu göstermesi bakımından yeterlidir.

Taşbaş'ın ezilen mistisizmi çerçevesinde kutsal adama dönüştürülme sürecine, bu sürecin romanın olay örgüsünü nasıl şekillendirdiğine ve eserin teması için değerine değindim. Tüm bu noktalar söz konusu süreçlerde başrol oynayan Yalak köyünün toplum yapısı hakkında düşünmeyi de zorunlu kılmaktadır.

Bir Cemaat Tipi Toplum Örneği Olarak Yalak Köyü

Toplumsal gelişimin erken dönemlerinin bir ürünü olan cemaat tipi toplum genellikle aralarında kan ve din bağı olan, kolektif bir işleyiş gösteren, ortak duygu, düşünce ve deneyimlerin önemli olduğu bir yapı olarak tanımlanır. Cemaatler ortak irade, inanç, din, örf ve âdetler, tabii dayanışma ve ortak mülkiyet özelliklerine sahipken; cemiyetler ferd iradesi, doktrin, sözleşmeli dayanışma, özel mülkiyet gibi özellikler gösterir (Gezgin, 2011: 198). Bu bakımdan köyler birer cemaat tipi toplum yapısına örnekken, şehirler cemiyet tipi toplum yapısının örneğini oluşturur. Cemaat kapalı bir toplum yapısına sahipken, cemiyet açık ve kozmopolit bir görünüm arz eder.

Eserdeki Yalak Köyü cemaat tipi toplum yapısının iyi bir örneğini oluşturur. Köydeki çoğu kişi birbiriyle akrabadır. Komşuluk bağları -her ne kadar birbirlerini sevmeseler de- kuvvetlidir. Eser boyunca köyden ayrılan kişiler olmasına rağmen köye gelen yeni bir kişiye rastlanmaz. Bu durum köyün kapalı yapısına örnektir. Köylülerin paylaştıkları ortak deneyimler, semboller, dini inançlar, örf, adet ve görenekler vardır: Vurgun Ahmet'in perilerle yaşadığına inanılması, periler mağarası, Kel Aşık'ın anlattığı hikayeleri dinlemek için köylülerin meydanda toplanması, ölünün arkasından köylülerin katılımıyla Mevlîd okunması, unu biten köylünün komşusundan un alması, un veren komşunun da başka bir komşudan un alması paylaşılan ortak deneyimlerden bazılarıdır.

Sosyolog Howard Becker toplumları ikiye ayırır: Kutsal toplum ve seküler toplum. Kutsal toplum "(...) âdet, görenek ve geleneklere bağlı olan toplumlardır. Bu gelenekler, toplumsal pratiklerle; âyin ve törenlerle kuvvetlendirilmiştir. Dünya görüşü, sözlü kültür, atasözleri, masallar ve mitolojilerle temellenir. (...)" (Zorlu, 2005: 139) Kutsal toplumun yapısının özelliklerini ve örneklerini sunan diğer bir isim ise antropolog Harold Barclay'dır. Barclay hem pastoral (hayvancılıkla uğraşan) toplumlarda hem de tarım toplumlarında kutsallığın büyük önem arz ettiğini belirtir. Bu toplumların lider kabul ettikleri kutsal adam "(...) dini bir ideoloji aracılığıyla prestijli biri olarak kabul edilir; herkesin isteyerek, anlaşmazlıklarda arabulucu olarak fikrine uyduğu kişilerdir. (...) Kutsal adam statüsü ya elde edilir veya atfedilir." (Barclay, 2014: 179) Pastoral bir toplum olan Nuerler içinde 19. yüzyılda ortaya çıkan mehdilik fenomeninin etkisiyle yalvaçlar (peygamberler) görülmeye başlar. Yalvaçlar kutsal adam olarak kabilelerine liderlik ederler (s. 116). Kuzey Avrupa'da Ren geyiği çobanlığı yapan pastoral toplum Samekler'de de şamanlara büyük önem atfedilir. Şamanların gelecekten haber verdiklerine, doğaüstü güçlerinin olduğuna inanılır ve şamanların sözleri toplum tarafından dinlenir (s. 121). Kuzey Cezayir'in ve Fas'ın dağlık bölgelerinde yaşayan bir tarım toplumu olan Imazighenler'de de kutsal adam oldukça önemlidir. Özellikle Faslı Imazighenler'de şeflik kutsal adama devredilebilir. Kutsal adamların doğaüstü güçlere sahip olduklarına inanılır. Kutsal adamlar savaşmazlar, dövüşmezler, kan davalarına ve çatışmalara katılmazlar. Kutsal adamlar toplum tarafından iyi ve dindar kişiler olarak saygı görürler (s. 128-131).

Yalak köylülerinin hem Taşbaş'tan önce Murtaza hakkında kerametler uydurmaları hem de Taşbaş'a ermişlik vererek (kutsal adam atfederek) onun kerametler gösterdiği dedikodularını çıkartmaları köyün kutsal toplum yapısında olduğunu gösterir. Kutsal toplumlarda sözlü kültür önemlidir ve romanda Kel Aşık'ın sazıyla anlattığı halk hikayeleri bu önemi göstermektedir. Yine peri gibi mitolojik ögeler, masalsı derviş hikayeleri, cinler, yalımlardan figürler gören çocuklar, Meryemce'nin bitkilerden yaptığı ilaçlar ve tüm bunların Yalak Köyü'nün dünyaya bakışını oluşturması da kutsal toplumda var olması beklenen özelliklerin örnekleridir.

Sonuç

Gianni Vattimo'ya göre eğer modernitenin dayattığı rasyonel düşünce ve hakim ideolojiler bir kez yıkılırsa, bunlar tarafından temsil edilen tüm etik, estetik değerler tüm karşıt fikirler de çökecektir (Zima, 2015: 265) Vattimo çöküş sürecini heterotopi kavramıyla açıklar:

> *(...) [Heterotopi'de]farklı akıl, farklı etik ve farklı estetik anlayışları bir aradadır. Bunlara ilaveten toplum tedricen çoğullaşır. Toplumdaki bu çoğulculuk Hristiyan, Rasyonalist, Marksist-Leninist veya Faşist anlamda tek bir ütopya tasarısıyla artık kesinlikle bir araya getirilemez. (...) Vattimo'nun söylemine göre, siyasal ve estetik çoğulculuk, siyasal ve estetik açıdan modernite ütopyasına karşı geçerli bir alternatiftir. (s. 265-266)*

Vattimo'dan hareketle, Yaşar Kemal'in toplumcu-gerçekçi bir anlayışla, destanlardan, efsanelerden ve mitlerden de yararlanarak kaleme aldığı *Yer Demir Gök Bakır* bir heterotopi romanıdır diyebiliriz. Merkez kuvvetlerin modernleşme, homojen-seküler bir toplum yaratma hedefi başarısızlığa uğramış ve seküler ulus anlatılarının yerini heterojen, yerel, ezilen mistisizmine bağlı İslami bir söylem almıştır. Yaşar Kemal'in bu romanını sadece hurafelerin ve batıl inançların zararlarını, tehlikesini gösteren bir yapıt olarak okumak kolaycılığa kaçmaktır. Üstelik bunu merkez kuvvetlerin dayandığı seküler, devletçi bir anlayışla gerçekleştirmek Taşbaş'ın evinde asılı olan Mustafa Kemal resminin yarattığı ironiyi görmezden gelmek, merkezden uzaklaştırılan, yok sayılan öteki üzerine hiç düşünmemek demektir. Mustafa Kemal merkez kuvvetlerin unsurları olan şehirli-bürokrat kesim tarafından kutsallaştırılırken, Taşbaş merkezkaç kuvvetlerin unsuru olan İslami değerlerin egemen olduğu köylü halk tarafından mistik bir ermişe dönüştürülür. Veli, ermiş, ulu önder, milli şef gibi tanımlar aynı kutsallaştırma süreçlerinin farklı tezahürleridir. Aralarındaki tek fark birisinin merkezde diğerinin ise öteki olmasıdır. Taşbaş'ın hikayesini Latin Amerika'daki Kurtuluş Teolojisi'nin, Vattimo ve Zabala'nın Hermeneutik Komünizmi'nin, Derrida ve Benjamin'in mesihçiliğinin, Hristiyan, Yahudi ve İslam heterodoksisinin temelinde yatan ezilen mistisizmi düşüncesi bağlamında okuyarak ötekinin egemene karşı yürüttüğü zamansız ve mekansız mücadeleyi göstermeye çalıştım.

KAYNAKÇA

Anlı, Ömer Faik (2014). "Walter Berjamin'de "Sanat" ve "Tarih" Kavramları Bağlamında Bütünsel Bir Sosyal Kuramın Olanağı". *Posseible Düşünme Dergisi/Journal of Thinking* 5. 22-39.

Barclay, Harold (2014). *Efendisiz Halklar: Bir Anarşi Antropolojisi*. (Çev. Zarife Biliz). İstanbul: Sümer Yayıncılık.

Ceylan, Harun (2008). *Romandan Sinemaya*. Ankara: Ürün Yayınları.

Dellaloğlu, Besim F. (2014). *Modern Bir Mesih: Walter Benjamin*. Ömer Faik Anlı (akt.). "Walter Benjamin'de "Sanat" ve "Tarih" Kavramları Bağlamında Bütünsel Bir Sosyal Kuramın Olanağı" içinde. *Posseible Düşünme Dergisi/Journal of Thinking* 5. 22-39.

Erim, Mustafa (2015). Roman ve Yaşar Kemal 3. Erişim adresi: https://www.mersinimecehaber.com/roman-ve-yasar-kemal-3-makale,1207.html

Esat, Korkmaz (t.y.). *Kızılbaş Ütopya: Rıza Şehri*. İstanbul: Şahkulu Sultan Külliyesi Mehmet Ali Hilmi Dedebaba Araştırma Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.

Eser, Turan (2017). Rıza Şehri. Erişim adresi: https://www.birgun.net/haber/riza-sehri-161827

Gezgin, Mehmet Fikret (2011). "Cemaat-Cemiyet Ayrımı ve Ferdinand Tönnies". *Istanbul Journal of Sociological Studies* 0, 183-201.

Kant, Immanuel (2015). *Critique of Judgement*. Peter V. Zima (akt). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. (Çev. Mustafa Özsarı). Ankara: Hece Yayınları.

Kemal, Yaşar (1968). *Yer Demir Gök Bakır*. İstanbul: Ant Yayınları.

Kıvılcımlı, Hikmet (2015). *Allah-Peygamber-Kitap*. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.

Kitabı Mukaddes Şirketi (2002). *Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)*. İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.

Küçükömer, İdris (2013). *Batılılaşma & Düzenin Yabancılaşması*. İstanbul: Profil Yayıncılık.

Lucy, Niall. (2012) *Derrida Sözlüğü*. (Çev. Sabri Gürses). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Mysticism. (2020). Erişim adresi: https://en.wiktionary.org/wiki/mysticism

Okuyan, Hümeyra (2020). "Walter Benjamin'in Tarih Fikrinden Bir Devrim Doğurmak: Latin Amerika Örneği". *Dîvân Disiplinlerarası Çalışma Dergisi* 48. 93-126.

Özmen, İsmail (2015). "Tasavvufa Giriş/Tasavvufun Çeşitli Yönlerden Bilimsel Açıklaması". Harun Reşit Soya (akt). "Walter Benjamin'in Mistisizmi ile Tasavvuf Felsefesine Bir Bakış". *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* 25, 29-41.

Smith, Margareth (1995). *Early Mysticism in the Near and Middle East*. Oxford: Oneworld Publications.

Soya, Harun Reşit. (2015). "Walter Benjamin'in Mistisizmi ile Tasavvuf Felsefesine Bir Bakış". *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* 25. 29-41.

Traverso, Enzo (2020). "Solun Melankolisi". Hümeyra Okuyan (akt). "Walter Benjamin'in Tarih Fikrinden Bir Devrim Doğurmak: Latin Amerika Örneği". *Dîvân Disiplinlerarası Çalışma Dergisi* 48. 93-126.

Vattimo, Gianni ve Zabala, Santiago (2012). *Hermeneutik Komünizm: Heidegger'den Marx'a*. (Çev. Erhan Kuçlu). İstanbul: Monokl Yayınları.

Zima, Peter V. (2015). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. (Çev. Mustafa Özsarı). Ankara: Hece Yayınları.

Zorlu, Abdülkadir (2005). "Toplumsal Kuramda Topluluk, Geleneksel Toplum ve Gelenek". *Muhafazakâr Düşünce* 3. 137-152.

SELİM İLERİ' NİN *ANNEMİN SARDUNYALARI* ADLI HİKÂYESİNİN PSİKANALİTİK İNCELEMESİ

Merve TUNÇ

Lisans Öğrencisi
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZ

Bu çalışmada Selim İleri'nin yazmış olduğu Pastırma Yazı adlı öykü kitabının içerisinde yer alan "Annemin Sardunyaları" hikâyesindeki kişilerin karakter analizi yapılmıştır. Hikâye, kişilerin, etkilendikleri çevre esas alınarak incelenmiştir. Zaman ve mekânın, karakterlerin ruhsal değişimlerindeki etkisi üzerinde durulmuştur. Karakterlerin analizinden hareketle, kişilerin hangi duygu durumunda olduklarına değinilmiştir. Öyküde bulunan karakterlerin tespitleri psikanaliz metoduyla incelenmiştir. Çalışmada, hikâyenin genel tanıtımı ve özeti, anlatıcı, karakterler, karakterlerin psikanaliz değerlendirmeleri irdelenmiştir.

"Annemin Sardunyaları" adlı hikâye, Sigmund Freud'un psikanaliz kuramına göre incelenmiştir. Freud, kişiliğin gelişiminde bilinçaltını ve cinselliği ele almıştır. Çoğu psikolojik yaklaşımı, bilinç ve bilinçaltı ile ilişkilendirmiştir. Karakterlerin dış dünya ile ilişkilerine ve hayata bakış açılarına değinilmiştir. Öyküde yer alan eylemlerin, çocuğun üzerindeki etkileri ele alınarak incelenmiştir. Otobiyografik tarafları da bulunan hikâyede, yazarın kendi döneminin sosyokültürel, sosyoekonomik, sosyal sınıf ve sosyal çevre hakkında bilgiler verildiği de görülür.

Anahtar Sözcükler: Psikanaliz, karakter analizi, bilinçaltı, Sigmund Freud.

ABSTRACT

In this study, the character analysis of the persons in the story "Annemin Sardunyaları", which is included in the story book named "Pastırma Yazı" written by Selim İleri, is made. The story is analyzed based on the environment in which the persons are affected. The effects of time and space on the psychological changes of the characters are emphasized. Based on the analysis of the characters, the emotional state of the persons is addressed. The determinations of the characters in the story are examined by psychoanalytic method. The general introduction and summary of the story, the narrator, the characters, and the psychoanalytic evaluations of the characters are examined in this study.

The story "Annemin Sardunyaları" is studied according to Sigmund Freud' s theory of psychoanalysis. Freud addresses the subconscious and sexuality in the development of personality. He associates most of psychological approaches with consciousness and subconscious. The relationships of the characters with the outside world and their perspective on life are mentioned. The effects of the acts in the story are examined over the effects on children. In the story, which

also has autobiographical aspects, it is seen that the author gives information about the sociocultural, socioeconomic, social class and social environment of his period.

Keywords: Psychoanalysis, character analysis, subconscious, Sigmund Freud.

Giriş

"Annemin Sardunyaları" adlı hikâyenin incelendiği bu çalışmadan hareketle; karakterlerin psikolojik durumlarının bilinçaltında uyandırdığı duygularının oluşturduğu etki verilmiştir. Şahıs kadrosunda yer alan kişilerin psikolojik etkileri anlatılmıştır. Kişilerde oluşan duygu durumlarının yaşanan hadiselerle ilgisi değinilmiştir. Freud, insan psikolojisinin davranışlarını incelemiş ve psikanaliz kuramıyla insan davranışlarının bozukluğu üzerinde durmuştur. Bu durumun geçmişten kaynaklanan durum olduğunu ifade etmiştir. Sigmund, bilinçaltını, insan üzerinde gerçekleşen duygu ve davranış bozukluğunun tespit edilmesine kaynak göstermiştir:

> *"Aklın bilinçdışı içeriğinin, tümüyle, enerjilerini doğrudan birincil fiziksel içgüdülerden alan davranışsal eğilimlerin -arzular ya da istekler- etkinliğinden ibaret olduğu görülmüştür" (Freud, 1996: 20). " Psikanaliz, bilincin doğrudan ulaşamadığı derin ruhsal katmanlarda geçen psişik olaylar öğretisidir "(Freud, 2000 a, s. 273).*

Psikanaliz başlangıç olarak tespitte bulunan bulguların bilinçdışı, çocuk cinselliği, rüya yorumu gibi durumların olmasıdır. Freud, psikanalize katkı sağlamıştır. Psikanaliz üzerinde birlikte çalışan kişiler vardır. Bireysel psikolojinin temsilcisi olarak kabul görülen Alfred Addler ve kolektif bilinçaltının temsilcisi C.Gustav Jung; bu iki bilim adamı psikanaliz kuramının gelişmesinde katkı sağlamıştır.

> *"Bazıları sanatçı psikolojisini, bilinçaltı dünyasını, cinsel komplekslerini vb. ortaya çıkartmak için, bazıları aynı zamanda bu buluşları eserlerini yorumlamak için kullanmış, yine bazıları da eserlerindeki kişilerin psikolojisini, davranışlarını açıklamak amacıyla bu kişilere uygulamışlardır"(Moran, 1991, s. 134).*

Bu ifadede Moran'ın yalnızca yazarın biyografisinden hareketle bu kuramın kullanılmaması gerektiğini, daha çok yazılan eserler üzerinde tespit edilen şahıs kadrosunun duygusal durumu tespit etmek için kullanılması gerekildiğini savunmuştur.

Selim İleri (Pastırma Yazı) "Annemin Sardunyaları" Hikâyesinin Tahlili

I- Hikâyenin Genel Tanıtımı ve Özeti

Kahramanımız çocuğun; başından geçen bir gününü anlatır. Feridun Bey'in limonluğundan aldıkları sardunya gelişmez. Onlar da Kel Asım Paşa'nın yanına giderler. Yol esnasında köfteci ile karşılaşırlar. Çocuk acıktığını söyler. Annesi köfteciden köfte alır. Ama babaannesine söylememesi konusunda uyarmıştır. Sonra Kel Asım Paşa'nın evine gelirler. Bahçede hasbihâl ederler. Bu sırada Kel Asım Paşa, çocuğun annesine gül vermek ister. Ganimete gül makasını getirmesini söyler. Nezihe Hanım: *"Koncaları kesme kız, demişti buruş buruş yüzlü kadın, parmağını sallamıştı dik dik"* (İleri, 2014: 164). Çocuk o sırada annesine eve gitmek istediğini söyler. Çocuğun annesi etrafındakilerine görünmeden; çantasına iki üç sardunya koparıp koyar.

Oradan çıkıp eve doğru gelirler. Annesi hemen o akşam sardunyaları diker. Çocuk da balkondan kum kaşıklar; su döküp tünel yapmak ister ama olmaz, dağılıverir.

Annesi hikâyenin sonlarına doğru sardunya ile ilgili bilgiler verir. Sardunyanın yapraklarını ovalarsak elimiz sakız sakız kokar der. Ama bunun şimdi değil, yaz gelince yaprakları çok olunca olacağını söyler. Çocuk o gece annesine; babasını ve babaannesini sevmediğini söyler.

II- Anlatıcı

Bu hikâyede anlatıcı bir çocuktur. Bunu hikâye ilerledikçe anlarız. Hikâyede hem çocukça bir bakış açısı vardır hem de çocukça bir dil kullanılmaya çalışılmıştır. Hikâyenin otobiyografik taraflarını da düşünebiliriz. Selim İleri'nin kendi çocukluğu, kendi hayatı olarak düşünülebilir. Fakat biz oradan ayrı olarak değerlendireceğiz. Burada çocukça bir bakış açısını başarılı bir şekilde verildiğini görürüz ve aynı zamanda bize insan psikolojisi ile ilgili bazı hususları gözlemleme imkânı verdiğini bize gösterir. Bunu bize söylemeden, okura bırakarak yapmıştır.

III- Karakterlerin Özellikleri ve Psikanalitik İncelemesi

Çocuk: Başından geçen hâdiseleri gözlemleyerek yazan bir karakterdir. Daha çok insanların fiziksel unsurlarını ve dış dünyayı gözlemleyen; oyun oynamayı, konuşmayı seven ve annesiyle vakit geçirmekten hoşlanan bir kimliği vardır.

Çocuğun geçmişte yaşadığı hatıralarına tanık olduğumuzda; çocuk psikolojisinde "oyun çağı" döneminde olduğunu, ganimetle oyun oynarken tespit edilmiştir. Çocuk psikolojisinde ait olma durumu varlığını sürdürmüştür. Hikâyede, çocuğun annesiyle birlikte yaşamış olduğu bu hatıradan çıkarımda bulunduğumuzda, çocuk kendini annenin yanında güvende hissetmiştir. Bu hususta çocuğun, annenin ilgisine sevgisine ihtiyaç duyduğu tespit edilmiştir. Yapılan bilimsel ve psikanalitik olarak ödipal kompleksin varlığı sonucundan hareketle küçük yaşta olan bireylerin anneye karşı bağlı ve anneye karşı düşkün olduğu çıkarımlar bulunmuştur.

Sigmund Freud' un kurucusu olduğu psikanalitik kurama göre; ödipal kompleks, karşı cinsteki ebeveyni sahiplenme ve kendi cins ebeveyni saf dışı etme duygu ve düşüncelerin toplamı niteliğindedir. Çocuğun annesine düşkünlüğü ve babasını sevmemesi bu kompleks ile açıklanabilir. Çocuğun Nezihe Hanımla konuşmaması; çocuğun içe dönük yaşadığını gösterir. Çocuk karşı taraftaki bireyle konuşmaya geçmeden önce güven duygusunu almak ister, sonra güven duygusuyla birlikte harekete geçerek sağlıklı bir iletişim kurar. Yabancı gördüğü kadınla konuşmama durumu, utangaçlıktan ötürü bir durum olarak açıklanabilir. Bir nevi kendini konuşmamakla koruma altına almıştır. Çocuğun iletişimde bulunmak istememesi, ait olmadığı yerde kendini yabancı hissetmesine neden olmuştur.

Çocuğun Annesi: Çocuğunu seven, insanlar hakkında kötü düşünmeyen masum bir kişiliktir. Sardunya yetiştirmesini seven biridir. Sardunya yetiştirmesi; sardunya gibi hayata tutunmaya çalışan, bir şeylere sevgisini ve ilgisini veren bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Annenin sardunya ve çiçek yetiştirmesi; çocuğun babaannesi tarafından, bazen çocuğunu unutmasına neden olmuştur. Bu çıkarımda bulunmamızın nedeni ise hikâyenin başlangıç cümlesidir: *" Onlar açalı beri annen seni unuttu, dedi babaannem "* (İleri, 2014: 163).

Anne sosyal olarak toplumdaki kişilerle iletişim kuran biridir. Nezihe Hanım ve Kel Asım Paşa ile sohbet etmekten kaçınmadığı hikâyede görülmüştür. Annenin çiçek yetiştirme arzusuyla birlikte sakız sardunyaların çiçek açması, kendi varlığında yer alan ruhunda huzur bulmasına neden olmuştur. Çocuğun annesinin, Kel Asım Paşa' nın konağında gizliden başka sardunyaları alması, annenin çiçekler ve sakız sardunyaya olan düşkünlüğünü gösterir. Annenin çiçek sevgisinin fazla olması, kendini sakız sardunyaların çiçek açan görüntülerine bırakması ve fazla zamanını ayırması; çocuğun babaannesi tarafından, annenin çocuğunu ihmal etmesine neden olduğunu düşündürür. Hikâyede, anne ve çocuğun iletişimi olumlu bir şekilde verilmiştir. Birbirlerine duydukları sevgi, iletişimlerine yansımıştır. Köftecide köfte ekmek yemeleri, birlikte bu zamanı paylaşmaları her ikisini de mutlu eder. Çocuğun annesi, kaynanası tarafından sürekli kötülenmesi aşağılık kompleksine girmesine sebep olmuştur.

Babaanne: Babaanne, hikâyede üst sınıftan gelen; alt sınıfı aşağılayan, kötüleyen bir karakterdir. Hikâyenin sonuna kadar çocuğun annesini kötülediğini görürüz. Oğlunun böyle biriyle evlenmiş olmasından dolayı sürekli hayıflanır ve söylenir.

Babaannenin belirgin olarak kibir ve aşağılanma duygusu vardır. Çocuğun annesini hor görmesi, annenin gururuyla oynaması bunu kanıtlar niteliğindedir. Psikolojik olarak küçük yaşta yaşanılan şiddetlerin sancıları ve aile ortamı kişilerin karakterleri, kişinin duygu ve düşüncelerinin oluşmasında büyük rol oynar. Bu duygu ve düşünceler; bireyin iç dünyasında yaşanan şiddeti diğerlerine aktarmasına neden olmuştur: *"Geçici kendini analiz için gerekli olan tek vazgeçilmez koşul, bilinçaltı etkenlerinin kişiliğin tamamını işlem az hale sokacak kadar güçlü olabileceğine inanmaya hazır olmaktır"* (Horney: 2015: 122). Babaannenin söz varlığının olması evde dominant bir kişilik olduğunu göstermiştir. Kişi yaşadığı aile ortamı ve çevresel etmenler tarafından uğradığı psikolojik şiddetler ve buna bağlı etkenler bilinçaltında birtakım duygular yaratır. Bireyin iç dünyasındaki duygular, kendisinin aşağılık kompleksine girmesine sebep olur. Babaannenin anneye kötü davranması, sosyo-kültürel sınıfın ayrımını yapması insanlara karşı, eşit sevgi ve eşit değerde davranışlarda bulunmadığı görülür.

Kel Asım Paşa: Modern ve zengin kimliğe sahip Kel Asım Paşa; saçı, kaşı olmayan, bıyıklı ve ceketinin yakasında madalyaları olan kibar bir beyefendidir. Çocuğun annesine gül vermesi ve elini öpmesi; cömert ve nazik bir kimliğe sahip olduğunu gösterir.

Kel Asım Paşa, modern yaşam geleneğine bağlı kadınlara karşı nazik bir üslupla yaklaşır. Bir beyefendi konumundadır. Sosyal yaşantılar, bireyin kendi varlığının ön plana çıkmasına yardımcı olur. Kel Asım Paşa hayatındaki diğer bireylere karşı saygılı ve kibar biridir. Eşiyle iyi geçinen birisidir. Hikâyede kişi ve kişiler üzerinde etkili iletişim kurabilen ve bunu davranışlarıyla gösteren biridir.

Nezihe Hanım: Kel Asım Paşa'nın eşidir. Enteresan bir kadındır. Çünkü bir zamanlar evinde maymun beslediği hikâyede geçer. Çocukları seven, cömert biridir. Bu çıkarımı çocuğa; şeker, bonbon, tatlı, ikram etmesinden anlarız. Mutlu olmaya çalışan, eşine bağlı ve eşini seven bir karakterdir. Bir yandan ganimete kötü davranması; kişinin sosyal ve sınıf ayrımı yaptığını da gösterir.

Nezihe Hanım maymunlara karşı ilgisi olan ve onları beslemeyi seven biridir. Eve gelen çocuk ve çocuğun annesiyle iletişime geçmesi ve hoş bir karşılamada bulunması; gelen misafire hürmet gösterdiğini aynı zamanda konuşmayı seven ve iletişim kurmaktan keyif alan biri olduğunu gösterir. Sosyal sınıf ayrımı yapması, insanlara eşit davranmadığını aynı zamanda Ganimet adlı kız çocuğuna şiddet uygulamasına yol açmıştır. Kişinin şiddet eyleminde bulunması, bilinçaltında yaşanan hadiselerden dolayıdır. Bu tavrını etrafındaki aşağı gördüğü kişilere göstermiştir ve bir nevi acısını onlardan çıkartmıştır.

Ganimet: Çocukla vakit geçiren biridir. Saçları erler gibi kesilmiş bir kızdır. Yanağında al al yarası vardır. Bu karakter evin işlerini yapan biri olarak karşımıza çıkar.

Ganimet Kel Asım Paşa'nın konağında yaşayan küçük yaşta bir kız çocuğudur. Evin işlerini koşturan kişidir. Nezihe Hanım, çocuğa fiziksel şiddet uygulaması, çocukta aşağılık kompleksinin oluşmasına neden olmuştur. Sınıfsal ayrımın yapılması çocuk üzerinde birtakım etkiler bırakmıştır. Çocuğun iç dünyasına korku duygusunun yansıması ve sessiz kalmasına neden olmuştur. Çocuğun oyun çağında olmasını, çocukla oynamasıyla tespit edilmiştir. Küçük yaşta kız çocuğunun saçlarının erler gibi kesilmesi; çocuğun bilinçaltında olumsuz etki bırakmıştır.

Köfteci: Seyyar arabası olan, arabasının boruları altın olan; acılı, baharatlı köfteler pişiren ekmek parası kazanmaya çalışan yardımcı karakter olarak karşımıza çıkar.

IV- Zaman ve Mekân

Zaman tam olarak belirtilmemiştir. Hikâyede olayın gündüz geçtiğini anlarız. Mekân bağlamında, Kel Asım Paşa'nın bahçesi, köftecinin yanı başı, annesinin, babasının ve çocuğun yaşadığı ev.

V- Genel Değerlendirme

Minimal hikâye tarzında yazılmış bir hikâyedir. Çocuğun, bir günlük başından geçen hâdiseleri anlatmıştır. Ve bunu gözlem tekniğini kullanarak aktarmıştır. Bu hikâye çocukça bakış açısını göstererek bize insan psikolojisi ile ilgili bazı hususları gözlemleme imkânı

verir. Ama bunu bize söylemeden yapar. Çünkü bazı şeyler okura söylendiği zaman bunun bir anlamı kalmaz.

Hikâyede gündelik olaylar vardır. Buradan yola çıkarak çocuğun iç dünyasına gideriz. Daha ilk cümlede gördüğümüz bir husus var; çocuğun babaannesi, annesini şikâyet eder, kötüler. Annesini alt sınıftan görür. Bunu hazmedemez ve sürekli hayıflanır, söylenir. *" Babaannem diyor ki, nesi var diyor, etsiz butsuz bir kızdı, görgüsüzdü, diyor, nelerine güvenirler bilmem ki "*(İleri, 2014: 165).

Sınıfla ilgili hususlar vardır. Babaanne üst sınıftan görünür veya üst sınıftan gelen aileden biri. Bunu hikâyede geçen köşklerden ve Kel Asım Paşa'nın "paşasından" anlarız. Hikâyede üst sınıf alt sınıfı aşağılar. *"Ama bu köfteciler, dedi büyükhanım, yanımızdaki inşaata geliyorlar, işçiler yer öğleleri, eşek eti midir nedir, dedi"* (İleri, 2014: 164).

Hikâyede, çocuğun annesinin sardunya yetiştirme arzusu vardır. Annesinin sardunya yetiştirmesi; hem çiçek sevgisinin olduğunun hem de hayatta bir şeylere tutunmanın, bağlı kalmanın; sevgi kavramının daha fazla önemli olduğunu vurgular.

Annesinin kimseye görünmeden rengârenk sardunyaları çantaya atması, okuyucuya soru işaretleri bırakır. Belki anne izin alsa o zaman hikâyenin pek bir mahiyeti kalmayacaktır. Çocukla annenin arasında etkili bir iletişim vardır. Hikâyeyi canlı kılan bir diğer husus ise gündelik yaşamdan olaylar olmasıdır. Yol kenarında köfte yemeleri, köftecinin ekmek parası kazanması, Asım Paşa'nın inşaat işçilerinden bahsetmesi, işçilerin köfte ekmek yemeleri; sıradan hayatı bize gösterir.

Çocuğun babaannesi, annesini sürekli kötülediği için; çocuk babaannesinin tersine duygular besler. *"Ben beslemeyi çok sevdim, dedim. Babaannem sevmedi diye sevdim"* (İleri, 2014: 165).

Sardunya hikâyesi her şeye rağmen bir şeylere tutunmayı, bağlı kalmayı okuyucuya gösterir. Bizi hayata bağlayan bazen bir sardunyadır bazen yarım kalmış ailedir. Bazen de çocuğun annesiyle birlikte köftecide köfte ekmek yemeleri, vakit geçirmeleri… Hayatı anlamlı, yaşanılası kılan durumlardan ibarettir.

Bu hikâye, Selim İleri'nin "Pastırma Yazı" kitabında yer alan bir hikâyedir.

Bu hikâye; kullanılan dil, temaya uygunluğu, anlatıcıya uygun bir dil olması ve kendi kalitesiyle okunmaya değer bir hikâyedir.

Sonuç

Sonuç olarak bu çalışmada "Annemin Sardunyaları" adlı hikâyesi incelenmiş ve karakterlerin psikanaliz tahlilleri yapılmıştır. Karakterler üzerinden yola çıkılarak duygular tespit edilmiştir. Bu duyguların karakterler üzerindeki etkisi anlatılmıştır. Karakterlerin davranış ve iletişimden kaynaklanan durumlardan hareket edilmiştir.

Ele alınan hikâye, çocukça bakış açısını göstererek bize çocuk psikolojisini anlama ve insan psikolojisi ile ilgili bazı hususları gözlemleme imkânı verir. Hikâyedeki kişilerin davranışları ve olaylara karşı tepkileri psikanalitik kuramı ile açıklanmıştır. Hikâyeyi bir çocuğun anlattığı kanısına varılmıştır. Kullanılan dil, çocuk dilidir. Hikâyedeki karakterleri tek tek ele aldığımızda dönemin sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik, sosyal sınıf ve sosyal çevre hakkında bilgilere de ulaşma ve anlama imkânımız olmuştur.

KAYNAKÇA

Freud, Sigmund (1996). *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*. İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, Sigmund (2000). *Yaşamım ve Psikanaliz*. İstanbul: Say Yayınları.

Horney, Karen (2015). *Kendi Kendine Psikanaliz*. İstanbul: Öteki Yayınevi.

İleri, Selim (2014). *Pastırma Yazı, Annemin Sardunyaları*. İstanbul: Everest Yayınları.

Moran, Berna (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.* İstanbul: Cem Yayınevi.

1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA FALLİK BİR İMGE OLARAK KUYU

Nevin KAYA

Yüksek Lisans Öğrencisi
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Kutsal kitaplarda, mit, destan, masal, halk anlatılarında, şiir, roman, hikâye gibi pek çok edebi türde sıklıkla karşılaştığımız kuyu imgesi, dünya ve Türk edebiyatında mitolojik, psikolojik, felsefi, dini-tasavvufi anlamda sayısız çağrışımlar içerir. Kuyu, yeryüzünden yeraltına açılan kapıdır. Fiziki şartları sebebiyle bir cezalandırma unsuru olduğu kadar, içine düşen kahramanın kendi benliğini keşfettiği, yeniden var olma mekânı olarak da görülür. Kuyu, zıt anlamlar taşıyan bir semboldür hem yaşam kaynağı olan suyu hem de yer altında, derin ve karanlık olmasıyla mezarı dolayısıyla da ölümü çağrıştırır, hayat ile ölümü birlikte içeren bir imge niteliğini de taşır. Bilinçaltıyla da ilişkilendirilen bu sembolik mekân, Doğu ve Batı mitolojilerinde; ana rahmi, döl yatağı, koruyan, saklayan, besleyen, yeniden doğuşa imkân kılan ortak bir yeraltı arketipidir. Doğu mitolojisinde Hz. Yusuf ile özdeşleşmiş olan kuyu metaforu, Türk romanında geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bu çalışmada kuyunun fallik bir imge olarak 1980 sonrası Türk romanındaki yeri, roman kahramanlarının erginleşme sürecinde kuyunun işlevi disiplinler arası bir bakışla, karşılaştırmalı ve analitik bir yaklaşımla çözümlenmeye çalışılacaktır. Kurgusunda kuyu imgesinin geniş yer tuttuğu İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel* (1996), Nazan Bekiroğlu'nun *Yûsuf ile Züleyha Kalbin Üzerinde Titreyen Hüzün* (2000), Murathan Mungan'ın *Şairin Romanı (2011),* Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* (2016) adlı eserleri incelemeye esas alınacak; kuyunun roman kişilerinin dönüşüm, değişim, erginleşme sürecindeki işlevi psikanalitik açıdan çözümlemeye tabii tutulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Arketip, bilinçaltı, kuyu, mitoloji, imge, Türk romanı.

ABSTRACT

The Well image, frequently seen in many literary genre like holly books, myth, epic, fairy tale, folk narrative, poetry, novel, story has many connotations in mythological, psychological, philosophical, religious-mystic terms in Turkish and World Literature. Due to its physical conditions, it is seen as a mean of element of punishment, as well as a place of re-existence where the hero falls into discovering his own self. The well is the door from the earth to the underground. The well is a symbol with opposite meanings, it evokes both the water, which is the source of life, and death underground, with its deep and dark tomb, and therefore it also carries the quality of an image that includes life and death together. This symbolic space, which is also associated with the subconscious, is an common underground archetype that protects, preserves, nourishes, and enables rebirth of uterus in Eastern and Western mythologies. In Eastern mythology, the well

metaphor, identified with Yusuf the Prophet, has a wide range of uses in the Turkish novel. In this study, the place of the well as a phallic image in the post-1980 Turkish novel, and the function of the well in the process of maturation of the novel heroes will be analyzed with an interdisciplinary, comparative and analytical approach. İhsan Oktay Anar's *Kitab-ül Hiyel* (1996), Murathan Mungan's *The Poet's Novel* (2011), Nazan Bekiroğlu's *Yusuf and Züleyha Sadness Trembling on the Heart* (2000), Orhan Pamuk's *Red-Haired Woman* (2016), in which the well image takes a large part in their fictions, will be examined, and its function in the process of transformation, change and pubescence will be subjected to analysis in the psychoanalytic terms.

Key Words: Archetype, subconscious, well, mythology, image, Turkish novel.

Giriş

Yaşamın temel kaynağı olan su ve yer altındaki suyu yeryüzüne çıkarma amacı taşıyan düzenek olan kuyu, arkaik zamanlardan günümüze kadar sahip olduğu zengin kültürel kodlarla farklı disiplinlerin ilgi odağında yer almaktadır. Edebiyatımızda ilk yazılı kaynaklardan bugüne "kuduğ, çat, çâh/çeh, bîr" gibi sözcüklerle ifade edilen kuyu, *Türkçe Sözlük*'te; su katmanına varıncaya kadar kazılan, genellikle silindir biçiminde, çevresine duvar örülen, suyundan yararlanılan çukur (2005: 529) olarak tanımlanmaktadır.

Kuyu, suya ulaşmayı sağlayan somut mekân olmasının yanında toprak ve yer altı ile ilgili sayısız çağrışımı da içerir. Yaşam, ölüm, bilinçaltı, sır, arayış, içsel yolculuk, anne rahmine dönüş, yeniden doğuş, suç, ihanet, ceza, cehennem gibi zengin metaforik çağrışımlarının yanı sıra kuyu, ilk çağlardan beri yer altında var olan somut yaşam alanına giriş kapısı olma özelliği da taşımaktadır. Yer altında oluşturulan bu yaşam alanı insanoğlu için, "tarihin erken dönemlerinde, kötü iklim şartlarından veya vahşi hayvanlardan korunmak için bir sığınak, aynı zamanda birer kült merkezi olmuştur" (Okuyucu, 2007: 36).

Kuyular, mitolojilerde yaratılış tasavvurlarındaki toprak simgesi ve toprağın katmanlarıyla ilişkili olarak doğurganlığın, iyiliğin, cömertliğin ya da ölüm, suç ve ceza ekseninde kötülüğün, karanlığın simgesi olmuştur. Yer altı, dünya mitolojilerinde genel olarak ölüler diyarı veya cezalandırılma mekânı olarak karşımıza çıkar: "Sümer mitolojisinde ölülerin yuvası olarak suçluların ceza çekeceği yer olan Kur; 'İnanna'nın Ölüler Diyarına İnişi' mitinde vücut bulur. Yunan mitolojisinde ise Kur'un karşılığı Hades'tir. Hades aynı zamanda yer altının ve cehennemin tanrısıdır, burası Tartaros ve Erabos olarak ikiye ayrılır. Ölenler önce Erabos'a daha sonra korkunç, karanlık, içinden çıkılması zor bir yer altı diyarı ve dipsiz kuyu Tartaros'a geçer " (Güneş, 2010: 128).

Kutsal metinlere dayanan teolojik değerlendirmelerde de yeraltının fiziki koşulları neticesinde kötülüğü ve ıstırabı ifade etmede kullanılan, toplumların belleğinde inanç sistemi tarafından üretilmiş soyut bir mekân olduğu görülür. "*Tevrat*'a göre; günahkârların ateş azabı göreceği Gehinnom (Cehennem) karanlık, acı ve sıkıntının çekildiği, temelde aşağıya inilen bir çukur olarak tasvir edilmiştir. Hıristiyan inancında ise günahkârlar öldükten hemen sonra bir uçurum olan cehenneme inerler, ruh ve vücutlarıyla azap çekerler. İslam inancına göre; inkâr edenlerin ve gaflet içinde bulunanların günahları ölçüsünde kalacakları yer, aşağıda

bulunan cehennemdir. *Kuran*'a göre ölümden sonra inkâr edenler cehenneme atılır. Yedi kapıdan girilen bu mekân aşağı doğru sıralanan yedi kata sahiptir. Cehennemin dibi Gayya Kuyusu ile son bulur" (Güneş, 2010: 128).

Kuyu, özellikle toprakla ilişkili bir imge olduğu için Türk mitolojisinde Yer Ana kültünün bir uzantısı şeklinde değerlendirilebilir. "Yer Ana, şaman geleneğinde doğadaki her türlü bitki ve hayvanı koruyan dişi ruhtur " (Altın, 2016: 104). Kuyular, hem dünya hem Türk mitolojisinde, toprakla ilintili dişil imgeleri ifade ettiği gibi yer altına açılan kapı veya delik olarak da tasavvur edilmiştir.

Farklı kültürlere ait mitolojilerde, yer altı dünyasının girişinin bir kuyu veya mağaradan olması, gökyüzü ile yeryüzünün bir gökkuşağı köprüsü ile birbirine bağlanması, göğe yakın ilahi mekânların genellikle yüksek dağ tepelerinde bulunması, yeryüzünden yeraltına geçişin kuyu benzeri mekânlarla sağlanması gibi evrensel kalıplar vardır (Eraslan, 2019, 98).

1. Kuramsal Çerçeve

1.1. Doğu Anlatılarında Kuyu

Kuyu, Doğu anlatılarında, dini metinlerde bir leitmotif ve temsili bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Purçak, 2019: 29). Çâh-ı Yusuf, çâh-ı Bîjen, çâh-ı Nahşeb, çâh-ı Ali, çâh-ı Bâbil ve çâh-ı zemzem gibi sembolik kuyular, telmih ve istiare yoluyla yüzyıllardır edebi metinlerde yerini alır. İslam geleneğinde kuyu denilince akla ilk gelen kuşkusuz çâh-ı Yusuf'tur. Hz. Yusuf ile özdeşleşmiş olan kuyu sembolü, *Kur'an*'da kıssaların en güzeli olarak nitelenen *Yusuf Kıssası*'nda önemli bir yer tutar. Kıssada bahsi geçen, "Yusuf peygamberin, kendisini kıskanan kardeşleri tarafından atıldığı kuyunun; Ürdün civarında olduğu, bazı rivayetlerde içinde su ile birlikte yılan, akrep gibi haşaratın da bulunduğu, bazılarında ise her türlü haşarat ve vahşi hayvanın yaşadığı kör bir kuyu olduğu, ancak buraya atıldığında bunlardan hiçbirisinin Yusuf'a dokunmadığı ifade edilmektedir. Yusuf'un bu kuyuda üç gün kaldığı ve oradan geçen bir kervanın sakası tarafından kuyudan çıkarılıp Mısır'a götürüldüğü" (Pala, 1993: 186) bilinmektedir.

*Şâhnâme'*de bahsedilen Çâh-ı Bijen ise Turan padişahı Efrasiyab'ın kızı Menije'ye duyduğu aşk yüzünden cezalandırılan İran kahramanı Bijen'in, elleri kolları bağlı baş aşağı şekilde yedi yıl kaldığı kuyudur. Bu kuyu Doğu şiirinde sıkıntının sembolü olmuştur (Gülcan, 2019: 162). Hârût ve Mârût'un baş aşağı asılı bırakılarak cezalandırıldığı söylenen Bâbil Kuyusu da özellikle sihir, büyü çağrışımlarıyla Doğu anlatılarında önemli bir yer tutar. Klasik Türk şiirinde, "sevgilinin yüzündeki çukur yerler göz, çene çukuru, gamze âşığı büyüleyen birer büyü kuyusu gibi düşünülerek çâh-ı Bâbil'e teşbih edilir" (Pala, 1993: 106). Nahşeb Kuyusu ise Nahşeb şehrinde bulunan meşhur bir kuyudur. İnanışa göre: "İbn-i Mukannâ adlı Horasanlı bir hakîm, geceleri bu şehirde kuyudan sihirle bir ay çıkarırmış. Bu ay, kamerin grubundan sonra bu kuyudan doğar ve dört fersahlık mesafeyi aydınlatırmış" (Pala, 1993: 106).

Bu efsanevi kuyular özellikle klasik Türk şiirinde telmih, teşbih, istiare gibi söz sanatlarıyla sıkça kullanılmış, şairler için vazgeçilmez mazmunlara dönüşmüştür. Divan şairlerinin, sevgilinin güzelliğini kuyuya atılan Yusuf'la mukayese ettikleri, çene çukurunu da Bijen'in atıldığı ve uzun yıllar sıkıntı çektiği kuyuya benzettikleri sayısız örnek vardır. "Kuyunun karanlığından geceyi aydınlatan bir ışığın doğması sebebiyle kuyu, karanlıktan zuhur eden parlak şeyleri anlatmak için de kullanılır. Âşığın gönlündeki sevgilinin parlak hayali Nahşeb kuyusundaki aya hokkalar, içindeki siyah mürekkep ve karanlık nedeniyle kuyuya benzetilirken içinden parlak manaların çıkması sebebiyle Çâh-ı Nahşeb'e benzetilir" (Gülcan, 2019: 169).

İlk örneklerine *Binbir Gece Masalları*'nda rastlanan '*Yeraltı Sultanı Yemliha'* veya Anadolu'da bilinen adıyla "Şahmeran" hikâyesinde de kuyu imgesi dikkat çeker. Hikâyeye Hint, Arap kaynaklarında ve İran edebiyatındaki klasik mesnevi konularından olan Câmasbname'de rastlanır. "*Tevrat* kaynaklı olan ve sonradan İslami bir şekle sokulan eserde Danyal peygamberin oğlu Camasb'ın, Şahmeran'ın yanında geçirdiği zaman anlatılır. Eserin ana konusu şöyledir: Danyal peygamber, evrenin bütün sırlarını bilen, her derde çare bulan hikmet sahibi biridir. Ölümüne yakın, doğacak çocuğuna büyüdükten sonra vermesi için hikmet dolu kitabını hanımına teslim eder. Danyal'ın doğan oğluna Camasb adı verilir. Okula gönderilir fakat başarı gösteremez. Geçimini odunculukla sağlar. Yağmurlu bir günde arkadaşlarıyla sığındıkları mağarada bal bulurlar. Arkadaşları bal bittikten sonra ihanet ederek onu kuyuda bırakırlar. Camasb, kuyuda açtığı bir delikten, yerin altından sızan ışığa doğru gider ve oradan Şahmeran'ın ülkesine çıkar" (Uğurlu, 2007: 1698).

1.2. Kuyunun Psikanalitik Çağrışımları

Sigmund Freud'un temellendirdiği psikanalitik yaklaşım, edebi metni çözümlemede de sıkça tercih edilen bir yöntemdir. Psikanalitik kuram, Freud'dan sonra kendi içinde alt akımlara ayrılmış olsa da Freud'un görüşleri, hemen hepsinin temelini teşkil etmektedir. Freud'un kuramını, sanat eserlerine ve tanınmış sanatçılara uygulaması, psikanalitik edebiyat eleştirisinin sanat eserlerine yaklaşımını göstermesi açısından yol gösterici bir niteliğe sahiptir denilebilir. Oğuz Cebeci'ye göre; "Psikanalitik eleştiri sonucunda ulaşılan anlam diğer tüm anlamlandırmalara özel bir bağla bağlıdır çünkü psikanaliz edebi eserin kökeninde bulunan ve zihinsel hayatımız için özel yeri olan bir fantezinin keşfedilmesini sağlar. Bu cinsten fanteziler bilinçdışı, çocuksu ve duygusal anlamda yüklü oldukları için, bunların keşfi ancak psikanaliz yoluyla mümkün olabilir" (2004: 189).

Bu yaklaşıma göre; Freud, insan zihnini üç bölüm olarak değerlendirmiş, bunları bilinç, ön bilinç ve bilinçdışı olarak adlandırmıştır. Freud'un 'buzdağı' benzetmesiyle açıkladığı topografik ruhsal yapı modelindeki üç bölümden en derinde, buzdağının altına kalan kısım bilinçdışıdır (Sevinç, 2019: 129). Bilinçdışı istenilmeyen, kabul edilmeyen, yasaklanan, bastırılan veya unutulan ve bu nedenle doğrudan erişilemeyen anıları, duygusal çatışmaları,

arzu ve dürtüleri olduğu kadar saldırganlık, cinsellik gibi temel biyolojik içgüdüleri, itkileri içinde barındırır. Bilinçdışı; bu özellikleriyle metaforik anlamda derin, karanlık bir kuyudur.

Kuyu-bilinçdışı ilgisinde C. Gustav Jung'un mahzen ve mağara benzetmeleri de önemlidir. Ona göre; evin mahzenine yani bilinçaltına inmek cesaret gerektirir, birçok bilinmeyenle yüz yüze gelmek demektir. Mağara, mahzen, kuyu gibi mekânlar kişinin kuluçka evresini ifade eden, yenilenme ve dönüşüm yeridir. Jung'a göre: "her kim mağaraya, yani herkesin kendi içinde taşıdığı mağaraya ya da bilincin dışındaki karanlığa girerse, kendini önce bilinçdışı bir dönüşüm sürecinin içinde bulur" (2020: 74). Edebi anlatılarda, kahramanın kuyunun içinde geçirdiği zaman dilimi, bu bağlamda onun kuluçka evresidir. Kahraman kuyudan çıktığında yeniden doğuşunu gerçekleştirmiş olur.

Otto Rank'ın yaklaşımında ise mağara, ağaç kovukları gibi yerler anne rahminin sembolüdür. Ona göre, insan ruhu, bilinçdışında daima en güvende hissettiği yere yani anne rahmine dönme isteği duyar. Anne bedeninden ayrılmak insanda travma yaratır. En basit davranışlarda dahi bu travmatik kopuşun izleri bulunur. Rank; "her gece kendiliğinden gelen uyku, normal insanın da, yaşamının yarısını rahim içi durumla neredeyse aynı olan bir şekilde geçirdiğine göre, doğum travmasını hiçbir zaman tam aşamamış olduğunu" (2014: 77) iddia eder. İnsanın uyku esnasında, tehdit altında olduğunda kendini korumak için aldığı pozisyon ya da edebi metinlerde kahramanın kuyunun içindeki şekli, genellikle cenin pozisyonu gibi tasvir edilir. Bu pozisyonla anne karnındaki durum taklit edilerek, koruyucu ve sıcak tutucu anne bedeni içgüdüsel olarak hatırlatır.

1.3. Fallik Bir İmge Olarak Kuyu

İmge, duyularla algılanan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne, olaylar, hayal, imaj olarak tanımlanır. Dış dünyadan gelen uyaranlar, insan zihninde yeniden yaratılır ve bunlar imgeler aracılığıyla farklı suretler kazanır. "İmge, gerçekler gibi eylem evreninde değil, gerçeklerin yansıdığı algılama evreninde işlerliği olan gerçeğin bir yansımasıdır, gerçekle algılanan arasında bir bağıntı kurma işlevidir" (Bölükmeşe ve Gündüz, 2020: 18).

İmge felsefi bağlamda, insan bilgisinin ilk aşaması, duyuların getirdiği işaretlerdir, nesnel gerçekliğin yansıması ve tasarımıdır. İmge, bir taraftan sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dile aktarılışı olarak tarif edilirken çoğu kez bir tasvir değil, öznel bir yorumlama sayılabilir (Aksan, 1993: 32). Fallik kavramı ise, Freud tarafından geliştirilen kişilik kuramında, çocuğun 3- 5 yaşları arasında geçirdiği evreyi ifade eder. Bu evrede, cinsel bölgelerde hassasiyet oluşur ve fallik dönemdeki bir çocuk karşı cinsten ebeveyne cinsel bir ilgi duyar, aynı cinsten ebeveyne karşı düşmanlık duyguları besler. Oedipus karmaşasının tohumları Freud'a göre fallik dönemde atılır, ayrıca bu evre ahlâk, vicdan, yasa ve bütün toplumsal ve dinsel otorite biçimlerinin başlangıcıdır.

Lacan da insan kişiliğinin yapılanmasını üç evreye ayırmaktadır. Lacan'ın birinci evresinin, Freud'un oral evresine denk düştüğü söylenebilir. Bu dönem kişinin gelişim evreleri açısından önemli yer tutmaktadır. İkinci dönem ise, anal döneme denk gelmektedir. Lacan'ın ayna evresinin görüldüğü bu dönemin, Oedipus öncesini içerdiği belirtilmektedir. Üçüncü dönemde ise, Freud'un da üzerinde durduğu fallik evrenin yaşandığı belirtilmektedir. Oedipus karmaşasının bu evrede gerçekleştiği söylenebilir. Lacan'a göre Oedipus Karmaşası ilk olarak sembolik bir yapıdadır(Lacan, 1994: 17). "Bu simgesel durumda; kadın olsun erkek olsun insan eksiktir, kastredir yani narsistik açıdan yaralıdır. Nitekim fallus penis biçimiyle erkeğin sahip olduğu bir şey olmakla beraber, fallus olamamanın narsistik acısını en çok yaşantılayan yine erkektir. Lacancı analitik fenomonolojide özne arzulanmayı arzular; öznenin arzusu Öteki'nin arzusunun arzusudur. Anne'nin arzusunu fallus yoksunluğuna bağladığında çocuk, kız olsun erkek olsun fallusu olmayı arzular" (Lacan, 1994: 24). Ona göre kişisel ilişkiler kadın ve erkeği sosyal anlamlara göre konumlar. Batılı toplumlarda sembolik ve bilinçdışı ilişkilerini belirleyen ilk yapı Oedipus karmaşasıdır. Çocuk ilk doğduğu anlarda mutlak surette anneye bağımlıdır. Ancak Oedipus ile bu yapıya babanın müdahalesi söz konusudur. Çocuk annenin ve ötekinin arzusuyla karşı karşıyadır ve babanın müdahalesi ile çocuk annesine karşı duyduğu arzuyu eksik olduğunu düşündüğü nesneye yöneltir (Aydınalp, 2020: 209).

Psikanalizde simgesel düzende Oedipus kompleksi çok önemli bir rol oynar. Çünkü öznenin yasanın boyunduruğu altına girerek, kültürel değerleri edinmesi bu düzende meydana gelir. İnsanların evlilik, arkadaşlık ilişkileri belli bir sosyal ağ ile gerçekleşir; bu nedenle insanlar arası ilişkiler sosyal bir anlam içerirler. Bu sistem dâhilinde gerçek insanı ve sosyal, simgesel yapıları ayırt etmek gerekir. İşte bu noktada simgeseli ve bilinçdışını belirleyen ilk yapı Oedipus çatışmasıdır. Oedipus karmaşasında üçlü bir yapı vardır; imgeseldeki anne/çocuk ikilemi simgesel evrede yerini anne-çocuk-babanın aldığı üçlü bir yapıya bırakır. Bu bağlamda Oedipus çatışması imgeselden simgesele bir geçiştir. Çocuk dil ile karşılaştığında anne figürünü terk eder (Aydınalp, 2020: 211).

Fallik kavramının imgesel boyutu, kuyu gibi dişil çağrışımlar taşıyan mekânlar söz konusu olduğunda, kadın üreme organları, rahim, anne rahmi, doğum gibi anlamlara bürünür. Kuyunun fallik çağrışımları bilinçdışında anne imgesiyle bağıntılıdır. Anne imgesi, insanın hayattaki ilk algısıdır; kişi, dış dünya ile iletişime geçmeden önce gizli bellek kalıntılarını, evrensel düşünme biçimini anne imgesinde kazanır. "Toprak kökenli olan, karanlık olan çoğaltan her unsur, anne arketipinin bir formudur" (Alsaç, 2018: 97). İnsanı tehlikelerle dolu bir evrene karşı savunacak tek şey, koruması altında rahim döneminin geçirildiği annedir (Campbell, 2020:15). Edebi anlatılarda kahramanların tabiat unsurlarıyla kurduğu iletişim, anneye sığınma olgusu ile ilişkilidir. Eril olan kahraman ilk doğuş yerine, anne rahmine, güvende olduğu yere dönmek ister. Bu sığınma isteği ve anne rahmine geri dönüş için çekilen

özlem, kuyu ve mağara gibi mekânlarda kendini gerçekleştirir. Bu bağlamda kuyu, anne rahmine benzetilir; tehlikelerden uzak, güvenli içsel bir mekândır.

2. İncelenen Romanlarda Kuyu İmgesi

Edebiyattan sinemaya, mimariden resme kadar sanatın hemen her dalında zengin çağrışımlarıyla karşılık bulan kuyu imgesi, modern romanda da sıklıkla tercih edilen sembolik bir mekândır. Yer altında oluşuyla fantastik, gotik, mitik veya mistik pek çok özellik taşıyan kuyular, 1980 sonrası Türk yazarların ilgisini çekmektedir. Orhan Pamuk, Bilge Karasu, Ayla Kutlu, Murathan Mungan, Nezihe Meriç, Hilmi Yavuz gibi pek çok yazarın anlatılarında karşımıza çıkan bu imge; mitolojik, arketipsel ve psikanalitik çözümlemeye elverişli olduğunu düşündüğümüz *Kitab-ül Hiyel, Yûsuf ile Züleyha Kalbin Üzerinde Titreyen Hüzün, Şairin Romanı* ve *Kırmızı Saçlı Kadın* romanlarının kurgusunda işlevsel bir role sahiptir.

İhsan Oktay Anar'ın 1996'da yayımlanan ikinci romanı olan *Kitab-ül Hiyel'*de, III. Selim döneminden II. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908 yılına kadar üç kuşağın (Yâfes Çelebi, Kara Calûd, Üzeyir) yaşamı, rivayetler ve hikâyeler yoluyla aktarılır. Romanda, iktidar arzusuyla gözü dönmüş kişiler, hiyel (mekanik), yani teknoloji alanındaki icatlarıyla emellerine ulaşma yolunda olağanüstü bir azim gösterirler. Sonsuz iktidar arayışıyla ömürlerini zayi eden kahramanların ironik sonları dikkat çekicidir. Tabiata hükmedebilmenin tek yolu olan bu makine tasarıları, onların gözünde birer şaheserdir. İmkânlarını bu yolda heba eder, amaçlarına ulaşmada önlerine çıkan bütün fırsatlardan istifade edip, güçlerine güç katacak her türlü varlıktan medet umarlar (Çokluk, 2009: 51). Anar, romanda iktidarı arayan kişilerin içinde bulundukları durumları, hem sarf edilen olağanüstü çabaların mizahi yönünü hem de insanoğlunun ölümsüzlük arayışında acze düşmesini ve iktidarlık savaşından büyük bir mağlubiyetle çıkmasının trajik yönünü gözler önüne serer.

Roman kapsamında ele alacağımız kuyu, bu noktada üç kahraman için de güç ve ölümsüzlük arayışının önemli duraklarından biridir. Bu mekân, kahramanların hayatlarında aşamalı olarak bilinçaltının sırlarını, hırs, saplantı, korku gibi bastırılmış hislerini temsil etmektedir. Bu yeraltı mekânı, bilinçaltındaki tutkuların, çatışmaların, sorunların çözüm yeri olarak görülmektedir. İktidar peşinde koşan üç kuşak mucidin dönüşüm yeri olan ve psikanalitik okumayla onların bilinçdışını yansıtan kuyunun, evrensel göndermeler ve sembolik kodlarıyla romanın en önemli mekânı olduğu söylenebilir.

Nazan Bekiroğlu, roman ve öykülerinde masalsı unsurlara, mesnevi gibi geleneksel anlatı formlarına, tasavvufi sembollere sıkça yer verir, kutsal kitaplardan ve hadislerden beslenir. Çalışmamız kapsamında ele aldığımız *Yûsuf ile Züleyha Kalbin Üzerinde Titreyen Hüzün* romanı da "üst anlatı niteliğindeki Yusuf suresi ve gönderge metin olan Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf u Züleyha* mesnevisinde hareketle yapılan bir yeni'den yazma/ yeni'den

yaratma çabasıdır" (Eliüz, 209: 114). Bekiroğlu, 2000 yılında yayımlanan romanın, yazarlık serüvenindeki yerini şöyle ifade eder:

> *Üzerinde çok az düzeltme yapılmış bir metindir. Diğer metinleri kaleme alırken de ilhamın yani o çağlayanların, taşmanın, akmanın varlığını daima hissettim. Başka türlü zaten mekanik olarak yazamam. Yazsam da bir şeye benzemez. Ama hiçbir zaman Yusuf ile Züleyha'daki dökülmeyi bulamadım. Daha farklı pınarlardan taşmalarım, daha farklı mecralarda akmalarım oldu. Bu nedenle o metni bana verilmiş bir armağan olarak değerlendiriyorum. Ve yine bu nedenle bir daha böyle bir metin yazamayacağımı zannediyorum.(Turan, 2016)*

Bekiroğlu, romanda klasik Yûsuf ile Züleyha mesnevilerindeki kronolojiye sadık kalarak, Söz Başı, Dua, Yazıcının Son Sözü bölümleri dışında kurguyu, Yûsuf'un Rüyası, Züleyha'nın Rüyası ve Firavn'ın Rüyası başlıkları adı altında, üç rüya üzerine inşa etmiştir. "Metinler arası yöntemlerden anıştırma, pastiş, biçimsel dönüşüm, anlatı içinde anlatı gibi tekniklerin kullanıldığı" (Eliüz, 209: 114) eser, şiirsel anlatımı ile kendisinden sonra yazılan Yusuf ile Züleyha konulu romanlara da ilham olmuştur.

Murathan Mungan'ın 2011 yılında yayımladığı *Şairin Romanı* adlı eserinde fantastik ögeler dikkat çekicidir. Roman bünyesinde birkaç farklı türün özelliklerini barındıran zaman ve mekân bakımından fantastik, ütopik nitelikler gösterir. Romanın polisiye dokusunda da yine fantastiğin izleri vardır. Romanın muhtevası ise kehanetten bilinçdışına, mitolojilerden geleneklere kadar çok değişik kaynaklar ve çağrışımlarla zenginleştirilmiş; şahıs kadrosu ve olaylar şekillendirilirken yine bu geniş çağrışımlardan faydalanılmıştır. Romanın yolculuk üzerine kurulan yapısı, yazara bütün bu farklılıkları bütünleştirebilmesi ve merak unsurlarının yerleşmesi için geniş bir hareket alanı sağlamıştır (Yüksel, 2012: 18).

Ütopik bir yer olan Anakara'daki en önemli fantastik mekân Şairin Kuyusu'dur. Şairin Kuyusu, şairlerin şairliklerini tescil ettirdikleri, yerkürenin en derin kuyusudur. Geleneğe göre genç şairler özgün şiirler ortaya koyduklarında, şiirlerinde kendi seslerini yakaladıklarına inandıklarında kuyunun başına gelip şiirini kuyuya okur. Eğer şiirinde kendi sesini bulmuşsa kuyu, şiiri, şairin sesiyle yankılanır. Böylece şair özgünlüğünü kanıtlamış olur. Eğer şairin şiirinde başkalarının izi varsa bu kez de kuyu onların sesiyle yankılar. Şiirini kuyuya okuyan şairin yanında kimse bulunmaz. Şair kuyuyla baş başa kalır, kimse onların ne konuştuklarını duymaz. Amaç, şiiri kendi sesiyle yankılanmayan şairlerin mahcubiyetlerine tanık olmamaktır. Bu maksatla kuyunun çevresine kireç taşlarıyla geniş bir halka yapılmış, kuyunun başında biri varken kimse o halkanın içine girmez. Böylece şair kuyunun ağzında kendi yazgısıyla baş başa bırakılır (Suvağci, 2019: 163). Şairin Kuyusu, Kuyular Bölgesi denilen yerde bulunur. Pek çok kuyunun bulunduğu bu bölgede bir de Kandıran Kuyular vardır. Hem doğayı hem insanları kandıran hileci bölge olarak bilinen bu yer, adını çok eskiden şairlerin yanlış kuyulara seslenerek kendilerini kandırdıkları ve böylelikle kendileri için yalancı şairlik ömrü çaldıkları söylentilerinden almıştır (Mungan, 2017: 83).

Orhan Pamuk, 2016 yılında yayımlanan *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında; İstanbul yakınlarındaki Öngören kasabasına Mahmut Usta ile kuyu kazmak için giden Cem'in kasabada kırmızı saçlı kadın ile tanışıp yaşadığı ilk aşkının tüm yaşamını nasıl etkilediğini ve yıllar sonra karşılaştığı oğlu Enver'in Cem'i vurmasıyla kuyuda son bulan hikâyesini anlatır. Ayrıca yazar, Kral Oidipus ve Doğu kaynaklı Rüstem ile Sührab efsaneleri ışığında baba-oğul ilişkisini irdeler (Ağca, 2018: 54).

Kuyu, romanın odağındadır ve yaşam, ölüm kader, intikam, yer altı dünyası, bilinçaltı, erginlenme, ihanet, suç, körlük, kent-medeniyet gibi pek çok çağrışımı karşılar.

Roman yazmayı iğneyle kuyu kazamaya benzeten Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*'da sadece baba-oğul çatışmasını değil, Doğu-Batı, birey-toplumla, kadın-erkek, gelenek-modern, efsane-gerçek karşıtlığını da ustalıkla işler. Roman, Kırmızı Saçlı Kadın'ın kimliği etrafında örülü üç ayrı erkek karakter (Akın, Cem ve Enver) üzerinden oluşturulur. Romanda "Pamuk, baba figürünün hem kültürel formlar hem de yasanın adları düzeyinde, bireyin özgürlüğü, varoluşu ve hatta temsili üzerindeki etkilerini sorgular. Baba katli ile gerçekleşen yabancılaşma ve özdeşleşme duygusuna ve yasanın ihlaline, öte taraftan oğul katli ile vücut bulan yasanın toplumsal konumlanışı eşlik eder" (Aydınalp, 2020: 205).

2.1. İncelenen Romanların Kuyu Ekseninde Psikanalitik Açıdan Çözümlenmesi

Freud'un temellendirdiği, çeşitli ruhsal hastalıkların teşhis ve tedavisinde kullanılan psikanalizin, edebi bir metnin çözümlenmesinde kullanılmasıyla ortaya çıkan psikanalitik edebiyat eleştirisinin yine Freud ile başladığı söylenebilir. 1900 yılında kaleme aldığı *Traumdeutung (Düşlerin Yorumu)* adlı eserinde Sophokles'in *Kral Oidipus Rex* adlı trajedisini ele almış Oidipus'un durumuyla daha önce bulduğu bir ruhsal karmaşayı ilişkilendirip buna Oidipus kompleksi adını vermiştir. Freud, Shakespeare'in *Hamlet*, Dostoyevski'nin *Karamazof Kardeşler* adlı eserlerini Oidipus kompleksi ile ilişkili olarak ele almış ve yorumlamıştır. Ayrıca Dostoyevski ve Baba Katilliği adlı yazısında *Kral Oidipus, Hamlet, Karamazof Kardeşler* adlı eserler üzerine toplu ve karşılaştırmalı yorumlar ortaya koymuştur (Parlakpınar, 2012: 2).

Freud'dan sonra Jung, Adler, Lacan gibi ilk dönem psikanalistlerin yanında daha sonra gelen çağdaş dönem önemli psikanalistlerinin ve edebiyat araştırmacılarının katkılarıyla psikanalitik yöntem zamanla daha teknik bir hal almış ve geniş bir perspektif kazanmıştır (Parlakpınar, 2012: 2). Edebi metnin, yazarının bilinçaltının bir yansıması olduğu düşüncesiyle bir anlamda gizil içeriğini çözümlemeyi ve metinden hareketle yazarın ve yarattığı karakterlerin psikanalizini yapmayı hedefleyen psikanalitik yöntemin günümüzde de edebi metnin çözümlenmesinde sıkça tercih edildiği görülmektedir.

Çalışmamız kapsamında ele aldığımız eserler, bilinçdışı- kuyu ilişkisi çerçevesinde psikanalitik çözümlemeye elverişlidir. *Kitab-ül Hiyel*'de kahramanların bilinçdışına itilmiş saplantılı duyguları, korkuları, hırs ve ihtiraslarını temsil etmede kuyu işlevsel bir role

sahiptir. Yâfes Çelebi'nin saksağanlardan çaldığı altınları kuyuya gizlemesi ile bilinçdışının toplum tarafından onaylanmayan arzuların bastırılmasındaki fonksiyonu arasında ilişki kurulabilir. Yâfes Çelebi'nin hiyel tutkusu, onun saldırganlık, yok etme dürtülerinin savaş aletleri icat ederek dışavurumu olarak yorumlanabilir. Bilinçdışında bastırılmış olan bu dürtüyle yaptığı ilk eşya; makas gibi açılan, o dönemin geleneklerine aykırı, rakibini hileyle alt eden iki uçlu kılıç olmuştur. Yâfes'in tasarladığı bir diğer savaş aleti, Truva Atı benzeri, askerlerin içine girip güçlü adımlarla sürükledikleri dev bir fıçıydı. Bu fıçı şekli, derinliği ve karanlığıyla bir çeşit savaş kuyusu olarak düşünülebilir. İnsanın acımasız, tahrip ve yok edici tarafı bu hiyel ustasının zihninde tasarladığı savaş aletleriyle vücut bulmaktadır. Bu aletlerin ortak özelliği iki uçlu, iki başlı gibi ikili düzenek üzerine tasarlanmış olmasıdır. Bu ikiliğin yaşamdaki düaliteyi sembolize ettiğini söyleyebiliriz. Mitolojik anlamda da iki sayısı, yaşam-ölüm, toprak ana- erkek tanrı, iyi- kötü gibi zıtlıklarla var olan evrendeki düaliteyi ifade eder. Çin yaratılış mitindeki Yin- Yang inanışına göre; her şey zıddıyla var olur.

Yâfes'in icatları onun benliğinin bir uzantısıdır. Son tasarısı bir denizaltı olan Yâfes'in dönüşümü ve yeniden doğuşu da denizin dibinde, bu deniz canavarının içinde gerçekleşecektir. Deniz altı bize Freud'un bilinçdışı tanımlamasındaki buzdağı metaforunu düşündürür. Ona göre; zihnimiz bir buzdağıdır. Buzdağının suyun üstünde görünen çok az bir kısmı bilinç, suyun altında, derinliğini tahmin edemediğimiz buzdağının altı ise bilinçdışını temsil eder. Yâfes'in denizaltıyla suyun dibine yaptığı yolculuk esasında bilinçdışına doğru seyretmektedir. Yâfes'in kendisine güç ve şöhret getireceğini umduğu bu deniz canavarı onun, ölümle yüz yüze geldiği, hakikati kavradığı bir erginlenme yerine dönüşür. Bu yönüyle tahtelbahri bir kuyu gibi de düşünebiliriz. Yâfes, işler ters gidip, denizin altında bu canavarın içinde havasız ve ışıksız kaldığında, kendisini Yunus peygambere benzetir. Denizaltı onun için "balinanın karnı" olmuştur. Kahramanın erginlenme yolundaki bu aşamayı Campbell şöyle anlatır: "Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür" (Campbell, 2020: 86). Yâfes de "icat ettiği bu canavarın onu yuttuğunu, bu ejderin içinde öleceğini" (Anar, 2013: 66) düşünür. Burada denizin dibinde bilinçdışının derinliklerine inen Yâfes, "kendisini on yıllardır mutsuz eden şeyin, benliğine hükmeden bu iktidar tutkusu olduğunu" (Anar, 2013: 67) anlar. Bu kavrayışla dönüşümünü tamamlar, canavarın içinden çıktığında o yeniden doğuşu gerçekleştirmiş ve sonsuz iktidar hırsından vazgeçmiş, hiyele de tövbe etmiş biri olarak yeni yaşamına başlar.

Yâfes Çelebi'nin artık terk ettiği; tabiatın kuvvetlerine karşı mücadele, ölümsüzlük ve sonsuz güç tutkusu, kölesi Calûd'da büyüyerek artmıştır. Psikanalitik açıdan, Calûd'un bu saplantılı güç arzusunun temelinde kastrasyon karmaşasının olduğu söylenebilir. "Kastrasyon bir tehdit ya da bir istek olmaktan çok bir kopuş edimidir; bu edim bir kişiye olmaktan çok bir bağa dayandığı gibi bir nesneye, imgesel fallusa, annenin arzuladığı,

dolayısıyla da çocuğun özdeşleştiği nesneye yönelir. Babanın kendisinin de bir özne olarak boyun eğdiği kastrasyon edimi, babanın sözünün sembolik edimidir" (Nasio, 2006: 65). Calûd yaşadığı ilk kastrasyon endişesi saçlarıyla ilgili olmuştur. Kaybetmekten korktuğu uzun kıvırcık saçları bir fallus imgesidir. Saçlarıyla kadınları etkilemekte ve cinsel gücünü pekiştirmektedir. Ustası Yâfes Çelebi baba/otorite konumundadır ve Calûd'un saçlarının kesilmesini yani iğdişini istemektedir. Nitekim Calûd, hiyel ilmini öğretmesi karşılığında otoriteye boyun eğer. Yazarın, kahramanın saçlarıyla kurduğu bu sembolik bağı mitolojik bir kahramanla ilişkilendirmesi de dikkat çekicidir. "Kadınları baştan çıkartan iktidarının tıpkı Samson gibi saçlarında olduğuna inanan Calûd, kafasını kazıttıktan sonra efendisinin elini öpmüş ve ona eziyet çekmeye hazır olduğunu söylemişti" (Anar, 2013: 68). Calûd, asıl kaybını gerçek iğdiş ile gücünün simgesi olarak gördüğü cinsel organını kaybettiğinde yaşar. Bu kayıp, onun içindeki nefret ve öfkenin kontrol edilemez hale gelmesine yol açar. " Hemen hemen bütün râvilerin ortak olduğu bir nokta da kesilen maslahatının aslında Calûd'un iktidar tutkusu için bir emniyet supabı olduğuydu" (Anar, 2013: 112). Artık Calûd'un hırs ve öfkeyle dolu zihnini karşısına çıkan her şeyi yok etme kudretine sahip bu yılan makinesinin hayaliyle doludur.

Calûd bu hayali, Üzeyir'in zihnine devrederken dev yılan hayaline daha sıkı sarılması için onu dış dünyaya karşı korku içinde yetiştirir. Dünyadaki tehlikelere karşı onu yalnızca bu canavarın koruyabileceğini, yıllarca Üzeyir'in bilinçaltına işler. Calûd ölünce de korku içinde büyümüş olan bu çocuk yılanı tamamlayabilmek için kör kuyuya iner.

> *Yılan kadar uzun kuyunun dibine ayak basar basmaz, yukarıdan sızan ışığın iki iskeleti, Samur ve Yağmur Çelebi'nin kalıntılarını aydınlattığını gördü. Onların altında sayısız cenin iskeleti vardı. Bunların arasında yeniçeri katliamı sırasında boynu vurulan Yâfes Çelebi'nin kafatasını fark etti. Kelle kuyunun içine atıldığında bir bakracın içine düşmüştü. Ancak pısırık hiyelkâr bu bakraçtaki altınlarla ilgilenmeden zemine, kalıntıların üzerine yattı ve yılanı tahayyül etmeye başladı ((Anar, 2013: 137).*

Üzeyir'in zihnindeki yılanın doğumuyla, bu canavarın bir parçası olduğu anladı ve yılanı yok etmeye karar verdi, böylece gerçek benliğini var edebilecekti. Yılanın içinde hiç tasarlamadığı bir yere, kazan dairesine geldi. Kazan dairesine inmek tıpkı kuyuya iniş gibi bir bilinçdışı yolculuğuydu. Üzeyir, buradan çıktığında Campbell'in ifadesiyle; "sonunda normal dünyaya dönme zamanı geldiğinde erginlenen, yeniden doğmuş gibi olacaktır" Campbell, 2020: 18). Yeni Üzeyir'in doğumu kuyuda gerçekleşir. Kuyudan çıktıktan sonra geçmişe dair hiçbir şey hatırlamayan Üzeyir'in zihninde sadece bir nokta kalmıştır. Kahramanın zihindeki bu boşluğu Hilmi Yavuz'un *Kuyu* anlatısında bahsettiği skotomizasyon kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür.

> *Sözcük Grekçe skoton'dan türetilmiştir. Yine bu kökten Skotoma sözcüğününse 1885 yılından başlanarak retina'nın (evet, retina'nın!) bazı bölgelerindeki duyarsızlaşma dolayısıyla görme alanında beliren boşluk (karanlık) anlamında da kullanıldığını görürüz. Göz uzmanlarının, bu duyarsızlaşma sonucu retinada beliren görme boşluklarını (karanlığı), yani skotoma'yı eğretileme yoluyla, 'karanlık kuyu' diye andıklarını da biliyoruz (Yavuz, 2017: 174).*

Metaforik olarak kahramanların bilinçdışını temsil eden kuyuda, *Kitab-ül Hiyel*'in sonsuz iktidar arayışının, ihtiras, korku, zalimlik gibi tüm olumsuz yönlerinin sembolü konumundadır. Dünya ve tabiat karşısında girilen bu savaştan mağlup olarak çıkan, Yâfes Çelebi, Calûd ve Üzeyir, serüvenlerinin sonunda hiyelin bir hayalden ibaret olduğunu da kavramışlardır.

Yûsuf ile Züleyha Kalbin Üzerinde Titreyen Hüzün'de ise kuyu, zindan ve rüya gibi psikanalitik unsurlar romanın kurgusunda önemli yer tutmaktadır. Psikanalitik anlamda bilinçdışını temsil eden kuyu, Yusuf'un kardeşlerinin kıskançlık, haset, öfke ve yok etme hislerinin vücut bulduğu mekân olmuşken Yusuf için de anne rahmi gibi güvenli, koruyucu bir özellik taşımaktadır. Aynı zamanda Yûsuf'un kuyuya düşüşü, irade dışı bir kopuş ve sevdiklerinden ayrılışı da ifade eder.

Romanda psikanalitik imgelerde en önemlisi kuşkusuz rüyadır. Yûsuf'un Rüyası, Züleyha'nın Rüyası ve Firavn'ın Rüyası olarak üç rüya üzerine temellendirilen eser bu açıdan psikanalitik çözümlemeye elverişlidir.

Rüya, günlük yaşamdaki birçok konunun ve çatışmanın yansıdığı, terapi seanslarında serbest çağrışım ile de ortaya çıkabilen bilinçdışı materyali içeren nöro-psiko-fizyolojik bir olaydır. Rüyaların bilimsel olarak incelenmesi ve oluş mekanizmalarının ortaya konması ilk kez 1900'lü yıllar itibari ile Freud'un yaptığı çalışmalarla ortaya konmuştur. Günümüzde de rüya analizi, psikanalitik psikoterapilerde önemli bir terapi tekniği olarak kullanılmaktadır. Rüya, Gün içerisinde yaşanan ve bastırma savunma mekanizması bağlamında bilinçdışına itilen yaşantı ve anıların, geri dönüşü olarak da yorumlanabilir (Tuzgöl, 2019: 46).

Freud rüyaları bilinçaltına itilmiş, daha çok libido kaynaklı istek ve arzuların uykuda maskelenmiş şekilde açığa çıkarak ikinci elden tatmin oldukları bir telafi mekanizması olarak görüyordu. Jung'a göre rüyanın kaynağı bilinçdışıdır. Bilinçdışında bulunan arketipler rüyada sembollere dönüşürler. Jung rüyaları büyük rüyalar, ortak rüyalar ve çocukluk dönemi rüyaları olmak üzere üçe ayırır. Ona göre rüyaların en önemli fonksiyonu ise bilinç ve bilinçdışı arasında dengeleyici olmasıdır (Çetin, 2010: 250). Jung'a göre rüyalar: "arzu ve isteklerin yanında korkuları, gerçekleri, felsefi ifadeleri, illizyonları, vahşi fantezileri, hatıraları, geleceğe dönük planları, irrasyonel tecrübeleri, telepatik vizyonları, kehanetleri ve ilahi mesajları içerebilir" (Çetin, 2010: 256).

Jung rüyaları büyük, ortak ve erken dönem çocukluk rüyaları olarak üçe ayırır. Bu rüyalar sadece rüya göreni değil, diğerler insanları da ilgilendirir. Jung'a göre büyük rüyaların diğer rüyalardan farkı; anlatıldığında herkesin ilgisini çekmesidir. Jung, büyük rüyaların taşıdıkları mesajlar nedeniyle geniş kitleleri ilgilendirdiğini fakat mesajlarının herkesçe anlaşılamayacağını belirtir. Kutsal kitaplarda geçen Yusuf peygamber kıssasını büyük rüyalar olarak adlandırdığı rüya türünden birisi olarak gösterir. Jung, yapmış olduğu seyahatler sayesinde çeşitli yerel dinlerde rüyanın önemini müşahede etmiş, din- rüya

ilişkisinde Yahudi rüya öğretisi geleneğinden oldukça etkilenmiştir. *Talmud*'da geçen "Rüya kendisinin yorumudur" ve "Yorumlanmamış rüya okunmamış mektup gibidir" açıklamalarını prensip olarak kabul eder. Maimonides de rüyaları, sıradan insanların ve peygamberlerin gördüğü rüyalar olmak üzere ikiye ayırır. İnsanların rüyalarının hayal kaynaklı olup, bilinç kaynaklı olmadığı için yeni bir şey sunmadığını, peygamberlerin rüyasının ise Tanrıdan geldiğini ve yeni tecrübeler sunduğunu savunur. Ona göre; rüyalar kutsalın yol gösterici sesidir. İçsel bir kılavuz olan rüya Tanrı'nın insanlığa hediyesi olup, temel fonksiyonu da insana yardımdır (Çetin, 2010: 259).

Yûsuf'un çocuk yaşta gördüğü "güneş, ay ve on bir yıldızın kendisine secde ettiği" (Bekiroğlu, 2020: 151) rüya, Jung'un büyük rüya olarak sınıflandırdığı, geniş kitleleri etkileyen ve ilahi bir mesaj içeren rüyalardandır. Rüyasını babasına anlatan Yûsuf'un kardeşleri tarafından kuyuya atılmasıyla başlayan macerası, zindana düşüp buradan da rüya yorumu ilmiyle kurtuluşu ters simetri oluşturarak, onun yaşamının kritik eşiklerinde rüyanın işlevselliğini göstermektedir. Yazarın rüya vurgusu, Jung'un "büyük rüya" tanımıyla örtüşmektedir. "Rüya uykuda olanın uyanıklığı, sırra giden yolun başlangıcı. Mana âleminden gelen nâme, hakikatin hayalden gelen resmi. Asıl ne ise rüya onun tevili. Rüya peygamber ilmi" (Bekiroğlu, 2020: 151). Kuyu ve zindan, her ikisi de Yûsuf için bir erginlenme yeri olurken birincisinde rüya-ceza-kuyu, ikincisinde ise zindan-rüya-ödül bağlamında değerlendirilebilir. "Zindandan tek çıkış yolu rüya. Zindan demek rüya demek, zindanda rüya her şey demek" (Bekiroğlu, 2020: 151). Yûsuf'un zindandan kurtuluşunu sağlayan Firavn'ın rüyası da "büyük rüya" kategorisindedir. Aynı zamanda bu rüya, romanın kurgusunda düğümün çözülmesi ve kahramanın kölelikten sultanlığı giden yolculuğunun da tamamlanması anlamına gelmektir. Züleyha'nın rüyasında ise çöl, ay ve mavi ışık imgeleri dikkat çekmektedir. Dişil bir imge olan ay, onun tutkularını temsil ederken çöl yalnızlık, romanın bütününe hâkim olan mavi ışık ise umudu sembolize etmektedir.

Kırmızı Saçlı Kadın ise psikanalitik bir kavram olan Oidipus Kompleksi izleğinde baba-oğul çatışması üzerine kurgulanmıştır. "Burada Pamuk modern bireyin oluşumunda babanın ölümünü gerçekleştirmesi ve sembolik düzende kendi kimliğini yaratması, diğer bir deyişle Oedipus Karmaşası ile geleneğin babayı kutsayan yanını karşı karşıya getirmektedir" (Aydınalp, 2020: 213). Romanda Freud'un fallik dönemin en önemli çatışması olarak tanımladığı Oedipus kompleksine dair görüşlerinin yanında Erich Fromm, Jung gibi psikanalistlerin etkisi hissedilir. Freud, Sofokles'in Kral Oedipus adlı eserinden esinlenerek isimlendirdiği bu kompleksi; çocuğun anneye karşı hissettiği arzu ve babaya duyduğu kıskançlık, öfke, rekabet gibi duyguların yol açtığı bir çatışma olarak ifade eder. Fromm ise bu mitte, çocuğun babasının otoritesine karşı isyanının olduğunu, anne ile oğlun evlenmesinin geri planda kalarak önem taşımadığını düşünür. Kral Oedipus bilmeyerek bile olsa babasını öldürüp annesi ile birlikte olarak babasının otoritesini yok eder ve ona karşı zafer kazanır. Fromm bu yorumuyla ortada ensest bir arzunun olmadığını, asıl anlatılmak

istenenin, ataerkil toplumda var olan baba otoritesine karşı bir isyan olduğunu ortaya koymuştur.

Jung, Oedipus kompleksinin Freud'un düşündüğü gibi bir evrenselliğe sahip olduğuna inanmaz. Ona göre; çocuğun anneye duyduğu büyük sevgi cinsellikten değil, annenin oğluna karşı gösterdiği şefkat duygusundan kaynaklanmaktadır. Oedipus kompleksinin, çocuğun anneye olan ilgisini fark eden babanın onu durdurmak için çocuğa koyduğu yasaklardan doğduğuna inanmayan Jung'a göre, Oedipus ensest tabusunun bir uzantısıdır (Çelik, 2020:125).

Romanda, Cem için Gülcihan hem arzulanan yasak obje hem de baba otoritesine karşı çıkışın bir sembolü olmuştur. Gülcihan'ın Cem ile birlikteliği ensest yasağının delinişi, Enver ile Cem ilişkisi ise baba otoritesinin yok edilişi olarak yorumlanabilir. Cem'in Gülcihan ile birlikteliği, Mahmut Usta'ya karşı hissettiği rekabet ve kıskançlık duygusu ve onu kuyuda ölüme terk edişi, Oidipus kompleksinin eyleme dönüşmesi olarak karşımıza çıkar. İlerde gerçekleşecek olan bu eylem, eserin başında Cem ile Mahmut Usta'nın birbirlerine anlattıkları hikâyelerde de kendini hissettirir.

Cem için, "kuyu bilinçdışına ittiği baba figürünün ve sembolik düzeyde bu figürün temsili olan Mahmut Amca'nın karanlıklara gömüldüğü hatta ölüme terk edildiği yer olacaktır. Bu karanlık dünyadan Cem sembolik düzlemde özdeşleştiği babasını (Mahmut Amca) kuyuda ölüme terk ederek uzaklaşacak ve kendi serüveni (kimlik kazanma) o an başlayacaktır" (Aydınalp, 2020: 213). Oğlu Enver ise baba figürünün eksikliğiyle bir kastrasyon karmaşası yaşamaktadır. Bu eksikliğin yarattığı öfkenin eyleme dönüşmesi, Cem'in önce Oidipus gibi kör olmasına sonra da aynı kuyuda ölümüne neden olur.

Şairin Romanı'nda da rüya; içsel yolculuk, kolektif bilinçdışı gibi zengin psikanalitik çağrışımlar içerir. Rüya, romanda hem geleneksel söylem içinde kehanet ve gelecekten mesaj içerme işlevi görür hem de psikanalizin teşhis ve tedavi yöntemi olmasıyla dikkat çekmektedir. Romanda Ümma'nın gelecekten haber veren rüyaları kehanetle ilişkilendirilir. Yarı şair yarı mecnun olarak nitelendirilen Ümma, romanın başında gördüğü rüya ile Bilge Şair Bendag'ın Anakara'ya geldiğini haber verir. Roman boyunca Ümma'nın, kehanet içeren esrarlı rüyaları devam eder. Bir diğer kadın karakter Zeheyra'nın da çocukluğundan beri gördüğü aynı rüya, korkularının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Rüyasında sürekli "kırmızı bir suda boğulup öldüğünü (Mungan, 2017: 272)" gören Zeheyra bu kaderden kaçmayı başaramamıştır.

Rüya Terbiyecileri bölümünde, rüyalar aracılığıyla bilinçaltını yönlendirme, ortak rüya havuzu gibi psikanalitik uygulamalar dikkat çekicidir. Rüya Terbiyecileri, "Sağlık Yurdu denilen büyük, huzurlu binalarda (Mungan, 2017: 203)" ruhsal açıdan zarar görmüş hastaları tedavi etme görevi taşımaktadır. Sağlık Yurdu, tam anlamıyla psikiyatri kliniği gibi tasarlanmıştır. Burada, çeşitli tedavi yöntemleri ruh sağaltma adıyla yapılmaktadır. Işık

Havuzu'nda kirlenmiş olan algıların temizlenmesi, Yankı Odaları'nda hastaların "geçmişin sesini dinlemeye çekilmesi (Mungan, 2017: 205)", çeşitli bitkilerin yatıştırıcı özelliğinden yararlanılması bu yöntemlerden bazılarıdır. Rüya Terbiyecileri "rüyasının yükünü taşıyamayan, uykusunda yorulan ruhu kararan, uykuda gördükleriyle boğuşan insanları kendi rüyalarıyla tanıştırıyor, insanın ham doğasının dili olduklarına inandıkları rüyayı sahipleri için terbiye ediyorlarmış" (Mungan, 2017: 207) Psikanalizde, bilinçdışının rüya ve hipnozla açığa çıkarılması gibi burada da çeşitli yöntemlerle insan ruhu iyileştirilmeye çalışılmaktadır. Sağlık Yurdu'nun yöneticisi Kuyuhera karakterinin adı da bilinçdışını çağrıştıracak şekilde seçilmiştir. Yardımcısı Jink ise ünlü psikanalist Jung'u anımsatır.

Kuyu-bilinçdışı bağlamında Agabu'nun Serhenas'ı öldürüp onun şiir defterlerine el koyarak bunları sakladığı sandık da önemlidir. Agabu'nun bilinçdışında gizlediği bu sır bir çeşit kuyu olarak tasavvur edilen kilitli sandık metaforuyla anlatılmıştır. Jung'un gölge arketipi olarak tasvir ettiği kişilik özellikleri gösteren Agabu bu sandığı herkesten saklamakta, anahtarını da boynunda taşımaktadır. Sandığın açılmasıyla korkularıyla karşı karşıya gelen Agabu, sandığı açan ve sırrı öğrenen Zeheyra'yı yok ederek yine gerçeği gizlemeyi başarmıştır.

Sonuç

Kuyu, farklı disiplinlerde zengin çağrışımlar taşıyan önemli bir imgedir. Toprak ve su kültü ekseninde dişil özelliklere sahip bu imge, yaşam ve ölümle ilişkili düalist bir anlam çeşitliliğine sahiptir. Suya ulaşmayı sağlamasıyla yaşamı, fiziki şartları sebebiyle de ölümü akla getirir. Mitik anlatılardan modern romana kadar edebi türlerin, hemen her dönem ilgi odağında olan bu yer altı mekânı, çalışmamızda incelediğimiz eserlerde de roman kahramanlarının serüveninde ve romanın kurgusunda işlevsel bir role sahiptir.

Kitab-ül Hiyel'de kör kuyu, üç kahramanın iktidar tutkusu, ölümsüzlük arzusu ve kontrolsüz hırslarının sembolü olmuştur. Anar, romanda kuyunun mitolojik, felsefi ve psikanalitik tüm çağrışımlarını ustalıkla kullanmıştır. Kuyu, yalnızca kahramanların değil romanında da bilinçdışını temsil etmektedir. Üzeyir, kör kuyuya indiğinde burada tüm kahramanların akıbetiyle karşılaşır ve kuyunun içinde yılan makinesinin kazan dairesine indiğinde de kendi var oluş gerçeğiyle yüzleşir. Kuyudan çıkmayı başarabilen tek kahraman odur ve kuyudan çıkışı yeniden doğuşu anlamına gelmektedir.

Yûsuf ile Züleyha Kalbin Üzerinde Titreyen Hüzün'de ise kuyu, Yûsuf'un kardeşleri tarafından atıldığı bir ölüm mekânı iken Yûsuf'tan sonra ilahi nurla aydınlanan ve tüm olumsuz niteliklerinden sıyrılan, kahraman için güvenli, korunaklı bir yere dönüşmüştür. Kuyu, psikanalitik çağrışımlarıyla da hem Yûsuf'un kardeşlerinin hem de Züleyha'nın bilinçdışında hapsettiği kıskançlık, hırs ve intikam duygularının karşılık bulduğu karanlığın simgesi olmuştur.

Şairin Romanı'nda kuyu, yüzleşme anlamı taşımaktadır. Şairlik iddiasında bulunan kahramanlar, özgünlüklerini test etmek için Şairin Kuyusu'na başvururlar. Kuyuya seslenmeye cesaret edebilenler kendi gerçekleriyle hesaplaşmayı da göze alabilmiş demektir. Kuyu, mental olarak kahramanın içinde taşıdığı karanlık gerçeğidir. Yoluna devam edebilmesi bu gerçekle yüzleşmesine bağlı kılınmıştır.

Kırmızı Saçlı Kadın'da da bilinçdışı, ölüm, ihanet, suçluluk, pişmanlık gibi çağrışımlarıyla kuyu, romanın psikanalitik izleğini oluşturmaktadır. Romancılığı iğneyle kuyu kazmaya benzeten yazar, Doğu ve Batı mitolojisine ait Sührab- Oidipus mitiyle kahramanların kuyu etrafında kesişen yaşam serüvenlerini aktarırken, kuyu gibi derinliği olan bir imgenin zenginliğinden yararlanmıştır.

KAYNAKÇA

Ağca, Şeyma (2018). *Modern Türk Edebiyatı'nda "Kuyu" Anlatıları*. Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aksan, Doğan (1993). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: İş Bankası Yayınları.

Alsaç, Fevziye (2018). "Dede Korkut Hikâyelerinde Arketipsel Bir Sembol Olarak Kadın". *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*. 6 (14). s. 91-122.

Anar, İhsan Oktay (2013). *Kitab-ül Hiyel*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aydınalp, Esra Başak (2020). "Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* Adlı Eserinde Baba / Oğul İkilemi, Yasa ve Kimlik Karmaşası". *International Journal of Filologia (IJOF)*. 3 (4). s. 205-217.

Bekiroğlu, Nazan (2020). *Yûsuf ile Züleyha Kalbin Üzerinde Titreyen Hüzün*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Bölükmeşe, Engin -Öner Gündüz, Başak (2020). "Doris Lessing'in On Dokuz Numaralı Oda Öyküsünde 'Oda' İmgesi: Kadın, Oda ve Yaratıcılık Kavramlarına Psikanalitik Bir Bakış". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 4 (2). s. 17-25.

Campbell, Joseph (2020). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: İthaki Yayınları.

Cebeci, Oğuz (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Çelik, Selva (2020). "Psikanalitik Bir Yaklaşımla Kırmızı Saçlı Kadın". *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*. 2 (1). s. 13-139.

Çokluk, Necmettin (2009). *İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Eliüz, Ülkü (2009). "Geleneğin Dirilişi Nazan Bekiroğlu'nun Yusuf ile Züleyha'sı". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. 2. s.112-128.

Eraslan, Eylül (2019). "Çin, Japon ve Kore Mitolojilerinin Ortak Söylenceler Üzerinden İncelenmesi". *DAAD* Bahar/Spring. s.97-118.

Gülcan, Songül (2019). *18. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinde Mitolojik, Kutsal Kuyular ve Sular***.** Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İskender Pala, İskender (1993). "Çâh-ı Yûsuf". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 8. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s.186-187.

Jung, C. Gustav (2020). *Dört Arketip*. (Çev. Zehra Aksu Yılmazer). İstanbul: Metis Yayınları.

Kenan Sevinç, "Freudyen Psikolojide Bilinçaltı ve Bilinçdışı Kavramları Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar". *Kilitbahir*. 15. (2019). 125-158. 129.

Lacan, Jacques (1994). *Fallusun Anlamı*. (Çev. S. Murat Tura). İstanbul: AFA Yayınları.

Mungan, Murathan (2017). *Şairin Romanı*. İstanbul: Metis Yayınları.

Nasio, J. D. (20006). *Psikanalizin Yedi Temel Kavramı*. (Çev. Ö. Erşeren, M. Erşeren). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Okuyucu, Demet (2007). *Derinkuyu Yeraltı Şehri*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özer Çetin, Özer (2010). "Jung Psikolojisinde Rüya". *Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*. 19(2). s. 249-269.

Pamuk, Orhan (2019). *Kırmızı Saçlı Kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Parlakpınar. Murat (2012). *Aslı Erdoğan'ın Öykü ve Romanlarının Psikanalitik Yöntemle İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Purçak, M. Emin (2019). "Kuyu Metaforu Bağlamında Kader Kuyusu Romanında Mekân ve Bellek İlişkisi Üzerine Bir İnceleme". *The Journal of Mesopotamian Studies*. 4. s.23-50.

Rank, Otto (2014). *Doğum Travması*. (Çev. Sabir Yücesoy). İstanbul: Metis Yayınları.

Serkan Güneş, Serkan (2010). "Yeraltı Mekânı ve Kavramının Toplum ve İmgelem Üzerine Etkisi". *METU JFA*. 27(2). s. 125-139.

Suvağci, İlyas (2019). "Murathan Mungan'ın Şairin Romanı Romanında Fantastik Unsurlar". *Rumeli'de Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. 14. s. 154-173.

Tura, Saffet Murat (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz. İstanbul:* Kanat Kitap.

Turan, Özer (2016). "Nazan Bekiroğlu ile Konuştuk". *İzdiham*. Kaynak: http://www.izdiham.com (Erişim Tarihi: 07.04.2021).

Tuzgöl, Kamil (2019). "Lacanyen Gerçek ve Gerçekliğin Rüyalarla İlişkisi". *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*. 2 (4). s. 46-58.

Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe Sözlük*. (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uğurlu, Seyit Battal (2007). "Çağdaş Türk Edebiyatında Şahmeran İmgesi: Arketipsel Bir Yaklaşım". *38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) 2007*. Ankara. s.1698.

Yavuz, Hilmi (2017). *Üç Anlatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yıldız Altın, Kübra (2016). "Türk ve Fin-Ugor Mitolojisinde Dişi Ruhlar Üzerine Bazı Tespitler". *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*. 17 (38). s.98-110.

Yüksel, Süheyla (2012). "Muhtevası ve Kaynakları Bakımından Şairin Romanı". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 4 (8). s. 17-34.

TÜRK ŞİİRİNDE ANARŞİST BİR AÇILIM: *İKİNCİ HAYVAN*

Orhan Aytuğ TOLU

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Hiyerarşi yokluğu ve yöneticisizlik manasına gelen anarşizm, özel mülkiyetin toplum üzerinde baskı oluşturduğunu ve bu baskının aracı olarak kabul ettiği devletin ortadan kaldırılmasıyla bireyin özgürleşeceğini savunan politik bir akımdır. Türkiye'de anarşist yayınların başlangıcı 80'li yıllara denk gelir. Anarşist yayınların artmasıyla Türk şiirinde anarşist izlekler görülmeye başlanmıştır. Anarşist izlekler ortaya koyan sanatçılardan biri de Murathan Mungan'dır. Bu çalışmada şairin İkinci Hayvan (2010) adlı kitabındaki şiirlerde ürettiği anarşist izlekler ele alınmıştır. Şair önceki kitaplarında anarşizmden beslenen şiirler yazmıştır, bu kitaptaki şiirler ise anarşizm bağlamında tematik bir bütünlük arz etmektedir. Mungan'ın bu tematik bütünlüğü kurmasının ipuçları, sebeb-i telif sayılabilecek dizelerinde de görülmektedir. İkinci Hayvan'da (2010) şair; yaşadığı hız çağını gösterinin, kapitalizmin ve tüketim çılgınlığının hükmettiği; ekosistemin tahrip edildiği, insanın küresel tehditlerin altında yaşadığı kara bir kıyamet ortamı olarak betimlemektedir. Yasası eşitsizlik olan bu kıyamet ortamında para aracılığıyla insan aynılaşmakta, isyan pazarlanabilir hâle getirilmekte, zaman ve varoluş metalaşmaktadır. Kitaptaki şiirlerde apolitik gençliğe, topluma, kurumlara, kutsallaştırılan ulus devletlere ve onların simgesi olan bayrağa, marşa ve ulusal sınırlara -parodi kullanılarak- eleştiriler getirilmiştir. Türk şiirinde "bastırılanın geri dönüşü" olarak cinsel yönelimler ve etno-duyarlılık Mungan'ın şiirinde zuhur etmektedir. Büyük anlatıların çöktüğü, sınıf çelişkilerinin keskinleştiği simülasyon çağda şiir; "tek boyutlu" insanın, yönünü bulmasında bir pusula olabilir mi sorusu şiirlerin temel sorularındandır. Kültür endüstrisinin metasına dönüştürülen şiirin kurtuluşu "kiralık metaforlar"dan sıyrılmaktan, toplumun kurtuluşu her türlü otoritenin reddedilerek kapitalizme direnmekten, insanın kurtuluşu benliğini kurmaktan geçmektedir. Şair, konvansiyonel duruşu yadsımaktadır. Anarşizm bağlamında özgürleşme ideali farklı biçimlerin denenmesi şeklinde kitaptaki şiirlere yansımaktadır, biçim özgürleştirilmiştir. Türk şiirinde anarşist açılımların tespit edilmesi literatürdeki boşluğu dolduracaktır.

Anahtar kelimeler: Şiir, Türk şiiri, Murathan Mungan, İkinci Hayvan, anarşizm.

ABSTRACT

Anarchism, which means the absence of hierarchy and lack of management, is a political movement that argues that private property puts pressure on society and that the individual will be liberated by the elimination of the state, which it considers a tool of this pressure. The beginning of anarchist publications in Turkey coincides with the 80s. With the increase of anarchist publications, anarchist views began to appear in Turkish poetry. One of the artists who put forward

anarchist views is Murathan Mungan. In this study, the anarchist views produced by the poet in his book The İkinci Hayvan (2010) are discussed. The poet has written poems fueled by anarchism in his previous books, while the poems in this book provide thematic integrity in the context of anarchism. The reason why the poet established this thematic integrity is seen in his lines, which can be considered clues. In the İkinci Hayvan (2010), the poet portrays the age of speed in which he lives as a black apocalyptic environment dominated by show, capitalism and consumption madness; the ecosystem is destroyed, and man lives under global threats. In this apocalyptic environment, whose law is inequality, man becomes the same through money, rebellion is made marketable, time and existence are commodified. In the poems in the book, criticisms are made-using parody - of apolitical youth, society, institutions, sanctified nation states and their symbol, the flag, anthem and national borders. Sexual orientations and ethno-sensibility appear in Mungan's poetry as "the return of the repressed" in Turkish poetry. In an age of simulation, where great narratives collapse, class contradictions sharpen, poetry; the question of whether a "one-dimensional" person can be a compass in finding his direction is one of the main questions of poetry. The liberation of poetry, which has been transformed into the commodity of the cultural industry, is from being stripped of "hired metaphors", the liberation of society is from resisting capitalism by rejecting all kinds of authority, and the liberation of man is from establishing his self. The poet denies the conventional stance. In the context of anarchism, the ideal of emancipation is reflected in the poems in the book in the form of experimenting with different forms, the form is liberated. Identifying anarchist expansions in Turkish poetry will fill the gap in the literature.

Keywords: poetry, Turkish poetry, Murathan Mungan, İkinci Hayvan, anarchism.

Giriş

TDK Güncel Türkçe Sözlük'te[1] kargaşacılık anlamına gelen anarşizm "Antik Yunanca'da an '*-sız*, olumsuzluk eki' ve archos 'yönetici' sözcüklerinden türetilmiştir, *yöneticisiz* anlamına gelir. Toplumsal otoritenin, tahakkümün, erkin ve hiyerarşinin tüm biçimlerini bertaraf etmeyi savunan çeşitli politik felsefeleri ve toplumsal hareketleri tanımlayan sosyal bir terimdir. Anarşizm, her koşulda her türlü otoriteyi reddetmektir"[2]. Anarşizm toplumsal hareket olmasının yanında politik fikirler bütününe dayanır. Anarşizmin Marksizm gibi bir kuramcının adıyla anılması gibi bir özelliği yoktur. Anarşizm onu ideolojik savunan ilk düşünce insanlarından beri yeni düşünürlerin katkılarıyla gelişmiş ve kendi içinde farklı mücadele biçimlerine kapı aralamış bir toplumsal hareketin fikirler bütünüdür. Anarşizm nasıl algılanır, ne değildir, nedir sorularının cevabını anarşist yazar Tayfun Gönül şu şekilde verir:

> *Anarşizm ilk ortaya çıktığı andan itibaren doktrin olmayı reddettiğinden, çeşitlilik içinde birliği savunduğundan ve anarşistlik kimsenin tekelinde olmadığından dolayı bazılarınca böylesi bir kaotik anarşizm anlayışının savunulması işimizi zorlaştırmaktadır. Evet, ne yazık ki anarşiyi kargaşayla eşitleyen, sorumsuz bireyciliği ve örgütsüzlüğü savunan anarşistler vardır. Diyebileceğimiz bu tür anarşizmin anarşist geleneğin bütünü içinde son derece küçük bir yer tuttuğudur (...) Sonuçta bizim ve birkaç namuslu aydın dışında herkesin fikir birliği ettiği anarşi tanımı şudur: Anarşi kaos, kargaşa, kuralsızlık, terör, yıkıcılık, makine kırıcılığı, ilkelliğe dönüş isteği, küçük burjuvalık, başsızlık, iktidarsızlık, kanunsuzluk, ahlaksızlık, mülkiyet düşmanlığı,*

[1] Anarşi, https://sozluk.gov.tr/ (E. T.: 06.06.2021).

[2] Anarşizm, https://tr.wikipedia.org/wiki/Anar%C5%9Fizm (E. T.: 06.06.2021).

> *örgütsüzlük, otorite karşıtlığı, dinsizlik, bireycilik, sorumsuzluk, disiplinsizlik demektir (...) Anarşinin sözlük anlamı da en basit ifadeyle devlet, hükümet karşıtlığıdır. Burada söz konusu olan belirli bir devlet ya da hükümet biçimi değil, bir organizma olarak devletin kendisidir. Karşıtlık sözcüğüyle de ifade etmek istediğimiz, devletin varlığını meşru ve daim kılarak, ona muhalefet etmek değil, devletsiz bir yaşamı savunmaktır (Gönül, 1994: 4-7).*

Anarşizmin tarihine ve savunduğu ilkelerin açıklanmasına girmeden önce ideolojinin tarifini yapmak gerekir. Düşünce bilimi manasına gelen ideolojinin TDK Güncel Türkçe Sözlük'teki tanımı şu şekildedir: "Siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükûmetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü"[3]. Bu ideoloji tanımıyla anarşizmin örtüşmediği ayrıntılar vardır çünkü anarşizm bir grup bile olsa her türlü otoritenin ve onun dayattığı saiklerin reddi üzerine kendini inşa etmiştir. Bu tanımla örtüşen en önemli noktalar ise anarşizmin politik ve bilimsel düşünceler bütünü olarak toplumsal bir hareketle hayat bulmasıdır. İdeolojiyle ilgili kuramsal tartışmanın temellerini atan düşünürlerden biri Marks'tır. Marks ideolojiyi yanlış bilinç olarak tarifler ve bunun da temelini meta fetişizmi teorisine dayandırır. Marks dinlerin ve politik görüşlerin maddi dünyadaki gerçekliği baş aşağı çevirdiğini ve kişinin bilincini gerçeklikten uzaklaştırdığını iddia eder. Bu kuram çerçevesinde ideoloji maddi üretim koşullarında şekillenmektedir. Marksizm eksenli ideoloji görüşlerinden biri de Fransız düşünür Louis Athusser'e aittir. İdeolojiyi tarihi olmayan bir olgu olarak alan Althusser (2019) ideolojinin hedefinin özne olduğunu savlar: Caddede yürüyen bir kişinin bir polis düdüğünde kendisini çağrılmış biri olarak kabullenip sesin geldiği yöne dönen kişinin bu durumu ideoloji-özne etkileşimine bağlanır. İdeoloji, devletin fiziki baskı aygıtlarıyla değil özel alanda kendinin dışında kalan ideolojik aygıtlarla bireye zerk edilir; bu aygıtlar ise din, hukuk, aile, sendikalar, öğretim kurumları, partiler, kültür ve iletişim kurumları aracılığıyla işler yani ordu, polis, mahkemeler gibi devletin baskı aygıtlarıyla aynı şey değildir devletin ideolojik aygıtları (Althusser, 2019). Althusser ideolojik aygıt teorisini İtalyan politika yazarı Gramschi'den esinlenerek geliştirmiştir. Marksizm ideoloji kavramını her ne kadar alt yapı-üst yapı çerçevesinde üretim ilişkileri-sömürü bağına indirgese de Althusser'in geliştirdiği ideoloji teorisi kurumların/otoritelerin yaydığı söyleme indirgendiğinden anarşizme kaymaktadır. Eleştirel okul olarak bilinen Frankfurt Okulu da ideoloji kavramıyla ilgili çalışmalar yapmıştır. Marksizm'in çarpık bilinç diye tarif ettiği ideolojiyi kültür endüstrisi kavramını üreterek açıklamışlardır. Bu okula göre hâkim ideolojinin kabul/onay imalatı medya gücü ve kültür endüstrisiyle sağlanmaktadır (Bottomore, 2016). Terry Eagleton (2015) ideolojinin kesin bir tarifinin yapılamadığını ve yapılamayacağını ifade eder. İdeoloji konusunda dikkatten kaçırılmaması gereken en önemli nokta ise ideoloji ve ideolojiler ayrımının yapılmasıdır. Bu bağlamda anarşizm, milliyetçilik gibi ideolojiler kapsamında değerlendirilmelidir.

[3] İdeoloji, https://sozluk.gov.tr/ (E. T.: 06.06.2021).

Hem Marksizm hem de anarşizm hatta milliyetçilik ideolojilerinin sistemli şekilde ortaya çıkması Sanayi Devrimi sonrasına denk gelmektedir. Buharlı makinelerin kullanılmasıyla kent merkezlerinde filizlenen kapitalist üretim ilişkilerinin çözümlenmesinde Marks ve Proudhon gibi düşünürlerin önemli katkıları olmuştur. Marks'ın Hegel'den hareketle geliştirdiği tarihsel materyalizme göre insanlık tarihi çeşitli aşamalardan geçerek kapitalizme ulaşmış ve burjuva devletin işçi sınıfı tarafından yıkılmasıyla kurulacak sosyalist devlete, sosyalist devletten de devletsizliğe yani komünizm aşamasına geçecektir. Bu önermede dikkat çeken nokta tarihin belli bir sıra izleyerek ilerlemesi ve bir aşamanın tamamlanmadan diğer aşamanın başlamamasıdır. Anarşist düşünürler ise burjuva devletin yıkılması gerektiği noktasında Marksist düşünürlerle hemfikirdir. Anarşizme göre son aşama olan komünizme sosyalist bir devletle değil konfederatif yapılarla geçilmelidir. Anarşizmin en önemli ilkesi şu noktada açığa çıkmaktadır: Devlet olgusu dâhil her türlü otoritenin reddedilmesi gerekir. Marksizm ise proletarya diktatörlüğü/sosyalist bir yönetim olmadan işçi sınıfının komünist bir düzene hazır olmadığını savunmaktadır. Sosyalist devlet düzeninde yine partilerin olacağı ve demokrasi çerçevesinde oy verileceği gerçeğine karşı anarşizm seçim sistemi ekseninde oy verme uygulamasını reddeder. Marks ile aynı dönemde yaşayan anarşist düşünür Proudhon'un, sosyalist devlet önerilerine -Komünist Parti Manifestosu'nun yayınlandığı 1848'de- eleştirisini Colin Ward şu şekilde aktarır:

> *İktidar; ne bunu yapacak hakka ne bilgeliğe ne de erdeme sahip yaratıklar tarafından gözaltında tutulmak, casus gibi izlenmek, idare edilmek, fikir aşılanmak, vaaz verilmek, denetlenmek, hesaplanmak, değer biçilmek, sansür edilmek ve emredilmektir. İktidar her türlü işlemle, her türlü hareketle not edilmek, kayda geçirilmek, sıraya alınmak, değeri belirlenmek, lisans verilmek, yetki verilmek, sıraya alınmak, nasihat edilmek, yasak koyulmak, reformdan geçirilmek, düzeltilmek ve cezalandırılmaktır. İktidar kamu yararı gerekçesiyle ve genel çıkarlar adına yükümlülüğe bağlanmak, yetiştirilmek, soyulmak, sömürülmek, tekellere bağımlı kalmak, zorbalığa maruz kalmak, köşeye sıkıştırılmak, gizemlerle büyülenmek ve yağmalanmaktadır. En ufak bir direniş ya da yakınma sözcüğü karşısında baskıya uğramak, ceza görmek, azarlanmak, taciz edilmek, takip edilmek, istismara uğramak, sopayla dövülmek, silahsız bırakılmak, hapse atılmak, yargılanmak, mahkûm edilmek, kurşuna dizilmek, sürgüne gönderilmek, feda edilmek, satılmak, ihanete uğramaktır; alay edilmek, gülünç duruma düşürülmek, öfkelendirilmek, onursuz bırakılmaktır. İktidar budur, onun adaleti budur, onun ahlakı budur. Aramızda bazı iyi yönleri olduğunu iddia eden demokratlar olduğunu düşündükçe! (Ward, 2000: 9)*

Proudhon'un görüşleri anarşizmin temel ilkelerini özetlemektedir. İktidarın sürmesine yardımcı olan yargı ve ceza sistemi, şiddet, eğitilme, medya kurumları, özgürlüğü baskılayan tüm kurumlar yani her türlü iktidar reddedilmelidir. Bu görüşler daha önce değinilen Althusser'in ideolojik aygıtlar teorisiyle uyuşmaktadır. Bu görüşler hem Marksist devlet önerisinden hem de Weberyan rasyonel bürokrasi düşüncesinden farklılaşmaktadır. Proudhon'un sosyalist de olsa her türlü iktidar önerilerine karşı geliştirdiği iddialar SSCB'nin belirli dönemlerdeki kamusal pratiklerinde doğrulanmıştır. Bu doğrulama Sovyet döneminde Bolşevikler tarafından yönetilen ülkelere anarşist düşünür Emma Goldman'ın (2009) ziyaretleri sonucunda öne sürdüğü eleştirilerde açığa çıkmıştır. Anarşizmin sadece sınıf ve

sömürü ilişkilerine odaklanmayıp özgürlük mücadelesini esas alması bu toplumsal hareketin sınırlarının keskin olmamasına yol açmıştır. Bu tarz bir okumaya göre "Sosyalistler otorite yanlısı, anarşistler ise özgürlük yanlısıdır." (Malatesta, 1999: 123). Marksizm'in esas aldığı sınıf ilişkilerinden farklı olarak özgürlük mücadelesinin de anarşizm tarafından öne çıkarılması, bu politik harekete sivil toplumculuğun; ekolojik, yerel kültürel ve cinsel yönelim hareketlerinin eklemlenmesine kapı aralamıştır. Anarşizmin Marksizm'e en yakın anlayışını anarkokomünistler oluşturmaktadır. Bu anlayışa göre Marksizm'deki gibi bir devrim gerçekleşmeli fakat bu devrimden sonra proletarya diktatörlüğü yerine toplumun bütün kesimlerinin yönetime katıldığı komünler inşa edilmelidir. İlk anarşist düşünürlerden bugüne anarşizmin referanslarına odaklanıldığında bu politik hareketin yelpazesinin geniş olduğu görülmektedir. Otoritenin araçlarından kabul edilen eğitim kurumlarının ve zorunlu eğitimin bireyleri aynılaştıracağı ve kişilerin tüm farklılıklarını yok edip onları iktidara angaje edeceği gerekçesiyle reddedilmesi gerektiği anarşizmin temel savlarındandır (Spring, 1997; Baker, 2013). Zorunlu eğitim ve okulsuz toplum konusunda en radikal görüş İvan İllich'e (2016) aittir: Okul statükonun koruyucusudur. Liderliği reddettiği için anarşizm örgütlenme tarzı olarak kendiliğinden düzen teorisini savunmaktadır:

> *Örgütlenmeye dair anarşist yaklaşımın önemli bir parçası da kendiliğinden düzen teorisi olarak adlandırabileceğimiz teorisidir: Bu teoriye göre, ortada ortak bir ihtiyacın bulunması durumunda, bir insan topluluğu; deneme-yanılma, doğaçlama-deneyim yollarıyla, mevcut durumdan bir düzen geliştirecektir. Bu düzen de dışarıdan dayatılan herhangi bir otoritenin sağlayabileceği tüm düzenlerden daha uzun ömürlü ve insanların ihtiyaçlarıyla daha yakından ilişkilidir (Ward, 2000: 35-36).*

Kendiliğinden düzen teorisinin en önemli dayanaklarından birini Kropotkin'in karşılıklı yardımlaşma ilkesi üzerine geliştirdiği düşünceleri oluşturur. Koropotkin (2013) Darwin'in evrimin gereği olarak kabul ettiği türler arası rekabet ve güçlü olanın ayakta kalması (self determinasyon) ilkesine karşı çıkarak doğadaki tüm türlerde karşılıklı yardımlaşmanın olduğunu ve rekabetin olmadığını savunmuştur. Bu bağlamda ilerlemenin ve modernitenin reddi anarşist düşünürler arasında yankı bulmuştur. Günümüz anarşist düşünürlerinden John Zerzan içinde yaşadığımız zamanın tüm sorunlarının teknolojik yaşam ve makine kullanımından kaynakladığını öne sürerek çözümün ilkel/primitif yaşama dönülmesiyle sağlanacağını salık vermektedir: "Endüstriyel yaşamın tekrardan ibaret olan rutin doğası, zamanın ve teknolojinin en somut ürünlerinden biridir (…) Devasa boyutlara varan şeyleşme ve parçalanmayla daha da hızlanan anlam erozyunu, sinik kişiliği her yere yaymaktadır. Psikoloji bir zamanlar 'sınır çizgisindeki karasevdalıydı', oysa artık 'kitlelerin ilahıdır" (Zerzan, 2013: 62, 231). Anarşizmin, teknolojinin kuşattığı yaşama karşı çıkmada referans aldığı düşünürlerden biri de Guy Debord'dur. Debord'a göre (1996) 20. yüzyılın ikinci yarısında gözetim ve denetimin kuşattığı gösteri toplumu ortaya çıkmıştır, gösteri toplumundan kurtuluş reçeteleri hiçbir otoritenin etkin olmadığı -gösteri otoritesi de dâhil- bir düzene geçilmesinde saklıdır. Sosyal medya mecralarıyla ve kameralarla kuşatılmış günümüz dünyasının -izlenmekten kaçışın neredeyse mümkün olmadığı- kamusal yaşamında

bireyin sıkışmışlığına yönelik Debord'un yarım yüzyıl önceden geliştirdiği yaklaşım şu şekildedir:

> *İzleyicinin (kendi bilinçsiz etkinliğinin sonucu olan) seyredilen nesneye yabancılaşması şöyle ifade edilir: İzleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar, kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar. Gösterinin etkin insan karşısındaki dışsallığı; kendi davranışlarının artık bu insana değil, bu davranışları ona sunan bir başkasına ait olması gerçeğinde ortaya çıkar. İşte bu yüzden izleyici hiçbir yerde kendini evinde hissetmez çünkü gösteri her yerdedir (Debord, 1996: 22).*

Anarşizmin savunduğu ilkeleri şu şekilde toparlayabiliriz: devletin, otoritenin, tahakkümün reddi; anti-kapitalistlik; her türlü iktidarın sembolleri olan marş, bayrak ve kutsallaştırılan değerlere karşı çıkış; teknoloji ve ilerleme karşıtlığı. Anarşizm ulus devletlere karşı yerel federalizmi, tek tipleşitiriciliğe karşı çoğulluğu, teknolojiye karşı doğal ve ilkel yaşamı, baskıcılığa karşı özgürlükçülüğü savunmaktadır; ticaret ve para tedavülden kaldırılıp takasa geçilmelidir. Bireyin özerkliğinin güçlendirilmesi anarşizmin temel ilkelerindendir. Anarşizmin Marksizm'den ayrıldığı bir diğer nokta şudur: Marksizm emperyalizme karşı ulus devletleri desteklerken anarşizm mevcut emperyalizm tehdidi durumunda bile hiçbir ulus devletini desteklemekten yana tavır sergilemez. Parlamento, seçimler, geleneksel politika pratikleri anarşistlerin karşı olduğu olgulardır. Dikey örgütlenmeye karşı lidersiz ve bürokrasisiz yatay örgütlenmenin şiddetsizlik ve sivil itaatsizlik yöntemleriyle sağlanması anarşizmin mücadele yöntemlerindendir. Tüm bu ilkeler ve yöntemlerden ötürü bugün anarşist hareketlerin kapsamına bazen yeni sol hareketler de eklemlenmektedir. Bu ortak ilkelerin dışında ayrı hat çizen anarşist anlayışlar da mevcuttur. Bakunin ve Malatesta şiddet yanlısı yöntemleri belirlerken pasif direnişi ve sivil itaatsizliği savunan -Gandi ve David Henry Thoreau gibi-düşünürler de olmuştur. Kooperatifçiliği ve banka kurulmasını Proudhon; biyolojik evrim yasalarının, toplum dinamiklerinin çözümlenmesini Kropotkin savunmuştur. Anarşistler her ne kadar toplumsal bir mücadele hattını savunsa da zaman içinde bireyci anarşizm de ortaya çıkmıştır. Bu anlayışa göre devlet ve toplum insanın kendi olmasının önündeki en önemli engellerdendir, anarşizmin birçok ilkesinde mutabık olan bireyci anarşizm bireyin topluma karşı bir sorumluluğu olmadığı gerekçesiyle toplumcu anarşistlerden ayrılır; sloganı da ünlü Alman düşünür tarafından belirlenmiştir: "-Halk öldü. -Yaşasın ben!" (Stirner, 2013: 268).

Türkiye'de Anarşist Yazın

Türkiye'de anarşizm kimi yazarlar tarafından "yüzyıllık bir gecikme" (Soydan, 2013) olarak tarihlendirilse de sistemli şekilde ilk anarşist yayınların oluşumu 1980 sonrasına denk gelir. Daha önceleri 1968 sosyalist hareketlerinin sol hareket içinde ağırlığı oluşturmasının da etkisiyle anarşist yayıncılık gündeme gelmemiştir. İlk anarşist yayın olan Kara dergisi 1986'da ülkedeki darbe ortamında çıkarılarak anarşi yerine liberter mefhumu kullanılmıştır. Bu dergi Türkiye'deki anarşist yayın tarihinde bir köşe taşı olarak kabul edilebilir. Türkçe ilk anarşist yayın olarak Kara kabul edilse de daha önceki dönemlerde Batılı anarşist

yazarlardan Türkçeye çeviriler yapılmıştır. Anarşizmin ve anarşist yayın faaliyetlerinin Türkiye'deki tarihsel yolculuğu ana hatlarıyla şu şekilde verilebilir:

> *Türkiye'de, Marksist-Leninist bir solun dahi, kitlesel olarak sokağa inmesi 60'lı yılları bulmuşken, dünyada aynı dönemde yayılmaya başlayan anarşist dalganın Türkiye'de geniş bir yankı uyandırmamış olması yadırgatıcı değil. Bazı eylemliliklere ya da o yıllarda yapılmaya başlanan anarşist klasiklerin çevirilerine bakıldığında belli bir ilginin uyandığı görülüyor. Anarşist hareketin doğuşunun 80'li yıllarda olduğu söylense de bu coğrafyadaki ilk anarşistler Ermenilerdir. Bunlar kimi zaman devrimci hareketi milliyetçi duygularla birleştirseler de çeşitli kitapçıklar yayınlayarak anarşizm propagandası yaparlar (...) Türkçede yayınlanan ilk anarşist kitaplar Peter Kropotkin'in Etika'sının Ahmet Ağaoğlu çevirisiyle 1935'de gerçekleştirilen edisyonu ve de 1935 yılında Haydar Rifat Bey çevirisiyle basılan Kropotkin'in Anarşizm'idir. 60 ve 70'li yıllarda bazı anarşist klasiklerin Türkçeye çevrilmesi de Türkiye'deki devrimcilerin anarşist düşünce ve stratejiyi incelemeye başladıklarını gösteriyor. Bu yıllarda, egemen ideolojinin bastırdığı her türlü düşünce akımı gibi anarşizmin de kültür, sanat, edebiyat alanında izleri sürülebilir. İlk anarşist dergilerin 80'li yıllarda görülmeye başlandığı Türkiye'nin ilk kalıcı anarşist yayınevi Kaos'un 1996'da kurulmasıyla da o yıl anarşizmle ilgili 8 kitap yayınlandı. Aynı zamanda anarşistlerin 1 Mayıs'ta eylem alanlarında da dikkat çekici şekilde görünürleşmeye başladığı yıldı. 1997'de 9, 1998'de 12 kitap yayınlandı (Baykal, 2008: 3-4).*

Türkiye'de anarşist yayınların sayısı arttıkça bu fikirlerden etkilenen yazarlar ve şairler de görülmeye başlanmıştır. Ece Ayhan'ın şiirlerinde oluşturduğu otorite karşıtlığı ve toplumun uçta kalan kesimleri ve sınıfsal açıdan dezavantajlı kitleleriyle bütünleşen şiirleri sivil toplumculuk, özgürlükçülük, çoğulculuk ve anarşizm kapsamında değerlendirilebilir:

> *Ece Ayhan her anlamdaki iktidarı doğrudan hedef almıştır. İktidarın; hayatın her alanına sızan yapısı Ece Ayhan'ı da peşi sıra sürüklemiştir. Ayhan'ın şiir dünyası bu açıdan bir karnavalı andırır. Onun şiirlerinde çocuklar, hayat kadınları, deliler, hastane memurları, idam mahkûmları, sepiciler, sarışın vakanüvisler, düşüp ayağını kıran Hezarfenler, orta ikiden ayrılanlar, hâl ve gidişi sıfır olanlar, zincirsiz aslanlar ve artık asi olan usul İsalar vardır. Ece Ayhan'ın bir yazar olarak kurguladığı şey sadece önündeki metin değildir. Ayhan'ın titizlikle dokuduğu bu metinde dil, tarih, söylem, ataerki gibi birçok iktidar yapısı sökülür, kurcalanır ve yeniden işlenir (Toprak, 2020: 126).*

Küçük İskender'in yeraltı edebiyatına da adım atan şiirleri özellikle Sarı Şey'de (2010) anarşizmle hemhâl olan şiirleriyle bütünleşmektedir. "Bunlar otoriter devletin sorunsallaştırılması, yücenin parodileştirilmesi, kutsalın ve dünyevi otoritenin ters yüz edilmesi, verili bilgi ve değerlerin sorgulanması, katılaşmış cinsiyet kabullerinin karşısına eş cinselliğin konulması ve her şeyden önemlisi bireyin özgür olduğu düşüncesidir" (Yivli, 2020: 575). Türk edebiyatında anarşist düşünce ekseninde izlekler geliştiren başka bir şair de Murathan Mungan'dır. Şair ilk şiir kitaplarında şiirini Marksizm'e, diyalektiğe ve tarihsel materyalizme göre üretir. Özellikle Metal (1994) sonrası şiir kitaplarında şairin anarşist izlekler geliştirdiği ve anarşizmi olumladığı görülmektedir. Bu ideolojik değişim İkinci Hayvan'da (2010) netlik kazanarak anarşizmin etkisi bu kitabın tematik bütünlüğüne yayılır. Önceki kitaplarının aksine anarşist açılımlar birkaç şiirle sınırlı kalmaz. Bu bağlamda bu çalışmada Murathan Mungan'ın *İkinci Hayvan* (2010) kitabındaki şiirlerde ortaya koyduğu anarşist izlekler ele alınacaktır. Bu inceleme şairin *Metal* (1994) kitabındaki dizelerle

karşılaştırılarak değerlendirilecektir. Bâki Asiltürk'ün şairin *Metal* (1994) kitabındaki şiirlere yönelik bütünsel değerlendirmesi şu şekildedir:

> *Kadim geleneklere bağlılığı ve saygısı bilinen şair, Metal'de tamamen farklı bir kanala yönelmiş, modern hayatın hız sınırı tanımayan yanlarını şiirleştirmiştir. Şiirlerin sözcük kadrosuna bakıldığında temeldeki hız ve görsellik izlekleri kendini hemen ele verir: bilgisayar, etiket, seks, disko, motosiklet, ekran, alaşım, paranoya, optik... Kitabın paradoksu, bir yandan bu hayat biçim ve anlayışına eleştiri yöneltirken öte yandan söz içinden bu hayatı renklendirip parlatmasıdır. Metal'in dili hıza bağlı, hızla temasta bulunan akıcı ve akışkan bir dildir (Asiltürk, 2013: 245).*

Anarşist yayınların sayısal artışının ve niteliksel çeşitliliğinin edebiyatı da etkilediği bir gerçektir. Anarşizm bağlamında Türk şiirinin değerlendirildiği çalışmaların literatürde kısıtlı olduğu gerçeğinden hareketle bu çalışma bu eksikleri gidermeyi ve yeni çalışmalara/araştırmacılara kapı aralamayı hedeflemektedir.

1. Anarşist İzleklerin Tespiti Bağlamında İkinci Hayvan

"Şiirimiz karadır abiler" (Ayhan, 2019: 124)

Murathan Mungan'ın Ocak 1999-Kasım 2009 sürecinde yazdığı 68 şiirden oluşan *İkinci Hayvan* (2010) adlı kitabındaki şiirler tek biçime hapsedilmemiştir. Nesirden nazma kadar farklı yapılarla şiirlerini kurgulamıştır. Anarşizmin özgürlük ideali bu şiirlerin biçimlerinin özgür bırakılmasına yansımıştır. Kitabın sonunda yer alan nesir formunda kaleme aldığı şiirlerinde kitabın sebeb-i telifini okuyucuya duyurmak ister. Bu ifadelerde kitabın tematik bir bütünlük arz etme niyetiyle özel dosya olarak tasarlandığı görülmektedir: "Ancak şiir kabul eder bazı sözleri, 68 şiir yazsam 68 ruhuna, mıknatısına tutunduğum ikinci metal, desem, yara almış zaman ilkine sakladığı görünmez hayvanından, bundan ne olabilir hangi okura" (Mungan, 2010: 104).

SSCB'nin dağılmasının ardından komünist dünyanın ütopya olduğu ve sosyalist denemelerinin başarısızlığa uğradığı söylemi hızla yayılır. Bu söylem "tarihin sonu geldi" tezinin öne sürülmesine kadar vardırılır (Stephen, 2016). Tarihin sonunun geldiği iddiası sınıflar arası eşitsizliğin olmadığı, asıl çatışmanın medeniyetler arası olduğu ve soğuk savaşın sona ermesiyle dünyanın tek kutuplu globalleşmeye başladığı söylemi ağırlığını göstermeye başlar. Dünya güçleri arasında değişen bu denge durumu ve tarihin sonunun geldiği tezi Mungan'ın şiirine de yansır: "ve yeni dünya düzeninde/ kültür çatışmaları medeniyet buluşmaları/ teknolojisini alıp da ideolojisini n'apacağını bilemediğin" (Mungan, 2010: 84). Mungan sınıflar arası eşitsizliğin daha da keskinleştiğini hatta sınıf savaşlarının hâlen sürdüğünü dile getirir:

> *"Birleşmiş Milletler 1996 Kalkınma Programı'nda dünyanın en zengin 358 dolar milyarderinin toplam mal varlıklarının dünya nüfusunun yüzde 45'inin toplam gelirini aştığı belirtilmiştir.*
>
> *Bu bilgiden sonra hangi şiirin dizesi yerçekiminin süngüsüne direnebilir" (Mungan, 2010: 107).*

"Bütün çağlar kapandı
Kan çekiyor dünyayı
Şeytanın okyanusunda yüzüyoruz hepimiz" (Mungan, 2013: 75)

"Hâlâ gündeliğin en yalın gerçeğiyken
Çoktan aşıldığı söylenen sınıf savaşları
(...)
mal ve mala hukukunda ne değiştirdi
bütün duvarlar ayaktayken
Berlin Duvarı'nın yıkılması
(...)
çalışır durumda sınıf sayaçları
krizden yapılma bütün dinlerimiz
çıkış kapısına yığılmış milyarlarca insanla
herkese yabancı bir gezegen artık dünya
yok olmak ve yok etmek için sıraya giriniz" (Mungan, 2010: 110, 112)

Şair içinde yaşadığı dünyayı yasası eşitsizlik olan kıyamet ortamına benzetir şiirlerinde: "onca kir, pasak/ içinde bildiğini anlıyor insan:/ sonuçları herkesi içine alan kıyamet/yasası eşitsizliktir" (Mungan, 2010: 83). Bu kıyamet ortamının en önemli sebeplerinden biri kapitalizmdir. Kıyameti koparan bir de İsrafil Suresi vardır ki kıyametin kopmasındaki günahların sebebini mülkiyete bağlar: "şimdisine kapıldığın kıyamet suresinin (…)/ üç tanrısı var bu surenin mülkiyet adalet kıyamet" (Mungan, 2010: 63-64). Bu teslis *Metal* (1994) kitabında dinin değil dilin kapsamında devreye girmiştir: "üç tür bağlacı var dilinizin/ aileniz, mülkünüz, devletiniz/ hepsi kramp içinde/ bir şiir bile yazamıyorsunuz sahiden/ acılarınızı dillendirmek bize düşüyor" (Mungan, 1994: 81). Hâkim kültüre seslenilen bu dizelerde aile, mülkiyet ve devlet olguları gücün temsilidir fakat bunların gramerinde insani olan devre dışıdır, insani olanı dillendirmek bu teslisi reddedenlere düşer.

İklim krizi, küresel salgınlar ve nükleer tehdit altında yaşayan günümüz insanı için tüm bu tehditlerin sonuçları sınıfsal özelliği fark etmeksizin herkesi içine alır. Bu denklemde artık bütün değerler pazarlanabilir. Tarihin sonu geldiği ve sınıfların önemsiz olduğu propagandası yapılırken değişmeyen tek şey kapitalizmin ürettiği zenginlik ve kâr hırsıdır: "Zenginlik dışında hiçbir şey üretmiyor kapitalizmin kâr odaları borsa pencerelerinden baktıkları dünyaya, penceresiz odalar deniyor bir de değil mi" (Mungan, 2010: 108)

İkinci Hayvan'da (2010) resmedilen kıyamet tablosunda kapitalizm yargılandıktan sonra sıra anarşizmin hedefe aldığı devlet mefhumuna gelir. Devletin tarihi kapitalizmin tarihinden daha eskidir. Şair için anarşist düşüncenin ilkeleri makbuldür: "bütün devletler kötüdür." Bu önerme şairin *Tansiyon* şiirine şu dizelerde aksetmiştir: "Kapalı bir tarihe çalışan ağır çarpışma/ bütün karşıtlıkların atomu bir arada/ hayat gün günden toplu intihar/ her devlet büyük kundaklama" (Mungan, 2010: 92). Şair bu düşüncesini "güçle, gaspla, uygarlıkla/ geçmiş bir günlük yol/ gelecek bin yıl daha/ cevher kadar uzakta" (Mungan, 2010: 39) dizeleriyle sürdürerek bütün tarihi gücün ve otoritenin baskısında geçmiş bir gün olarak tarif eder. Şairin bu tarih okuması kendisinden bir yüzyıl önce yaşamış Tevfik Fikret'in *Tarih-i*

Kadim şiirindeki tarihin her yanında kan olduğu düşüncesini anımsatır. Mungan *Tam İsabet!* şiirinde tarih ve iktidar suçludur izleğini Ursula K. Le Guin'in kitabına gönderme yaparak sürdürür: "kazananlar tarihi haklı çıkarmaz/ biliyorsun madalyalar yalan söyler/ iktidarın sağ elinden/ daha iyidir/ karanlığın sol eli/ onunla yazılır şiir" (Mungan, 2010: 33). Bu dizelerde şiirin hangi saiklerle yazılacağına yönelik poetik söylem kaynağını anarşizmden alır. Kargaşa diye basit bir tanıma indirgenen anarşi kavramı karanlığın sol elidir ve şiir de ancak onunla yazılır. Şair, bu kitabında karanlığın sol elini olumlar ama onun mahiyetinin ne olduğunu belirtmez. Karanlığın sol eli belki de 16 yıl önce yazdığı *Metal* (1994) kitabındaki dizelerdedir; mülkiyet ve din tahakkümüne karşı intikam ve şiddet önerilir:

"çığlıklarımızı törpüleyen metal dünya
ne tanrı istiyoruz ne patron
görüntü yapıcıları
kanla geçirdiler ellerine bütün iktidarları
kanla alınsın ellerinden
çekinmeyin vahşetin estetiğinden
vardığımız yerde iki şey kaldı geriye
bir intikam bir de affedilmeyen" (Mungan, 1994: 59)

Verilecek mücadelenin tasviri *Anarşistlerin Valsi* şiirine direnişe övgü şeklinde yansımıştır. Yenilgi de olsa pes etmeyen hem sert hem zarif bir isyanın saikleri şu dizelerle karşımıza çıkar:

"bağımsız uzayında anarşistlerin valsi
dansın siyah adımlarında sanal hakikat
sert, zarif, asi
kendini ağırdan alan yerçekimi
karşılığı olmayan hıçkırıklarla
ayak düşürmeden varılan
sınıfsız topluma kadar taraf tutan dönemeçler
düşene dek ayakta
ve mağlubiyet yorgunluğuyla dipdiri…" (Mungan, 2010: 34)

Sınıfsız toplum ideali gerçekleşinceye dek verilecek mücadelenin stratejileri hakkındaki ipuçlarını şair *Bir Oy* şiirinde verir. "Oy kullanma politik açıdan aciz bir durumda olmanın sondan bir önceki sığınağıdır" (Postman, 2016: 91). Sistemi alt etmenin yollarından biri seçimlere katılmamak, parlamenter düzene katkı sağlamamaktadır çünkü sistem bireyi/kendisinden olmayanı suçlu ve yok saymaktadır: "Oy verme/ Seni daha baştan suçlu sayan sisteme" (Mungan, 2010: 56). Sınıfsız toplum idealini hem Marksistler hem de anarşistler taşır fakat anarşistlerin Marksistlerden farkı sosyalist bir devlet olmadan komünal düzene geçmektir yani oy vermek ve seçim sistemini işletmek anarşistlerin programında yoktur çünkü "Efendilerin özgürce seçimi efendileri ya da köleleri ortadan kaldırmaz" (Marcuse, 1990: 7).

İktidar konusuna tekrar dönüldüğünde Mungan'a göre iktidarın kendini sürekli yeniden üreterek var ettiği *Ejderlerin Diliyle* şiirinde görülmektedir: "modern hayat yeniden şifrelerken kendini/ ejderlerin diliyle/ evrensel olan temalar değil köleliktir/ giyiniktir iktidar/

yeniden üretir köklerin makinelerini" (Mungan: 2010: 41). İktidar kendini yeniden üretirken sürekli yeni söylemler geliştirse de onun, üzerini örttüğü gizlediği şey köleliktir. Anarşizmin hedefi ise hiçbir efendinin/otoritenin olmadığı bir düzenin üretilmesidir. İktidar giyinikse gösteri toplumunda çare çıplak olmaktan geçer: "Çağın gürültücü pazar alanında/ çıplaklık tek koruyucu maske" (Mungan, 1994: 69). Çıplaklık yapay olanın karşısına doğal olanın çıkarılmasıdır.

Tarihin güç ekseninde sorgulanması şairde onunla yüzleşmek bağlamında kendini gösterir. Bu yüzleşmeyi resmî tarihin eleştirisi üzerinden yerel kültürlerin yaşadığı sorunlara odaklanarak gerçekleştirir: "tarih sakatlanır itirafa zorlandıkça/ kaos bağışıklıktır çoğu zaman/ çünkü yüzleşmeden aşılmaz hiçbir tarih/ altyazı geçerken dilsiz coğrafya" (Mungan, 2010: 56). Devlet, iktidar ve otorite eleştirisi genelden özel olana yani şairin kendi ülkesinin resmî tarihine indirilerek eleştirel söylem ön plana çıkarılır. Bu söylem ulus devletin ve onun yapısal bileşenleri olan tek devlet, tek dil, tek bayrak üzerinden sürdürülür. Globalleşen dünyada yaşanan yerel sorunları *Tansiyon* şiirinde dile getiren şaire göre alt yazı geçen coğrafya haritada bir nokta olarak şu dizelerde belirir: "hiçbir uygarlığın ışık düzeni büyük çöküşü aydınlatamıyor/ dünya yeni bir gezegen olacak nerdeyse/ insanlık Mars'ın yüzeyinden bildirdiğini/ Şemdinli'den Hakkâri'den bildiremiyor" (Mungan, 2010: 91). Şiirdeki tansiyonu yükselten unsurlardan biri de bu dizelerde görüldüğü gibi ulus devlete karşı yerel kültürlerin/kültürel çoğulluğun savunulmasıdır. Yaşanılan coğrafyadaki toplumsal olayların oluşturduğu bu tansiyonu şiddetlendiren diğer husus da ülkede çeyrek asır önce gerçekleşmiş olan askerî darbedir. 17 Eylül 2019 tarihli *Adında* şiiri 12 Eylül askerî darbesine göndermedir. Şiirin yazılma tarihi aynı zamanda 12 Eylül 2010 referandumu öncesi darbenin tartışıldığı dönemdir. *Adında* şiirinde şair toplumsal bir görev olarak bu darbede görevi olanların adlarının sokak tabelalarından silinmesini ve sonraki kuşağa temiz bir ortam bırakılmasını salık verir:

"Adında kan var!
Adında kan var bazı sokakların
Adından insan kanı vebali taşıyan sokakların
Her ihtilalden sonra çakılan kara levhalarla
Adında insan kanı vebali taşıyan yolların, okulların
Adında, hanesinde kir kâr
sokak mahalle şehir
her köşesi
namludan kalıplara dökülen kara harflerle yazılan
vatanın
katillerin adını sokakların alnından
kazımak için
hatırlayın hatırlatın hatırla
çocukların adına
bizden sonra da ölmemesi için çocukların
sonrası vebal!" (Mungan, 2010: 89)

Şair ulus devlete karşı duruşunu ulus devletin sembollerine saldırarak devam ettirir. Bu saldırı parodi yönteminin kullanılmasıyla gerçekleşir. Ülkenin ulusal marşında geçen "O benimdir, o benim milletimindir ancak" dizesine ve parlamenter anlayışın ilkesi olan millet egemenliğine *Kraftwerk Marşı* şiirinde gönderme yapar. Ulusa karşı bireyin yüceltilmesi bu şiirde bireyci anarşizmin sınırlarında gezer tarzdadır: "kayıtsızlık kayıtsız şartsız içimindir/ içimin, o benimdir ancak." (Mungan, 2010: 68). Mungan'ın eserlerindeki postmodern unsurları tespit ettiği çalışmasında Ulaş Bingöl (2016) bilinçli bir aydının bu değerlere saldırmayacağını belirterek şairin bu tutumunu onun biyografisinden hareketle şu şekilde çözümler: "Her türden sorunun baş sorumlusunu dinde ve milliyetçilikte arayan Materyalist-Marksist gruplar ile sıkı fıkı bir gençlik geçiren Mungan'ın, dünya görüşünün biçimlenmesinde bu gruplar belirleyici olmuştur. Ayrıca yaşadığı dönemde askerî darbeleri yapanların millî ve manevi değerleri kendilerine perde yapmaları, şairi bu değerlerden soğutmuş olabilir" (Bingöl, 2016: 543). Metne şairin biyografisini esas alarak yaklaşmak metin çözümlemede bir yöntem olabilir fakat burada sadece şairin biyografisi değil şiirin yaslandığı ideolojik duvarın da etkisi gözden kaçırılmamalıdır. Metnin kendisi anarşi düşüncesinin ilkeleriyle uyuşmaktadır. Şairin gençlik yıllarında etkilendiği Marksist gruplar emperyalizme karşı ulus devleti tutmakta ve bireyciliği değil toplumculuğu esas almaktadır, bu dizeler bu ilkeyle de örtüşmemektedir. Şairin ulusçuluğun motivasyonunu sağlayan metinlere ve din olgusuna ilişkin parodileri yine karanlığın sol elini olumlayan tavrıyla *Kostüme* şiirinde de görülmektedir: "dağlar değil/ eşkıyalar geçilmez/ -resmi, gayriresmi-/ büyük kentlerde/ ne dinin yardım ediyor ne damarlarındaki asil kanda mevcut olan/ insan gibi yaşayıp insan gibi ölmene" (Mungan, 2010: 84). Kitaptaki *PULP ya da TRASH* şiirinde golaballeşerek tek kutuplaşan dünyada tek millet ve başkent olgularının eridiğini dile getirir. Küreselleşme adı altında bütün kültürler ve millî değerler hızla erimektedir. *Tansiyon* şiirindeki "haritanın üstüne çıkıp bak etrafa/ ne kadar uzaklık kaldı/ kendi tarihinle Washington arasında/ çoktan eskimiş bir yıldız bir de ay elli yıldıza" (Mungan, 2010: 92) dizeleri emperyalleşen tek kutupluluğun ulus devletler açısından oluşturduğu etkiyi gösterir niteliktedir.

Bir müzik türü olan trashın şiirin başlığı olmasında şairin *Metal* (1994) kitabından beri denediği müzik ile şiiri yakınlaştırmasının ve trash sözcüğünün anlamının etkili olduğu düşünülebilir[4]. "Cinsiyet ve cinsellik konularında özellikle Jean Baudrillard'ın düşüncelerinden etkilenen Mungan, bu düşünceleri de Althusser düşünme yöntemi süzgecinden geçirerek, ideolojik bir düzlemde işler. İnsanlara yüklenen cinsel rollerin ve kimliklerin ideolojik katmanları, Mungan şiirinde 'cinsellik'in öne çıkmasını sağlamıştır" (Caner, 2002: 95). Bu bağlamda bu şiirde kadın ve erkek şeklinde belirtilen ikili cinsiyet kalıplarına da bir gönderme mevcuttur. Türk şiirinde mesnevilerde geçen cinsiyetsizlik ve

[4] Bu durumu destekleyen başka bir unsur da İkinci Hayvan'da (2010) Ağır Metal adlı şiirinin bulunması ve bu şiirde geçen "bir rast metal şarkı dinliyorum/ bir heavy metal" (Mungan, 2010: 88) dizelerdir.

aşkın sadece kadın-erkek ikiliğinde gerçekleşmemesi hususu Tanzimat sonrası modernleşen edebiyatta sekteye uğramış ve modernitenin de etkisiyle bu konudaki farklılıklar ve çoğulluklar görmezden gelinmiştir. Şiire giren kadın ve erkek dışında kalan cinsiyet formları 70'lerin şiir ortamında Marksist toplumcu şairler tarafından da bastırılmıştır. Bu problem durumu şairin *Metal* (1994) kitabında da eril eleştirinin eleştirisi şeklinde görülür: "eril katman çözücüsü/ hangi metinleri çözdü?/(…) androjen replikler/ çözücü/ gündeliğe çeviride/ okunmaz eril katmanların/ ideolojik vahşetini" (Mungan, 1994: 88). Franco Moretti'nin (2005) "bastırılanın geri dönüşü" şeklindeki yaklaşımıyla bu durum açıklanabilir. Türk şiirinde uzunca bir süre etkisini sürdüren cinsiyetçi duruş 90 sonrası şiirde geri dönmeye başlamıştır:

"Aynı dedikodu fosillerinden beslenirken
akraba loblarda
dinselliğiniz ve cinselliğiniz
ne tarih bildiğiniz gibi, ne coğrafya hemşeriniz
dikey imha yatay geçiş
zaman tüneline yetişmeye çalışırken
postunu deldirdiğiniz periferi
dünyanın merkezi sandığınız başkentleriniz
bütün çağlar kapandı
kan çekiyor dünyayı
şeytanın okyanusunda yüzüyoruz hepimiz" (Mungan, 2010: 75)

Şairin nesir formunda oluşturduğu *Animasyon Biat* şiirinde resmî tarihe, baskıya, otoriteye, tek tanrılı din ve mezheplere, saldırgan gruplara, emperyal güçlere, aynılaşmaya, ulusal ve dinî değerlerin standartlaşmış söylemine, küresel sermayenin işgallerine, saldırganlaşan değerlere teknolojiye, tüketim kültürüne, iklim krizine, yüzyılın dini hâline gelmiş kapitalizme saldırı sert bir tavırla sürerken bu tavrın mizahla birlikte ilerlediği görülmektedir:

"(…)demir döküm kalıplarda tek dil tek ulus teke tek işgal, talan, yağma, kıyım ahlakının bağrına döşenen petrol boru hatları Bağdat'tan bu yana hisse payı tren rayları ulusal marş'andiz: düm tek tek!.. bütün varoluş çeşitlerini kuşatan ama bilgisine vâkıf olmadığımız büyük harf teknoloji, kader yazıcılarının yeni yazılımları çöken ulus-devletlerin yükselen milliyetçilikleri işlem görürken borsa değerleriyle, on altı karede bir beynimize gömülen casus çiple projelendiğimiz gölge kartlarıyla yeniden dağıtıyor bizi dünyanın mezbaha düzenine yeni mezhepler yeni kliplerle kes-yapıştır bindirmelerde kendimiz sandığımız birbirimizden yapılma hiçliğe karışıyoruz, sınıflar ve sınırlar esası üzerinde, coğrafyayı güncellenmiş zulüm çeşitleriyle prova ediyoruz, üzerimize olmayanı bir daha deniyoruz(…)

siyanürle altın aradığımız kurban bayramı kanlarında baktığımız kahve falı çökelirken ham çökelek ve çakkıdı çakkıdı kolbastı keşfediyoruz asit işkence ölüm kemik kuyularının önünde(…)

bilmem kaçıncı dünya savaşıyla yeniden çizseniz de haritalarda mürekkebi akmış kıytırık sınırlarınızı dinlemeyen global tehlike yaklaşıyor eşitsiz dünyanın üstüne eşit güçlerle(…)

görüntülerin efendisine adak bedenler reklam kuşağı (…) her genç kızın rüyası tıkır tıkır makine yağları edirneden ardahana esnaf ve zanaatkârlar milletçe linç eğiliminde, kutsal orta sınıf kutsal orta algı kutsal taşra uğruna tarih, tabiat, yaşam feda edilen kutsal ortalaması alınan kalabalık(…)

tektanrılı diller secdeye varıyor paradan, paradokstan ve televizyondan yapılan en büyük dinin önünde, çözülen kutuplar gibi altında kaldığı taştan, bakırdan, demirden çağların külüyle (…)
biz neyiz asıl:
hiç kimse ya da rehine" (Mungan, 2010: 71-72)

Animasyon Biat şiiri *İkinci Hayvan*'ın (2010) anarşist izleklerinin çeşitliliğini göstermesi açısından ayrı bir öneme sahiptir. Nesrin imkanları dâhilinde nokta işaretinin olmadığı bir akış içinde tıpkı bir serbest çağrışım atmosferindeki gibi temalar akış hâlindedir. Yaşanılan kıyamet ortamında ekolojinin tahribatı sonucu oluşan iklim krizi buzulların çözülmesine sebep olmuştur ve içinde yaşadığımız Antroposen Çağ Mungan'ın şiirine sirayet etmiştir. Çağımızın en önemli küresel sorunlarından olan bu kriz her geçen gün daha büyük kaygılar uyandırmaktadır. Öyle ki her on yılda ortalama 1 milyar artan nüfus -2050'de 10 milyara ulaşacağı düşünülürse- bu krizi içinden çıkılmaz bir duruma sürüklemektedir (Emmott, 2014).

Kapitalizmin her alanda yarattığı tahribat gösterinin tahakkümü altındaki bir dünyada yaşanır. "On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru, açıklamak için neredeyse sabırsızlandığım nedenlerden dolayı Yorumlama Çağı'nın devri geçmeye başlamıştı ve onun yerinin doldurulduğunun ilk işaretleri sezilebiliyordu. Yorumlama Çağı'nın yerini Gösteri (Show Business) Çağı alacaktı" (Postman, 2016: 84). Şiirde televizyona ve reklam kuşağına eleştiri yöneltilmiştir: Televizyondan yapılan yeni bir din dünyayı esir almaktadır ki bu yüzden bu efendiye adak bedenler reklam kuşağı olarak tarif edilmiştir. Şairin *Metal* (1994) kitabında televizyonun üstlendiği işlevlerden biri savaşın, vahşetin ve düşmanlaştırma politikasının normalleştirilerek izleyiciye sunulmasıdır: "Bağdat naklen bombalanıyor tarih ekrana/ çıkıyor, şifreli çantalarda taşınıyor parçalanmış haritalar, zulme/ çalışıyor devletin ve sermayenin bütün kanalları, polisler/ gazeteci, sarı kartlı muhbirler,/ (…) herkes birbirine düşman olursa sistem mümkün oluyor ve/ buna, hayat deniyor" (Mungan, 1994: 105).

"Bir zamanlar büyülenme, insan sihirbaz ya da cadılardan kaynaklanırken şimdi modern robot ve bilgisayar teknolojisinden kaynaklanmaktadır" (Ritzer, 2000: 133). Gösteri, insanlara tahakkümünü dayatırken büyülü bir dünya çizer fakat gösterinin gizlediği ne varsa Mungan'ın şiirinde açığa çıkar. "Gösterinin karşıtlıkları arkasında gizlenen şey sefaletin birliği'dir" (Debord, 1996: 36). Bedenlerin görüntüye adanması şu şekilde gerçekleşmektedir: "Televizyon reklamlarıyla ürünlerin değerli bulunması değil, tüketicilerin kendilerini değerli hissetmeleri amaçlanmaktadır; yani şu anda işletmecilik işi sahte bir terapiye dönüşmüş durumdadır. Tüketici, psikodramalarla yatıştırılan bir hastadır" (Postman, 2016: 159). Yaşanan küresel ve toplumsal krizlerinin tamamı tüketimin ritüele dönüştüğü kapitalist düzlemde bir gösteri içinde gerçekleşir ve biat da animasyondur, her şey gösterinin bileşenine dönüşür.

"Gürültü, kitlenin ümit ettiği desteğin vaadi ve gelecekte yapılacak işlerin mutlu bir kehanetidir" (Canetti, 2016: 18). Bu bağlamda geri özelliklere sahip toplulukların çıkardığı

gürültü *Animasyon Biat*'ta şu şekildedir: esnafın linç kültürüne dâhil olması, yığın/güruh kültürünün sembollerine dönüşen yöresel oyunların yayılması ve orta sınıfın kutsanarak örnek sınıf olarak sunulması. Bugün lince sürüklenen güruhların izahı *Metal*'de (1994) ortalamanın iktidarı şeklindedir ve her türlü iktidar mutsuzluk getirir: "ortalamanın iktidarı bizi böylesine öldüren sevgilim/ mülkiyetin içeriğindeki zulüm" (Mungan, 1994: 108).

Yığın ile kitle arasındaki ayrıma dikkat çekmek şair açısından önemlidir. Kitle bilinçli bir topluluğu; yığın ise bilinçsiz şekilde bir araya gelmiş, birbirinin kopyası olan insan toplamını belirtir. Şairin bu kaygısı tarihteki bazı politik isimlerin biyografilerine gönderme yaparak dile getirdiği *A Harfi* şiirinde görülmektedir. Verilecek anarşist mücadeleyi ve barikatların kurulacağı şehirde örgütlenmeyi yığınlar değil bilinçli ve hedefinin farkında olan bir kitle sağlayacaktır. Anarşizmin logosu olarak bilinen A harfinin başlık yapıldığı bu şiirde kitle-yığın paradoksu ve yığın olmanın tehlikesi üzerinde durulur:

"Seslendiğin sokak bir gün seni öldürür
Rosa Luxemburg gibi
Karl Liebnecht gibi
tarihin sayılabilirliği

dolaşım paradoksaldır doğası gereği
iki nokta arasında en kısa yol
şehir ve barikat
birlikte birikir
siyahın kinetik niteliği, A harfi
sokağı yapanla sokağa çıkan
aynı denklemle halledilir

bilinir ama anlaşılmaz
benzemezken yaşanılanlar
ne gerçekliğe, ne siyasete

yoldan gelip geçenler yığını ile
kitle arasındaki farkı bilmek ve belirtmek gerekir
ölmeden ya da yenilmeden önce" (Mungan, 2010: 42)

Sokağı yapanla sokağa çıkanın aynı denklemde buluşmasının tarihî bir gerçeklik olduğu iddiası *İnsanlık Platosu* şiirinde şu şekilde geçer: "çöken büyük anlatıların enkazı/ altından anlatır/ birbirine parçalanmış anları, zamanları/ Ejder'in basamaklarında bir gece/ kendiliğinden geçmese de tarihe/ geçer inananların akan kanıyla birbirine/ karışan inanmayanların kanı" (Mungan, 2010: 58). Diyalektik yöntemle olgulara yaklaşan şair için tarih ve mekân zıtlıkların buluşma yeri olarak var olur. Şairle ortak coğrafyada varlık sürdüren insanların aynılaşma girdabına girmesinin motivasyonları *İkinci Hayvan*'da (2010) sıkça görülmektedir. Bu aynılaşma/şeyleşme dinî ve ulusal saiklerle ve kapitalizmin pazarlama yöntemleriyle gerçekleşir. Dinî değerlerin toplum yaşamına aksetmesi çocuklara verilen isimler üzerinden *Tansiyon* şiirine girmiştir: "Hiç ışık almamış ruhların/ kopyaları halinde çoğalıyor nurlu nüfusumuz/ herkes kapalı ekran olmuş/ aklının ufuklarında"

(Mungan, 2010: 90). Kuşak değişiminin göstergelerinden biri, bazı dönemlerde çocuklara verilen isimlerin istatistiğinden okunabilmektedir.

Anarşizme göre kişilerin aynılaşmasına neden olan ideolojik aygıtlardan biri de okul kurumudur. Anarşizmin kurumlara, zorunlu eğitime ve resmî otoritelerce belirlenen tekçiliği salık veren müfredata eleştirisi *Tansiyon* şiirinde de görülmektedir:

"Yok böyle olmayacak sokaktaki adam, yeniden kullanıma
Sokmayı dene, bir zamanlar
ben bunları çoktan aştım
dediklerini
ya da çoktan aşman gereken
okullarda
öğrendiklerini
bakalım nereye varacak
geçmişe dönmenin bedeli" (Mungan, 2010: 91)

Şairin toplum dizaynında ideolojik aygıt olarak kabul ettiği okula yönelik eleştirisi parodiyle aynı potada eritilerek *Alarm* şiirinde de kendini gösterir: "ali bana top at ayşe çiçek topla ahmet okula git mehmet/ duvarları bembeyaz soğutulmuş bir odada" (Mungan, 2010: 97). George Ritzer çağdaş toplum yaşamını anlamada kreşi bir tür acemi birliği, okulu ve öğretim sistemini de uysallaştırma süreci olarak ele alır:

Kurallara uyanlar iyi öğrenciler olarak görülür, uymayanlara ise kötü öğrenci yaftası asılır. Yani genel bir kural olarak yükseköğretimi tamamlayan öğrenciler, denetim mekanizmalarına başarıyla boyun eğmiş olanlardır. Öğrencilere yalnızca otoriteye boyun eğmeleri değil, mekanik öğrenme ve nesnel test sisteminin akılcılaştırılmış işlemlerini kucaklamaları da öğretilir. Daha da önemlisi, kendiliğindenliği ve yaratıcılığı ödüllendirmeme eğilimi söz konusudur hatta bu tür öğrencilerin cesaretleri kırılabilir (...) Saat ve ders planı da özellikle ilköğretim ve lise öğrencileri üzerinde denetim kurar. "Saatin diktatörlüğü" nedeniyle bir ders, zilin çalmasına kadar sürmeli ve zil çalınca bitmelidir, oysa öğrenme çoğunlukla saate uygunluk göstermez. Dolayısıyla, öğrenciler tam bir şeyi kavramak üzereyken ders sona erer ve sınıf başka bir konuya geçer. "Ders planının diktatörlüğü" nedeniyle, sınıf (ve belki de öğretmen) neyi ilginç bulursa bulsun, bir sınıf o günün planı neyi gerektiriyorsa onu işlemek zorundadır (Ritzer, 2011: 161).

"Spekülatif evrende değerini yitirmiş olan şey, herkesin somut yaşamıdır" (Debord, 1996: 18). Gösterinin spekülatif evren yaratması izleyiciye paradoksu gizleyerek gerçekleri çarpıtarak sunmasındandır. Aynılaşmanın diğer bir sebebi bu şiirlerin yazıldığı dönemin gösteri tahakkümüne dönüşen aracı olan televizyondur. Televizyon daha önce de değinildiği gibi her şeyin göz önünde oluyor gibi sunulduğu yanılsama yaratan bir dünya sunar izleyiciye. "Örneğin eskiden bir skandal gizlenmeye çalışılırdı; günümüzde ise tam tersine bunun bir skandal olmadığı gizlenmeye çalışılmaktadır" (Baudrillard, 2021: 32). Neredeyse bir asra yakındır insan yaşamında yer alan televizyon gösteri toplumunun tahakküm araçlarından biridir. Televizyon aracılığıyla oluşan gösterinin tahakkümü tüketimin ve politikanın bilinçleri çarpıtmasını yani yanlış bilinç diye tarif edilen ideolojinin kamuya zerk edilmesini gerçekleştirir:

"bütün öğrendiklerimize ve hipnozumuza

her şeyin satılabilirliğidir
genişleten özgürlüğün kanatlarını
her şey ama her şey acilen satılığa çıkarılmalı
yolu buysa eğer
şeylerin hiçleştirilmesiyle
evrimi hızlandırmanın
(...)
kapanmıyor gevşemiş
algı kanalları daralıp tıkandıkça
çoğalıyor televizyon kanalları
nihayet Hazreti İsa çıkacakmış bir programa bu hafta

Tüm bunlar gizli gösteri
her şey göz önünde oluyor sanılsa da
başka hayatların deneyimleri herkesin tükettiği
üstünde denediğin kullan-at düşlerin hepsi patentli" (Mungan, 2010: 90-91)

"Zorunluluk toplumsal olarak düşlendiği ölçüde düş zorunlu hâle gelir. Gösteri sonuçta uyuma arzusundan başka bir şey ifade etmeyen zincire vurulmuş modern toplumun gördüğü kötü düştür. Gösteri, bu uykunun bekçisidir" (Debord, 1996: 19). Her şeyin gerçekmiş gibi sunulduğu gerçek olanın simüle edildiği bir evrende gerçek-simüle tahvilini fark edemeyen ve aynılaşmanın kıskacında edilgenleşen insana şair tariz sanatını kullanarak uyumayı önerir:

"her an her şey olabilir diyor her konuda uzman'lar
hiçbir şey olmuyor dünya başımıza yıkıldıkça
(...)
bütün hızıyla devam ederken programlar
çayın altını kapa mutfağın ışığını söndür
kapının kilidini tak
her an her şey olabilir
her şey satılık her şey az sonra..." (Mungan, 2010: 90-92)

Kitabın öne çıkan izleklerinden biri de *Para* şiirinde dizelere dökülen para karşıtlığıdır, para kötülüğün kaynaklarındandır. Bu izleğin tohumları şairin *Metal* (1994) kitabında atılmıştır: "soğurulmuş/ mülkiyetin içeriğindeki zulüm/ kötülük parayla gövdelenir dolaşıma" (Mungan, 1994: 87). Para tecimin aracı olarak sosyalist devlet düzeninde de görülmektedir. Anarşist düşünce devletsiz bir yaşamı hedeflediğinden komünal düzende paraya ihtiyaç yoktur. Para, çalışma zorunluluğunu dayatır; çalışma karşıtlığının manifestosunu Paul Lafargue (2015) *Tembellik Hakkı* adlı eserinde yapmıştır. Her şey satılık olduğunda onu elde edebilmenin mülkiyete çevirebilmenin aracı olan para bazen araç olmaktan çıkarak amaca dönüşür. Bu problemli durum varoluşu esir alarak yeni bir simüle edilmiş düzlemde değerleri, isyanı, duyguyu, zamanı ve her şeyi metalaştırır. Kâr getirmesi için çevrilen alt kültür dizilerinin zaman zaman reyting kırması para uğrunadır. Şairin para mefhumuna yaklaşımı bu şekildedir. Para belki de *İkinci Hayvan* (2010) kitabının birçok şiirinin yazılmasının en önemli sebeplerinden biridir. Paranın varoluşa kadar kuşatması bu kitaptaki dizelere sızmıştır. O, uğruna zamandan vazgeçilen ve varoluşu kuşatandır:

"parası olan satın alır

başkalarının zamanını
(...)
parası olanlarca
herkesçe görüldüğü sanılan
bunca kaba çelişki
görülmez olur
(...)
zamana rengini veren para

altkültür para ettikçe
çıkar yeryüzüne
taban oluşturdukça
pazar da oluşturur
zamanla markalaşan fikirler
eklenirler karşı çıktıkları
gerçekliğe
(...)
içeriği yiter mi kimi
kavramların, sözcüklerim
'sömürü' gibi, 'sermaye' gibi
(...)
var olma süreci aynı zamanda
metalaşma sürecidir
fosforla okundukça

ne kadar gündelik
ne kadar göz önünde de olsa
para bütünüyle anlaşılmaz bir şeydir
(...)
para = uğruna vazgeçtiğimiz toplam zaman" (Mungan, 2010: 51-55)

"İnsanlar kendilerini satın aldıkları metalarda tanımaktadırlar; ruhlarını otomobillerinde, müzik setlerinde, içten-katlı evlerinde, mutfak donatımında bulmaktadırlar. Bireyi toplumuna bağlayan düzeneğin kendisi değişmiş ve toplumsal denetim üretmiş olduğu yeni gereksinimlerde demirlemiştir" (Marcuse, 1990: 8). Bu durumun aracı olan paranın her şeyi satın alması ve ideolojik kavramları bile ters düz etmesi gerçeği, isyanın bile pazarlanabilir hâle getirilmesinde görülebilir: Che Guevara ve anarşizmin logosu olan A harfli tişörtler, sol tandanslı diziler isyanın pazarlanmasına birer örnek olarak gündeliğin gerçeğidir. İdeolojik sembollerin metalaşma süreci, Batı toplumlarında, 50'li yılların "yuppicilere" dönüşen hippileri üzerinden şu şekilde gerçekleşir:

> *İlk kuşak hippiler 50'ler toplumunun giyim kodlarını ihlal edebilecekleri her şeyi yaptılar: Erkekler saçlarını uzattı ve sakal bıraktı, takım elbise giymeyi ve kravat takmayı reddetti. Kadınlar mini eteği benimsedi, sütyenlerini attı, makyaj yapmayı bıraktı. Fakat çok geçmeden bu malzemeler ve giyim tarzı reklamlarda ve vitrin mankenlerinin üzerinde boy göstermeye başladı. Kısa süre sonra büyük mağazalar barış madalyonları ve aşk kolyeleri satıyordu. Başka bir deyişle "Sistem" hippilere kurulu düzene bir tehdit olmaktan çok bir pazarlama fırsatı olarak bakıyordu. Punk rock tam aynı şekilde alındı (Heath ve Potter, 2012: 44).*

İsyanın metalaşma süreci Mungan'ın şiirine de yansır. İsyanın pazarlanması özellikle genç kuşaklar üzerinden gerçekleşir. Topluma yönelen eleştiri okları gençlere de yönelir. Mungan isyan ve sistemle uzlaşma konusunda taviz vermemeyi salık verir çünkü o her türlü otoriteye karşıdır. Onun için otorite ve iktidarlar kısacası "Kutsal olan her şey insan için bir bağ, bir boyunduruktur" (Stirner, 2013: 267). Sistemle uzlaşma konusunda konvansiyonel bir karşı duruşu benimsemez, uzlaşma yoktur. Mungan'ın genç kuşakta gördüğü tavır sınırları sistem tarafından belirlenmiş, tüketimle iç içe geçmiş ve konvansiyonel olan bir isyandır. *Pazar Payı Hedef Kitle* şiirinde gençlik; kapitalist sistemde pazarlanabilir, onun isyanın sembolleri sistemce metalaştırılır fakat o kendini asi sanır. Gençliğin aykırı duruşu aslında gündelik hazla ve nihilizmle bir potada eritilerek gösterinin bir parçasına dönüşür:

"Bütün çağlar ve pazarlar için
Sabit kâr hedef kitle:
Pazarlanabilir gençlik
Paketlenebilir, doğru slogan bulduğunda
Kendisinin isyan ettiğini sandığı
Kullanım tarihi güncellenmiş ritüellere
(...)
Beslenir günün hazzı hiçliğin felsefesi
Çok lehçeli teknoloji diniyle

Hedefsiz başkaldırı
Gramersiz öfke
Ve plastik bir tutkuiçinde
Teslim olduğu dünyanın
Amblem kölesi siyah tişörtlerine
En çabuk görülen kalın çelişkilerin
Politik görünmezliğiyle
(...)
Hesaplanır evcil gençliğin borsa değerleri
Çiklet çikolata cips dondurma şeker blucin
Spor ayakkabı alternatif rock che guevara hip hop cola bira
Üzerinden barkodlanmış dünya nimetlerine
Gençlik, pazar payı demektir
Sistemin gramerinde
O kendisini çılgın ve asi sanır
(...)
Markalar dünyasının reddinden
Yepyeni bir markalama düzeninin
Politik görünmezliğiyle

Kimileri kâr haddini böyle taşır bir üst çizgiye
Kimileri duvarları böyle yıktık sanır" (Mungan, 2010: 78-79)

Şairin gençliğe yönelik eleştirisi kitaptaki başka şiirlere yansır. Bu eleştiri gençliğin durumunu küçümseme noktasına kadar vardırılır. Gençliğe, isyan konusunda ters öğütler verir şair. Gençliğin aykırı çıkışları otoritenin tanıdığı opsiyonlar kadardır. Şaire göre gençlik dedikleri şey sadece ergen huysuzluğudur. Zorunlu eğitimin en önemli uygulamalarından

olan yoklama uygulamasından esinlenerek adlandırılmış *Devamsızlık* şiirinde gençliğin yargılanması şu şekildedir:

"Çiğnediğiniz yasakların kabul edilebilir olması gerekir
Retlerinizin sevimli bir yanı
Islah edilebilecek kadar isyan etmelisiniz
(...)
Sigortası olmalı yıktığınız kuralların
(...)
Size tanınan zaman içinde tüketmelisiniz
Gençlik dedikleri ay hali testeron enerji fazlası hoşgörü kontenjanı
(...)
Kabul edin sizde de yok zaten bundan fazlası" (Mungan, 2010: 81)

Mungan'ın eleştiri okları sadece topluma ve gençliğe yönelmez; özgünlük yakalayamamış, başka şairlerin kullandığı klişeleşmiş sembol ve metaforları kullanan sanatçılaradır. Aynılaşan ve tek boyutlu hâle gelen sadece toplumsal düzen değildir. Sanat eserleri de kültür endüstrisine kurban olur. Bu şeyleşme girdabında gark olmuş sanat *Siber Çağın Müşterisi* şiirinde şu şekilde geçer: "yeni imgeler çatabilirim/ kadim dilde sıfır kilometre yanılsamalar(…)/ sıkıldın mı/ fakir bilmecelerle akıl oyalamaya çalışan ucuz şairlere satarsın/ çeşitlerimiz bunlar ama sen hâlâ kararsızsın" (Mungan, 2010: 86). Toplumun televizyon karşısında iktidara animasyon biatta bulunduğu, gençliğin isyanının sistem tarafından pazarlandığı ve müşterisinin yine gençlik olduğu, teknoloji ve gösterinin toplumu esir aldığı bir ortamda şiir de imitasyona dönüşür. Yaşanan kıyamet ortamında sanatın kültür endüstrisinin dışında kalma şansı yoktur, şiir de gösterinin rehinesidir artık. *Kiralık Metaforlar* şiirinde karşı çıkılıp yargılanması gereken başka bir otorite de sahte şiir ortamınadır; klişeleşmiş mitolojik ögeler, birbirinin tekrarı olan eğretilemeler ve kopyalanmış duygular pazar tezgâhında yerini almıştır:

"Kiralık metaforlar lazım mı ağbi
İmge, simge, eğretileme, istiare topyekûn ucuzluktayız milletçe
Kanatlar için İkaros, ateş için Prometheus, starlar için Narkissos ve her türlü melanet için Pandora'nın yaptığı kutular emrinizde, dilerseniz Medusa'nın yılanlarından postmodern peruklar da yapabiliriz sevdiğinize (...) sonra Anka kuşlarımız var çeşitli boylarda (...)
İnanın bu işten fazla bir kârımız olmuyor bizim de, maksat azıcık da olsa katkımız olsun Kaf Dağları turizmine...

Çağın çehresinde dükkân açan kara ayin, septik gülümseme..." (Mungan, 2010: 87)

Şair için şiir sadece sanat olduğu için mi önemlidir yoksa şiirin başka bir görevi mi vardır? Bu sorunun cevabı Mungan'ın şiirlerinde saklıdır. *Suyun İçindeki Tünel* şiirinde "şiirle sorulabilir bazı sorular ancak/ Suyun içindeki tünelde" (Mungan, 2010: 73) dizelerinde şiir felsefi bir işlev üslenerek soru sormada araçtır. Soruyu şiirleştiren de şairdir, soruyu hem kendisine hem okuyucuya yöneltir: "şiirin akkoru hâlâ bir olanak olabilir mi firar etmek isteyenlere" (Mungan, 2010: 97). Kapitalizmin ve gösterinin kıyamet ortamına çevirdiği bir dünyada varoluşun parayla kuşatılmışlığında, tüketimden kaçışta, otoriteye başkaldırıda ve insanın kendi olabilmesinde şiir bazen bir pusula bazen de bir ideolojik araç/silah olarak var

olur. İnsan, ters edilmiş anlamlar dünyasında var oluşuna bir mana aramalıdır çünkü bundan kaçış yoktur: "bir ara kablosu bütün öğrendiklerimize/ sorumluyuz varoluş gerçeğine" (Mungan, 2010: 101). *Animasyon Biat* şiirinin sonunda geçen "biz neyiz asıl:/ hiç kimse ya da rehine" (Mungan, 2010: 71) dizeleri şiiri göreve çağırır çünkü "Herkes kendi yarattığı eserlerin ürünüdür ve edilgenlik eken edilgenlik biçer" (Debord, 1996: 199). Şiir sistem tarafından rehin alınan tek boyutlu insanı ve varoluşu kurtaracaktır. Şiirin diğer disiplinlerle ilişkisi bu çağda artmıştır şaire göre: "şiir hiçbir çağda yakın olmadı bu kadar ekonomi bilgisine,/ astro-fizik, sibernetik ve genetiğe,/ dönüşüme uğrarken kendine kilitleniyor mu her dil döngüsünün hiyeroglifinde" (Mungan, 2010: 108).

Sonuç

Murathan Mungan'ın *İkinci Hayvan* (2010) kitabındaki anarşist izleklerin incelendiği bu çalışmada şairin bazı şiirlerde bireyci anarşizme, bazı şiirlerde toplumcu anarşizme yaslandığı görülmektedir. Yaşadığı çağı gösterinin esir aldığı kıyamet ortamına benzetir. Bu kıyamet ortamının *İsrafil Suresi* vardır. Dini kapitalizm olan bir çağdır. İnsanlar teknoloji tarafından esir alınmıştır: Tüketim ve izleme ritüele dönüşmüştür. Gösteri yeni bir tahakküm olarak son bir yüzyılın yaşamına girmektedir. Bu tahakkümü uygulayan görüntünün efendisine toplumun verdiği karşılık da *Animasyon Biat* şeklindedir. Kitaptaki birçok şiire anti-gösteri izleği yayılmıştır.

Şairin dizelerinde görülen bir başka izlek her türlü otoritenin bertaraf edilmesidir. Anti-otoriter duruş *Metal* (1994) kitabında belirttiği gibi efendisizlik ve patronsuzluk üzerine inşa edilmektedir. İktidarın tek elde toplandığı devlet mefhumu şaire göre bütün kötülüklerin kaynağıdır.

Şiirlerde öne çıkan başka bir unsur ulus devletlere ve kutsallara gerçekleştirilen şairin kendi deyimiyle şiir yoluyla yapılan metafizik bir saldırıdır. Bu saldırıda postmodernizm şaire siper arkadaşlığı yaparak parodinin ve metinler arasılığın devreye sokulmasını sağlar. Bayrak, din, ulusal marş parodiyle değersizleştirilmeye çalışılmaktadır. Şairin okuyucunun karşısına çıkardığı diğer bir iktidar da toplumsal cinsiyet kalıplarıdır. İkili cinsiyet kalıplarına ve erilliğe yaslanan toplumsal algıyı ve edebiyat eleştirisini karşısına alır *İkinci Hayvan* (2010).

Şairin hedefine aldığı diğer öge kurumlardır. Okulları ve müfredatı eleştirerek zorunlu eğitim karşıtlığını öne çıkarır. Bu kurumların yanında aileye karşı da duruş sergiler şair.

Tüketim toplumunun hayatta kalmasına sebep olan para kavramına savaş açar. Anarşizmin parayı tamamen ortadan kaldırma ideali *İkinci Hayvan*'da (2010) kendini göstermektedir. Para sadece tüketimi değil insanın varoluşunu, zamanını ve ilişkilerini de kuşatmaktadır. Bu yüzden her şeyin alınıp satıldığı bir çağda mülkiyet yok edilmelidir. Şair için bu kıyamet ve saldırı ortamında kendi olarak kalabilmek özne olmanın ve özgünlüğünü korumanın temel şartlarındandır.

Aynılaşanların kitle değil yığın/güruh olacağı ve gençliğin kendini asi zannederken aslında tüketimin ve gösterinin nesnesine dönüştüğü gerçeği bu kitaptaki şiirlerde şair ile toplumsal kesimler arasındaki mesafeyi göstermektedir.

Kitaptaki şiirlerde sınıfsız, sınırsız ve sömürüsüz bir dünya ideali dillendirilmektedir. Bu ideal küreselleşme olgusu, kültür savaşları ve tarihin sonu geldiği telkinleriyle yok edilmeye çalışılmaktadır.

"Sanatın büyüklüğü ancak yaşamın gün batımında ortaya çıkmaya başlar" (Debord, 1996: 101). Yaşamın gün batımı gerçekleşmiş, kıyamet gelmiş ve vahşet dijitalleşmiştir. Artık Ece Ayhan'da olduğu gibi Mungan'ın da bu kitaptaki şiirleri karadır. Anarşizmin A'sı ve bayrağının karası ve *Anarşistlerin Valsi İkinci Hayvan*'a (2010) yayılmıştır. Şiir anarşist bir mücadele aracına dönüştürülerek varoluşu sorgulatmalı, insana çıkış kapısı sunmalıdır şaire göre. Fırat Caner (2002) Mungan şiiri üzerine yaptığı tez çalışmasında Mungan'ın şiirinin ideolojik bir şiir olduğu tespitinde bulunmuştur. *İkinci Hayvan*'da (2010) söylem şiiri görülmektedir.

İkinci Hayvan (2010) kendi içinde tematik bütünlük sağlayan, temaları anarşizmin ilkelerinden beslenen, bir sebeb-i telif ekseninde yazılmış şiirlerden müteşekkil bir anarşist şiir dosyasıdır. Şairin bu kitaptan 16 yıl önce yayınladığı *Metal* (1994) kitabında ortaya koyduğu anarşist izleklerin çeşitlenerek yazıldığı bir kitaptır *İkinci Hayvan* (2010). Bu kitap için ikinci metal denilebilir. Bu çalışmanın giriş bölümünde yer alan anarşist ilkeler ve hedeflerle kitaptaki şiirlerin ortaya koyduğu izleklerle örtüşmektedir: teknoloji ve gösteri karşıtlığı, devletin ve her türlü iktidarın yok edilmesi hedefi, sınıfsız ve komünal düzene geçme arzusu, tüketim ve paranın lağvedilmesi, ideolojik aygıtların ve kurumların reddi, kutsalın parodileştirilmesi, güruha karşı kitlenin savunulması, bürokrasi ve dikey ilişkiye karşı yatay örgütlenmenin öne çıkarılması, her türlü otoriteye karşı özgürlüğün güçlendirilmesi, ulusçuluk karşısında yerellik mücadelesinin verilmesi, tekleşmeye karşı farklılıkların/çoğullukların öne çıkarılması… Şairin sistem karşısında kendini asi zanneden gençliğe ilişkin sergilediği tavrında konvansiyonel karşı duruşu reddettiği görülmektedir. Sisteme ve her türlü iktidara karşı yatay örgütlenmeler yoluyla mücadele edilmelidir. İktidarla ve otoritelerle mücadelede *Metal*'de (1994) görülen şiddet yanlısı tavır *İkinci Hayvan*'da (2010) şiddetsizliğe evrilmiştir, şair her ne kadar da karanlığın sol eliyle şiir yazmayı salık verse de. Anarşist yayınların çeşitlenerek artmasıyla Türk şiirine 90'larda giren anarşizm hakkında farklı şairlerin şiirleri incelenip yeni araştırmalar yapılarak literatürdeki boşluk doldurulabilir.

KAYNAKÇA

Althusser, Louis (2019). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Anarşi, https://sozluk.gov.tr/ (E. T.: 06.06.2021).

Anarşizm, https://tr.wikipedia.org/wiki/Anar%C5%9Fizm (E. T.: 06.06.2021).

Asiltürk, Bâki (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, Ece (2019). *Bütün Yort Savul'lar!*. İsyanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baker, Catherine (2013). *Zorunlu Eğitime Hayır!*. (Çev. Ayşegül Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, Jean (2021). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

Baykal, Ece (2008). "Türkiye'de Anarşist Yazının Gelişimi ve Siyahi Dergisi". *Marmara İletişim Dergisi*. C. 13. S. 13. s. 1-19.

Bingöl, Ulaş (2016). *Murathan Mungan'ın Şiirlerinde Postmodern Unsurlar*. Doktora Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bottomore, Tom (2016). *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*. (Çev. Ümit Hüsrev Yolsal). İstanbul: Say Yayınları.

Caner, Fırat (2002). *Bir İdeoloji Olarak Murathan Mungan Şiiri*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Canetti, Elias (2016). *Kitle ve İktidar*. (Çev. Gülşat Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Debord, Guy (1996). *Gösteri Toplumu*. (Çev. Ayşen Ekmekçi - Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Emmott, Stephen (2014). *10 Milyar*. (Çev. Can Evren Topaktaş). İstanbul: NTV Yayınları.

Goldman, Emma (2009). *Bolşeviklerin Devrime İhanetinin Öyküsü*. (Çev. Ali Toprak). İstanbul: Karşı Yayınları.

Gönül, Tayfun (1994). *Anarşizm Nedir*. İstanbul: Kaos Yayınları.

Heath, Joseph-Potter Andrew (2012). *İsyan Pazarlanıyor*. (Çev. Tamer Tosun). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İdeoloji, https://sozluk.gov.tr/ (E. T.: 06.06.2021).

İvan, İllich (2016). *Okulsuz Toplum*. (Çev. Mehmet Özay). İstanbul: Şule Yayınları.

Kropotkin, Pyotr Alekseyeviç (2013). *Karşılıklı Yardımlaşma*. (Çev. Işık Ergüden-Deniz Güneri). İstanbul: Kaos Yayınları.

Lafargue, Paul (2015). *Tembellik Hakkı*. (Çev. İhya Kahraman). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Malatesta, Errico (1999). *Hayatı ve Düşünceleri*. (Çev. Zühal Kiraz). İstanbul: Kaos Yayınları.

Marcuse, Herbert (1990). *Tek-Boyutlu İnsan*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.

Moretti, Franco (2005). *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*. (Çev. Zeynep Altok). İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, Murathan (1994). *Metal*. İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, Murathan (2010). *İkinci Hayvan*. İstanbul: Metis Yayınları.

Postman, Neil (2016). *Televizyon: Öldüren Eğlence*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ritzer, George (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. (Çev. Şen Süer Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ritzer, George (2011). *Toplumun McDonaldlaştırılması*. (Çev. Şen Süer Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Soydan, Barış (2013). *Türkiye'de Anarşizm*: Yüz Yıllık Gecikme. İstanbul: İletişim Yayınları.

Spring, Joel (1997). *Özgür Eğitim*. (Çev. Ayşen Ekmekçi). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stephen, Alain (2016). *Düşündüğümüz Şeyleri Neden Düşünürüz?*. Çev. Nihal Akcan. İstanbul: Nemesis Kitap.

Stirner, Max (2013). *Biricik ve Mülkiyeti*. (Çev. Selma Türkis Noyan). İstanbul: Kaos Yayınları.

Terry, Eagleton (2015). *İdeoloji*. (Çev. Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Toprak, Muhammed (2020). *Ece Ayhan'da İktidar ve Otorite*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ward, Colin (2000). *Eylemde Anarşi*. (Çev. H. Deniz Güneri). İstanbul: Kaos Yayınları.

Yivli, Oktay (2020). "Küçük İskender Şiirinde Anarko İzlek ve Motifler". *ÖZNE Felsefe Bilim ve Sanat Yazıları*. S. 32. s. 575-584.

Zerzan, John (2013). *Gelecekteki İlkel*. (Çev. Cemal Atila). İstanbul: Kaos Yayınları.

MODERN DÜNYADAN ANTİK YUNAN MİTOLOJİSİNE: ARAMIZDA DOLAŞAN PROMETHEUS

Rana Senanur DOĞAN

Doktora Öğrencisi
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Ens. Türk Dili ve Edebiyatı ABD

ÖZ

İnsanoğlu ilk zamanlardan beri kendisini ve çevresindeki olayları anlamlandırmak için farklı yöntemler seçmiştir. Kimi zaman mitin hikâyelerine, kimi zaman destanın mistik ve millî değerlerine sığınmıştır. Çünkü insan en çok anlamlandıramadığından korkar, bilmediğinin düşmanı olur, aşina olmadığına tedirginlik duyar. Dünyada var oluş serüvenimizde korkularımızı edebiyatın mitik anlatılarıyla köreltip daha güçlü ve daha aydın hissetmeye çalıştık. Öyle ki bu mitler, arketipler zihinsel kodumuza işledi. Zihin haritalarımızın kuytularına saklanmış mitlerin günlük pratiklerimizde ve edebiyatın içerisinde olmaması mümkün değil. Mit sadece arkaik anlatılardan ibaret, gerçeküstü anlamlandırma biçimleri olarak sınırlandırılamaz. İnsanoğlu yaşamaya devam ettiği sürece dünyayı anlamaya da devam edecektir. Anlamaya çalıştıkça arkaik bilgiye başvuracak, korkularını, tanımadıklarını atalarından mülhem cevaplarla yenmenin yollarını üretecektir. Mit aynı zamanda bir simge biçimidir. Tek bir mitolojik tipin zincir hikâyelerle diğer mitolojik tiplerle de birbirine bağlandığı göz önünde bulundurulursa bir tek mitin esasında büyük bir anlatı dizisini yanında getirdiği görülecektir. Bu da tek bir mitoloji ile birden fazla söz ve birden fazla simgeyi beraberinde getirmek demektir. Tam olarak sanatın ve özelde edebiyatın az söz ile anlam katmanları oluşturma pratiğine uygun bir yapısı vardır. Bu sebeple yüzyıllardır mitoloji bizimledir, simgelemeye ve tüm hikâyeleriyle anlatıları güçlendirmeye devam eder. Bu makalede amaç Yunan Mitolojisinden Prometheus'un izlerini sanatta ve günlük yaşamda sürmeye çalışmaktır. Tevfik Fikret'in Prometheus'u ile başladığımız iz sürme işinin 21. yüzyılda Prometheus'un giydiği yeni hırkaları bize sunarak güncele dokunmamızı sağlamasını amaçlıyoruz.

Anahtar Kelimeler: Mitoloji, Edebiyat, Tevfik Fikret, Prometheus

ABSTRACT

Since early times, human beings have chosen different methods to make sense of themselves and the events around them. Sometimes took refuge in the stories of the myth, sometimes in the mystical and national values of the epic. Because a person is most afraid of what he cannot understand, becomes an enemy of what does not know, becomes nervous about what is not familiar with. In our adventure of existence in the world, we blunted our fears with the mythic narratives of literature and tried to feel stronger and more enlightened. So much so that these myths, archetypes have entered our mental code. It is impossible that myths hidden in the nooks and crannies of our mind maps do not exist in our daily practices and literature. Myth cannot be limited

to archaic narratives, as surreal forms of meaning. As long as humanity continues to live, it will also continue to understand the world. Myth is also a form of icon. Given that a single mythological character also connects other mythological characters with chain stories, it will be seen that a single myth essentially brings with it a large narrative sequence. This means bringing with it more than one word and more than one icon with a single mythology. In this article, the goal is to try to trace the traces of Prometheus from Greek mythology in art and daily life. 21 of the tracking that we started with Tevfik Fikret's Prometheus. We aim to give us the new cardigans that Prometheus wore in the century to help us touch the current.

Keywords: Prometheus, Myth, Literatüre, Tevfik Fikret

Giriş

Mitoloji insanlık tarihi kadar eski bir adlandırma ve anlamlandırma biçimidir. İlk etapta insanlığın dünyayı ve kendi varlığını anlamlandırırken kullandığı primitif bir yöntemmiş gibi dursa da esasen insanın kendini kodlayış biçimidir ve her daim varlığını korumaktadır. Tanımlanması mümkün olmayan, sınırlara, kalıplara ve kurallara uymayan bu tür bir kavramın karşılığı ancak insanlık tarihindeki izlerini sürmek ve günlük hayattaki bağlamlarını ortaya koymak suretiyle verilebilecektir. Mitolojinin genellikle gerçek olmayan hikâyelerden türediği düşünülmektedir. İnsanların *inanmak ihtiyacı*ndan doğan boşluğu doldurmak için kendilerine uydurdukları estetik yalanlar olduğu düşüncesi hakimdir. Mitin kavramsal boyutu, anlamı kısır vadilerde dondurularak tanımlandırılmaya çalışılsa da bu kadar basit bir arka planı olması hayatın içinde yer aldığı konum mahiyetiyle yapılan tanımlar ile örtüşmemektedir. İnsanlık tarihi kadar eski olan mitolojinin bugün geldiği formlar insanın kendisini 21. yüzyıl dünyasında nasıl tanımladığının karşılığıdır. İnsanın psikolojik, epistemolojik, onkolojik varlığını anlamanın yolu kendisini hangi mitoloji ile ortaya koyduğunun anlaşılmasıyla açığa çıkacak çetrefilli bir yolculuktur.

Sosyal bilimlerin her alanından araştırmacıların kendi sahası nezdinde ele alarak alanını tanımlayabilecekleri kaynaklardan olan mitoloji; gelenekten, kültürden, sanattan, psikolojiden, tarihten, edebiyattan bağımsız değildir. Bütün bunlar da mitoloji olmadan tam manasıyla anlaşılamamaktadır.

> *"Mit, çok sayıda ve birbirini bütünler nitelikteki bakış açılarına göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçekliğidir. (...) Mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, "başlangıçtaki" masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğaüstü Varlıklar'ın başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir." (Eliade, 2001: 16)*

İnsanoğlu isimlendiremediği, tanımlayamadığı her olgudan korkar ve onu düşmanı bilir. Doğa ve doğaüstü inanç formlarından korkusunu da mitoloji yoluyla bulduğu cevaplarla yenmeye çalışmıştır. İlahî cevapların yerini kendi anlamlandırmalarına bırakarak merkezine mitolojiyi yerleştirmiştir. Bu sebeple kozmogoni mitleri ile "uzak ve masalsı bir geçmişte olup bitmiş bir olaylar dizisini" (Eliade, 2001: 16) anlatabildiği gibi eskatoloji mitleri ile de dünyanın sonuna dair uzak gelecekleri de öngörmeye çalışır.

"Mitler yalnızca Dünyanın, hayvanların, bitkilerin ve insanın kökenini anlatmakla kalmaz, ama aynı zamanda insanın bugün içinde bulunduğu duruma gelmesine kadar olup biten bütün önemli olayları da anlatır; bir başka deyişle onun ölümlü, cinsiyetli, toplum halinde örgütlenmiş, yaşaması için çalışması gereken ve belli kurallara göre çalışan bir varlık durumuna gelmesine kadar gerçekleşen önemli olayları anlatır." (Eliade, 2001: 21)

Bugün 21. yüzyılda kimisi adını kaybetmiş, kimisi içeriğini değiştirmiş, kimisi formunu yenilemiş olarak da olsa mitoloji insanoğlunun hayatında dolaşan gizli ve mistik bir ruh olarak yaşamaya devam etmektedir. Teknoloji ve insanlık ne kadar ilerlerse ilerlesin insan, insan olarak kendisini mitoloji ile ifade etmeye, sözünü güçlü kılmak, derinleştirmek için mitolojik tiplerin ardına sığınmaya devam edecektir. Bu çalışmada Yunan mitolojisinin önemli tiplerinden Prometheus'un modern dünyadaki ayak izleri takip edilmeye çakışılacaktır. Medyada karşımıza nasıl çıktığı, sosyal medya kullanıcıları arasında hangi yeni mecazlar ile dolaşarak kimliksel tanım oluşturduğu, modern sanatta insanın kendisini ifade etme çabasında ne gibi bağlamlar açtığı araştırılmaya çalışılacaktır.

Titan Kahraman Prometheus

Prometheus hikâyesini Yunan mitolojisinden alan bir tiptir. Bir anlatıda titan olan Prometheus, titanlar ve Zeus arasında çıkan savaşta kardeşiyle beraber titanlara ihanet ederek Zeus'un tarafına geçmiştir. Daha sonra insanoğlunun çamurdan yaratılış sürecinde yer almış, çamura şekil vererek Athena'nın ruh üflemesiyle insanın ortaya çıkışını sağlamıştır.1 Bir başka rivayete göre ise Prometheus, İapetos'un dört oğlundan birisidir. Bu dört çocuk farklı farklı cezalara çarptırılmıştır. Çünkü insanoğluna yardım etmek için Zeus'a ihanet etmekte ve sadece Zeus'ta bulunun "akıl ile yönetme kabiliyeti"ne sahip olmaktadır. Prometheus aynı zamanda bir kahindir de.2 Onu efsaneleştiren, insanoğlu arasında ona büyük anlamlar yüklenmesini sağlayan anlatı ise şöyledir: Tanrılar yaptıkları bir toplantıda kurban edilen hayvanların hangi kısımlarının insanlarda hangi kısımlarının Tanrılar'da kalacağı konusunda tartışmaktadır. Bu sırada Prometheus büyük bir boğayı parçalayarak kemiklerini, yağlarını ve iç organlarını derisiyle örterek süsler ve geri kalanını da hayvanın çirkin görünen midesiyle örter. Zeus'a giderek birisini seçmesini geri kalanını insanlara vereceğini ve bundan sonra insanların kurban olarak Zeus'un seçtiği kısımları getireceklerini söyleyerek seçenek sunar. Zeus süslü ve güzel görünen deri parçayı alır, içerisinden hayvanın en kötü ve etsiz yerleri çıkınca kandırıldığını anlar. Ancak anlaşma bir kere yapılmıştır, kızmasına rağmen insanlar kurban olarak bu kısımları vermeye başlarlar. Zeus kızgınlığını insanları ateşten yoksun bırakarak gösterir. Prometheus en başından beri insanların yanındadır. Etin en güzel kısmını insanoğlunun yemesini ister, ateşi onlara vererek de medeniyetin başlangıcını sağlamak, Zeus'tan intikam almak niyetindedir. Zeus'tan ateşi çalarak insanoğluna getirir ve medeniyetin temelleri atılmış olur. Her şeyin bir bedeli olduğu gibi Prometheus'un ateşi çalmasının da bir bedeli vardır. Zeus, Prometheus'u bir sütuna demir

1 Bu konuda yapılan başlıca çalışmalar için bkz. (Öztürk, 2016).

2 Bu konuda yapılan başlıca çalışmalar için bkz. (Erhat, 1978)

zincirlerle bağlatır. Her sabah bir kartal zincirlerle bağlı Prometheus'un ciğerini yemektedir. Müthiş acılar içerisinde tekrar eden bir döngü vardır. Kartal ciğerini yer, yenilen ciğer tekrar sabaha kadar oluşur ve sabah ciğeri aynı acılarla tekrar yenir. Prometheus kahinlik meziyeti sayesinde Herakles'i kartalı öldürmesi konusunda ikna eder ve lanet bozulmuş olur.[3]

Prometheus anlatısı çeşitli varyantlarıyla o dönemden beri insanlar arasında gezmektedir. İnsanoğlu Prometheus'a karşı adeta bir vefa borcu hisseder. İstiarelerde, benzetmelerde, mecazlarda Tanrılar ile insanların savaşında insanlara Tanrılar ile eşit haklar sunulması ve insanların hamisi olması onu insanoğlu arasında siyasî bir sembol haline getirmiştir. Gelinen noktada "Prometheus adaletsizliğe ve zorbalığa karşı mücadelenin sembolü olarak modern kültürde yerini almıştır." (Öztürk, 2016: 989)

Fikret'in Prometheus'u

"Mythos Yunan düşüncesiyle özdeştir denebilir, hem yalnız Yunan mı, insan düşüncesi ve onun ürettiği dille özdeş olsa gerek ki, Homeros'tan bugüne dünya sanatçıları mythos'u kendilerine tükenmez bir esin kaynağı olarak almıştır." (Erhat, 1978: 6) Tevfik Fikret için ise bu *"tükenmez esin kaynağı"* aynı zamanda *"kurtuluş vesikası"* olarak gördüğü Batı'nın ve "modernleşme", "medenileşme" sürecinin de kaynağıdır. Batı Rönesans ile beraber Antik Yunan mitolojisine yönelmiş, Batı'nın gelişim ve değişiminde mitolojiden yükselen fikir hareketlerinin yoğun etkisi görülmüştür. Batılılaşma devri Türk edebiyatında ve Türk fikir dünyasında ortaya çıkan "kaynaklanma" sorunun tezahürü niteliğindedir. Batı'nın kaynağını kendi şiirine kaynak olarak almaktadır. "Tanpınar Tanzimat'ta yeni mitlere yönelmenin sebeplerine değinir. O günden Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar *mit arama* maceramızı değerlendirir: "İlk Tanzimat şairleri 'mythos' aramağa başladılar (…) Çünkü eski şark 'mit'leri iflas etmişti. Fakat alamadılar. Bugün bizim edebiyatımız "mythos"u olmayan, tabiî 'istiare' ve 'alegorisi' olmayan bir edebiyattır." (Alptekin, 1975: 52) Tanpınar, millî bir mitin gerekliliği üzerine durur. Her mit içerisinden çıktığı toplumun yaşadığı süreçleri toplumla birlikte yaşamaktadır. Bu sürece ortak olmamış mitler çatışmalara sebebiyet verecektir.

Tevfik Fikret, Türk edebiyatında yeni Türk şiirinin öncü şahsiyetleri arasında yer almakla beraber, Türk fikir hayatında oluşan Modernleşme- Batılılaşma sancılarının da farklı bir yüzü olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. "Meşrutiyet" veya "İstibdat Dönemi" olarak ifade edilen bir dönemde, Osmanlı Devleti'nin sıkıntılı zamanlarında yaşayarak, toplumun yaşadığı karamsarlığı bireysel sancılarıyla kesiştirmiş, şiirlerini Batı'ya ve modernleşmeye duyduğu hasret ve hayranlıkla kaleme almıştır. 1911 yılında yayımlanan Halûk'un Defteri adlı eseri döneminin fikir hareketlerini, ideolojilerini, şair ve düşünce adamlarında Batılılaşmanın yansımalarını vermesi açısından önem arz etmektedir. Tevfik Fikret oğlu Halûk üzerinden yeni bir gençlik, bu gençlikle beraber yeni bir gelecek hayal etmekte ve bu geleceği de Batı'dan beslenerek inşâ etmeyi hedeflemektedir. Şiirlerin geneli

[3] Bu konuda yapılan başlıca çalışmalar için bkz. (Fink, 1997)

Halûk'a-Halûk özelinden gençlere- nasihat niteliğindedir. "Modernleşme" sürecinde görevlerini ve karşısına çıkacak engellerle baş etmesini sağlayacak yöntemleri Batı'dan aldığı istiare kaynakları ile ortaya koymaktadır. Promete şiiri de böyle bir şiirdir:

Promete / Tevfik Fikret
Kalbinde her dakîka şu ulvî tahassürün
Minkār-ı âteşini duy, dâimâ düşün:
Onlar niçin semâda, niçin ben çukurdayım?
Gülsün neden cihan bana, ben yalnız ağlayım?
Yükselmek âsmâna ve gülmek ne tatlı şey!
Bir gün şu hastalıklı vatan canlanırsa... Ey
Müştâk-ı feyz ü nûr olan âtî milletin
Meçhul elektrikçisi, aktâr-ı fikretin
Yüklen, getir -ne varsa- biraz meskenet-fiken,
Bir parça rûhu, benliği, idrâki besleyen
Esmâr-ı bünye-hîzini; boş durmasın elin.
Gör dâimâ önünde esâtîr-i evvelin
Gökten dehâ-yı nârı çalan kahramânını...
Varsın bulunmasın bilecek nâm-ü şânını. (Fikret, 2017: 25)

Tevfik Fikret'in oğlu Halûk elektrik mühendisi olmak için İskoçya'ya gitmiştir. 1913 yılında da Amerika'ya geçerek Michigan Üniversitesi'nde eğitimine devam etmiştir. Mektuplarında Türkiye'ye dönmeyi başlarda düşündüğünü dile getiren Halûk, daha sonra din değiştirerek Hristiyan olmasıyla beraber papaz olmaya karar verir ve Amerika'da kalır. Türkiye'ye bir daha dönmez.

"Fikret, ülkesinin kötü şartlardan kurtulması için Yunan mitolojisinde aklın, özgürlüğün ve insan iradesinin sembolü olan Promete örneği üzerinden düşüncelerini dile getirir. Promete, Meşrutiyet Dönemi ideoloğunun aydınlanma projesinin temsilidir. Zeus'un insandan esirgediği ateşi, olağanüstü aklını kullanarak çalan ve insanlara sunan Promete, hiçbir karşılık beklemeden hayatını feda edecek kadar fedakâr aydının kişiliğini ve duruşunu yansıtır. Bilimsel düşüncenin karşısındaki her türlü kalıplaşmış fikre karşı çıkmasını tavsiye eden Fikret, yeni nesle üstlenmesi gereken vazifeyi de gösterir." (Yılmaz, 2015: 156)

Tevfik Fikret, içinde bulunduğu karamsar dünyadan, toplumun ve kendisinin kurtuluşunun yolu olarak Batı'dan gelecek olan teknoloji ve modernleşme olduğunu düşünmektedir. Teknolojinin gelişmesini medenî bir toplumun oluşumunun temel şartı olarak görür. "Promete" isminden itibaren bilerek seçilmiş, hedef olarak gösterilmiştir. Yükselmek, ileri gitmek, "Tanrılardan" ateşi çalmak bağlamlarında bakıldığında şairin kendisini gördüğü "çukur" ve Batı'yı oturttuğu "Tanrılık" makamı olan Olympos Dağı şiirin amacıyla daha anlamlı bir hale gelmektedir. "Öte yandan Promete 'nin "nârı" (=ateş) çalması şiirin sonunda hatırlatıldığına göre ateşin kimden çalındığı ve kime verildiği de hatırlanmalıdır. Ateş, tanrılardan çalınarak insanlara verilmiştir. Prometheus bunun bedelini zincire vurulmakla ödese de "kahraman" lığını kanıtlamıştır. Sanatkâra göre bu ateş "dehâ-yı nâr"dır (=ateşin dehası). Buradaki ateşin sembolik olduğu, karşılık geldiği kavramın da "dehâ" olduğu bizzat şair tarafından böylece belirlenmiş olur." (Atay, 2018)

Fikret kimliğinin Yunan mitolojisi üzerinden ortaya koymaya çalışmıştır. Bunun aidiyetsizliği üzerine yeni bir medeniyet inşâ etmeye çalıştığı oğlunda düşündüklerinin tam tersi bir yönde tezahür etmiş olması, insanın yetiştiği medeniyetin mitlerinden kaynağını alarak kendisini ifade etmesi gerekliliğinin kanıtı niteliğindedir. Cemil Meriç'in C. Lévi-Strauss'dan aktardığı gibi "Mite en çok benzeyen şey siyasî ideolojidir. Belki de çağdaş Batı cemiyetinin bütün yaptığı, mit'in yerine ideolojiyi geçirmek olmuştur. İdeoloji bize toplumun haritasını verir, toplum içerisinde hareket etmemizi kolaylaştırır."[4] (Meriç, 1996: 264) Mit, Tevfik Fikret için sadece ideolojinin kendisi değil, aynı zamanda ideolojinin ortaya konulma biçimidir. "Mit, manasız bir dünyada mana bulmanın bir yoludur. Mitler varoluşumuza önem katan anlatı biçimleridir." (May, 2016: 15) Tevfik Fikret *varoluşuna önem katan, manasız dünyasında mana arayan* mitlerini hep ithal etmiştir. Fikret ve "Promete" üzerine yapılmış nitelikli oldukça fazla çalışma bulunmaktadır, burada amaç "Promete" şiirinin tahlili olmadığından Prometheus'un izleri başka kaynaklardan sürülmeye devam edilecektir.

21. Yüzyılda Prometheus

Dünyanın hızla değiştiği ve geliştiği söylense de insanların ilk çağlardan beri aynı olduklarının kanıtı olarak mitolojiyi ortaya koyabiliriz. Kimi zaman bir şarkıcı, kimi zaman bir siyasetçi, kimi zaman bir ideoloji, kimi zaman bir reklam malzemesi, film, müzik, resim vs. olarak insanoğlunun zihninde ve ruhunda kodlanmış olarak varlığını korumaktadır. Mitoloji üzerine çalışmalarıyla tanınan Joseph Cambell "Dünyaya aydan baktığınız zaman, dünyayı devletlere ve uluslara bölünmüş olarak göremezsiniz. Bu, gerçekten de gelecek olan yeni mitolojinin sembolü olabilir. Bizim ülkemiz bu dünya olacak." (Cambell, 2017) diyerek yeni dünyaya ve onun yeni mitolojilerine değinmektedir. Kitle iletişim araçlarının yoğunlaştığı, teknolojinin geliştiği, insanların daha kolay ulaşıldığı ve dünyanın "küreselleşme" adında bir "mahallîleşme" çağına girdiği şu günlerde mitoloji yayılmasına imkân sağlayacak yeni ağlar bulmuştur.

"Mitler, insanların dikkatini bir olasılıktan bambaşka bir diğerine çeker ve böylelikle hedefleriyle birlikte kurdukları hayallerin istikameti de değişir." (May, 2016: 108) Mitleri belirleyenler toplumsal hedefleri de belirleyerek, medya aracılığıyla kitleleri yönlendirmeyi başarabilir. Medya ve kitle iletişim araçları bu konu için oldukça elverişlidir. İnsanların hâlâ aynı şekilde kendisini ve fikirlerini ortaya koyduklarını göstermek açısından da medya önemli bir unsurdur. Komplo teorileri ile de karıştırılmamalıdır. Mitler; geleneksel inançlardan ve ihtiyaçlardan, toplumların geçirdiği sosyolojik evrelerden beslenmektedir. Kadîm kültürün seçkin ürünleridir. Komplo teorileri ise daha çok "gerçek dışı", "hayali" ve kitleleri korkutmak adına kurulmuş "tez"lerdir. Birçoğu gerçekleşmez. Kitleleri toplu halde etkileyemez, ancak mitin etki alanı daha geniştir.

[4] C.Lévi-Strauss'den aktaran (Meriç, 1996: 264).

1.1.Medyada Prometheus

Prometheus hikâyesi mahiyetiyle "bilim", "özgürlük", "başkaldırı", "medeniyetin başlangıcı" vs. gibi imgelerin simgesi halini almıştır. Sadece "Prometheus" kelimesiyle dahi binlerce hikâye anlatabilmek mümkündür. Bu sebeple de çeşitli film ve dizilerde kullanılmıştır. Mitolojinin temel unsur olarak ele alındığı yüzlerce film bulunmaktadır. Kimisi konusunu doğrudan mitolojiden alırken, kimisi mitolojik öğeleri modern göstergelerle birleştirerek insanoğlunun yeni soru sorma ve cevaplar arama biçimi olan sinemayla mitolojiyi dönüştürerek yeniden üretmektedir. Bu çerçevede inceleme alanı olarak "modern mitler" noktasında da bolca kaynaklık edebileceği düşünülen "Prometheus" filmi incelenecektir.

1.1.1. "Prometheus" Filmi

Film 1 Haziran 2012 yılında vizyona girmiştir. Yönetmen Ridley Scott'un ikinci bilim-kurgu serisi olarak bilinir. Bu film, "Alien (Yabancı)" filminden sonra filmin eksik kalan parçalarını profesyonelce cevaplamakla beraber tek başına da anlamlı ve kendi içerisinde de bütünlük sağlayıcı bir hikâyesi bulunmaktadır. Senaristliğini Jon Spaihts ve Damon Lindelof yapmıştır. Kozmogoni ve eskatoloji mitlerinin yoğun olarak işlendiği bir içeriğe sahiptir. Temelde ilhamını Erich von Daniken'in 1968 yılında Peru'da yaptığı arkeolojik kazılarda elde ettiği kanıtlarla kaleme aldığı Tanrıların Arabaları kitabının tez ve kuramlarından almaktadır. Erich von Daniken'e göre insanoğlunu dünyada yaratan ya da dünyaya getiren bir "üstün uzaylı" ırkı vardır. "Dünya dışı varlıklar dünyada yeni bir oluşumun başlamasını sağlamış ve gezegenlerine geri dönmüşlerdir"5 (Daniken, 1973) düşüncesini yaptığı arkeolojik araştırmalarla temellendirerek "yaratılış" hususundaki sorulara yeni tezler geliştirmiştir. Daniken'in "Türlü din kitaplarının, 'Tanrı insanı kendi görüntüsünde yarattı' demesi gibi, bir takım eski din kitapları daha da ileriye giderek, 'tanrının' istediği biçimde insanların yaratılabilmesi için, birçok deneyler yapıldığını yazıyor. Bilinmeyen uzaylıların dünyamızı ziyaret ettiğini ileri süren kuramımıza göre, bugün bile bizi biz yapanın bu üstün varlıklar olduğu anlaşılmaktadır." (Daniken, 1973: 83) görüşü filmin temelini oluşturmaktadır. Filmde dinî ve mitolojik öğeler iç içe girmiştir. Kuramın temellerine dinî kanıtlar da eklenerek, her zaman bir "üst yaratıcı" daha olduğu sıklıkla vurgulanmaktadır.

Filmin başında bir uzay aracı dünyaya gelir, insansı bir yaratık kendi DNA'sını parçalayarak suya karışır ve insan ırkının doğuş sahnesi gösterilir. Başından itibaren *"yok olarak var etmek", "kendini feda etmek"* ideali işlenmektedir. "Prometheus" isimlendirmesi de ilk olarak burada güçlenir. Prometheus da mitolojide kendisini feda ederek insanoğlunun medeniyete kavuşmasına ve Tanrılar ile savaşını kazanmasına olanak sağlamaktadır. Filmde buna göndermede bulunularak Weyland Şirketi'nin sahibi Peter Weyland şöyle bir cümle

5 Bu konuda yapılan başlıca çalışmalar için bkz. (Daniken, 1973: 80)

kurmaktadır: "Prometheus, insanların Tanrılarla eşit şartlara sahip olmalarını istemiş ve bu sebeple Olympos'tan kovulmuştur. Şimdi Prometheus'un dönüş vakti." (Scott, 2012)

Prometheus'un anlatılarında geçen, Prometheus'un çamurdan insana şekil vermesi -gözyaşları ile ıslattığı çamurdan- insanın yaratılışında çektiği acılarla insanı yaratma imgesi film boyunca *"yaratıcı"* ve "uzay aracı" arasında bir bağ kurmaktadır. İnsanoğlu yaratılışını borçlu olduğu uzaylılara borcunu ödeyerek kendi yaratılışını gerçekleştirecek yollar aramaktadır. Film boyunca Tanrılarıyla savaşanlar ve Tanrılarını arayanlar arasındaki mitolojik ve dinî göndermeleri takip etmek mümkündür.

"Prometheus" insanoğlunu yaratan ırkı aramaya çıkmış bir uzay aracıdır. Bilimsel araştırma amacıyla yola çıkmıştır. Prometheus'un modern dünyada simgelediği her nokta filmde verilmektedir. İki arkeolog dünyada izlerini buldukları uzaylıları "şirket" sponsorluğuyla uzayda arayacaklardır. Kötülüğü simgeleyen –yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi- android bir robot olan David'dir. İnsan olmamakla beraber bir insanda görülecek zaaflar ve hırs bu robotik yaratıkta gözlemlenmektedir. Aynı zamanda robotlar ve insanlar arasında gelecekte vuku' bulması öngörülen savaşın da ayak sesleri gibi David ve Holloway arasındaki çekişme Holloway 'in ölmesiyle son bulur. Eskatolojik mitlerden olan insan-robot savaşlarının minimal boyuttaki varyantı olarak okumak mümkündür. Filmin sonunda ise David'in kafasını kopartan *"üst varlık"* yani *"mühendis"* olacaktır. Her şeyin üstündeki yaratıcı robotun da üstündedir ve onu ancak bu yaratıcı yenebilmektedir. Antik simgelerin, tarihsel imajların ve mitolojik göndermelerin yoğun olduğu sahneler içerir. Gerçekleşen her şey Noel zamanında olmaktadır. İsa ve Hristiyanlık inancına yoğun telmihler yapılmaktadır. Filmin başında uzay gemisinde dahi olsalar Noel ağacının neler simgelediği anlatılır, sahne geçişlerinde sıklıkla görünen bir Noel ağacı bulunmaktadır. Filmin ortalarında *"insanoğlunun yaptığı bir hata"* olarak İsa'nın çarmıha gerilmesi verilir.

Araştırmacılar kendilerini yaratan bu türe *"mühendisler"* demektedir ve İsa'nın da mühendisler tarafından insanoğlunu düzeltmek üzere dünyaya gönderildiği, buna karşılık insanoğlunun onu çarmıha germe hatasına düştüğü hikâyesi verilmektedir. Arketipler üzerine çalışmalar yapmış olan Carl Kerényi: "Yunan tanrılarının içinde, insanoğlu ile ilişkisi bakımından en dikkat çekici olanı Prometheus 'tur. Prometheus, Hıristiyan Kurtarıcı ile en çarpıcı benzerliğe ve en çarpıcı kontrasta sahiptir. İnsanoğlu için diğer Yunan tanrılarının hepsinden çok aracılık yapar, insanlarla birlik olur." (Kerényi, 2012: 25) diyerek Prometheus 'un İsa ile bağlantısını arketipsel açıdan açıklamaktadır. "İsa", "Noel", "Yaratıcı" imgeleri bu bağlamda açıklandığında daha kolay anlaşılmaktadır.

"Büyük Günah" inancı film boyunca insanın içten kötü oluşuyla beraber işlenmektedir. Ayrıca hamile kalamayan Shaw'ın *"yaratıcı"* olarak nitelendirilen *"mühendis*"ten alınan DNA ile hamile kalması da "Meryem Ana" arketipine bir göndermedir. İlahî simgeler ile donatılmış film Prometheus ve yaratılış mitleri üzerine kurulmuş, modern teknolojik

yöntemlerle yüzyıllardır aynı soruları soran insanoğlunun yine mitle kendisine cevaplar aramasının 21. yüzyıldaki formu olmuştur.

1.1.1.Sosyal Medyada Prometheus:

Prometheus'un hikâyesi ortaya çıktığı ilk zamanlardan bu yana insanoğlunu sarmalamış ve onunla özdeşleşmesini kolaylaştıracak bir vefa duygusunu içerisinde barındırmasını sağlamıştır. Tarih boyunca yaşanan ortaklıkları, her devirde yönetimden, yöneticilerden, yasak ve cezalardan rahatsız, muhalif karakterlerin sistem eleştirisinde kendilerine simge olarak seçtikleri bir tip olmuştur. Zeus her zaman var olacak ve *"Yalnız ölüm kurtarabilirdi beni, / Oysa benim işkencelerimin sonu yok/ Zeus tahtından düşmedikçe"*[6] (Aiskhylos, 2006) diyecek Prometheus ruhlu karakterler de asırlar boyunca toplumun arasında dolaşacaktır. Sosyal medya, medya ve kitle iletişim araçlarının geldiği son nokta olarak nitelendirilebilir. Kabaca tanımlanacak olursa sosyal medya, "insanların fikirlerini, görüşlerini, deneyimlerini, perspektiflerini, çeşitli mesaj ya da görüntülerle paylaşmak ve birbirleriyle iletişim halinde bulunmak için kullandıkları online platformlardır." (Levent Eraslan, 2015: 9) Medya ve sosyal medya ile beraber kişi kendisini ifade edecek yeni mecralar bulmuş oldu. İfadenin, düşüncenin, kendini ortaya koymanın ve mitlerini yeni formlarla oluşturmanın güncel sahası olarak sosyal medya 21. yüzyılda kitlesel yönlendirici ve şekil verici işleviyle karşımıza çıkmaktadır. Araştırmada Türkiye'de en çok kullanılan üç sosyal medya mecrası "Twitter", "Facebook" ve "İnstagram" baz alınarak "Prometheus" ismiyle açılmış hesaplar ve sayfalar incelemeye tabi tutulmuştur. Twitter, sosyal medya mecraları arasında fikirlerin ve siyasî ideolojilerin en yoğun dile getirildiği mecra olarak bilinmektedir. Ülke ve dünya gündemi olmak üzere iki ayrı gündem takibi yapmak mümkündür. Günlük haberlerin takibi, siyasî, ekonomik, bilimsel gelişmelerin dakika dakika paylaşıldığı bir mecradır. İlk kurulduğu zaman sadece 140 karakter ile söylenilmek istenilen sözün dile getirildiği bir platformken kurucularının 2018 yılında kullanıcılarının daha kolay kullanım sağlamaları adına 280 olarak güncelledikleri karakter sınırıyla beraber *"kısa kelimelerle derin anlamlar"* arayışı bir nebze daha genişlemiş oldu. Twitter'ın bütün bu özellikleri dikkate alındığında üç platform içerisinde en fazla siyasî içerikli paylaşım yapan "Prometheus" isimli kullanıcı veya sayfanın Twitter 'da bulunuyor olması daha anlamlı hale gelecektir. Twitter 'da çalışmanın yapıldığı tarih olan 23.01.2020- 12.05 itibariyle 69 tane "Prometheus" ismini kullanan kullanıcı bulunmaktadır. Farklı siyasî görüşlerin, ayırt etmeden bu isme ortak mana yükledikleri tespit edilmiştir.

İnstagram kullanıcıları arasında daha çok sanat ve mitoloji ile ilişkilendirilmiştir. Prometheus filminin paylaşımlarının yoğun olduğu gözlemlenmiştir. İnstagram'da "Prometheus" ismini kullanan 27 hesap tespit edilmiştir. Birçoğu mitolojik içerikli paylaşımlar yapmakta olan sayfalardır. Kişisel hesapların ismi olarak da kullanılmaktadır.

[6] Bu konuda yapılan başlıca çalışmalar için bkz. (Aiskhylos, 2006)

Burada sert bir ideolojik söylemden ziyade mistik ve gizemli bir katkı sağlaması amacıyla kullanıldığı tespit edilmiştir. Facebook 2.13 milyar kişi tarafından kullanılan, dünyanın en fazla kullanıcısına sahip sosyal medya mecralarından birisi olma özelliğine sahiptir.[7] Bu sebeple de bu üç platform içerisinde çeşitlilik ve kullanıcı sayısı bakımından en fazla "Prometheus" içeriği Facebook'ta tespit edilmiştir. 250'yi aşkın kullanıcı adı ve 100'ü aşkın "Prometheus" isimli sayfa bulunmaktadır. İçerik olarak zengindir, her konuda paylaşımlara konu olduğu ve insanların isim olarak sıklıkla kullandıkları gözlemlenmektedir. Sosyal medya her an değişen canlı bir organizmadır, bu sebeple bu veriler araştırmanın yapıldığı gün ve saat içerisinde sabit olarak tespit edilmiş verilerdir. Zaman geçtikçe değişiklik arz edebilir. Ayrıca sosyal medyanın genişliği ve derinliği dikkate alınarak bu üç platform inceleme alanı olarak sınırlandırmak maksadıyla seçilmiştir. Daha geniş bir araştırma ile yeni ve zengin sonuçlara ulaşılacağı düşünülmektedir. Sosyal medyada "Prometheus" un kendi varlık sahasını çeşitli formlarda devam ettirdiği gözlemlenmiştir.

1.1.1.Bilgisayar Oyunları ve Prometheus

Bilgisayar oyunları televizyonun insan hayatına dahil olmasıyla beraber karşımıza çıkmaya başlamıştır. Sanal gerçeklik ve üç boyutlu oyunlarla daha gerçekçi oyun imkânı sunabilmektedir. Bu bölümde içerisinde Prometheus'u farklı bir biçimde barındıran "Outlast" oyunundan söz edeceğiz. Outlast bir hayatta kalma-korku oyunudur. Baş karakter gazeteci Miles Upshur, çeşitli aksaklıklar ve gariplikler olduğunu düşündüğü bir akıl hastanesini araştırmaya çalışmaktadır. Oyunun diğer korku ve hayatta kalma oyunlarından farkı, oyunda silah olmayışı, onun yerine gazetecinin kamerasını gece görüşü ve yön bulmak için kullanmasıdır. Diğer oyunlarda karakterler kaçarken silahlarını yükseltmeye ve kurşun aramaya çalışırken burada karakter pil aramaktadır. Pili bittiği anda karanlıkta kalarak zombi gibi çeşitli varlıkların saldırısına uğrayabilir. Oyuncunun amacı, gazeteciye verilen bilgi toplama görevlerini yerine getirmek ve başarıyla canavarlardan kaçarak oyunu sonlandırmaktır. Oyuncunun kendisini korumak için ya kaçması ya da varlıkların onu göremeyeceği zekice bir yere saklanması gerekmektedir. Oyun eleştirmenleri tarafından oldukça başarılı bulunan bir korku oyunudur. Oyunun bir yerinde hikâye gereği anlık olarak görülen bir karakterin odasında Prometheus'un resmi duvarda asılıdır.8 Tüm duvarı kaplayacak genişlikte ve odak noktasında bulunan bu resmin önemli özelliklerinden birisi resmin gerçek bir ressama yaptırılmış olmasıdır. Diğer bütün çizimlerin grafik tasarımı ile yapıldığı bilinirken bu eser Flaman ressam Peter Paul Rubens'in 17. Yüzyılda çizdiği "Zincirli Prometheus" tablosundan mülhem çizilmiştir. Prometheus bu tabloda sağ tarafta yer alırken, oyundaki tabloda sola doğru yer almaktadır. Rubens'in eseri Barok tarzının bütün özelliklerini taşımakta, Prometheus trajedisini çizgileriyle vermektedir. Oyundaki eser daha modern çizgilerle detaylara girmeden ve daha koyu renklerle çizilmiştir. Oyunun

[7] https://www.ntv.com.tr/ekonomi/facebookun-aylik-aktif-kullanici-sayisi-artti,-r22LEaxsEWWnA45ZXh4ZQ- 23.01.2020-12.34

[8] http://arsizsanat.com/modern-prometheus-ya-da/ - 23.01.2020- 14.46

görevlerinden birisi de Mary Shelley'in 1818 yılında kaleme aldığı Frankenstein, or The Modern Prometheus kitabını bulmak üzerine kurulmuştur. Oyuncunun görevi tamamlaması bu kitabın dördüncü bölümünde geçmekte olan şifreyi çözmekle mümkün olacaktır. "Frankenstein" gotik romanın ve bilim kurgu romanlarının ilk örnekleri arasında sayılmaktadır. En iyi korku romanını yazma fikriyle yazılan roman, insanı yeniden yaratmak fikri üzerine deneyler yapan bir simyacıdan esinlenilerek kaleme alınmıştır. Frankenstein esasen insan olmanın hasretiyle yanan bir karakterdir. Kendisini yaratan Victor Frankenstein'a "Âdem olması gerekirken haksız yere mutluluktan mahrum edilen, cennetinden kovulmuş bir meleğe" benzediğini söylemektedir.9 Yine bir "yaratılış" ve "yaratıcı ile çatışma" hikâyesi Prometheus ile beraber kullanılmıştır.

1.1.Bilimsel Araştırmalar ve Gelişen Teknolojide Prometheus

Prometheus'un modern dünyada en fazla kullanıldığı imgelerin "bilim", "medeniyet", "ilerleme" ve "gelişim" olduğu daha önce de üzerinde durulan bir konu olmuştur. Prometheus filminin bilimin "amiral gemisi" olarak "Prometheus" ismini kullanıyor olması, Tevfik Fikret'in "Promete" şiiri bunun farklı iki sanat dalında kanıtları niteliğindedir. Teknolojinin hızla ilerlemesi ile her şeyin yapaylaştığı bir dünyada insanın kendi yerine düşünecek bir zekâyı da geliştirdiğini görmek mümkündür. Yapay zekâ kimisi için korkutucu olsa da kimisi için bilimin geldiği son noktadır. Modern eskatoloji mitleri ve anlatıları her daim robotlar, androidler, yapay zekâ ve insan-robot savaşları üzerine kuruluyor. Prometheus'un ilham verdiği bir başka eskatolojik hikâye YouTube üzerinde yayın yapan Barış Özcan tarafından yazılmış, yine YouTube üzerinden anlatılmıştır.[10] *Omega Takımı* ismini verdiği bir takımın üstün yeteneklerle kurduğu Prometheus yapay zekâsının yapacaklarını kurguladığı gelecek ve kıyamet senaryosu olarak dinleyicinin karşısına çıkmaktadır. Yapay zekâlar tarafından üretilen sanat eserlerinin, filmlerin, tabloların ya da yeni şirketlerin yaygınlaştığı dönemlerde çok da uzak olmayan gelecek senaryosu olduğunu söylemek mümkündür. Bu alternatif gelecek senaryolarının gerçekleşip gerçekleşmeyeceği bilinemez, ancak görünen o ki Prometheus bilimsel gelişmelere ilham olmaya devam etmektedir.

Alternatif gelecek senaryolarının dışında çalışmaları devam eden başka bir bilimsel gelişmeye de ilham ve isim veren Prometheus, İtalya'da kurulan ZAVA şirketi tarafından açık kaynak olarak üretilmesi planlanan elektrikli bir spor arabanın da ismidir. 2018 yılında 51 gün boyunca İndiegogo adlı popüler bağış platformunda toplanan bağışlar ile yapımına başlanan elektrikli spor araba "PrometheuS"un 2020 yılında piyasaya sunulması beklenirken, bağışların büyük yatırımcılardan değil de halktan toplanıyor olması sebebiyle otomotiv sektörü açısından umutsuzlukla karşılanmaktadır.[11] Yine 21. yüzyılın en önemli

9 https://tr.wikipedia.org/wiki/Frankenstein 23.01.2020- 15.13

10 https://www.youtube.com/watch?v=hSVv6NQ0wH8 23.01.2020- 16.10

11 https://www.log.com.tr/dunyanin-ilk-acik-kaynak-otomobili-zava-prometheus-video/amp/ 23.01.2020- 16.18

atılımlarından sayılan "elektrikli araç" yapımında dahi Prometheus insanlık için ateşi Tanrılardan çalmaya devam etmektedir.

1.1.Modern Sanat ve Prometheus

Mitoloji sanatın temel ilham kaynakları arasında yer almaktadır. Küreselleşen dünyada sanatta ortak birliktelikler geliştirebilmek, tüm dünyanın ortak hafızasına seslenebilmek için mitoloji önemli bir yere sahiptir.

> *"Sanat bir hakikat usulüdür ve bu hakikat, daima, duyumsanabilir olan olarak duyumsanabilirin hakikatidir. (...) Bu sanatın evrenselliğinin tanımıdır. Sanatsal hakikat bilimsel veya siyasî vb. hakikatten başka bir şeydir. Sanat bugün çok önemli görünüyorsa, bunun sebebi, küreselleşmenin bizi yeni tür bir evrensellik yaratmaya zorlamasıdır; bu da her zaman yeni bir duyarlılık ve dünyayla yeni bir duygusal ilişkidir. Bugün baskı soyut evrenselliğin baskısıdır. Bu nedenle bugün sanatsal yaratım, insan özgürleşmesinin bir parçasıdır. Sanat küreselleşme denen soyut evrensellik karşısında yeni bir şey yaratma yönündeki gerçek olanaktır."*[12]

Mitoloji sanata tüm varlığıyla bu olanakları sunabilmektedir. Modern sanatta günümüz sanatçılarından Serkan Yüksel'in 2016 yılında İstanbul'da sergilediği çalışmalarının temelini Prometheus'un hikâyesi oluşturmaktaydı.[13] Yüksel, Prometheus'un insanlık için attığı büyük adıma karşı, insanlığın ateşle elde ettiği gücü doğayla savaşarak, doğanın dengelerini bozma ihanetiyle karşılık verdiğini savunmaktadır. Modern sorunlara mitolojik tiplerden aldığı istiare gücüyle yeni bir eleştiri getirmeye çalışır. Aynı şekilde Meksikalı sanatçı ve akademisyen Ricky Armendariz'in "Modern Prometheus"[14] adlı eseri sanat severlerin zihin dünyasında ortaya çıkardıkları imgeler açısından ortaklık ve evrensellik ilkelerine uygun ışıklar yakmaktadır.

Sadece resim alanında değil, müzik alanında da Prometheus'un ilham verdiği eserlerle karşılaşmak mümkündür. Türk müzisyen Hüsnü Arkan'ın "Promete" şarkısı 1991 yılında "Bir Yalnızlık Ezgisi" albümünde yer almaktadır. Söz ve müziği Hüsnü Arkan'a aittir:

Promete-Hüsnü Arkan
Yüreğin rüzgarlarla dolu
Bulutlara değer başın
Açılmışsın mavi derin sularda
Acı kan kardeşin ölüm yoldaşın

Kıyıda toprak bekliyor
Satılmış parça parça
Kucaklayacaksın sonunda
Kazanacaksın belki
Belki yitireceksin
Kucaklayacak toprak seni

12 https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanat-uzerine-on-bes-tez/1376 23.01.2020- 16.50.

13 https://vogue.com.tr/metropol/contemporary-istanbulda-umudun-resimleri 23.01.2020- 16.57.

14 https://www.artsy.net/artwork/ricky-armendariz-modern-prometheus-unbound-remix-1 23.01.2020- 22.48.

Belki yitireceksin
Kucaklayacak toprak seni

Ateşi çal gökyüzünden
İnsanın ellerine ver
Umudu bas göğsüne yürü
Sevginin yurduna var

Yüreğin rüzgarlarla dolu
Bulutlara değer başın
Açılmışsın mavi derin sularda
Acı kan kardeşin ölüm yoldaşın

Kuşlar toprağa düşmüş
İnsanlar darmadağın
Koparmış ipini koyun
Kısrak zinciri kırıyor
İnsanlar halka halka
Zincire vuruluyor

İnsanlar halka halka
Zincire vuruluyor

Gülümse güller uyansın
Sevinci yaz kaderine
Bitmedi büyük çilesi insanın
Yaşamalı gönlünce. (Arkan, 1991)

Hüsnü Arkan'ın şarkısı ve diğer sanat eserlerinde Prometheus imgesinin aynı düzlemde kullanıldığı görülmektedir. Hüsnü Arkan, Prometheus'a bu sefer *"sevginin yurduna var"*mak üzere bir görev yüklüyor. İnsanoğlunun tekrar ateş ile buluşarak, bu yeni şansını "*gönlünce yaşamak*", *"büyük çile*"yi bitirmek üzere kullanmasını istiyor. Burada daha Marksist-Sosyalist bir karşılıkla simgelendiğini görmek mümkün. Promete şarkısının çıkışından 5 ay sonra Sovyetler Birliği dağılmıştır. Siyasî değişimlerin yoğun olduğu bir dönemde *"insanın çilesi"* ve işçi sınıfı üzerine yazılmış bir şarkı sözünde Prometheus yine kahramanlık unsuru olarak yer almaktadır. Yazar doğrudan Prometheus'a seslenmektedir. İlk kıtada Prometheus'un heybetli varlığı tasvir edilir. Toprakları satılmış köylü sınıfı, halk ve işçi sınıfının bütünlüklü olarak Prometheus'un bünyesinde toplandığını ikinci kıtaya gelindiğinde görmek mümkündür. Toprak insanı her daim kucaklamaya hazırdır, yense de yenilse de. Prometheus hikâyesi de yenilgileriyle beraber onuruyla insanlara yardım etmeye çalışan, bedeller ödeyen, zincirlere vurulan bir titanın hikâyesidir. Cezalandırılmasına rağmen vazgeçmemiştir. Şarkıda zincire vurulan artık Prometheus değil, insanlardır. Onları kurtaracak olan da yeniden Prometheus'tur. Dağılmış, parçalanmış, hakları ellerinden alınmış insanlar tasvir edilmektedir. Dönemin siyasî hareketliliklerinde darbeler ve tutuklanmaların sanattaki yankısı niteliğindedir, Arkan'ın tekrar ettiği *"İnsanlar halka halka*

/ Zincire vuruluyor" dizeleri sağ-sol çatışmalarının yoğun bir biçimde yaşandığı, askerî darbe sonrası her cenahtan tutuklanmaların ve tutsaklıkların devam edişine vurgu yapılmaktadır.

1994 yılına gelindiğinde yine Sosyalist-Marksist görüşün temellendirdiği ideolojik çerçeve ile kaleme alınan *Prometheus'un Sönmeyen Ateşi* Tülin Öngen tarafından kaleme alınmıştır. Öngen, kitabın girişinde "Prometheus"un ne anlam ifade ettiği ve neden kitabında işçi sınıfının sembolü olarak kullanıldığına dair şunları söylemektedir:

> *"Prometheus, tanrılar sofrasını paylaşmak yerine ona karşı çıkmayı seçtiği için, başka bir deyişle insanla tanrı arasındaki karşıtlıkta ya da tanrıların egemenliği ile akla ve adalete dayanan bir düzen arasında seçimini insandan yana yaptığı için cezalandırılmıştır. Prometheus'un karşı çıktığı tanrılar düzeninde her tanrıya bir paye verilmiştir. Tanrılar gerçekte elde ettikleri sus payı karşılığında Zeus'un egemenliğine boyun eğmektedir. Bu nedenle Zeus'un gücünün gerisinde ortak çıkarlar ve buna dayanan bir temsiliyetten başka bir şey bulunmamaktadır. İşte böyle bir çıkar paylaşımına karşı çıkan Prometheus, özgür düşüncenin ve adalet duygusunun satın alınamayacak değerler olduğunu insanlığa kanıtlamıştır." (Öngen, 1994: 11)*

İşçi sınıfının yaşadığı sıkıntıları ve Kapitalizm 'in getirdiği uçurumları anlatmak amacıyla yazılan bir kitabın ana temasının Prometheus üzerine kurulmuş olması, bu mitolojik tip ile insanın kendi arasında hikâye açısından bir ortaklık kurabilmesiyle ilgilidir. Kitap insanlık tarihi ile Prometheus'un hikâyesi arasında bir ortaklık kurmaktadır:

> *"Tarihsel ve toplumsal bir sistem olarak kapitalizm, bugüne kadar üretici güçleri en çok geliştiren bir üretim biçimidir. Bu yönüyle kapitalist sistem, bilimsel ve teknolojik ilerlemeleri insan etkinliğinin değişmez değeri olarak en çok yücelten bir toplumsal örgütlenme biçimi olarak görülmektedir. David Landes'in (1966) sözleriyle Prometheus'un "zincirlerinden kurtulması" kapitalist toplumla gerçekleşmiştir. Günümüzde de bilimsel ve teknolojik ilerlemeler yoluyla üretici güçlerin önemli bir bölümü gelişmesini hâlâ sürdürmektedir." (Öngen, 1994: 13)*

Başından beri söylendiği gibi, insanoğlu kendini mitoloji ile tanımladığı gibi, mitoloji ile de anlatmayı seçmiştir. Prometheus, sadece Sosyalist-Marksist görüşün temsilcisi olmamıştır. Siyasetin dışında da halkların ezildiği her anlatıda Prometheus 'tan izler görmek mümkündür. Cem Kumuk'un 2004 yılında basılan *Neredesin Prometheus* adlı eseri, Prometheus'u tekrar bir kurtarıcı olarak çağırmakla beraber Kafkas mitolojisiyle kesiştirerek veriyor:

> *"Prometheus, Yunan mitolojisinin kötü tanrılardan aydınlık ve özgürlüğü simgeleyen ateşi çalarak halka veren bu yüzden kötü tanrıların gazabına uğrayan, yakalatılıp Kafkaslar'ın zirvesinde zincire vurularak, ciğeri kartallara parçalattırılan bir figürdür. Benzer bir figür Kafkas halklarının mitosunda Nart efsaneleri içinde Savsuriko figürü olarak ortaya çıkar. İlginç olan, her iki karakterin de Kafkas coğrafyası ile ilintili olmasıdır. Büyük ihtimalle bu figürler Kafkas insanının aydınlık günlere çıkma ve özgürlüğe açlıklarının efsanevi vücutlarda can bulmasıdır." (Kumuk, 2004: 4)*

Prometheus ve Savsuriko aynı mitolojik tip de olabilir, birbirinin varyantı da olabilir ya da tamamen farklı iki figür de olabilir. Burada esas mesele hikâyenin farklı formlarda da olsa Kafkasya'da da Rusya'da da aynı simge ile dolaşıyor olmasıdır. Prometheus ve Prometheus'un simge olarak kullanıldığı çok fazla kitap vardır. Burada seçilen örnekler farklı

görüş ve amaçlar ile yazılmış sadece birkaç örnektir. Prometheus ve mitoloji insan hayatına bu denli sirayet etmişken bu derin kuyudan yeni bulgular çıkarmak her daim mümkün olacaktır.

Sonuç

Mitoloji günümüz popüler kültüründe ve insanların geleneksel yaşantısında tahmin edilenden daha fazla yer almaktadır. İnsanoğlu dünyada nefes almaya başladığı ilk andan itibaren gelişse dahi değişmemiştir. Bunun en önemli göstergesi ise mitoloji ve mitolojik inançlardır. Modernize edilmiş mitolojiler hayatın her alanında karşımıza çıkmakta, bizlere kendimizi ifade etme imkânı sunmaktadır. Bu çalışma ile amaç "Prometheus" figürünün 21.yüzyılda aramızda nasıl dolaştığını saptamaya çalışmaktır. İnsanlık tarihi kadar eski anlatıların ve yaşanmışlıkların içerisinden bulunan sonuçlar sadece bir zerre olarak kalacaktır. Prometheus'un büyük bir titan, tanrı ya da savaşçı olduğunu görmek, günümüzden geriye doğru bakmaya gerek kalmadan gerçekleşebilmektedir. Bunun da yegâne sebebi mitoloji ile birlikte canlılığını korumakta olan Prometheus tipidir. Medyada, reklamlarda, filmlerde, gazetelerde, radyo programlarında kısaca kitle iletişim araçlarının her alanında mitoloji bizimledir. Mitolojilerini kaybetmiş toplumların yaşadığı buhran ve bunalımların yol açtığı siyasî çekişmeler yine -ithal dahi olsa- mitoloji ile anlatılır. İnsanın mikrodan makroya giderek önce kendi mitolojisini daha sonra aidiyet kurduğu toplumun mitolojisini kavraması, tanıması, anlaması kişisel ve toplumsal problemlerin çözülmesi noktasında kolaylık sağlayacaktır. Dünyayı anlama ve algılama biçimine katkı sağlayacağını düşündüğümüz, yeni bakış açıları kazandıracağına inandığımız bir okuma yapmak hedeflenmiştir. Kaynak genişliği göz önüne alınarak yapılan çalışmadan Prometheus'un sadece mitolojik hikâyede değil, hayatın her alanında insanlarla beraber olduğu saptanmıştır.

KAYNAKÇA

Aiskhylos (2006). *Zincire Vurulmuş Prometheus.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Alptekin, Turan (1975). *Bir Kültür Bir İnsan.* İstanbul: Nakışlar Yayınevi.

Arkan, Hüsnü (1991). *Bir Yalnızlık Ezgisi*. İstanbul: Kalan Ses Görüntü Yay.

Armendariz, Richard (2020). https://www.artsy.net/artwork/ricky-armendariz-modern-prometheus-unbound-remix-1- adresinden alındı.

Atay, Selçuk (2018). *Servet-i Fünûn Şiiri Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme: Tevfik Fikret'in Şiir Evreninde Anlamsal Yapılar*. Ankara: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü/ Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı/ Doktora Tezi.

Badiou, Alain (2020). https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanat-uzerine-on-bes-tez/1376 - adresinden alındı.

Cambell, Joseph (2017). *Mitolojinin Gücü.* İstanbul: MediaCat Yayınları.

Daniken, Erich Von (1973). *Tanrıların Arabaları.* İstanbul: Milliyet Yayınları.

Eliade, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri.* (S. Rıfat, Çev.) İstanbul: Om Yayınevi.

Erhat, Azra (1978). *Mitoloji Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Fink, Gerhard (1997). *Antik Mitolojide Kim Kimdir.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Kerényi, Carl. (2012). *Prometheus: İnsan Varoluşunun Arketip İmgesi.* İstanbul: Pinhan Yayınları.

Kumuk, Cem (2004). *Neredesin Prometheus?* İstanbul: Alfa Yayınları.

Eraslan, Levent- Çakıcı Eser Derya (2015). *Sosyal Medya Toplum Araştırma- Sosyal Medya Sosyolojisine Giriş.* İstanbul: Beta Yayınları.

May, Rollo (2016). *Psikoterapist ve Mitlere Yolculuk.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Meriç, Cemil (1996). *Umrandan Uygarlığa.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Öngen, Tülin (1994). *Prometheus'un Sönmeyen Ateşi.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Özcan, Burak (2020). https://www.youtube.com/watch?v=hSVv6NQ0wH8 adresinden alındı.

Öztürk, Özhan (2016). *Dünya Mitolojisi.* Ankara: Nika Yayınları.

Scott, Ridley (Yöneten) (2012). *Prometheus* [Sinema Filmi].

Tarman, Settar (2020). http://arsizsanat.com/modern-prometheus-ya-da/ - adresinden alındı.

Tevfik Fikret (2017). *Halûk'un Defteri.* İstanbul: Karbon Kitaplar.

Yılmaz, Mehmet (2015). "Promete Şiirinden Hareketle Tevfik Fikret'in Medeniyet Algısı". E. Ö. Bayrak içinde. *Ölümünün 100. Yılında Tevfik Fikret* (s. 155-165). İstanbul: Kesit Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanat-uzerine-on-bes-tez/1376 (23.01.2020) https://www.e-skop.com: https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanat-uzerine-on-bes-tez/1376 adresinden alındı.

http://arsizsanat.com/modern-prometheus-ya-da/ (23.01.2020) http://arsizsanat.com: http://arsizsanat.com/modern-prometheus-ya-da/ adresinden alındı.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Frankenstein (23.01.2020) https://tr.wikipedia.org: https://tr.wikipedia.org/wiki/Frankenstein adresinden alındı.

https://vogue.com.tr/metropol/contemporary-istanbulda-umudun-resimleri (23.01.2020) https://vogue.com.tr: https://vogue.com.tr/metropol/contemporary-istanbulda-umudun-resimleri adresinden alındı.

https://www.artsy.net/artwork/ricky-armendariz-modern-prometheus-unbound-remix-1. (23.01.2020) https://www.artsy.net: https://www.artsy.net/artwork/ricky-armendariz-modern-prometheus-unbound-remix-1 adresinden alındı.

https://www.log.com.tr/dunyanin-ilk-acik-kaynak-otomobili-zava-prometheus-video/amp/ . (23.01.2020) https://www.log.com.tr: https://www.log.com.tr/dunyanin-ilk-acik-kaynak-otomobili-zava-prometheus-video/amp adresinden alındı.

https://www.youtube.com/watch?v=hSVv6NQ0wH8 (23.01.2020) https://www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=hSVv6NQ0wH8 adresinden alındı.

www.ntv.com.tr. (23.01.2020). https://www.ntv.com.tr/ekonomi/facebookun-aylik-aktif-kullanici-sayisi-artti,-r22LEaxsEWWnA45ZXh4ZQ adresinden alındı.

CELAL SILAY'IN *DOĞU VE BATI* DERGİSİ MERKEZİNDE DERGİCİLİK VE SANAT ANLAYIŞI

Seda Nur UZEL

Yüksek Lisans Öğrencisi
TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi

ÖZ

Celal Sılay Cumhuriyet şiiri içinde, kendine özgü, orijinal bir şairdir. Celal Sılay'ın 1940'lı yıllarda bir şöhrete sahip ve dönemindeki edebiyat ortamlarının aranılan bir kişisi olduğu, dönemini anlatanların ortak düşüncesidir. Buna rağmen Celal Sılay, unutulmuş, dergilerde kalmış bir şair değeri olarak görülür. Bu durum ise şairin sahip olduğu apolitik kişiliği ile açıklanabilir.

Celal Sılay sanatçı kimliğinin yanı sıra önemli dergi yayıncılarımızdan biridir. Sahibi olduğu dergiler *İşte, Doğu ve Batı* ve *Yeni İnsan*'dır. Bu çalışmada ise *Doğu ve Batı* dergisi merkeze alınarak Sılay'ın dergiciliği, değişen ve gelişen düşünceleri ve eleştirileri irdelendi. Çalışmada, Sılay'ın biyografisinden yola çıkılarak, doğumu, çocukluk yılları, eğitim hayatı, mesleği, dergicilik mesleğine nasıl eriştiği üzerine, *Doğu ve Batı* dergisi merkezinde Celal Sılay'ın dergi anlayışı, dergide öne çıkan isimler, Sılay'ın kaleme almış olduğu düz yazılarından yola çıkılarak edebi düşüncesi ortaya konuldu. Ayrıca dergideki kadro ve yazınsal türleri hakkında bilgi verildi. Bunların yanında Sılay'ın şiir anlayışı *Doğu ve Batı* dergisinde yayımlanan şiirlerinden yola çıkılarak ortaya konuldu.

Anahtar Kelimeler: Celal Sılay, Doğu ve Batı Dergisi, Dergicilik Anlayışı, Sanat Anlayışı

ABSTRACT

Celal Sılay appears in his magazines as a man of thought who contemplates various issues as well as his understanding of art.

In addition to the original ideas on many branches of art in Sılay's writings, he also stated his ideas about art. Celal Sılay is a successful poet who has captured originality not only in his ideas but also in his poems. Poetry shouldn't only appeal to emotions or simply be overwhelmed with ideas.

Celal Sılay, who had original ideas about art and society, didn't work extensively on the magazines in which he shared his thoughts and published his poems. Therefore, there isn't much information about Sılay's understanding of magazine publishing and its literary aspect. Therefore, it is important to examine the magazine *East and West*, which was published between August 1952 - April 1956. In addition, looking at the staff of the magazine, many names influencing our intellectual and artistic life, such as Sait Faik Abasıyanık, Mahmut Belik, Sabahattin Kudret Aksal, Adil Arzal, and Cemal Tollu, are featured in the magazine.

In this direction, the publishing staff of the *East and West*, who entered the publishing life under the leadership of Celal Sılay, his journalism understanding, his life and magazine adventure, his pioneering role in the magazine and the literary aspect of Sılay at the center of the articles and poems in the magazine will be examined.

Keywords: Celal Sılay, East and West Magazine, Journalism Approach, Artistic Perspective

Giriş

Celal Sılay, birçok konu hakkında kendine ait olan birinden farklı düşünceleri olan bir sanatçıdır. Döneminde herhangi bir sanat ve edebiyat düşüncesine bağlı kalmamıştır. Sılay, kendi fikirlerini ortaya koyar. Dergilerinde ise, sanat anlayışının yanı sıra çeşitli meselelere kafa yoran bir düşünce adamı olarak karşımıza çıkar.

Sılay'ın dergilerdeki yazılarına bakıldığında sanatın birçok dalı üzerine özgün fikirler ortaya koyduğu ortaya çıkar. Sılay sanat ile ilgili fikirlerini belirtmekle yetinmemiş, bozulan ve kaybolan toplumsal değerlerimizi tespit edip, bozulma ve yok olma sebeplerini ortaya koyar. Sanata büyük değer veren Sılay, hayatın sanatla anlam kazandığını belirtir. Sanat olmadan hayat basit, sıradan ve çekilmezdir. Sılay, sanatı yücelterek, sanatın hayata güzellik kattığını savunur. Sadece duygularla ve estetikle sanatın eksik kalacağını düşünen Sılay, ancak fikirle yoğrulduğu zaman sanatın bir olgunluğa erişeceğini savunur. O, estetik ve fikrin bir sanat eserinde bir araya getirilmesinin aynı zamanda sanat eserinin bir evrensellik kazandıracağının altını çizer.

Celal Sılay sadece fikirlerinde değil şiirlerinde de özgünlüğü yakalamış başarılı bir şairdir. Şiir, sadece duygulara hitap etmemeli ya da sadece fikirle boğulmamalıdır. Sılay'a göre şiir, kalbin ve zekânın ortak işi olmalıdır. Anlatılmak istenen düşünceler duygularla birlikte harmanlanarak okuyucuya sunulmalıdır. Okuyucuyu hem düşünce yönünden hem de duygusal yönden etkileyebilmelidir. Sılay, bunu başarabilen bir şairdir.

> *"Şair, hoş bir vakit geçirmek için şiir söylemiyor; söyleyeceği sözü olduğu için şiir söylüyor. Belki de ilham dediğimiz büyülü gücün sırrı budur. O, kendini aşırı isteklerden, doyumsuzluklardan, tedirginliğinden, aşırı sevincin yükünden kurtarmak için şiire sarılıyor. Bunun için onun çığlığı, bir başka çığlık oluyor. Celal Sılay, Türk Şiir'inde duygusal yaşantı şiirinden, konstrüktüf şiire bir geçiştir. Onun şiiri sadece yüreğe değil, zekâya da seslenir. Kafa ve yürek dünyanın iki kutbu. Her ikisinin geliştirilmesidir, şiir. Ancak bunu yapabilen şairler zamanı aşabilir. O, büyük şiir mozaiğinin kopmuş bir parçasıdır."*

Sedat Umran'ın bu sözleri Sılay'ın poetikasını açıklar niteliktedir. (Umran, 1997: 133).

Köşe yazısı, şiir, hikâye türünde eserler veren Sılay, tüm eserlerinde toplumsal faydayı gözetir. Yazılarında bu türlerin topluma faydalı olabilmesi için nasıl olması gerektiğinden bahseder. Bu türlerin teknik özelliklerine girmeden sadece edebi metinlerin içeriğinin nasıl olması gerektiği hakkında düşüncelerini ifade eder.

Böylesine sanata, topluma dair özgün fikirleri bulunan Celal Sılay'ın düşüncelerini paylaştığı, şiirlerini yayımladığı dergiler üzerinde yoğun bir çalışma yapılmamıştır.

Dolayısıyla Sılay'ın sahip olduğu dergicilik anlayışı ve edebi yönü hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Bu yüzden, Ağustos 1952 – Nisan 1956 tarihlerinde yayımlanan *Doğu ve Batı* dergisinin incelenmesi önem taşır. Ayrıca derginin sahip olduğu yazı kadrosuna bakınca başta Sait Faik Abasıyanık olmak üzere, Mahmut Belik, Sabahattin Kudret Aksal, Adil Arzal, İlhan Dilman, Melih Cevdet Anday, Cemal Tollu ve Emel Dilman gibi fikir ve sanat hayatımızı etkileyen pek çok isim dergide yer alır.

Bu doğrultuda, Celal Sılay öncülüğünde yayın hayatına giren *Doğu ve Batı*'nın yayın kadrosu, sahip olduğu dergicilik anlayışı, Sılay'ın hayatı ve dergicilik serüveni, dergideki öncü rolü ve Sılay'ın dergide yer alan yazı ve şiirlerinin merkezinde edebi yönü incelenmeye çalışılacaktır.

1. Hayatı ve Dergiciliği

1. 1. Hayatı

Çocukluk hayatı Bursa'nın Namazgâh Mahallesi'nde geçen Celal Sılay, 1914 yılında Bursa'da doğmuştur. Tam adı ise Mehmet Celal Sılay'dır. Çocukluk yıllarının geçtiği bu mahalle, şairin hayatında önemli bir yere sahiptir. Çocukluğuyla ilgili Celal Sılay, *Süreyle Yarış* kitabında şöyle bahseder:

"Ben kenar mahalle çocuğu
Elif leyli- ala ula –ab –ob…
Cim ceyli - cımbır ceyli - cub - cob
(…)
Sırmalı tekkelerle sünnet günü
Öptüm Çelebi Sultan'ın kapı önünü
Allahu ekber, Allahu ekber yüz minareden
Geceler ramazan mahyeleriyle ışıl ışıl
Gündüzleri altın yazılı levhalarla süslü
Resul hikmet mahfetullah."

(Sılay, 1967: 28)

Almış olduğu dinî terbiyede yetiştiği mahallenin etkisi çok büyüktür. On bir yaşına kadar Bursa'da Hoca İlyas İptidai Mektebi'nde okumuş, daha sonra Işıklar Lisesi'nde ilk ve orta son öğrenimine devam ettiği bilgisine ulaşılır. Fakat disiplinsiz ve psikolojik rahatsızlığı olduğu düşünülerek okuldan uzaklaştırıp Kuleli Askerî Lisesi'ne nakledilmiştir. Aynı sorunlar, Kuleli Askerî Lisesi'nde devam ettiği için oradan da ayrılan Sılay, lise eğitimini 1934 yılında İstanbul Hayriye ve İstiklâl liselerinde tamamladığı bilgisi bulunur. Lise yıllarında Sılay'ın arkadaşları ona "Atlı Napolyon" lakabını takar. Liseden sonra bir süre İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'ne dışarıdan devam eder fakat eğitimini tamamlamaz. Ekonomik olarak zor bir hayat geçiren Sılay, 7 Eylül 1974 tarihinde kalp krizi sonucu vefat etmiş, İstanbul Zincirlikuyu Mezarlığı'na defnedilmiştir.

1. 2. Celal Sılay ve Yayıncılık Hayatı

1935 yılında İstanbul'a gelen Sılay'ın eğitim hayatı gibi iş hayatı da düzensiz geçtiği görülür. Hoyrat bir kişiliği olan, kimseyi dinlemeyen ve aklına gelen ilk şeyi yapan Celal Sılay, bunu iş hayatında da gösterir. İstanbul'a geldiği sırada ne iş yapacağını bilmeyen Sılay'ın, İstanbul'un çeşitli gazete ve dergilerinde çalışırken aynı zamanda İstanbul'un kültür ve sanat muhitlerinde bulunur.

> *"Bir taşra kentinden gelmişti. Dostları ona iş buldular, bu Cağaloğlu dergi bir memurluktu. Bir sabah gider, dairenin başı ona güneşsiz, yaşadığında çalışacağı masayı gösterir. Ama onun ozan yaşamıyla, bu zavallı küçücük oda arasında öyle bir dengesizlik vardır ki odaya, masaya şöyle bir bakacak, masayı kaptığı gibi odanın önündeki avluya çıkaracak, öğleye dek o avluda masasının başında oturacak, öğleyin yemeğe çıktıktan sonra da artık bir daha daireye uğramayacaktır. Öyle sanıyorum ki Celal Sılay'ın yaşamındaki bu yarım gün yazgısının başlangıcıdır. Bütün yaşamını etkileyecek bir çıkış noktasıdır."(Aksal, 1975: 888)*

Sabahattin Kudret Aksal, Sılay'ın devlet kurumlarındaki iş hayatını bu şekilde anlatır. Bu olaydan sonra hayatı boyunca Celal Sılay'ın bir geliri olmamış, ekonomik olarak zor bir hayat geçirmiştir.

Gazete ve dergiciliği meslek edinen Celal Sılay, 1940 yılında *Vatan Gazetesi*'nde başlar. 1940'tan 1944'e kadar bu gazetede yazan Sılay, 1944 – 1945 yılları arasında *Tasvir'i Efkar*'da yazılar kaleme alır. Aynı zamanda Sılay'ın çıkarttığı ve dört sayı devam edebilen *İşte* dergisi yayın hayatına girmiş olur ve en az sayı ile yayın hayatını tamamlar. Derginin yayın kadrosunda, Hilmi Ziya Ülken, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Mustafa Şekip Tunç, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sait Faik Abasıyanık ve Cemal Tollu gibi isimler yer alır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirleri, yazıları ve resimleri; Celal Sılay'ın yazdığı yazılar ile ön plana çıkar. 1939 yılından beri şiirlerini yayınladığı *Her Hafta* ve *Her Gün* gazetelerinde 1948 yılından sonra Sılay yayın hayatında daha belirgin görünmeye başlar.

Celal Sılay, 1949 yılının Mart'ında Paris'e bir seyahat yapar. Bu seyahat sonrası Sabahattin Kudret Aksal'a göre Sılay'ın asi tavırları değişmiştir. Aksal bu değişimi *Varlık*'ta kaleme aldığı "Celal Sılay'ı Anmak" adlı yazısında belirtir. Ayrıca yazılarının batı dünyası üzerinde şekillenmesi ise Paris'te bulunduğu yılların etkisinden kaynaklandığını da *Her Hafta*'daki yazılarına bakılarak ulaşılabilir.

1951 yılında *Ticaret Postası* adlı gazetede çalışmaya başlayan Celal Sılay, 1952 yılında *Yeni Memleket* gazetesinin yazı işleri müdürlüğünü yapar. Aynı zamanda bu gazetede "Ahmet Selami Sel" takma adıyla fıkra yazarlığını devam ettirir. Bu takma ismi uzun süre kullanmaya devam eden Sılay, 1952'de sahibi olduğu *Doğu ve Batı* dergisinde de aynı isimle yazılar kaleme alır. 1952 – 1956 yıllarında belirli bir aralıkta yayımlanan dergi; 1 Ağustos 1952 yılında yayın hayatına başlar ve son sayısını Nisan 1956'da okuyucuyla buluşturur. Dergi otuz sayıdır. Doğu ve Batı'yı bir arada tutan ve her yönüyle inceleyen *Doğu ve Batı*'nın ardından Celal Sılay'ın *Yeni İnsan* dergisi ise 1963 yılından 1971 tarihine kadar devam eder. 105 sayı olarak en uzun yayın hayatına sahiptir. Sanat, düşün ve edebiyat dergisi olan *Yeni*

İnsan'ın amacı, modern çağ ile değişen, yaratıcı gücüyle geleceğe açılan, en arı ve duru insanı oluşturmaktır. Bu amaç doğrultusunda bir araya gelen yazar kadrosunda ise, Zeki Eyüboğlu, Ali Avni Öneş, Mustafa Seyyit Sütüven, Ekin Duru gibi isimler bulunurken; neşriyat müdürlüğünde Ziya Tiryakioğlu yer alır.

2. *Doğu ve Batı* Dergisi Merkezinde Celal Sılay'ın Dergicilik Anlayışı

Celal Sılay, çıkarmış olduğu ilk dergisi *İşte*'nin ardından 1952 yılının ağustos ayında *Doğu ve Batı* dergisini çıkartır. Dergi *Ülkü Basımevi*'nde basılır. On beş günlük "siyasi, fikir, sanat, edebiyat "mecmuasının yazı işleri müdürlüğünü Celal Sılay yapar. İlk üç sayısı 35*45 boyutunda olan dergi, 1954 yılından itibaren yarım gazete boyutuna geçerek yayın hayatına devam eder. Ayrıca dergi 1953 yılında yayın hayatına bir yıllık ara verir. Ancak bu aranın nedeni hakkında herhangi bir bilgi ya da ibare derginin içinde bulunmamaktadır. Fakat derginin kâğıt cinsinde incelmeye gidilmesi bu aranın maddi nedenlerden kaynaklı olduğuna yönlendirmektedir.

1952 – 1956 yılları arasında yayınlanan *Doğu ve Batı iki* ayrı düşünce yolundan ilerler. Derginin ilk sayısında Bedi Şehsuvaroğlu'nun "Bu Mecmua" adlı takdiminde *Doğu ve Batı'*nın amaçlarından bahsedilir. Bu takdim yazısına göre, 1950 Türkiye'sinin baskı nedeniyle Batı dünyasındaki yeniliklere ayak uyduramadığını, bizi doğuya bağlayan duygu ve düşüncelerin korunmasıyla birlikte batının modern teknik ve zihniyetini benimsediğini; bu yüzden münevverinin duyduğu fikir ve sanat açlığının giderilmesi açısından derginin yayımlandığı ortaya çıkar.

Derginin çıktığı dönem özelliklerine bakıldığında, Garip şiirinin bittiği; henüz II. Yeni şiirinin de başlamadığı görülür. Bir ara dönem dergisi olan *Doğu ve Batı'*nın çıktığı bu tarihte *İstanbul Kültür Sanat* dergisi de yayın hayatındadır. Dönemin önemli yazarlarından biri olan Sait Faik Abasıyanık ise keskin bir kutuplaşma içinde bir arayışta olduğunu gösteren yazılar kaleme alır. Bu yazılarından biri *Doğu ve Batı* dergisinde "Kendi Kendine" ismiyle edebiyat tenkit yazısı olarak bulunur. (Abasıyanık, 1955: 4)

Celal Sılay, dönem dergiciliğine farklı bir bakış açısı getirir. Sılay'a göre o dönemde yaşayan toplum, doğu ve batının kültürel özellikleri çok iyi bilmelidir. Derginin temel amaçlarından biri budur.

Celal Sılay'ın Ekim 1952 sayında bulunan "Hitab" adlı tenkit yazısına bakıldığında doğu ve batı kültürünün toplum üzerindeki etkisi üzerinde durduğu görülür. Sılay'a göre her iki yol da tehlikelidir. Biri o dönemde yaşayan toplumu tekkeye gönderir, diğeri ise meyhaneye giden yoldur. Topluma dışarıdan bir kılavuzluk yapılmamalı ve üzerinde herhangi bir etki bulundurmamalıdır. Sılay'a göre etkisinde kalınan düşüncenin doğrultusunda toplum bir akıl tutulması yaşayacak ve kaybolacaktır.

Sılay, insan ruhunun yeni bir vatan ihtiyacı olduğunu savunur. Ona göre değişen ve gelişen toplumun insanı yeni bir insandır. Yaşayan her insanın içinde birçok fikir, parça ve bilgiler verilmiştir. Beden akıl ve ruhun rehberi, bu parçalarla yapacağı terkibîndedir. (Sılay, 1952: 3) Bütün nedir sorusunun cevabını insan kendi bulmalıdır. *Doğu ve Batı* dergisi bunu öğretme amacındadır. Ayrıca yine aynı sayıda bulunan bu kez "Doğu – Batı" imzasını kullandığı "Bir Şey Sönüyor" adlı yazısında, insanın içten dışa doğru bir bütünlük algısı oluşturması gerektiğini ortaya koyar. Bu düşüncesine göre Sılay'ın sanatı ve batı dünyasını dev olarak görmesiyle beraber, bu dev büyüdükçe birer insana dönüşmektedir. Ona göre batıdan gelen sanat anlayışı susmamalıdır. Yaşayan toplum yeni gelen bu anlayışı sahip olduğu anlayışla beraber yeniden anlamlandırmalıdır. Dergi bu anlayışı destekler.

Doğu ve Batı dergisiyle beraber yeni bir anlayış yaratmaya çalışan Celal Sılay ve onunla aynı yolda yürüyen arkadaşları, değişen ve gelişen topluma dair yazılar kaleme alır. Otuz sayı boyunca değişen fikir ve düşünce anlayışını gösteren yazılar arasında isimsiz paylaşılan yazılar da bulunur. Bunlardan bazıları şunlardır: "Picasso Model Değiştirdi", "Sanatta Gerçek – Taklit", "Sanat Hareketleri: Tiyatro/ Resim/ Galeri/ Edebiyat", "Caliban ve Prospero", "Karanlık Edebiyat", "Faulkner ve Romancılığı", "Bir Neslin Takdimi", "Bir Şairin Ölümü", "Eleştirme/ *Yeni Şiirler 1956*", "Dünyada Sanat Hareketleri: Cahires du Sud Dergisi'nin Yaptığı Edebi İncelemeler".

Bu yazılara bakıldığında, Celal Sılay öncülüğünde değişen ve gelişen Türk toplumuna batının getirdiği yeni sanat anlayışının doğru aktarılmaya çalışıldığı yönünde bir izlenim ortaya çıkar. Bu yazılarda değişen topluma herhangi bir fikre yönlendirme bulunmaz. Aksine insana bir tercih, yeni bir düşünce anlayışı oluşturma kapısı açar. Sılay'a göre dergi bu amaç doğrultusunda ilerlemelidir.

Aynı amaç dahilinde Celal Sılay dergide hem kendi adıyla hem de "Doğu – Batı" ve "Ahmet Selami Sel" isimleriyle yazılar kaleme alır. Bu yazılar doğrudan bir fikri savunmayan açık görüşlü yazılardır. Bu bakımdan yazılara bakıldığında onun yazı dilinin konuşur gibi olduğu ortaya çıkar. Yazar, okuruyla sohbet eder. Onun yazıları sürekli düşünen, fikir üreten bir kafanın yazılarıdır. Samimidir ancak devrik cümle yazılarda bulunmaz. Nurullah Ataç'tan farkı da budur. Döneminde tartışılmakta olan sanat ve edebiyat konularına dair görüşlerini ortaya koyarak gerek dönemin gerek kendi edebiyat ve sanat anlayışını göz önüne getiren Celal Sılay, bu yazılarıyla çeşitli meselelere de kafa yoran bir düşünce adamı kimliği oluşturur. Bu kimliğiyle yazdığı yazılardan bir örneği "Sanatın Yeni Çehresi: I. Göz Emperyalizmi"'dir. (Sılay, 1952: 5)

Celal Sılay'a göre birçok şiir ve yazısının arka planını "Modernizm" eleştirisi oluşturur. O, dergi ve gazetelerde yayımlanan yazılarında "Modernizm"i ve "Modern İnsan"ı eleştirir. Sılay'a göre yirminci yüzyıl insanı duygusundan ve ruh güzelliğinden uzaklaşmış, ruh ve sinir hastalıklarına kapılan bir insana dönüşmüştür. Yirminci yüzyıldaki modernizm maddi yönden gelişmeyi sağlarken, maneviyatı da aynı oranda köreltir. Buna bağlı olarak modern

kentte yaşayan insan da yalnız ve ruhsuzdur. Bu tür eleştirilerini *Doğu ve Batı* dergisinde bulunan "O Yeri Arıyorum", "Biçim Bozulması", ve "Evetsizler" başlıklı yazılarında görmek mümkündür.

Doğu ve Batı dergisinin yazı kadrosuna bakıldığında Celal Sılay'ın oluşturduğu dergicilik anlayışına uygun yazar ve şairler bulunduğu tespit edilir. Bu yazar ve şairler belli bir düşünceyi kabul ettirmek için çaba sarf etmez. Onlar derginin okuruna farklı bir bakış açısı kazandırmak amacıyla yazılar kaleme alır. Savundukları belli başlı düşünceler veya anlayışlar bulunur. Bu düşünceler birbirinden zıt konumdadırlar. Derginin kadrosunda bulunan bir yazar batı düşüncesini savunurken, diğeri tamamıyla doğu düşüncesine bağlıdır. Fakat bir çatışma hali bulunmaz. Ortaya koyulan fikir ve anlayışlar harmanlanarak okuruna ulaştırılır. Bu duruma en belirgin yazıları Emel Dilman ve Halil Mülküs kaleme almıştır. Emel Dilman'ın *Doğu ve Batı*'nın yedinci sayısından itibaren başlattığı "Batı'dan Portreler" isimli tenkit yazıları bulunur. Bu yazılar, batının sanat anlayışını temsil eden kişileri ele alarak, sahip olunan anlayışa bakış açısı kazandırır. Halil Mülküs ise derginin sekizinci sayısından itibaren "Edebiyatımızdan Portreler" isimli bir seri başlatır. Türk sanatçıların batından gelen anlayışı kendilerine göre nasıl değiştirip geliştirdiği üzerine yazılar yazar. Bu iki yazı serisi okuruna batı ve doğunun harmanlanarak dönemin sanatçılarının değişim ve gelişimini göstermesi açısından büyük bir önem taşır. Ayrıca bu dergide doğu ve batının sadece edebiyat kısmına ait düzyazıları değil, tiyatro, müzik, resim, heykel ve mimari alanına yönelik yazıları da mevcuttur. Dergide düzenli olarak Füruzan Hüsrev Tokin'in tiyatroya dair yazıları bulunur. Bu yazılar şunlardır: "Hamlet", "Tiyatro/ Çığır Sahne", "Aktörlük Üzerine", "Milli Tiyatro", "Türk Tiyatrosu", "Tiyatro/ Meraki: Ahmet Vefik Paşa", "Tiyatro/ Geçen Yılın Tiyatro Çalışmaları". Ayrıca Celal Sılay'ın da "Doğu – Batı" imzalı tiyatroya dair yazıları bulunur. Bu yazılar: "Köye Giden Tiyatro", "Tiyatro Edebi Heyeti", "Tiyatro/ Tiyatro Sanat Mıdır?" olmak üzere üç adet dergide yerini alır. Bunun yanı sıra dergide sayı olarak dikkat çeken resim, heykel üzerine de düzyazılar bulunur. Özellikle resim alanına dair düzyazılar ön plana çıkar. Bu yazılar: "Resim/ Resim ve Sinema", "Bir Ressamın Atölyesinde", "Resimde Yenilik", Resimde Yenilik – Cezanne", "Resimde Yenilik: Matisse", "Avrupa'da Resim", "Grommaire", "Salih Urallı ve Savunduğu Estetik", Kaybolmuş Cennet "Milton"un Eseri I", Kaybolmuş Cennet "Milton"un Eseri II Kaybolmuş Cennet, "Milton"un Eseri III, "İtalya'da Resim", "Resimli Şiir Rezaleti", "Paris'te Açtığı Sergi Münasebetiyle/ Semiramis Zorlu", "Haşmet Akal Resim Sergisi", "Vincent Van Gogh"

Celal Sılay *Doğu ve Batı*'da ayrıca tercüme eserlere de yer verir. Bu yazılardan tiyatro tenkit yazıları incelendiğinde dönemin değişen ve gelişen tiyatrosunun batıdan öğrendiklerini doğru ve en az taklitle alınması gerektiği yönünde bir sonuç açığa çıkarılır.

Doğu ve Batı dergisinde ayrıca konuşma ve röportajların yer aldığı görülür. Bu konuşma ve röportajlar çoğunlukla edebiyat üzerine yapılmıştır. Başlıca röportaj sahiplerinin isimleri olmamakla birlikte "İsimsiz" adıyla toparladığımız konuşmalardır: "İhtisas", "Sabahattin

Kudret Aksal ile Bir Konuşma", "Melih C. Anday Dedi Ki...", "Edebiyatçılarımızla Konuşmalar/ Roman ve Dil Üstüne Orhan Hançerlioğlu ile Konuşma", "Sanatçılar Arasında", "Yeni Heykel Üstüne/ Şadi Çelik ile Bir Konuşma". Bu röportajların yanında A. Kemal Yörük, Nurullah Ataç, Doğu – Batı, G. Encer, İsmet Barlok ve Sabahattin Kudret Aksal'ın röportajları dergide bulunur.

Doğu ve Batı dergisi sahip olduğu dergicilik anlayışını sadece düzyazılarıyla sürdürmemektedir. Bu düzyazılarının yanı sıra hikâye, şiir, hatıra, günlük, romanlardan alıntılar, tekerleme, gezi yazısı, mektup gibi edebi yazılar bulunur. Bu edebi yazılarda sayı olarak ön plana çıkan şiir ve hikâyelerdir. Şiirlerin sayısı dergide doksan sekiz iken, hikâyelerin sayısı otuz ikidir. Şiirleriyle ön plana çıkan şairler ise başta Celal Sılay olmak üzere; Emel Dilman, Sait Faik Abasıyanık, Vildan Acuner gelir. Hikâyecilikte ise dikkat çeken isimler Sacid Yumer ve Orhan Kemal'dir.

Celal Sılay insanın kendi içinde bir kafa karışıklığı yaşadığı kanaatindedir. Bu kafa karışıklığını gidermek adına *Doğu ve Batı*'da fikir/ felsefe yazılarına ayrıca önem vermiştir. Çünkü yaşayan toplumun dönemin kültür ve geleneklerine bağlı yetişmesinden dolayı, kişi onun bildiği öğretilere tamamen zıt olan batının kültürünü öğrenmekte zorlanır. Kişi eğitimini almış olduğu kaynağı değiştirmeden, sahip olacağı yeni görüşleri farklı yönlere çekebilmelidir. Sılay'a göre kişi içten dışa doğru bir şekilde çevrilmelidir. Sılay'ın dergicilik anlayışının temeli de budur.

3. *Doğu ve Batı* Dergisindeki Yazı Kadrosu ve Yazınsal Türler

Doğu ve Batı dergisinde sabit bir yazar kadrosu bulunmamaktadır. Ancak bazı yazarların dergide süreklilik arz etmesi doğal yoldan bir kadro oluşumunu ortaya çıkarır niteliktedir. Derginin ilk sayıdan itibaren idari kadro hiç değişmemiştir. Celal Sılay, dergide yazdığı yazı sayısıyla ve şiirleriyle önemli bir yere sahiptir.

Doğu ve Batı dergisinde değişik türlerde eser vermiş pek çok sanatçının imzasına rastlanır. Bu sayılarda en çok eser veren sanatçılar başta Celal Sılay olmak üzere; A., A. Günser, Ahmet Selami Sel, A. Kemal Yörük, Alfred Jaary, Ali Avni Öner, Ali Avni Öneş, Altay Yürükoğlu, A. M, Arif Derebeyoğlu, Arif Erif, Arif Kaptan, Arpman Kitapçı, Asaf Halet Çelebi, Asım Adil Arzal, Ayla Merih, Baha Çalt, Baha Gelenbevi, Bedi Şehsuvaroğlu, Burhan Apaydın, Burhan Şerif Saru, Bülent Camcıoğlu, Campinchi, Charles Baudlaire, Cecil Day Lewis, Celal Sılay, Celaleddin Algan, Cemal Tollu, Cihat Özeğemen, Cevdet Erdemir, Ceyhun Atuf Kansu, Cezanne, D. Ç., Dylan Thomas, Edip Hakkı Köseoğlu, Emel Dilman, Eleonor Duse, Emin Ülgener, Ezra Pound, Faik Baysal, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Fethi Berker, Fethiye Sayıt, Feyyaz Kayacan, Fikret Elpe, Füruzan Husrev Tokin, Gaugin, G. Encer, Günay Firüz, Gültekin Elibal, Hakkı Anlı, Haldun Taner, Halil Mülküs, Halil İbrahim Bahar, H. Michaunt, Hilmi Ziya Ülken, İlhan Dilman, İsmet Barlok, İsmet Hakkı Oygar, İ. Şahin, İmzasız, İsimsiz, Jawaharal Nehru, Karun Alp, Krıshana Menon, Lütfi M. Erenus, Mahmut

Belik, Matisse, Mehmet Gündüz, Melih Cevdet Anday, Merih Odman, Melih Ziya Sezer, Micher Revon, Muaffak Benderli, Muhlis Hasa, Muhsin Ertuğrul, Mustafa Şekip Tunç, Mübin Beken, Mümtaz Turhan, Müştak Erenus, N. A., Nazım Kemal, Nurullah Ataç, Nurullah Berk, Necla Gürel, Necip Aslan, Nezih Tüzüner, Nusret, Oğuz Kazım Atok, Oktay Akbal, Orhan Hançerlioğlu, Orhan Kemal, Orhan Tahsin, Orhan Veli, Perran Akal, Perran Menemencioğlu, P. H. T., Picasso, P. M., Rana Ergüz, Rainer Maria Rilke, Refet Kocabekir, Robindronet Togar, Rodin, Rimbaud, S., S. A., Sabahattin Kudret Aksal, Sacid Yumer, Sait Faik Abasıyanık, Samim Kocagöz, Salih Urallı, Selma Yazoğlu, Suat Yalaz, Suavi Koçer, Stephan Mallerme, Stephan Zweig, Şadi Çalık, Taner Baybars, Va – Nu, Vildan Acuner, Vildan Tatlıgil, Yavuz Özbeyoğlu, Yılmaz Merzifonoğlu, Zühtü Müritoğlu yer alır.

Doğu ve Batı dergisinde dil hakkındaki düşünceleri belirten yazılar kaleme alanlar ise; Ali Avni Öneş, Celal Sılay, Doğu – Batı, Melih Cevdet Anday, Sabahattin Kudret Aksal'dır. Ayrıca türlerine göre indekslenen çalışmada "Edebi Metinler" ana başlığının altında toplanan yazıların yazar kadrosunda, Bedi Şehsuvaroğlu, Oktay Akbal, Ayla Merih, Celal Sılay, Cihat Özeğemen, Orhan Kemal, Sabahattin Kudret Aksal, Samim Kocagöz, Ali Avni Öner, Arif Derebeyoğlu, Baha Çalt, Emel Dilman, İlhan Dilman, Yavuz Özbeyoğlu, Selma Yazoğlu, Celaleddin Algan, Ceyhun Atuf Kansu, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Faik Baysal, Feyyaz Kayacan, Vildan Acuner yer alır.

Çeviri yazılarıyla önemli bir yere sahip olan *Doğu ve Batı* dergisinde çevirileriyle yer alan isimler, Ali Nurganali, Emel Dilman, Ertuğrul Ceylan, Feyyaz Kayacan, İsimsiz, Talat Çent, Sabahattin Kudret Aksal yer alır.

Dergide yer alan yabancı yazarlara ait yazılar ve yapılan çeviriler derginin sanat ve fikir yapısını temsil eder. *Doğu ve Batı* dergisinde yazılarıyla yer alan yabancı isimler, Alfred Jaary, Campınchi, Charles Baudlaire, Cecil Day Lewis, Dylan Thomas, Ezra Paund, H. Michaunt, İsimsiz, Micher Revon, Rainer Maria Rilke, Stephan Mallarme, Stephan Zweig'tir.

Yazar ve eser sayıları dışında dergide yer alan yazı türlerinde de çeşitlilik görülür. *Doğu ve Batı* dergisinin yirmi dokuz sayısında toplam kırk farklı yazı türü tespit edilir. Bunların içinde en büyük paya sahip olanlar fikir/ felsefe, edebiyat, sanat, resim yazılarıdır. Aynı zamanda şiir ve hikâyeler de dergide yoğun olarak yer alır. Fikir/ felsefe yazılarının hedefi okuyucuya geniş bir bakış açısı kazandırmaktır. Sanat yazılarıyla dönemin yaşayan toplumunun değişen ve gelişen toplumun sanatsal evreleriyle ve sanatın çeşitleriyle tanıştırılması amaçlanır. Resim yazılarıyla yabancı ve yerli sanatçılar tanıtılarak onların insanlığa verdikleri emek üzerinde durulur.

Doğu ve Batı'nın önemli bir bölümünü de her dergide olduğu gibi çeşitli duyurular ve tanıtımlar oluşturur. Dergide kitap tanıtım yazılarının sürekliliği dikkat çekmesinin yanında bazı reklamların da devamlılığı dikkat çeker. Linde Buz Dolapları, Gripin, Puro Sabunu,

Schaub Radyo, Deniz Yolları, Türk Ticaret Bankası, Güven Sigortaları, Garanti Bankası, Akbank, M. Vahdettin Tuncal İthâlat ve İhracat gibi reklamlar süreklilik gösteren reklamlardır.

4. Celal Sılay'ın *Doğu ve Batı* Dergisindeki Şiirleri ve Şiir Anlayışı

Celal Sılay, *Doğu ve Batı* dergisinde fikirlerini belirten yazıların yanı sıra şiirler de kaleme alır. Derginin yayın hayatı boyunca hem kendi ismi hem de "Doğu – Batı" imzasıyla toplamda on yedi tane şiiri bulunur. Bu şiirler, "Ayva", "Akıl", "Ayva'nın Devamı / Halı", "Sonra?", "Sayıyla", "Nisan Şiiri", "Haziran Şiiri", "Yaşçı ile Yarış", "Muharrem Dede Ağıt / Suya Atılan "Empermrable", "Aramızdaki", "İlgi ile Yarış", "Bana Gelirsin", "El Bu", "Nisan Bin Dokuz Yüz Elli Altı Şiiri", "Atatürk ve Şairlerimiz", "Ayın En Güzel Şiirleri", "El Bu", "Nisan Bin Dokuz Yüz Elli Altı Şiiri", "Atatürk ve Şairlerimiz", "Ayın En Güzel Şiirleri", "El Bu", "Nisan Bin Dokuz Yüz Elli Altı Şiiri", Atatürk ve Şairlerimiz", "Ayın En Güzel Şiirleri"

4.1. Celal Sılay'ın Şiir Anlayışı

1930'lu yılların ortalarında şiir dünyasına adım atan Celal Sılay, belli bir görüş etrafında toplanan şair gruplarına veya herhangi bir edebî topluluğa dahil olmamıştır. Nitekim kendi şiir evrenini kurmaya çalıştığı görülür. O sadece şiir vadisinde değil, şiir eleştirisinde de kendine ait bir duruş sergilemeye çalışır.

Sılay, şiirin kaynağı olarak tabiattaki sesleri görür. Ona göre şiir, zihninde şekillendirilip hayal gücünde düşünce ile yoğrulup süzgecinden geçer ve bir musiki haline gelir. Bu anlayışının altında Ahmet Haşim etkisi olduğu görülür. Sembolizm ile empresyonizmden beslenen bir şair olarak Ahmet Haşim'in şiirin kaynağını tabiattan seçmesi, hayal gücünden ilham alması ve musikinin imkânlarından yararlanması Celâl Sılay'ın estetik anlayışının da temelini oluşturur. 1940'lı yılların ikinci yarısından itibaren Celâl Sılay'ın şiir görüşünde farklılıklar göze çarpmaya başlar. Sabahattin Kudret Aksal, Sılay'daki bu değişimi şairin yaşadığı çevreyi değiştirmesine bağlar. Aksal'a göre, şairin İstanbul'a gelmesi, İstanbul'un kültürel atmosferini soluması, farklı anlayışa sahip şairlerle tanışması onun şiirinin değişimine sebep olur. Sılay değişen bu şartlardan sonra tabiattan ilham verici şiirlerin yazılacağı görüşünden de vazgeçer. Bu değişen anlayışı İstanbul'a geldikten sonra yayımladığı şiirlerinde görmek mümkündür. 1956 yılında *Zaman ile Yarış* adlı şiir kitabını yayımlar. Bu kitapta yer alan "Yaşçı ile Yarış, Empermble, Aramızdaki, İlgi ile Yarış, Bana Gelirsin" isimli şiirler *Doğu ve Batı* dergisinde yerini alır. Bu şiirlere bakıldığında Sılay'ın şiirlerinin duygu şiiri olmadığı sonucuna varılır. Şiirler düşünen bir kafanın, "düşüncenin" ürünleridir. Sılay'a göre şiirler gözden veya kulaktan okurun içine girip, daha akla ulaşamadan onu ürpertecek güçte olmalıdır. Bu güzelliğe ulaşamayan mısra halinde dizilmiş yazılar herhangi bir sözden ibaret kalır.

Sılay, hayallerle yazılan şiirleri doğru bulmayan bir anlayış sergiler. Şiir için ilk şart bireyin kendi duygularını dinlemesi ve bunları ifade etmesidir. Şiirin zihinsel süzgecinden geçirilerek tamamlanması taraftarıdır. Celâl Sılay'ın "düşünce" ile kurduğu ilişki, onun şiirlerini değerlendiren yazarların da dikkatini çeker. Bu yazarlardan biri Ebubekir Eroğlu'dur. *Diriliş* dergisindeki yazısında Sılay'ın şiirini ele alırken metafizik kavramlarla kurduğu şiir tarzının temelinde soru sormanın yattığını belirtir. Bu da şiirin düşünce ile yakın ilişki içinde olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Celal Sılay'ın şiirindeki bu değişim İstanbul'a gelmesi ve değişen sosyal ve kültürel ortamı ile ilişkilendirilir. Bu yorumun doğru olmasına karşın eksik kalan bir yanı daha bulunur. Bu dönemin yaşantısı, sosyal ve siyasal atmosfer de ele alınmalıdır. Hem İkinci Dünya Savaşı'nın etkisi hem de bilim ve teknolojideki hızlı gelişmeler beraberinde yeni bir insan tipini getirir. Bu yeni insan tipi tüm duygulardan yoksun bir insan tipidir. Buna bağlı olarak, Celal Sılay da dönemiyle ilgili konuşarak bilim ve teknolojideki gelişmelerin insan hayatını manipüle ettiğini ve bu durumun şiir gibi insanın duygusal yönünü besleyen sanatları gözden düşürme tehlikesi doğurduğunu vurgular. Dolayısıyla bilim ve teknolojinin varlığı diğer sanat türleri içerisinde belki de en fazla şiirin varlığını tehlikeye atmıştır. Fakat Sılay, şiirin kendi sınırları içerisinde kaldığı zaman varlığını koruyabileceği görüşündedir. Sılay, şiirin sadece kelimeden ibaret olmadığını, onun temsil ettiği duygunun ve dolayısıyla vermek istediği mesajın da önemli olduğunu söyler.

Onun için yazılan bir manzumenin "gerçek şiir" olabilmesi için "düşünce ile ses", "duygu ile ses", "konu ile ses" arasında ahenk olmalıdır. Gerçek şiirde ses, soyut bir yapıya sahiptir. Sesin sözü aşması "sezgisel" denilebilecek bir "sesleniş"i oluşturur. Gerçek şiir "sezginin dili"ni aşarak kendine bulduğu "biçim" ile ortaya çıkar. Ancak sezginin sözcüğe dökülüşü şiir için yeterli değildir. Şair her bir kelime üzerinde uzun uzun düşünerek birbiriyle bağlantı kurduğu kelimeleri ancak sanatçı kimliği ile kişileştirecektir. Çünkü şiir, sanatçının kendi kimliğidir. Sılay, hiçbir sanat dalının doğrudan doğruya akıl ile ilişkili değilse de şiirin akıl ile ilişkisi olması gerektiğine inanır.

Celâl Sılay, şiirin belli bir formunun olması gerektiğini de savunur. Kendi şiirlerinde de zamanla serbest nazmı benimsemiştir. Düzyazıda da serbest nazmın kullanılmasından yanadır. Ancak serbest nazmın da kuralları vardır, çünkü şiirde serbest nazım kullanılıyorsa iç ahengin olması da gereklidir. Bu iç ahengi kurabilmek de kelimelerin müzikalitesi ile ilişkilidir. Dolayısıyla serbest nazım, şiirin sadece şeklini kuran dış yapısını değil, ahengi veren iç yapısını da oluşturur. Celâl Sılay'a göre bir sanat eseri meydana getirmek için öncelikle güzelliğin peşine düşülmesi gerekir. Sezgi hâlinde gelen duygu ya da düşünce sanatçıya bir tür "biçim" olarak geçer. Bu biçim, şiir sanatının imajını oluşturur. Kültür ile harmanlanarak düzene konulacak olan bu imaj, sanatçının estetik zevkinin süzgecinden geçirilir ve eserin temeli atılmış olur.

Sonuç

Batı'da tarihi 17.yy'a dayanan dergi yayıncılığının bizdeki serüveni, matbaanın geç gelmesiyle yaklaşık 200 yıl sonra başlar. Ülkemizde dergicilik faaliyetlerinin Cumhuriyet'ten sonra yoğunluk kazandığını ve dergilerin sosyal, kültürel, düşünsel hayatı şekillendirir. Dergilerin oluşturdukları özgür düşünce ortamı, okuyucuların kendilerini ifade edebilecekleri bir ortam yaratmayı amaçlar. Okuyucularına nefes aldıran ve bireysel farkındalık yaratan dergiler haftalık, 15 günlük ya da aylık olarak yayın hayatlarını sürdürürler. Yapılan çalışmada, 1952 – 1956 yılları arasında 15 günlük çıkan *Doğu ve Batı* dergisi incelenmiştir. Bu çalışma döneminin edebi, sanatsal ve kültürel dokusunu merak eden okuyuculara bir rehber olmayı hedeflemiştir.

Çalışmada derginin 30 sayısı incelenmiştir. Her sayıdaki yazılar türlerine göre ayrılıp; ayrılan bu türlerde dergideki yayım sayıları esas alınarak belli bir düzen içinde sıralanmıştır. Derginin kronolojik sıralaması ay ay çıkartılarak yayımlandığı ay ve yıl sıralamasına göre düzenlenmiştir. Derginin ayrıca yazarlarının adlarına göre dizini çıkartılmış, yazılar içerik bakımından tahlil edilerek dönemin sanatsal ve kültürel dokusu anlatılmaya çalışılmıştır.

Modernleşme olgusu ile toplumun gündelik hayat pratikleri de değişim gösterir. Türkiye'nin çok partili hayata geçiş sürecinde değişen modernleşme politikaları ile doğru orantılı olarak, gündelik hayatı da değişim gösterir. Modernleşmenin sadece siyasal değil, ekonomik, kentsel ve toplumsal bir süreç olarak ele alınması, modernleşen toplumdaki ekonomik ve sosyo-kültürel dönüşümleri de ortaya çıkardığı görüşünden, 1950'li yıllardaki gündelik hayat pratiklerindeki değişim ayrı bir önem taşır. *Doğu ve Batı* dergisi ise çıktığı dönem itibariyle siyasi söylemlerin de etkisiyle "siyasi – fikir – sanat – edebiyat" dergisi olarak devam etmiştir.

Dergide en çok yazısı yayımlanan isimler başta Celal Sılay olmak üzere Baha Çalt, Bedi Şehsuvaroğlu, Emel Dilman, Füruzan Hüsrev Tokin, İsimsiz, Melih Cevdet Anday, Orhan Hançerlioğlu, Orhan Kemal, Sabahattin Kudret Aksal, Sacid Yumer, Sait Faik Abasıyanık, Vildan Acuner olduğu tespit edilmiştir. *Doğu ve Batı* yoğunluklu olarak fikir – sanat ve edebiyat dergisidir. Ayrıca ismi bilinmeyen genç sanatçıların şiirlerini de yayımlayarak onların tanınmasını sağlamıştır. *Doğu ve Batı* dergisi yabancı sanatçılardan yazılan çevirilere yer vererek, o dönem için ülkemiz insanının merak ettiği sanat anlayışını tanıtmıştır.

Doğu ve Batı dergisinin Ağustos 1952'den Nisan 1956'ya kadar çıkan 12 dil, 153 edebi yazı, 162 edebiyata dair yazı, 32 güzel sanatlar, 35 sanat yazısı, 6 sinema, 15 haber/ konuşma/ röportaj, 26 sosyal bilimler, 40 fikir/ felsefe yazısı ve 15 adet tercüme yazı tespit edilmiştir.

Doğu ve Batı dergisi farklı kişileri bir araya getiren, yeni anlayış ve tarzlara açık dergidir. Dergi bu yönüyle toplumdaki farklılıkları özümseyerek değişen ve gelişen sanat ve edebiyat anlayışını benimsetmeyi amaç edinmiştir. Böylece dönemin söz sahibi isimlerin önemli

eserlerini okuyucusuyla buluşturarak, çağın gereklerini bilen sorgulayan yeni neslin yetişmesine katkı sağlayan bir dergi olmuştur.

Aynı zamanda bu çalışmada Celal Sılay'ın hayatı, sanatı ve dergicilik anlayışı ele alınmıştır. Şairin dergisinde yayımlanan yazı ve şiirleri temelinde bir sonuca ulaşılmıştır.

Bu çalışmanın sonunda, Celal Sılay'ın birçok şair gibi düzenli bir eğitim almadan kendini yetiştirdiği tespit edilmiştir. Sılay henüz gençlik yıllarında gazete ve dergilerde adını duyurmuştur.

Fikri yönden olgun ve orijinal fikirlere sahip olan Celal Sılay, yöneticiliğini yaptığı dergiler ve eserlerinde "insan" başta olmak üzere medeniyet, bilim, din gibi konuları kendine özgü yorumlar yaparak değerlendirmiştir. Sılay, insanların duygudan koparak akla fazla değer vermeleri sonucunda, toplumun manevi ve ruhi yönden gerilediğini düşünür. Bu düşüncesini kendisine yol haritası belirleyen Celal Sılay, *Doğu ve Batı* dergisinde manevi yönden gerilemiş, akla fazla değer vermeye başlayan toplumuna kendi kimliklerinden şaşmayarak kendilerini geliştirmelerine yardımcı olmak amacıyla bir anlayış benimser.

Edebiyat ve sanat hakkında da orijinal fikirleri olan Celal Sılay, şiirin şekli konusunda belli bir sınır çizmez. Ona göre, her şiirin kendine özgü bir şekli olmalıdır. Bir şiir kafiyeli ya da beyit halinde olması gerekmez. O şiirlerinde bu düşünceyi uygular. Ayrıca şiir dilinin de önemli olduğunu düşünür. Sılay'a göre şiir yazılırken berrak, anlaşılır bir Türkçe'ye sahip olmalıdır.

Sonuç olarak, bir ara dönem dergisi olan *Doğu ve Batı* merkeze alınarak Celal Sılay'ın dergicilik ve sanat anlayışının ele alınmaya çalışıldığı bu incelemede derginin dönemin yaşayan halkına başarılı bir kılavuzluk yaptığı ortaya çıktı. Bu kılavuzluğu ise yerli ve yabancı değerli yazarların eserlerini edebiyat ve sanat ortamına aktararak yapan bir dergi olduğu sonucuna ulaşıldı.

KAYNAKÇA

Abasıyanık, Sait Faik (Mayıs 1955). "Kendi Kendine". *Doğu ve Batı*. S. 19

Aksal, Sabahattin Kudret (1 Şubat 1975). "Celal Sılay'ı Anmak". *Varlık*. S. 809.

Altıntaş, Onur (2013). *Celal Sılay'ın Sanat ve Edebiyat Yazıları*. Yüksek Lisans Tezi. Yozgat: Bozok Üniversitesi.

Ergün Şaran, Melike (2019). *Yeni İnsan Dergisinin Sistematik Tahlili*. Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Göksen, Erol (2020). "Bir Şair Olarak Celal Sılay'ın Şiir Üzerine Görüşleri". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*. s. 22 (Haziran 2020). 100 – 113.

İşte Dergisi. 1944.

Sılay, Celal (1967). *Süreyle Yarış.* İstanbul: Tan Basımevi.

Ulutaş, Nurullah (2000). *Celal Sılay'ın Hayatı ve Eserleri*.

Sılay, Celal (Ekim 1952). "Hitab". *Doğu ve Batı*. S. 3.

Sılay, Celal (Ekim 1952). "Bir Şey Sönüyor". *Doğu ve Batı*. S. 3.

Sılay, Celal (Ağustos 1952). "Sanatın Yeni Çehresi: I. Göz Emperyalizmi*". Doğu ve Batı*. S. 1

Sılay, Celal (Nisan – Mayıs 1954). "O Yeri Arıyorum". *Doğu ve Batı*. S. 7.

Sılay, Celal (Ağustos, 1954). "Biçim Bozulması". *Doğu ve Batı*. S. 10.

Sılay, Celal (Şubat 1955). "Evetsizler". *Doğu ve Batı*. S. 10.

Şehsuvaroğlu, Bedi (Ağustos 1952). "Bu Mecmua". *Doğu ve Batı*. S. 1.

Ulutaş, Nurullah (2000). *Celal Sılay'ın Hayatı ve Eserleri*.

Umran, Sedat (1997). *Şiirde Metafizik Gerçek.* İstanbul: Timaş Yayınları.

http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/celal-silay

NEZİHE MERİÇ'İN ÖYKÜCÜLÜĞÜ VE *MENEKŞELİ BİLİNÇ* ÖYKÜSÜNDE KADIN MODERNLEŞMESİNE BAKIŞ

Semra YAMAN

Doktora Öğrencisi
İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Cumhuriyet dönemi Türk öykücüğünün önemli özelliklerinden biri kadın yazarların yoğunluğudur. Nezihe Meriç, bu dönemin ilk kadın öykücüsü olarak kabul görür. Yazar, Cumhuriyet'in modernleşme perspektifini özellikle kadın karakterler üzerinden yansıtmaya çalışır. Modern anlatı tekniklerini erken dönemde kullananlardan biri olarak Türk öykücülüğünü geliştirir. *Dost* dergisi etrafında bu türde eser veren yazarları bir araya getirir ve teşvik eder. 1952'de ilk öykü kitabı olan *Bozbulanık* ile yayın hayatına önemli bir kadın duyarlılığı ile başlar. "Menekşeli Bilinç" adlı öyküsü ise yazarın aynı üçüncü kitabına adını verir. Bu çalışmada "Menekşeli Bilinç" öyküsünde kadın modernleşmesine bakış incelenecektir. Bu öyküde modernlik geleneğe bir başkaldırı niteliğinde işlenir. Toplumun dayattığı yaşam rutini özgürlüğün önündeki engel olarak sunulur. Kadının birey olarak öne çıkmasının koşulu ise cinselliğini istediği gibi yaşayabilmesi üzerinden işlenir. Bu yönleri ile "Menekşeli Bilinç" Nezihe Meriç'in, kadınların modernleşme süreci içindeki taleplerini hangi perspektiflerden ele aldığına dair önemli bir örnek oluşturur. Yapılan inceleme ışığında yazarın, modern Türk öyküsünde etken bir özne olarak kadına ne şekilde yer verdiği ortaya çıkarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Öykücülüğü, Nezihe Meriç, Kadın, Modernleşme, Menekşeli Bilinç.

ABSTRACT

The intensity of women's short story writer is one of the key features of the Turkish Republic period. Nezihe Meric, the first woman of this era is widely accepted as the storyteller. The author attempts to reflect the modernization perspective of the Republic, especially on female characters. She develops Turkish story as one of the early uses of narrative modern techniques. Around *Dost* magazine, brings together writers and would work in such off uneven. *Bozbulanık* with that is the first book of short stories published in 1952, begins with the awareness of an important woman's life. "Her story "Violet Consciousness" gives its name to the author's third book of the same name. In this study, the perspective on women's modernization in the story of "Menekşeli Bilinç" will be examined. Tradition and modernity in this story is processed in the nature of a revolt. Life imposed by society is presented as obstacles to the freedom of the routine. The disgruntled members of the woman's ability to live as unobtrusively as he wanted sex. With these aspects, "Menekşeli Bilinç" consciousness constitutes an important example of Nezihe Meriç's perspective regarding the

demands of women in the modernization process. In the light of the examination, how the author included women as an active subject in the modern Turkish story will be revealed.

Keywords: Turkish Narration, Nezihe Meric, Women, Modernization, Menekşeli Bilinç

Giriş

Nezihe Meriç, "Cumhuriyet kuşağının ilk kadın yazarı" (Meriç, 2020: 22) olarak anılır. Türkiye'de kadınların yaşadığı modernleşme süreçlerini öykülerinin merkezine yerleştirmedeki başarısı ile bir öncüdür. Kadını toplumsal rolleri içinde erimiş bir kimlik olarak ya da aşk kırgını bir özne olarak işlemenin ötesine geçer. Kadının bireysel özgürlük alanını ilişki içinde olduğu insan, kurum ve gelenek ile bir arada düşünerek işler. Siyasi, kültürel, ekonomik, cinsel boyutta kadının özgürleşmesini öngören öyküler yazar. Bu öykülerin karakterlerinin büyük çoğunluğunun kadın oluşunu ise bir "rastlantı" olarak niteler. Çünkü Meriç (2020: 47) için "Kadının kurtuluşu da özgürlüğü de insanın kurtuluşu ve özgürlüğü demektir." Dolayısıyla onun kadın vurgusu, kadını insanlığın diğer yarısı olarak gören ve insana gösterilmesi gereken çağdaş özen ve dikkatten beslenir.

Nezihe Meriç'in biyografisi bize onun bir kadın yazar olarak kadın modernleşmesi yönündeki dikkatlerinin ve hassasiyetlerini temellendirme noktasında yardımcı niteliktedir. Meriç (2020: 58), "kadın bakış açısını, duyarlılığını, yaşam üzerine edindiği birikimi edebiyat dünyamıza getirerek bir başlangıç noktası oluşturduğunu" belirtir. Bu bağlamda yazarın biyografisine kısa bir bakışla eğilmek yerinde olacaktır.

Nezihe Meriç, 1924'te Gemlik'te doğar. Kültürlü bir aile ve arkadaş çevresine sahip olan babası Halis Bey "sanatçı ve aydın" biridir. (Meriç, 2020: 25) Hece ve aruz ile şiir denemeleri yapan, geleneksel müzik enstrümanlarına ilgili birisidir. Arapça, Farsça ve Fransızcayı iyi derecede bilen babasının resme de merakı vardır ve bu yeteneğini geliştirmek için özel dersler alır. Nezihe Meriç'in edebî ve entelektüel anlamda ilk etkilendiği isim babasıdır, diyebiliriz.

Halis Bey'in görevi dolayısıyla aile, Anadolu'nun pek çok şehrini dolaşır. Böylece Nezihe Meriç, Anadolu insanını ve kültürünü yakından tanıma fırsatı bulur. Bu birikim, çocuk yaştan itibaren benliği farklı coğrafya ve kültürlerin renkleri ile dolan yazarın öykülerine yoğun olarak yansır. Yine bu yer değiştirmeler dolayısıyla eğitim hayatı oldukça parçalı bir yapı arz eder. Daha ilkokul çağına gelinceye kadar İstanbul, Ankara ve Edremit'ten yolu geçer. Bu yılları hatırlarken yakındığı şeylerin başında radyo, sinema, gazete, dergi, tiyatro gibi sanat ve iletişim araçlarından büyük oranda yoksun kalışı gelir. Lisede edebiyat öğretmeni Vasfi Mahir Kocatürk'tür. Bu yıllarda edebî hayatına oyun denemeleri ile başlar.

1943'te Edebiyat Fakültesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne kaydolur. Bu dönemdeki hocaları Mehmet Kaplan, Ali Nihat Tarlan, Ahmet Caferoğlu, Reşit Rahmeti Arat gibi isimlerdir. Fakat burada "istediğini bulamaz" (Meriç, 2020: 30) ve öğrenimine Felsefe bölümünde devam etmeyi tercih eder. Asım Bezirci (1999: 29), Nezihe Meriç

monografisinde bunu yazarın hayal kırıklığı olarak anlatır. Bir başka açıdan buna sanatçı bir ruhun o sanatın icrasına dönük akademik bilgilere boğulmaktan kaçışı da denilebilir.

İlk yazısı anı ile hikâye arası bir formda üniversiteyi bıraktığı 1945 yılında "Ümit" başlığı ile *İstanbul* dergisinde çıkar. Yazı N. Ufuk imzası ile yayımlanır, fakat bu, yazarın tercihi dışında yapıldığı için onun açısından moral bozucu olur. Bir kadın yazar adayına yapılan bu sessiz müdahale dönemin kadın imzalara karşı refleksini göstermesi açışından manidardır.

Öykü serüveni *Seçilmiş Hikâyeler*'de 1950'de "Bir Şey" adlı öyküsünün yayınlanması ile başlar. 1952'de ilk öykü kitabı olan *Bozbulanık* ile sanat çevrelerine girmiş olur.1956'da *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin sahibi Salim Şengil ile evlenir. 1957'de bu derginin başına geçer ve onu *Dost* adıyla 1972'ye kadar yönetir. 1956'da ikinci öykü kitabı olan *Topal Koşma*'yı 1961'de *Korsan Çıkmazı* adlı romanını yayımlar. *Menekşeli Bilinç* adlı üçüncü öykü kitabı 1965'te, *Sular Aydınlanıyordu* adlı oyunu 1968'de çıkar ve oyun İstanbul Devlet ve Şehir Tiyatroları'nda sahnelenir.

1968'de yazarın eşi Salim Şengil ile birlikte Nazım Hikmet'in eserlerini yayımlaması soruşturma geçirmesine yol açar ve bir hafta hapis yatar. Bir buçuk yıllık cezası kesinleşince 1974'te Af Kanunu çıkana kadar hayatına kaçak olarak devam eder. 1976'da İstanbul'a taşınır, aynı yıl *Alagün Çocukları* adlı romanı 1979'da *Dumanaltı* adlı 12 Mart döneminin atmosferini yansıtan öykü kitabı yayımlanır. 1985'te ise *Çın Sabahta* ve *Sevdican* adlı oyunlarını yazar ve *Sevdican* Almanya'da Türk bir yazarın kaleminden çıkıp Türk bir oyuncu tarafından oynanan ilk eser olur. 1989'da *Bir Kara Derin Kuyu* adlı öykü kitabı yayımlanır ve bu öyküler 1990 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı alır. 1992'de o zamana kadarki eserlerinden yaptığı bir öykü seçkisini *Boşlukta Mavi* adıyla yeniden bir araya getirir. 1992-1998 arasında yedi kitaptan oluşan *Küçük Bir Kız Tanıyorum* adlı diziyi ve *Ahmet Adında Bir Çocuk*'u yayımlar.

1998'de yedi öyküden oluşan *Yandırma* adlı öykü kitabını yayımlamasıyla aynı yıl Sedat Simavi Edebiyat Armağanı'nı kazanır. 2003'te ise *Alacaceren* adlı çocuk romanı, *Tartışma* ve *Öyle Bir Gün* adlı oyunları yayımlanır. 2004'te *Çavlanın İçinde Sessizce* isimli anı kitabı Tüyap tarafından Yılın Telif Kitabı ödülüne layık görülür. Son iki öykü kitabı *Çiselti* 2006 ve *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var* 2008'de yayımlanır.

Yazarlık serüveni boyunca kadınların toplum içerisinde edindikleri konumlara ve modernleşme sürecinde yaşadıkları problemlere özel bir dikkatle eğilen Meriç, yaşamını yazmaya adamıştır, daha doğrusu yazmayı bir yaşama biçimine dönüştürmüştür:

> *"Benim dile özel bir düşkünlüğüm var. Bunun dışında nasıl yaşanır bilmiyorum. Uyandığım günün ilk sesini, ilk sözünü duyar duymaz başlıyorum seçmeğe, üretmeğe, dile göre biçimlenmeğe. (...) Bu benim uyanır uyanmaz karşıma çıkan ilk tümceyle başlayan, yaşamı dilden geçirerek yaşama serüvenim. Yaşamımı dile göre ayarlamışlığım. Yaşamımı sürdürmek için giriştiğim en küçük eylem biriminden başlayarak dille yaşayışım... Bir toplumun içinde o toplumun insanlarıyla yaşıyorum. Seçtiklerimle de, seçmediklerimle de. O toplumun koşulları, olayları, evrimi, devrimi, gelmişi, geçmişi, alıp vermeler içindeyiz. İnsanlardan gelenler,*

imgeler, duyular yansıyor bilincime. Benim yaşamam, hep, bir metnin malzeme (gereç) toplayıcısı olarak yaşamaktır." (Meriç, 2020: 35)

Yazmayı bir yaşama biçimi olarak gören Nezihe Meriç'in dili kullanma noktasında ayrı bir özeni vardır. Onun bu özenli dilindeki şiirselliğe Cevdet Kudret (1998: 382) şu sözlerle dikkat çeker: "Çoğu yazarlar, edebiyata şiirle başlamıştır; Nezihe Meriç, edebiyat hayatına doğrudan doğruya nesirle girdi; fakat ilk yazısından son yazısına kadar bu nesirde şiirsel bir hava vardır." Yazarın dile olan özeni ve nesre yönelişi sanatının dayandığı düşünce dünyasını okurlarına iletmesi noktasındaki önemli birer yardımcı konumundadır.

Nezihe Meriç'e göre kadın geleneğe hapsolmuş, kuralları yüzyıllar öncesinde belirlenmiş ve değişmez kabul edilmiş ahlak kaidelerini ve gündelik hayat içindeki rollerini aşmalıdır. Yazar bunun sancılı bir sürece işaret ettiğinin farkındadır ve kadının modernleşmesinde karşılaştığı sıkıntıları farklı cephelerden göstermeye çalışır.

Bu çalışmada Nezihe Meriç'in biyografisi ve edebî hayatı özellikle öykücü yönüne ağırlık verilerek irdelenecektir. Bu temel üzerinde üçüncü öykü kitabına adını veren "Menekşeli Bilinç" öyküsü kadın modernleşmesine bakışı açısından tahlil edilecektir. Bu noktada öykünün temel meselleri olan kadının özgürlük talebi ve başkaldırı anlayışı incelenecek; menekşe imgesi ve cinselliğe bakış, geleneği tam olarak aşamamış olan abla ve başkaldıran karakter olan kız kardeş üzerinden açıklanacaktır. Elde edilen sonuçlar bağlamında "Menekşeli Bilinç" öyküsünün oluşturduğu ana çerçevenin ortaya koyduğu modernleşme algısı değerlendirilecektir.

1. Nezihe Meriç'in Öykücülüğünde Kadının Yeri

Cumhuriyet döneminin ilk kadın yazarı ve "çağdaş öykünün anası" (Meriç, 2020: 74) olarak anılan Nezihe Meriç, kendinden önceki kadın yazarlar kuşağı olan Halide Edip, Güzide Sabri, Muazzez Tahsin, Kerime Nadir gibi yazarların romantik atmosferinden çıkıp kadın meselesine realist bir bakışla ve daha gelişmiş öykü teknikleri ile eğilir.

1950'li yıllar Türk öykücülüğünün revaçta olduğu bir dönemdir. Çağdaş öykünün anası olarak nitelendirilen yazarın güçlü kalemi daha bir öykü kitabı yayınlanmadan fark edilir. *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin 40-41. sayıları Nezihe Meriç özel sayısı olarak çıkar. Daha sonra *Dost* adıyla 1972'ye kadar yöneteceği bu dergi yazarın üne kavuşmasında büyük rol oynar. 1950'de yayımlanan ilk öyküsü "Bir Şey"den itibaren genç bir yazarda görülebilecek dil ve içerik kusurlarına hemen hiç düşmeden güçlü bir kalem olarak çağdaşı erkek yazarlar arasında tek kadın öykücü olarak yer bulur. Kendinden sonra gelecek kadın öykücüler için önemli bir yol açma vazifesi görür.

Kadına duygusal bir pencereden yaklaşmak yerine onun bireysellik taleplerine cinsel ve siyasal özgürlük vurguları ile eğilir. Kadını hem gündelik hayat içindeki konumuyla hem de siyasi olarak çalkantılı dönemlerde siyasi duruşuyla öne çıkarır. Meriç'in çağdaş kadın tarifi şöyledir:

"Çağdaş kadın, yaşadığı çağın anlamının, insanın kurtuluşunda -kendinin de- yani, insanın insanı sömürmesine son vermesinde bulunduğunu bilen kadındır. Kendisinin erkeğe eşit olduğunu öne sürerken bunu bir -pek kaba bir adı vardır bunun Türkçede- yarışma durumundan kurtarıp, yaşama erkekle beraber, bir denge öğesi olarak katılır. Çağdaş kadın, dünyanın -değiştirilmesi gerekir diye düşündüğü- düzenine, erkeğin yanı sıra, ona destek olarak katılır. Erkekle eşdeğer bir kişi olduğunu düşündüğünden, onun gibi çalışarak, düşünerek, yaratarak, yaşama eşit durumda katılarak yaşaması gerektiğini bilir. Bunu gerçekleştirir. -Çok ciddi oldu. Şöyle bir şakayla yumuşatalım. 'Ayol nerde bu çağdaş kadınlar!'" (Meriç, 2020: 41)

Meriç'in 1982 yılındaki bir söyleşisindeki bu sözleri onun Türkiye'de görmek istediği çağdaş kadın profilini çizmekle birlikte henüz toplumun genelinde bu kadın tarifine uyan bireylere rastlamanın güçlüğünü de vurgular. Bu değerlendirme inceleme konumuz olan "Menekşeli Bilinç" öyküsünde kız kardeş karakterinin 1960'lı yıllardaki toplum yapısı içinde yeni ve ayrıksı konumunun altını çizecektir.

Cumhuriyet'in ilk kuşağı içinde yetişen çağdaş bir kadın yazar olarak ortaya çıkar Nezihe Meriç. *Seçilmiş Hikâyeler* dergisini *Dost* adıyla 1972'ye kadar yönetmesi tiyatro, anı, roman gibi türlerde eserler verse de sanatının ana kaynağının öykü olduğunu gösteren başlı başına bir işarettir. Dolayısıyla kadın modernleşmesine dair de asıl sözünü öyküleri aracılığı ile söylemiştir. Necip Tosun, onun öykücülüğünün üç dönemde incelenebileceğini söyler. (Tosun, 2013: 158) İlk dönem *Bozbulanık*, *Topal Koşma* ve *Menekşeli Bilinç* eserlerini yayımladığı ve kadın-erkek ilişkilerini ön plana çıkaran öykülerini yazdığı evredir. İkinci dönem öykülerinde *Dumanaltı* adlı kitabıyla siyasi vurguların yoğunlaştığı görülür. Üçüncü döneminde yayımladığı *Bir Kara Derin Kuyu*, *Yandıma*, *Çiselti*, *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var* adlı eserlerinde ise ağırlıklı olarak postmodern öğelerin kullanımı dikkat çeker.

Bozbulanık adlı ilk öykü kitabı birçok araştırmacı tarafından onun en başarılı öykülerinin yer aldığı eseri olarak nitelenir. Kadınların yaşadıkları sorunları geleneklerden ekonomik sebeplere kadar pek çok temel üzerinde irdelediği öyküleri döneminde büyük ilgi görür. Bu kitapta kahramanların hemen hepsi kadındır. Genç kadınların yerleşik kadın algısına karşı özgürlük taleplerinin ne gibi eleştirilere maruz kaldığını göstermesi önemli bir dikkat olur. Yazarın bu ilk eserinde Sait Faik etkisi ilk andan itibaren göze çarpar. Nezihe Meriç o dönemdeki bütün öykücüler gibi kendisinin de Sait Faik'i örnek aldığını, fakat onun sınırları içinde kalamayacağını şöyle ifade eder:

"Yönlendirilmemiş düşüncelerim ve çok gelişmemiş sezgilerimle, savrukluğunu, dilini beğenmeyerek ama öykülerine, sanatçı tavrına, kendilerine, benim de yakından tanıdığım küçük insanlarına tutulduğum Sait Faik... Başka öykü kuruluşları da olabileceğini ilk kez –taşralı bir çocuk olduğum unutulmazsa- Sait Faik'ten öğrendim." (Meriç, 2020: 78)

Yazarın Sait Faik etkisinde başlayan yazı serüveni 1956'da yayımlanan ikinci öykü kitabı *Topal Koşma* ile devam eder, burada bir araya gelen öyküleri de yine kadın odaklıdır. Bu eser adını müzikten alır, Topal Koşma âşıklık geleneğinde bir melodinin adıdır. Eser adının da çağrıştırdığı şekilde ritim duygusuna hitap eden bir yapıda oluşturulmuştur. Burada *Susuz I*'den başlayıp *Susuz XI*'le biten on bir öykü bulunur. Bu öykülerdeki kadınlar artık kendi

özgürlük taleplerinin çevreden gördüğü eleştiriler karşısında sessiz kalmak yerine başkaldırırlar. Kadınların cinsel özgürlüklerini istemesi konusunda da bu öyküler ilgi uyandırır.

1979'da yayımlanan *Dumanaltı* adlı öykü kitabı, 12 Mart'ın toplum üzerindeki ideolojik ve siyasi atmosferini yansıtır. Nezihe Meriç'in bu eserde tezli öykülerini bir araya getirdiğini, Sosyalizmin haklılığını ortaya koyabilecek hemen her türlü öğeye başvurduğunu görürüz. Olay örgüleri sömürü, miting, boykot, sendika ve baskı unsurları ile doludur. Dolayısıyla kadın merkezli bakış bu dönemde geriye çekilmiştir.

Bir Kara Derin Kuyu 1989'da yayımlandığında Nezihe Meriç için de toplumsal koşullar için de pek çok şey değişmiştir. Bu değişim öykülerine yansır. Özellikle 12 Eylül sonrası yaşanan depolitizasyon dönemi, ideolojilere olan güvenin sarsılması ve toplumsal kimliğiyle kendini tanımlayan bireylerin kendi iç dünyalarına dönüşü gibi sonuçlara yol açar. Bu dönüşüm derinlerde bir hayal kırıklığını yansıtır. Postmodern öğelerin öne çıktığı *Bir Kara Derin Kuyu*'da çocukluğunun bir dönemini geçirdiği Bodrum üzerinden umutsuzluğun hâkim olduğu bir kent izlemi sunar.

Nezihe Meriç'in kadın-erkek ilişkilerine yeniden yönelimini yansıtan *Yandırma* adlı öykü kitabı 1998'de yayımlanır. Aşk bu kitabındaki konuların başında gelir. Aynı zamanda üst kurmacayı örnekleyen, okuru metne dâhil eden öykülerdir. *Çiselti* ise yazarın farklı zamanlarda yazılmış öykü ve öykü notlarından oluşur. Yazma sürecini öyküleştirerek okuruyla paylaşan Nezihe Meriç, tamamlanmamış kurgularla yazma ve okuma edimlerinin kapalı uçlu süreçler olmadığını vurgulamak ister. Son eseri *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var* ise umutsuz, yılgın, hüzünlü bir atmosferi yansıtan öykülerden oluşur. Temalar ölüm, yokluk, savaş, yalnızlık ve acı üzerine yoğunlaşır.

Nezihe Meriç'in öykü dünyası kimi zaman politik etkilerle ana izleğini değiştirir gibi yapsa da vurgusunu büyük oranda kadın psikolojisi, kadınının aile ve toplumdaki yeri, kadının özgürleşme çabaları üzerinde koruduğu görülür. Onun kadınları yarı aydın, Anadolu'da yaşayan ya da İstanbul'a eğitim evlilik gibi sebeplerle gelmiş kişilerdir. Meriç (2020: 59) onları, "Çoğu orta sınıftan, sağlıklı, olumlu düşünen, çile çekmeyi, kültürünün getirdiği değerleri korumayı bilen, yozlaşmaya başkaldıran kadınlar" olarak niteler. Bu kadınlar içinde yaşadıkları boğucu geleneklere başkaldırmak isterler. Bu zinciri kırmayı başaramayanlar için ise yalnızlık ve içine kapanma bu sürecin kaçınılmaz sonu olur. Genç kızların işlendiği öykülerde ise düşler ile gerçekler arasındaki çatışma daha belirgindir.

Modern olma-olamama sancısı sürekli gündemdedir. Toplumun kadından beklentileri bir yandan onun modernleşmesi yönünde olmakla birlikte diğer yandan bunun için ortaya koyduğu özgürleşme hamlelerini engellemeye yöneliktir. Bu durumda kadın düzene itiraz eden sesini yükseltir. Yazarın nikah yoluyla kurulan aile anlayışına eleştirel bakışı da öykülerine yansır. Birlikteliği sağlaması gereken şeyin cinsellik ve sevgi bağları olması

gerektiği yönündeki düşüncesini kahramanlarına onaylatır. Batılı hayat perspektifini benimseyen kadınların bu konuda yaşadıkları kuşak çatışmalarına yer verir.

Nezihe Meriç'in 1950'de başlayan öykü serüveni ömrünün sonuna kadar devam eder. Bu uzun süreç içinde öykülerini yeni kuram ve tekniklere sürekli olarak geliştirir. Sabit bir çizgi içinde kalmaz. Sait Faik etkisi ile başlayan öykücülüğü Postmodern anlayışın üstkurmaca, bilinç akışı, düş-gerçek oyunları gibi öğelerini bürünerek penceresini genişletir. Okura karşısındaki metinin bir kurgu olduğunu hissettirerek yabancılaşma tekniğini öykülerinde başarıyla kullanır. Bu yabancılaşma aslında hem yazarın hem toplumun genel psikolojisini yansıtır. Dolayısıyla kadın karakterlerin yabancılaşması da bu bütünün bir parçasıdır.

Nezihe Meriç'in öyküleri olay odaklı değildir, bunun yerine belirlenmiş bir "durum ve atmosfer" merkeze alınır. Esas sürükleyici öğeler izlenimler ve çağrışımlardır. Bu izlenimler çoğunlukla bir bunalımı ve huzursuzluğu imler.

2. "Menekşeli Bilinç" Öyküsünde Kadın Modernleşmesine Bakış

"Menekşeli Bilinç" Nezihe Meriç'in 1965'te yayımlanan üçüncü öykü kitabına adını veren öyküsüdür. Öykü, yazarın ana izleklerinin başında gelen kadın meselesi üzerinde odaklanır. Üç kız çocuğu olan bir ailenin küçük kızının iç monologları, birkaç gün öncesine dair hatırladıkları ve ablası ile diyalogları üzerinden gelişen bir öyküdür. Ana karakterler olan abla ile kız kardeş isimsiz bırakılır, bu yüzden onlardan "abla" ve "kız kardeş" olarak söz etmek yerinde olacaktır. Öyküdeki kadın modernleşmesine bakışın değerlendirmesi özgürlük talebi ve başkaldırı, menekşe imgesi, yarı modern olarak abla, kız kardeşin başkaldırısı ve cinselliğe bakış başlıkları altında ortaya konacaktır.

2.1. Özgürlük Talebi ve Başkaldırı

Yirmi-yirmi beş yaşlarında olan kız kardeş, sessizce filizlenen bir başkaldırı sürecinin eşiğinde karşımıza çıkar. Eğitimli bir ailenin kızıdır. Babası ve ablası İngilizce bilir, abla üniversite mezunudur. Kız kardeş kadın modernleşmesi konusunda keskin ve kararlı bir duruş edinmiş, fakat bu marjinal boyutu aile o zamana kadar fark etmemiştir. Asım Bezirci, Meriç'in kahramanlarındaki bu değişimi tutkuların farkına varma sürecinin bir sonucu olarak değerlendirir: "Tutkularının bilincine varan ve bu engelleri gören kişiler ya bağsızlığı ya da başkaldırmayı seçiyorlar" (Bezirci, 1999:95)

Kız kardeş, çocukluğundan beri tanıdığı Erol isimli bir gençle birliktedir, fakat bu birlikteliğin duygusal boyutu hakkında fazla bilgi verilmez. Erol, kolej mezunu, zeki, yakışıklı bir gençtir. Öykünün başında kız kardeş merdivenin başında gördüğü ablası tarafından dikkatle izleniyordur. Abla onunla üç gün önce kadının toplumdaki yeri üzerine yaşadığı tartışmayı hatırlarken, kız kardeş aynanın karşısında kendi bedenini izleyerek Erol ile yaşadığı cinsel deneyimi ve ilişki sonrası pencereden gözüne ilişen kadınların yine cinsel ilişki konusundaki açık saçık sohbetini hatırlar. Burada ne kız kardeşte ne de dinlediği

kadınlarda bir utanma, pişmanlık yahut sansürlü konuşmaya çalışma kaygısı yoktur, mutludurlar. Ablası kardeşini izlerken onun artık bir çocuk olmadığını ve kadınlığa adım atması gerektiğini hisseder. Nezihe Meriç öykünün yazıldığı yıllardaki özgürlük arayışını ve bunun "Menekşeli Bilinç" öyküsüne karakterler üzerinden yansımasını şöyle değerlendirir:

> *"Şimdi okuduğum zaman anımsıyorum o yılları, diyorum ki, o zamanlar, soluk almak için kapının aralanmasına çalışıyorduk. Kapıyı aralamak zordu. Çeşitli hatta bazen komik, bazen münasebetsiz, bazen gereksiz çareler buluyorduk. Bu çarelerden birini işliyordu Menekeli Bilinç. Kızlar -ve delikanlılar- bir yaştan sonra evden ayrılmalı, kendi başına bir ev kurup, kendi hayatını yaşamalıdır. Bu, hiç olmazsa, kafasını dinlemesine, soluk almasına, soluk alıp daha bir rahat düşünmesine, hayatını bir düzene koyabilmesi için hız almasına yarayacaktır. Menekşeli Bilinç bir durumun hikâyesidir. Kızlar için de, aşağı yukarı aynı yerde duran kızlar diyelim. Ayrıntılarıyla elbette. Yalnız 'Menekeli Bilinç' hikâyesindeki kız kardeş yeni bir kızdır. Olumlu yeni bir soluk." (İzmirli, 1966: 10)*

Kız kardeş ev ile sınırlandırılmış ve geleneksel kurallara boğulmuş, eski kuşakların değer yargıları doğrultusunda süren kadın yaşamına başkaldırır. Bu yüzden hem evden hem de içinde yaşadığı toplumun kurallarından uzaklaşmak için çabalar. Bir İngiliz şirketinde çalışmak için sınava girmiştir. Sınavı kazandığını öğrenince bunu ablasına haber verir ve evi hemen terk edeceğini, kendine yeni ve özgür bir hayat kuracağını söyler.

Kimseden izin alma ihtiyacı duymaz, anne ve baba ise sadece fon karakterler olarak vardır, olay örgüsüne dâhil edilmezler. Abla onu vazgeçirmeye çalışır ve saçma hareketler içinde olmakla suçlar. Böylece ikili arasında diyalog ve iç monologlarla kurulu bir tartışma başlar.

Nezihe Meriç, 1960'lı yılların eseri olan "Menekşeli Bilinç"te ülkenin vitrini olması beklenen sözde aydınlanmış kadını da eleştirir, karakterlerini başkaldıran ve yeni yaşama biçimlerini topluma kabul ettirme gayretinde kadınlar olarak çizer." (Özakın, 2016: 444) Kız kardeş küçükken ablasını örnek almış, onun üniversite yıllarında gerek siyasi boyutta gerekse gündelik hayatta kadın modernleşmesi için attığı adımları izlemiştir. Fakat şimdi ablasını bu mücadeleyi yarıda bırakmakla suçluyordur. Bu suçlamalar önce iç monologlarında geçer, fakat tartışmanın hararetlenmesi ile diyaloglara dökülür. Bu noktada özgürlüklerin istenilen düzeye ulaşamamış olmasında ablaya dönük eleştirilerinin dozunu artar.

Kız kardeş ablasını annesi gibi evine gömülüp kendini sokağa ve erkeklerle ilişki kurmaya kapatmakla ve işe yaramazlıkla suçlar. Kendine ait bir hayat kuramamakla, ailenin dayattığı yaşam şeklini kıramamakla itham eder. Abla ise kardeşini hazıra konmakla suçlayıp kendisinin ve kuşağının üniversite yıllarında aile içinde kadının özgürlüğüne dair sınırlara getirdiği esneklikleri sayar. Fakat sonunda asıl kabuğu kıramadığını sessizce kabul eder. Meriç'in bu öyküde ortaya koyduğu özgürlük talebi kendi döneminin oldukça ilerisinde bir bakış açısına sahiptir:

> *"60'lı yılları anlatan Menekşeli Bilinç'teki öykülerdeki kadının bu arayışının bir adım daha öteye giderek bir başkaldırıya dönüştüğü ve kadının bireyselleşebilmesi için eğitim ve ekonomik özgürlüğün yanısıra cinsel özgürlüğünün de olması gerektiği anlatılır. 1965'de yayımlanan bu kitaptaki "Özgür Kadın" prototipi özellikle 70'li ve 80'li yıllardaki kadın yazarların*

öykülerinde görülen cinselliğini yaşayan, bireyselleşmiş kadını çağrıştıran ilk örneklerdir. Meriç'in daha 60'lı yıllarda bile çağından çok daha ileri bir bakış açısına sahip olduğu ve kadının bireyselleşmesi için geleneksel cinsiyet rollerinin, her iki cins açısından sorgulanması gerektiğinin bilincinde olduğu görülür." (Gültekin, 2012: 68)

Kız kardeşin evden çıkıp giderken son sözü "Başkaldırmazsam ölürüm." olur. Abla ise hayatının o zamana kadar nasıl farkında olmadan, amacını yitirmiş, birey olmaktan vazgeçmiş bir şekilde akıp gittiğinin farkına varır. Kardeşinin "hayatının bilincine varmış bir genç kız" olduğu gerçeğini kabullenir.

2.2. Menekşe İmgesi

Nezihe Meriç, "menekşeli bilinç" tamlaması ile okurun karşısına alışılmadık bir bağdaştırma koyar ve bunu öykünün başlığı yaparak dikkatleri menekşe imgesine çeker. Bu şekilde alışılmadık bağdaştırmalar, edebiyatta yeniliği benimseyen sanatçılar tarafından kullanılır. Özellikle II. Yeni hareketinin şiirde yoğun olarak uyguladığı bu teknik, sanatçıların özgün anlamlar ve orijinal imajlar üretmesini sağlamıştır. Bilincin menekşe sıfatı ile bir arada düşünülmesi neyi ima etmektedir? Bu soruyu cevaplamadan önce dikkatimizi bilince yöneltmeliyiz:

"Bilinç, yalnızca insan yaşamının kaçınılmaz bir ortak unsuru olmakla kalmaz. Aynı zamanda tüm toplumsal faaliyetin yaratıcı ve biçimlendirici bir etkenidir. İnsanların dünyayı kavrayıp yorumladığı, dolayısıyla da eylemlerini güdüleyen, gerçekliğin tarihsel olarak gelişmiş ve toplumsal olarak aktarılmış doğru ya da yanlış algı, kavramsallaştırma ve değerlendirme biçimlerinin kendileri, toplumsal varoluşun edilgin yansımaları değil, var olan toplumsal ilişkilerin yeniden üretimi ve dönüşümünde oluşturucu etkenler ve ortak-belirleyicilerdir." (Özbudun, vd., 2008: 155)

Dünyayı kavrama ve yorumlama aracı olan bilinç, "menekşe" imgesi ile bir araya getirilir. Yazar, bu imge ile gelenek ile modernlik, boyun eğiş ile başkaldırı kavramlarını iç içe geçmiş hâlde sunar. Kız kardeş, annesinin geleneksel kalıplar içindeki rutinlerinin aksine hayatı gönlünce yaşayan eski yan komşuları Naciye'yi hatırlar. Çocukluğundan beri onun yalnız ve özgür hayatına özenmiştir. Naciye kasap sevgilisi ile ilişkisinde toplumun ahlak kaidelerine aldırmayan, şen kahkahaları ile herkesin dikkatini çeken, geçimini kendi kazancı ile sağlayan, kadınların kocalarını kendisinden kıskandıkları, yalnız ve kayıtsız bir kadındır. Bahçesinde menekşeler yetiştiren Naciye'yi kız kardeşin annesi de kıskanır ve onun bahçe duvarının dibini pis kokulu çöplerle ve hurdalarla doldurarak aralarına mesafe koyar. Bu çöplerde türeyen sinekler Naciye'nin güzel menekşelerine konarlar ve onlara zarar verirler.

Naciye'nin bahçesinin kız kardeşin annesi tarafından bu şekilde tahrif edilmesi kadının geleneksel ve ahlakî duruşu ile bağdaşmayan davranışların ötelenmesi ve izole edilmesi anlamını taşır. Öte yandan kız kardeş komşularının bu özgür ve çevresine aldırmaz duruşuna hep özenmiş ve annesinin temsil ettiği gelenek ve ahlak kaidelerine çocukluğundan itibaren içsel tepkiler büyütmüştür. Bu tepkileri abla ile diyaloglarına yansımayan iç monologlarından okuruz:

"Hani bir Naciye vardı? Bildin mi? Manavın sevgilisi. Hani asmalı evde otururken. Karşımızdaki manavı severdi. Yeşil gözlü Naciye. Beyaz patiska üzerine karanfiller işler, tatarlara satardı. Evini nasıl tertemiz tutardı. Bana hep kabaklı börek yapardı. Annemden gizli. Kedisinin boynuna mavi boncuk takar, kendi gözlerine sürmeler çekerdi. Çiroz salatasına biterdi. Manavı evine alırmış geceleri. Annem öyle derdi. Evinin bahçesinde menekşeler yetiştirmişti. Bazan ben de sulardım o menekşeler. O zamandan beri en çok sevdiğim çiçek menekşedir. Menekşeyi çok sevdiğimi bilirsin. Tanrım nasıl güzeldir, o, morun üzerindeki sarı." (Meriç, 2015: 221)

Naciye'nin bahçesi menekşelerle bezeli ve bakımlı iken kız kardeşin ailesinin bahçesi bir çeşit çöplük görünümündedir. Naciye, kendisi ile barışık, dış dünyaya açık bir kadın olarak evinin dışarıya açılan bahçesini menekşelerle güzelleştirirken kız kardeşin annesi, kendini ve ailesini bu açık alandan uzak tutmaya, dış dünyaya kapalı bir hayat sürmeye mecbur eder. Kocasını ondan kıskanır, onun evine bakan pencerenin önünde dahi oturmasını istemez. Öyküde kullanılan açık mekân-kapalı mekân zıtlığı da iki dünya arasındaki ayrımın ortaya konulması içindir.

Gelenek ile modernlik arasındaki zıtlık karakterleri iki cepheye ayırır, Meriç bu ayrımı imgesel üslupla ortaya koyar:

"Menekşeli Bilinç öyküsü evinde özgürlüğünü yaşayamayan bir kızın evden ayrılma serüvenini anlatır. Kimliğini ortaya koymaya çalışan kadın kahraman, törelere karşı çıkar. Öyküde temaya uygun simgeler kullanılır. Farklı iki grup insanın çatışması anlatılır. Menekşeleri sineklendirenler, töreleri gelenek ve görenekleri sorgulamadan kabul edenlerdir. Onlar, yeni nesillere bu gelenekleri yasa olarak tanıtan baskıcı insanlardır. Menekşelere sahip çıkanlar ise bu inançlara sırt çevirenlerdir. Bilincin menekşelenmesi, bilincin uyanışını ifade eder. "Özgürlük" öyküde menekşe ile simgelenir. Düşünen, sorgulayan, bilinçli gençler özgürce yaşamak isterler. Yazar, öyküyü bu düşünceden yola çıkarak anlatmıştır." (Önder, 2006: 59-60)

Kız kardeş, ablası ile geleneğe başkaldırı ve özgürlük konusunda tartışırken ablasını, kendini yıllar yılı "sineklenmiş menekşelerle beraber yaşamaya zorlamak" ile suçlar. Onu bu hayatın bir parçası olmakla ve annesine benzemekle itham eder. Kendisi için bu yaşantıyı kabul etmek "ölü kızlar kervanına katılmak" demektir. Kız kardeşin öykü boyunca zihninde dolaşan menekşe imgesine dair hatıraları öykünün sonunda kapıyı çarpıp evi terk etmeden hemen önce ablasına son sözünü söyledikten sonra iç monolog hâlinde verilir:

"Çekip gitmeliyim işte… (Bizim de bir küçük bahçemiz vardı. Avlumsu bir bahçe. Naciye'ninkine bitişik. Annem oraya, Naciye'ye inat, çöp tenekeleri koyardı. Oturak eskilerini, paslı soba borularını, eski pabuçları koyardı. Çöp tenekesinde, içinde kıyma boşaltılmış kaba kasap kağıtları sineklenirdi. Sinekler, pis sinekler, kara mikroplu, çirkin sinekler, menekşelere doğru uçardı. Kurtlanmış, kokmuş et kokusu taşırlardı... Ben kahrolurdum. Menekşeleri ben de sulamıştım kaç sefer… Ömrümün sonuna değin, menekşeleri sineklendirenleri bağışlamayacağım. Başkaldırmazsam ölürüm." (Meriç, 2015: 223)

Başkaldıran bir figür olarak benimsediği Naciye'nin çizgisinde gelişen bilincini menekşe ile özdeşleştirerek imgeleştiren kız kardeş, karşı cepheye menekşeleri sineklendiren bilinçleri koyar ve seçimini menekşeli bilinçlerden yana yapar. Kendisi de menekşeli bir bilinç olabilmek için hapsolma hissi içinde yaşadığı evi terk eder.

Bir başkaldırı şeklinde ortaya konulan bu bireysellik talebi ailenin ve toplumun kişi üzerindeki her türlü söz hakkını elinden almaya yönelen bir özgürlük perspektifine sahiptir. Kendini aydın gençliğin bir üyesi olarak gören kız kardeş, bireyselleşme sürecinin aile başta gelmek üzere toplumun bütün değerlerinden soyutlamakla başarıya ulaşacağını düşünmektedir. Oysa, Tanpınar, gerçek aydınların bireysel kimliklerini toplumdan koparak değil, toplumun geçmişten geleceğe yönelen tekamülünün bir parçası olarak inşa ettiklerini hatırlatır. "İnsanoğlu kendi ferdiyetini bile ancak içinde yaşadığı cemiyetle idrak eder." der. (Tanpınar, 2006: 47) Bu noktada kız kardeşin özgürlük anlayışının yıkım ve reddediş odaklı, yapıcılıktan ve uzlaşıdan uzak olduğu görülür.

2.3. Yarı Modern Olarak Abla

Nezihe Meriç'in öykülerinde genel olarak kadın modernleşmesini temsil eden iki kadın profili vardır. Bunlar yaşça büyük komşu, akraba, anne, ya da abla konumundaki kadınlar ve yaşça küçük akraba, arkadaş ya da kardeş konumundaki kadınlar. Bu iki jenerasyon da Cumhuriyet'in ön gördüğü kadın profilinin içinde yer alır. Ne ablalar ne de kardeşler bütünüyle geleneğin içinde değildir. Geleneğin asıl temsilcileri ebeveynler ve büyük anne-büyük babalardır. Fakat Nezihe Meriç bu kuşağı öykülerinde bir fon olarak, üçüncü dereceden karakterler hâlinde, haklarında bahsedilen kişiler konumunda kullanmanın ötesinde bir yere taşımaz. Gelenek-modernlik çatışmasını o zamana kadar ebeveynler-çocuklar arasında işleyen sanatçıların bir adım daha ötesine geçer. Meriç'in öyküleri ablalar ve kız kardeşler olarak genelleyebileceğimiz aynı kuşağa mensup iki jenerasyon arasındaki gerilimden beslenir. Dolayısıyla tartışılan konu bir gelenek mi modernlik mi mukayesesini aşarak modernliğin derecesi ne olmalıdır, sorusu etrafında gelişir.

"Menekşeli Bilinç" öyküsünün ana karakteri olan kız kardeşin, ablası ile çatışması yazarın öykülerindeki bu jenerasyonlar arası çatışmanın bir örneği olarak karşımıza çıkar. Eğitimli bir ailenin en büyük çocuğu olan abla üniversite okumuş, İngilizceye hâkim bir kızdır. Kadın modernleşmesi yolunda kadının sokağa çıkması, kızlı erkekli arkadaş grupları ile gezmesi gibi davranışların aile içindeki ilk uygulayıcısı olmuştur. Ablanın bu açılımları kardeşi tarafından küçükken hayranlıkla izlense de yarıda bırakılmış modernleşme hamleleri olarak değerlendirilir. Kız kardeş ablasını iç monologlarında ve onunla diyaloglarında şöyle suçlar:

> *"(Ben senin yıllarca, erkeksiz, karanlık uykular içinde, ölümlü, olumsuz ürpertiler getiren karanlığından korkuyorum.) Kendimizi aldatmayalım. Ben hayatı, gereksiz törelerle yitiremem. Biz artık kendi hayatımızın törelerini koymalıyız. Çıkıp gidemedin şu evden. Kendine bir ev kuramadın. İki arkadaşını çağıramazsın. Kendini saklayacağın bir dört duvarın bile olmadı. Çocukluğumdan beri, üç kardeş aynı odada yattık." (Meriç, 2015: 222)*

Görüldüğü gibi abla eğitimli ve modern bir kız olmakla birlikte okulunu bitirdikten sonra eve kapanmakla ve annesi gibi bir hayat yaşamaya başlamakla itham edilir. Aile hayatı içinde sürüp giden rutinlere kendini kaptırmış ve yemek-temizlik ekseninde evin gündelik işleri arasında eski özgürlükçü taleplerini geri plana atmıştır. Sennett'in deyimiyle "kişiyi alçaltan

ve cehalete yol açan bir olgu" olan "rutinin uyuşturucu yönü"ne teslim olmuştur. (Sennett, 2019: 46) Kardeşinin gözünde "ölü kızlar kervanı"nın bir üyesi hâline gelmiş, bireyselliğini koruyamamıştır. Oysa Freud, birey olabilmek için ailenin gelenek ve bağlarının kırılmasını zorunlu görür:

> *"Kültürün öncelikli çabalarından birinin erkek ve kadını daha geniş bir birliğin içine katmak olduğunu zaten biliyoruz. Ama aile bireyden vazgeçmek istemiyor. Aile, bireyleri toplumdan soyutlamaya her zaman hazırdır. Birbirlerine bağlılıkları arttıkça da çevrelerindeki dünyaya dâhil olmaları o denli zorlaşır." (Freud, 2018: 45)*

Kız kardeş, bu soyutlanmadan kurtulmak ve topluma karışabilmek için ablasının hayat döngüsüne kapılmaktan kaçar. Artık hayran olunan değil, acınan ve öfke duyulan birisidir. Abla ise bunları kabul etmemeye çalışır ve kardeşine onların hazıra konmuş bir nesil olduğunu söyleyerek karşılık verir:

> *"Siz bizimle var oldunuz. Bunu unutma. (Üniversiteli kızı eve biz tanıttık. Erkek arkadaşı, dairede çalışmayı, arkadaşlarla gezmeye gitmeyi… Bunlar bizim yıllarımızı yedi yedi yedi… Biz kapıyı çarpıp gitmeyi akıl edemeyecek denli bunlarla uğraşıyorduk. Kaptırmıştık o çarka kendimizi.) […] Boş bir kuşaksınız siz. Çile çekmediniz. Hazıra kondunuz. Duvarlarla uğraşmadınız. Biz uğraştık. Uğraşırken de sağlamlaştık." (Meriç, 2015: 222)*

Abla iç sesini dinlerken kız kardeşine hak verir ve onun kendisinin attığı adımları aştığını, daha ileri boyutta bir modern hayat talebi olduğunu kabul eder. Fakat bunu öykünün sonuna kadar diyaloglarına yansıtmamaya, kendini savunmaya ve kardeşini vazgeçirmeye çalışarak gizler. Sonunda kardeşi kapıyı çarpıp çıktığında onun arkasından, "Büyümüş, küçük bir kız kardeşi birdenbire anlayıvermenin –bir de geçen zamanı- durduruşu içinde ahraz gibi bak[ar], kal[ır]." (Meriç, 2015: 223) Kız kardeş, ablasının kıramadığı asıl zinciri, ana kabuğu kırmış cinsel ve bireysel özgürlüğünden ödün vermemek için kapıyı çarpıp çıkabilmiştir. Bu karşı çıkış bireyselleşmenin hayatında ve düşüncesinde yol açtığı değişimlerin bir sonucudur:

> *"Bireyselleşme sürecinde değişim önemliydi. Değişim kahramanın karakterini, psikolojisini, çevresini, kısacası tüm yaşamını etkiliyordu. Kahramanlar farklı bir toplumsal konuma geçtiklerinde (örneğin unvan, para ya da mevki sahibi olduklarında) ad değiştirebiliyorlardı. Toplumsal baskıdan kaçan ve maddi gelirini kendi sağlayan kahramanlar mekân değişikliğine gidiyorlardı. Kahramanların yaşamını doğrudan etkileyen bu farklılaşmalar, bireysellik açısından çok önemliydi. Kıyafet ve beden farklılaşmalarının da bireyselleşme göstergeleri olduğunu gördük. Din ve ideoloji alanlarındaki tercihler ve değişiklikler de aynı şekilde kahramanların hayatını büyük oranda etkiliyordu." (Erkman Akerson, 2013: 29)*

Abla, kardeşindeki değişimin geldiği noktayı onun evi terk edişi ile anlar, fakat ona açıkça hak vermekten çekinir. Öykünün sonunda ablanın ileriye dönük takınacağı tavra dair ise bir işaret verilmez.

2.4. Kız Kardeşin Başkaldırısı

Kız kardeşin modern hayat algısı, her türlü törenin dışında kurallarını kendisinin koyduğu, marjinal bir bireysellik talebi içeren ve cinsel anlamda bağımsız bir yaşantı olarak çizilir. Kız kardeş, öykünün başında aynanın karşısında kendi bedenini ve güzelliğini izlerken görülür. Bu esnada abla tarafından göz hapsine alınmıştır. Her hâlinden kadınlığını

keşfetmenin mutluluğu yansır. Erkek arkadaşı Erol ile yaşadığı cinsel deneyimi hatırlar. Mutlu görünür, fakat bu ilişki sonrası bir an evvel evine gelip yıkanmak ve yalnız kalmak istemiştir. Bu bastırılmış bir arınma ihtiyacı olarak görülebilir. Modern olmak adına yaşanan ve ten teması yönüyle öne çıkan birliktelik derinlerde bir yerde onu huzursuz etmiştir. Fakat Nezihe Meriç, karakterinin böyle bir pişmanlığa düşmesine müsaade etmez ve dikkati bir başka özgürlük alanına çeker. Böylece iki kardeş karşı karşıya getirilir.

Kız kardeş bir İngiliz şirketinin sınavına girmiş ve kazanmıştır. Şimdi valizini alıp evi terk etme vaktidir. Zira evde ailesinin ve toplumun kuralları çerçevesinde yaşamaya devam etmek onun için "ölü kızlar kervanı"na katılmak anlamına gelmektedir. "Menekşeleri sineklendirerek" yaşamaktansa ölmeyi tercih edecek kadar kararlıdır. Bu yüzden evden gitmek için kimseden izin almaz. Anne ve baba sahnenin tamamen dışındadır. Ablaya ise evden ayrılmaya sadece üç gün kalmışken haber verilir:

> *"Bir İngiliz şirketinde iş buldum. Sınava girmiştim. Kazanmışım. Kendimi geçindirebilirim. Bu eve dayanamam artık. Kendime ve arkadaşlarıma değgin, oturup konuşabileceğimiz bir odam olsun istiyorum. Ben ölü kızlar kervanına girmeyeceğim!" (Meriç, 2015: 220)*

Bu sözlerin ardından "ölü kızlar kervanı" büyük harflerle alt alta üç satır hâlinde tekrar edilir. Meriç'in vurgusu oldukça açıktır. "Burada bir amaç da başkaldıran genç kızın her türlü olumsuzluklara ve baskılara karşın en az dedikodudan vazgeçmeyenler kadar güçlü ve kararlı olduğunu vurgulamaktır." (Gültekin, 2012: 75)

Ablanın "aileyi, bizim çabalarımızı, düzenimizi hiçe saymaya uğraşan serserilikler" olarak gördüğü şey, kardeşinin başkaldırısıdır ve önüne geçilemez bir kararlılığa sahiptir. Ian Watt'ın da dikkat çektiği üzere, "Evi terk etmek, doğuştan sahip olduklarının üstüne yenilerini eklemek, bireyci yaşam örüntüsünün temel özelliklerinden birisidir." (Watt, 2007: 74) Bu yüzden ablası ile konuşmak ve tartışmak bile ona fazladan, boşuna bir çaba olarak görünür. Gitmeye karar vermiştir bir kere, ablasının eksik bıraktığı adımı atmakta tereddüt etmez. Ev bir tutsaklık, sokak ise özgürlük alanı olarak sunulur:

> *"Anla artık. Anlıyorsun, ama yediremiyorsun kendine. (SESSİZCE BAŞKALDIRIYORUZ) Şehirleri, sıcak ekmek çıkaran fırınları, sulanmış caddeleri bıraktınız. Deniz kenarındaki çınar ağaçlarını, ay ışıklarını hayatınızdan çıkardınız. Sandaletlerle, kabarık etekli giysilerle, hasır şapkalarla ilgilenmez oldunuz. (...) İnce beyaz elleriniz, domatesle soğanları harman ederdi. Kara gözlerinde üniversiteli öğrenci ışıkları. Gelecek günleri kendiniz kuracaktınız. Ne umutlarınız ne düşleriniz vardı. Küçük ağzınızı büzer, ıhım ıhım, ne salata, ne salata oldu, derdiniz." (Meriç, 2015: 221)*

Ablasının jenerasyonunun kendileri için eskiden bir örnek olduğunu, fakat zamanla ev içlerine kapanıp yemek ve temizlik işleri arasında kendilerini yitirdiklerinden beri örnek alınacak bir yanları kalmadığını düşünür. Ev onun için geleneksel anlamını yitirmiştir. Bu algı değişimi üzerine düşünen Gaston Bachelard, evin küçükken koruyucu bir yuva olma niteliğinin erginlenme ile bir özgürlükler karşısında bir "engel" rolüne büründüğüne vurgu yapar. (Bachelard, 2014: 69-105) Çocukluktan çıkan ve bireyselliğini elde etmek isteyen kız

kardeş için de benzer şekilde artık ev, kendisini koruyan bir yer olmaktan çıkmış, bir baskı merkezine dönüşmüştür.

Ablasının geçmişte yarıda bıraktığı bir hareketi sürdürmek istediği için kendine kızmasına büyük öfke duyar. Kendinden önceki nesillerin koydukları törelere "aptalca boyun eğiş" olarak gördüğü aile hayatı onu evi terk etmeye yöneltir. O, ablası gibi zamanı kaçırmayacak ve "kendine göre olan bir hayatı" yaşayacaktır. Bunun için önüne çıkan hiçbir engeli tanımaz. Elinde küçük bir valizle, "Başkaldırmazsam ölürüm." (Meriç, 2015: 223) diyerek evden çıkıp gider.

2.5. Cinselliğe Bakış

Nezihe Meriç'in kadın modernleşmesinde o zamana kadar seslendirilmekten uzak durulmaya çalışılan cinsel özgürlük talebini açıkça ortaya koyar. Kadın tarafından istenen bir deneyim olarak cinsellik, Nezihe Meriç'in pek çok öyküsünde ana öğelerinden biri olarak kullanılmıştır.

> *"Özgürlük" kavramı Nezihe Meriç'in öykülerinde çok önemlidir. Özgürlük temasını tüm öykü kitaplarında ele alan yazar, özgür bireylerden oluşacak özgür bir toplumu hayal eder. Aydınlanmanın birinci koşulunun özgürlük olduğunu vurgular. Baskıcı bir ortamda yaşamak yerine özgürlüğü tercih eden öykü kahramanlarını haklı bulur. Tavrını okura da hissettirir. "Cinsellik" konusunda da özellikle kadınların özgür olamadıklarının belirten yazar, yasakçı zihniyeti sert bir dille eleştirir. Toplumun kadını kınayan, ayıplayan ve dışlayan tavrı yüzünden cinselliğin tabu olduğunu belirtir. Oysa kadın da özgürce isteklerini dile getirebilmelidir. Özgürlük mücadelesi veren kadın kahramanlar, öykülerde bunu başarırlar. Nezihe Meriç, kadın kahramanları destekleyici bir tavır sergiler." (Önder, 2006: 61-62)*

Yazar bu talebi ifade noktasında sembolik bir anlatıma kaçmaz, cinselliği olağan bir ihtiyaç şeklinde günlük konuşmaların içine sokar. Bu konuşmaları yapan kadınlarda utanma çekinme yerine erkeklerin kadınlardan bahsederken benimsedikleri çapkın tavır vardır. Yani Nezihe Meriç aynayı tersine çevirmiştir. Bu tersine çevirme "Menekşeli Bilinç" öyküsüne de kadınlara sarkıntılık yapan erkek tipini, erkeklere sarkıntılık yapan kadın profiline dönüşecek derecede yansır.

Yazar, bu öyküde cinselliği kız kardeş üzerinden kadın modernleşmesinin bir gereği olarak işler. Bunun yemek-içmek gibi hayatın doğal bir parçası olduğunu kız kardeşin karşısına çıkardığı bir kadın gurubunun sohbeti ile göstermeye çalışır.

Cinsellik hakkında konuşan kadınlar, olay akışına dâhil edilmeden kız kardeşin algıda seçiciliği ile hikâyeye girerler. Kız kardeş, Erol ile birlikte olduktan sonra yattığı odanın penceresinden gördüğü kadınların konuşmalarını dinler. Bu konuşmalar italik olarak verilmiştir. Kadınların cinsellik ve erkekler konusundaki sohbeti olanca açıklığı ile sunulur:

> *"'Zaten kadınlar erkekler gibi değildir. Onları uyandırmak gerekir. Erkeklerinkine gelince, onlarınki hep ayakta Allah kahretsin.' 'Aa Allah saklasın. Oh, canları sağ olsun. Onlar olmasa biz ne yaparız ayol. Aa, hiç duramam doğrusu.'*
>
> *[...]*

'Bana bak, denizden dönerken, iskelede balıkçılar var. Karadenizli. Amma yakışıklı herfifler yahu. Nasıl da yanmışlar. O pazular falan. Hayvan belki, ama kadına bakan erkek bir şey işte. Namus mamus bir yana, bir gün onlardan biriyle yatmalı. Kemikleri falan bir yaşamalı insanın." (Meriç, 2015: 218)

Nezihe Meriç, öykünün fonuna yerleştirdiği bu konuşma ile cinselliğe dair geleneksel bakışı kırmak ister. Ablanın modern olmaya çalışırken "erkeksiz" geçirdiği yılları eleştirir ve bunun elde edilmesi gereken bir özgürlük alanı olduğunu hem fondaki kadınların konuşmaları ile hem de kız kardeşin duruşu ile savunur.

Öyküde cinselliğin yaşanmasında toplumun etik kurallarını engel olarak gören bir modernlik algısı savunulmaktadır. Bu noktada Peyami Safa'nın modernitenin insan ruhuna dönük parçalayıcı etkisi hakkındaki uyarılarına kulak vermek yerinde olacaktır:

"Bu nizam, cemiyetin, hattâ varlığın merkezini ferde bağlayan infiratçı ve parçalayıcı dünya görüşüyle, hürriyeti her türlü siyasî, iktisadî ve cinsî azgınlığın, ruhî ve ahlâkî serkeşliğin meşru mazereti haline koymuştur. Kolektif bağlar gevşedikçe korkunç yalnızlığına terk edilen insan kalbinde, bir ucu hayvanlığına ve insiyaklarına bağlı ferdiyetinin bütün iştahları ve ihtirasları ayaklanacaktı." (Safa, 1999: 196)

Cinsel deneyime odaklanan özgürlük anlayışının uzun vadede toplum üzerinde olduğu kadar birey ruhunda da yıpratıcı bir etkiye sahip olduğu açıktır. Meriç 1982'deki bir röportajında bu yıpratıcı etkiyi dile getirir ve cinselliğin olgunlaşmış bir bireysellik deneyimi olarak yaşandığında değerli ve özgürleştirici bir niteliğe bürüneceğine dikkat çeker:

"İnsanı, gene, hayvandan ayıran, biyolojik aynılığına karşın, cinsel isteklerini us gücüyle yönlendirmesi, temel gereksinimi olan üremesini gerçekleştirmek, kendine ruh ve beden sağlığı getirecek, belli bir doyum sağlayacak olan karşı cinsle birleşmesini bilinçle kurması oluyor. Yaşamı gene çeşitli toplumsal durumlar, koşullarla sınırlı. Ama cinsellik, rastgele kullanıldığında -özgür seks, sapmalar- duygusal yaşam, her zaman zedelenmeye zorunlu. Buna karşı koymak gerek. Neden? Mutluluğa giden yolu bulabilmek için. Ya da her bakımdan sağlıklı bir yaşam için diyelim. Düzeni de ancak gelişmiş insan kurabiliyor. Kendinde, seksinde, yaşamında gelişmiş, olgunlaşmış insan." (Meriç, 2020: 42)

"Menekşeli Bilinç"te Meriç'in de kendi olgunluk yaşlarında edindiği bu cinsellik algısının henüz yerini bulmadığı gözlenir. Öyküde tensel hazların doyurulmasındaki bilinç bir geniş çerçeveli bir olgunluk fikrinden uzak, bir başkaldırı güdüsünden beslenmektedir. Kız kardeşin Erol ile yaşadığı cinsel birlikteliğin ne zamandır sürdüğünden ya da duygusal boyutundan bahsedilmez; öne çıkarılan aşk, sevgi gibi duygular değil cinsellik hakkıdır. Kız kardeş, bu deneyim sayesinde ev ile özdeşleşen baskı mekanizmalarını kırdığını, hayata kapattığı kapıları açtığını düşünür:

"Demek ki kapıyı tramvayların demirden takırtısına at arabalarının kaldırım taşı şıkırtısına (...) -kaldırımın tozlu balgamlarıyla kasabın önlüğüne karşı değil de, hayata kapıyormuş. Bunlar hep üç gün önceki tartışmadan kalanlar. Dışarısı, ne olursa olsun, şehir, vitrin, güneş, kaldırım taşları, insanlar, geceler, yokuşlar demekmiş. Kasap ne güzel suluyormuş kapının önünü. Yaşamak güzelmiş önce. Önce yaşamak güzelmiş." (Meriç, 2015: 219)

Kız kardeş, daha önce kendisine bir tehlike ve pislik kaynağı olan sokak ile barışır, onun kendisini çağıran özgürlük hissinin peşinden gider. Bu özgürlüğü elde etmesinde ön basamak

olarak cinsel tabuları kırmaya odaklanır ve öykünün daha en başında bu çizgiyi geçtiğini bildirir: "Oldu o. Korkulan, kaçılan, düşünülmemeye çalışılan oldu. Gene de rahatlık verici bir duygu aldı. Artık, olacak bir şeyi, olmasından korkulan bir şeyi beklemenin sıkıntısı olsun, bitti." (Meriç, 2015: 217) Cinselliğin yaşanmasıyla ilgili eşiği aşmış olmak ona kendisini rahatlamış ve özgür hissettirir.

Kız kardeş aynanın karşısında vücudunu inceler; Erol'u ve onunla yaşadığı deneyimi hatırlayarak mutlu olur. Yine de içten içe bu deneyimin onu umduğu gibi tatmin etmediğini, ona beklediği özgürlük hissini vermediğini duyar. Hemen eve gelip yıkanmak, bahçede güneşin altında tek başına kalmak istemesi bunu ima ederse de yazar, karakterin böyle bir ikiliğe düşmesine izin vermez. Kız kardeş kadın özgürlüğü konusunda kararlı bir jenerasyonu temsil etmelidir; bu yüzden ablasının yaşadığı tereddütlere düşmesi engellenir. Bu noktada dikkatler kız kardeşin evden ayrılacağını söylemesi ile başka bir yöne çekilir. Yine de kız kardeş ablasıyla yaşadığı çekişme boyunca aklından Erol'u geçirmekten kendini alamaz. Erol'un adı öyküde geçtiği hemen her yerde büyük harflerle yazılmıştır. Yazar bu yolla okura kız kardeşin cinselliğe bakışına dikkat etmesini işaret eder gibidir.

Sonuç

Kadın karakterler ile örülü olan Menekşeli Bilinç öyküsünde, kadın modernleşmesinin aşamaları Cumhuriyet'in yetiştirdiği iki kız kardeş üzerinden işlenir. Bu süreçte gelinen nokta abla ile gösterilirken, kız kardeş ile yeni neslin ulaşmak istediği asıl hedef belirlenir.

Kız kardeşin talep ettiği yaşantı, geleneğe dair her türlü bağlayıcı unsuru dışlar. Bu modernliği edinebilmek bir başarı olarak sunulur. Kız kardeş, bireyselleşme yolunda aile dâhil her türlü otoriteye karşı çıkmış, cinselliğin bir tabu oluşunu kırmış ve bunu iç dünyasında olağanlaştırmıştır. Meriç, 1960'ların Türkiye'si için kadının uç sayılacak modernlik taleplerini eserlerinde işlemekten çekinmez. Yazarın işaret ettiği bu talepler bütünü o günün sosyal şartları içinde marjinal bir kadın tipini verir.

Kız kardeş bir kadın olarak ev hayatının yemek, temizlik ekseninde süren rutinlerini ve bir köşede oturup kocasını kıskanarak günlerini geçirme klişelerini reddeder. Bütün bunlar onun için "ölü kızlar kervanı"nın "menekşeleri sineklendirme"sidir. Sokağa açılarak caddelerde, deniz kenarlarında, kadınlı erkekli eğlenilebilen ortamlarda özgürce vakit geçirebilmek gerektiğini savunur. Ahlakî kaygılarla erkeklerle cinsel ilişki kurmaktan uzak durmaya çalışmayı saçma bulur. Aile ile birlikte, onların kurallarına göre yaşamayı ise ölmekle bir tutar. Gelenek ve törelerin gölgesinde kurulan hiçbir otoriteyi kabul etmez. Evden ayrılmak için kimseden izin almaz, gideceğini yalnız ablasına söylemeyi yeterli bulur.

Yirmi-yirmi beş yaşlarında bir genç kızın böylesine radikal bir tavır ile aile kurumuna, her türlü geleneğe ve ahlak kaidesine karşı çıkışına tereddütle yaklaşmamak elde değildir. Özgürlük talepleri öncelikle toplumun dinamiği olan aile ve ahlak değerlerini hedef almaktadır. Bu genç kız, her şeyin bilincinde olduğunu iddia ederken sadece "gitmek" ve

"başkaldırmak"tan bahseder. Bu başkaldırıyı temellendiremez. Kendisini boğan aile düzeninden kaçışının arka planının açıklayamaz. Yalnızca gitmeye şartlanmıştır. Güdülenmiş bir modernlik arayışı içinde yalnızlığa ve yabancılaşmaya çekilmiştir.

Kadınları toplum içinde gerçekten özgürleştirecek, uzun vadede sadece kendisi için değil bütün toplum için kalıcı olacak bir çözüm sunmaz. Öyküde çekip gidebilmenin ve cinselliğini istediği şekilde yaşayabilmenin önü açılır. Ablanın evde kalmayı sürdürmesi ve cinsellikten kaçınması ise modernleşme yolunda asıl kabuğu kıramama olarak gösterilir. Nezihe Meriç, Türk toplumunun kültürel ve ahlaki kimliğini yok saymayı öneren bir modernlik algısının sakatlığını görmezden gelmeye çalışmıştır. Geleneği yalnız ilkel ve baskıcı bir kurallar bütünü olarak sunmuş, özgürlüğü ise geleneğe topyekûn karşı çıkışla özdeşleştirmiştir.

KAYNAKÇA

Bachelard, Gaston (2014). *Mekânın Poetikası*. çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.

Bezirci, Asım (1999). *Nezihe Meriç*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Erkman Akerson, Fatma (2013). *Edebiyatımızda Bireyselleşme Serüveni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freud, Sigmund (2018). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. çev. A. Can İdemen. İzmir: Cem Yayınevi.

Gültekin, Lerzan (2012). "Nezihe Meriç'in İlk Dönem Öykülerinde Kadın Bakış Açısı". *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi.* S. 1(2). s. 67-78.

İzmirli, Mübeccel (1966). "Sanatçılarla Konuşmalar- Nezihe Meriç". *Varlık*. S. 663. s. 10.

Cevdet, Kudret (1999). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman III- Cumhuriyet Dönemi (1923-1959).* İstanbul: İnkılap Yayınları.

Meriç, Nezihe (2011). *Püf Noktası- İlk Öyküleri ve Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Meriç, Nezihe (2015). *Toplu Öyküleri I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Meriç, Nezihe (2020). *"Kimse Hikâyeyle Aramda Geçenleri Anlamıyordu".* haz. Seval Şahin. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Önder, Alev (2006). *Nezihe Meriç'in Öykücülüğü*. Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özakın, Duygu (2016). "Başkaldıran Beden: Nezihe Meriç'in 'Menekşeli Bilinç' Eserinde Sembol ve Sorunsal Olarak Kadın Bedeni". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. S. 32, s. 442-455.

Özbudun, Sibel-Markus, George-Demirer, Temel (2008). *Yabancılaşma Ve...* Ankara: Ütopya Yayınevi. Ankara.

Safa, Peyami (1999). *Objektif: 2- Sanat, Edebiyat-Tenkit*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Sennett, Richard (2019). *Karakter Aşınması- Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*. çev. Barış Yıldırım. İstanbul. Ayrıntı Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2006). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tosun, Necip (2013). *Öykümüzün Kırk Kapısı*. Ankara: Hece Yayınları.

Watt, Ian (2007). *Romanın Yükselişi-Defeo, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler,* çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.

KENAN HULUSİ'NİN *KAVAKLIKOZ HANINDA BİR VAKA* HİKÂYESİ İLE AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN *CİNLİ HAN* ROMANI VE FARUK NAFİZ ÇAMLIBEL'İN *HAN DUVARLARI* ŞİİRİ ÜZERİNDEN TÜRK EDEBİYATINDA "HAN TEMASI VE HANLARA BAKIŞ"

Songül AÇIKGÖZ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Türk edebiyatında eser veren birçok yazarımız, eserlerindeki temaları belirlerken ortak temalara başvurdukları görülmektedir. Bu temalar ortak olsa da temaları ele alış biçimleri ve eserlerinin türleri birbirinden farklılıklar taşımaktadır. Edebiyatımızda farklı türde yazılmış birçok eserde "han" teması özellikle dikkat çekmektedir. Türk edebiyatındaki yazarlarımız arasından Ahmet Mithat Efendi, Faruk Nafiz Çamlıbel ve Kenan Hulusi Koray'ın incelemek üzere ele aldığımız farklı dönem ve türdeki üç eserinde de ana tema han üzerinden oluşturulmuştur. Yazarlarımızın eserlerinde hana bakış, "korku, bilinmezlik, gizlilik, şüphe, efsun, hasret vb." şekilde görülmektedir. Ancak ele aldığımız eserlerimiz ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde her birinin farklı bir nedene bağlandığı görülmektedir.

Bu makalemizde, farklı dönemlerde yaşamış ve roman, şiir ve hikâye türünde farklı eser vermiş üç yazarımızın mekân olarak hanlara bakışı ve han temasını ele alışından Türk edebiyatındaki "han" temasını inceleyeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Mithat Efendi, Faruk Nafiz Çamlıbel, Kenan Hulusi Koray, tema, han, tür, korku, şüphe, bilinmezlik, hasret.

ABSTRACT

It is seen that many of our valuable writers who work in Turkish literature resort to common themes when determining the themes in their works. Although these themes are common, the way they deal with themes and the types of his works differ from each other. The "Han" theme attracts particular attention in many works written in different genres in our literature. As can be seen in three works of different periods and genres, which we have considered for review, by Ahmet Mithat Efendi, Faruk Nafiz Çamlıbel and Kenan Hulusi Koray, among our writers in Turkish literature, the main theme in their works was formed over Han. The view of Han in the works of our writers, "fear, obscurity, secrecy, doubt, enchantment, longing, etc." It is seen in the figure. However, when our works are examined in detail, it is seen that each of them is connected to a different cause.

In this article, we will examine the "Han" theme in Turkish literature, with the view of our three writers who lived in different periods and produced different works in the genres of novels, poems and stories, and the Han theme.

Keywords: Ahmet Mithat Efendi, Faruk Nafiz Çamlıbel, Kenan Hulusi Koray, theme, inn, genre, fear, doubt, obscurity, longing

Giriş

Edebiyatımızın tarihi gelişimine baktığımızda birçok edebi türün değişerek ve gelişerek edebiyatımızda oluştuğu görülmektedir. Başlangıç olarak batı edebiyatındaki türlerden etkilenerek kendi türlerimizi oluşturduğumuz bilinmektedir. Hikâye ve roman da bunların içindedir. Edebi eserler, insanların yaşayıp şahit olduğu olayları, durumları ve kişilerin hayat karşısındaki duygu ve düşüncelerini edebi bir dil ve sanatkârane söyleyiş ile bizlere aktarmaktadır. Edebiyat ve onun çevresinde oluşan edebi eserler insan yaşamı var oldukça oluşturulmaya devam edecektir. İnsanlık tarihine baktığımızda ise pek çok olayın ve pek çok duygu ve düşüncenin günümüze kadar geldiği ve anlatıldığı görülmektedir. Bu anlatıların temelini ise "insan" oluşturmaktadır. İnsan, edebiyatın ve dolayısı ile edebi eserin ana malzemesi olmaktadır. Edebi eserlerde ana temalar ise insan hayatı üzerinden ele alınmaktadır. Edebi eserlerin ortaya çıkış ve oluşum nedenleri vardır. Bu nedenler dönemden döneme ve yazardan yazara değişmektedir. Edebi eserin türü ne olursa olsun eser, ana tema üzerinden oluşmaktadır. Oluşan ve oluşturulan temalar eşliğinde ise karşımıza metaforlar dediğimiz sembolik kavramlar çıkmaktadır. Edebiyatımızda, metaforlar genellikle karşımıza mekân üzerinden çıkmaktadır. Bu metaforlar çok önemli semboller taşımaktadır. Mekân üzerinden verilen semboller ile bizim eserde verilmek istenen ele alınan kültüre, sosyal hayata, tarihe ve en önemlisi yaşayışa dair bilgilenmemiz sağlanmaktadır. Edebi eserde mekân, bu nedenle ayrıca bir önem taşımaktadır.

Edebiyatımızda bugüne kadar meydana getirilen bütün eserlerde mekân önemli yer tutmuştur. Mekân, romanların, hikâyelerin ve gerek şiirlerin ana yapısını oluşturmuştur. Mekân, zaman zaman kişilerin karakterleri ile uyumlu, zaman zaman ise karakterleri oluşturan ortamlar olarak etkili olmuştur. Mekân, kişinin karakterini etkileyebildiği gibi kişinin karakteri de mekânı etkilemiştir. Bu nedenle edebi eserlerdeki mekân, gerçek ve kurmaca olması bakımından büyük önem arz etmektedir. Türk edebiyatında meydana gelmiş birçok eserde, mekân üzerinden eserin yazıldığı döneme, eserin anlattığı döneme dair izler görülmektedir. Mekân, ülkeyi ve memleketi tanıtır, yaşanılan ortamın sosyo-kültürel portresini çizmektedir. Mekânlar, tarihinde etkisi ile büyük değişimler göstermiştir. Bir mekânın anlamı ve algılanış biçimi tarih boyunca yaşanılan olaylardan ve yaşam şartlarının farklılaşmasından dolayı anlam değişikliğine, mana değişikliğine uğramıştır. Edebiyatımızda ise bu durumu yazarlarımızın ele alış biçimlerinden görebilmekteyiz. Tarih değişirken, şehirlerde, mekânlarda ve en önemlisi insanın algılayış ve idrak edişi de değişime uğramaktadır. Bu nedenle edebi eserlerde gördüğümüz mekânlar bize eserin asıl anlatmak istediğini göstermektedir. İnsan mekânı, mekân insanı belirler. Bu nedenledir ki şehirler bir

toplumun kültürel yansımaları, kültürel bellekleri ve kültürün dilidir. İnsanın değişimine ve gelişimine etkisi büyüktür. Şehirlerin belleği insanlara yansır ve dolayısıyla insanı konu alan edebi eserlere de yansır. Şehirlerimizin belleklerinden biri de şüphesiz ki hanlardır. Hanlar, insana ve tarihe tanıklık etmiş kültürel mekânlardır.

Bu makalemizde ele alacağımız "han teması ve han algısı" ile mekân olarak han üzerinden edebiyatımızdaki farklı yazarlarımızın ve farklı eserlerimizin han temasını nasıl ele aldığını gösterecektir. Türk edebiyatına ve bu edebi çevrede oluşmuş eserlere baktığımızda han teması edebi eserlerimizin ana izleğini oluşturmaktadır. Han teması farklı türde meydana gelmiş edebi eserlerimizin çoğunluğunda ana izlek olarak görülmektedir. Türk edebiyatının bilinen ve bir o kadar da edebiyatımıza her anlamda katkısı olmuş yazarlarımızdan Ahmet Mithat Efendi, Faruk Nafiz Çamlıbel ve Kenan Hulusi Koray'ın, farklı türlerden oluşmuş bu üç eserini araştırmamızda ele alarak, edebiyatımızdaki han temasına ve hanlara olan farklı ama bir noktada ortak paydada buluşan bakış incelenecektir.

Han Temasının Ele Alınışı

Han kelimesi Türkçe 'de sözlük anlamı itibari ile *"Yol üzerinde veya kasabalarda yolcuların konaklamalarına yarayan yapı"*[1]*(TDK Güncel Türkçe Sözlük)* şeklinde tanımlanmaktadır. Bir diğer adı ile kervansaraylar tarih boyunca varlığını sürdürmüş, tarihe tanık olan ve halen etkisini devam ettiren mekânlardır. Mekân olarak eski işlevini kaybetmiş olsa da anlam itibarıyla değişime uğramayan ve tarih boyunca edebi eserlerimize konu olan bir izlek halini almıştır. Toplumsal belleğin izlerini taşıyan ve insanların yolculuk serüvenlerinde onlara eşlik eden hanlar, çevresinde farklı bir yerleşim olmaması ve konaklama ihtiyacı ile şehirlerarası yol güzergâhlarında bulunmaktadır. İnsanlar sadece geçici bir süreliğine bu mekânda bulunduklarından dolayı hanlar birçok insana ev sahipliği yapmaktadır. Bu nedenle insanlar için her zaman gizem, bilinmezlik, belirsizlik, korku ve hepsinin temelinde yalnızlık duygusunu çağrıştırmaktadır. Ele aldığımız eserler konu ve tür itibari ile birbirinden farklılık göstermektedir. Her eser kendi içerisinde han temasını farklı bir şekilde ele almıştır. Ele aldığımız üç eserin temelinde mekân olarak ele alınan han, farklı bakış açısı ve farklı duyguları barındırmaktadır. Ancak hemen hepsinin arka planına baktığımızda ise han teması üzerinden yalnızlık duygusunun verildiği görülmektedir. Çalışmada öncelikle kronolojik olarak eserlerdeki han temasının ele alış şekli hakkında bilgi verilecek, ardından bu eserler, ortak payda olan han teması üzerinden analiz edilecektir.

Ahmet Mithat Efendi'nin "Cinli Han"ı "Roman-Hikâye Üzerinden Han Teması"

Ahmet Mithat Efendi Türk edebiyatı tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Gerek edebiyatımıza yapmış olduğu yenilikleri ve katkıları gerekse vermiş olduğu eserler ile Türk

[1] https://sozluk.gov.tr/ (E.T.:10.06.2021).

edebiyatının bugünkü halini alıp gelişmesidir. Tanzimat devri Türk edebiyatının en çok eser veren yazarlarından biridir. Onun eserlerinde bir ilk görülmüştür ve batıdan çevrilen edebi eserler edebiyatımıza girmiştir. O dönemde oluşan roman ve hikâye türünün karmaşıklığından ötürü hikâyelerinin bazılarını roman terimi bazılarını ise hikâye terimi ile nitelendirmiştir.

"Ona göre roman ve tiyatroya, önce Batı'yı taklit yoluyla başlamak, daha sonra mahallî ve millî bir karakter vermek gerekir. Ahlâk yönünden ise kendi millî ve içtimaî gerçeklerimiz aksettirilmelidir. Ahmed Midhat, bu düşüncelerini hikâye ve romanlarında uygulamakla birlikte, belki farkına varmadan, edebiyat geleneğimizden gelen birtakım unsurları da ilâve etmiştir. Orta oyunu, karagöz, bilhassa meddah hikâyelerinin tahkiye ve diyalog tarzı, yer yer Ahmed Midhat'ın romanlarını süslemiştir. Batı edebiyatından, kendi macera ve aşk romanlarına örnek olarak çok defa ikinci sınıf Fransız yazarlarını seçmiştir. Sayısı altmışı aşan büyük hikâye ve romanlarından pek çoğu Tanzimat devrinin karakteristik düalizmini sergiler. Doğu medeniyetinin ahlâk ve geleneklerine bağlı, Batı kültürünü benimsemiş müsbet tiplerle, millî örf ve âdetlerimize ilgisiz, Batı'nın sadece serbest ve rahat yaşama tarzını benimsemiş menfi tipler arasındaki çatışma, hemen bütün romanlarının temelini teşkil eder."(Okay, 2021)

Hikâyelerinin geneline baktığımızda başlangıcında mukaddimelere yer vererek bölümlere ayırmıştır. Ele aldığımız Cinli Han'da onun "Letaif-i Rivayat" serisinin içerisinde yer alan öykülerinden biridir. Hikâye bir mukaddime ile başlar ve 7 bölüme ayrılarak verilmiştir. Hikâyemizin ana konusu birbirini seven iki gencin zorluklar eşliğinde kavuşmasıdır. Hikâyenin ana izleklerine baktığımızda kadının o dönem şartlarındaki değeri ve konumu, olağanüstü varlıklara olan inanç ve han temasıdır. Hikâyede mekân olarak han seçilmiştir. Olaylar başlangıçta farklı bir mekânda vuku bulur ve daha sonra gelişerek mekân olarak Cinli Han'a sirayet eder. Kaçırılan *Jozefin* karakteri Cinli Handa esir tutulur ve *Salpetre* tarafından kurtarılır.

"Salpetre çavuş Cinli Han'a vasıl oldu. Hanın içine binlerce kargalar, baykuşlar filanlar yuva yapmış… kendisi kapıdan büyük avluya girince bunlar ürkerek kıyametleri kopardılar…" (Ahmet Mithat Efendi, 2000:43)

"…kim bilir kaç bin seneden beri burada insan nağmesi işitilmemiş olduğunu dahi düşünür idiyse de bu misillü düşünceler Salpetre'i ürkütüp korkutamazdı." (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 45)

"Zira böyle viran yerlerde ateş dumanından ve hararetinden haşerat-ı muhtelifenin kâmilen meydana çıkmakları pek çok kez gençlerin başına gelmiştir. Sonra da bu hücumun sebebi bilinemeyerek derhal cin eserine ve peri alametine hamledilmiştir.

Hakikat insanoğlu sebebini hikmetini bilmediği şeyleri sebep ve hikmeti ne olduğu hiç de anlaşılamayacak olan diğer şeylere ne kolay hamleder? Meçhulü olan şeyi bilkülliye meçhulü olan diğer şeye hamletmekten insan için ilm-i yakin derecesinde bir kanaat husule gelir." (Ahmet Mithat Efendi, 2000:46)

Hikâye boyunca okuduğumuz satırlarda görüldüğü gibi Han'a bakış açısında korku, bilinmezlik, ürperti, çaresizlik gibi duygular vardır. Cinli Han hikâyesinde han ile olağanüstü varlıklar arasında bağlantı kurulmaktadır. Han, insanlarda bu varlıkların gerçekliğini uyandırmaktadır. Yazar, han temasını korku, bilinmezlik ve yalnızlık üzerinden kurmuştur. Hanlar, uzun yolculuklar sonucunda dinlenmek için kullanılan mekânlardır. Yol, yolculuk metaforu edebiyatta sıklıkla kullanılmaktadır. Bu metafor insanın kendi özüne dönüşünü,

kendi içine dönüşünü ve yalnızlaşmasını anlatmaktadır. Bu metafor ile han teması birleştiğindeyse, yazarlarımızın han temasını ele alışını bu bağlam üzerinden okunmak gereklidir. Hanlar, eski işlevlerini kaybettikten sonra kimsesiz kalmış ve yalnızlaşmıştır. Bu büyük yapılarda kalan misafirler ister istemez kendi yalnızlıkları ile baş başa kalarak düşüncelere dalmaktadırlar. Bunun sonucu olarak han temasının arka planında öze dönüş ve yalnızlık vardır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları" "Şiir Üzerinden Han Teması"

Faruk Nafiz Çamlıbel, edebiyatımızda verdiği eserler ile Türkçenin gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Türk insanının duygu ve düşüncelerini eserlerinde konu edinerek, edebiyatımızda milli ruhu anlatmıştır. Ayrıca hecenin beş şairi olarak bilinen edebi grubun içerisinde de yer almıştır. Faruk Nafiz, edebiyatımızda şehirli insanların gözünden Anadolu'yu ve Anadolu insanını anlatarak yenilik başlatmıştır. Han Duvarları şiirinde, halk edebiyatı türü olan koşmayı kullanarak şiirine farklı bir yaklaşımla yenilik katmıştır. Şiiri ilk olarak Türk Yurdu dergisinde 1925 yılında yayımlanmıştır.

> *"Faruk Nafiz'in sanat hayatında 1922'den sonra yeni bir dönem başlar. Bu tarihten itibaren Anadolu gerçeğini bizzat gören ve yaşayan şair artık bütünüyle cemiyete yönelir. Bu yeni sanat anlayışı ile yazdığı şiirler hece vezniyledir ve doğrudan doğruya o devirde hızlanan sade Türkçecilik cereyanına bağlıdır. Faruk Nafiz'in yeni sanat anlayışını, 1926'da Hayat mecmuasında yayımlanan "Sanat" şiirinde bir beyannâme haline getirdiği görülür. Burada Batı edebiyatı âdeta yok farz edilmekte ve cemiyete yönelme esas alınmaktadır. İstanbullu aydın ile Anadolu'daki halk arasında olumlu bir ilişkinin kurulması gerektiği belirtilirken Batı hayranlığı ve taklitçiliğinin karşısına da Anadolu insanı ve kültürü çıkarılmaktadır.*
>
> *Şairin bu anlayış doğrultusunda yazdığı en meşhur şiiri "Han Duvarları"dır. Bu şiirle, daha önce itibarî bir tarzda ele alınan Anadolu gerçekçi ve sade bir bakışla anlatılmıştır. Faruk Nafiz bilhassa müdürlüğünü yaptığı Hayat mecmuasında Anadolu'yu, coğrafyasını, tabiatını ve Anadolu insanını, onun meselelerini anlatan, halk edebiyatı kaynaklarıyla da beslenmiş şiirler yazmıştır. Bu şiirlerle birlikte edebiyatımızda "memleket edebiyatı" denilen bir cereyan başlar."(Bulut, 2021)*

Han Duvarları şiirini tahlil ederken Mehmet Kaplan Şu ifadeleri kullanmaktadır: "Han Duvarları şiiri, muhteva bakımından başlıca üç varlığa ait çeşitli unsurların birleşmesiyle meydana gelmiştir. Anadolu coğrafyası, Anadolu insanı (hanlarda rastlanan yolcular, bilhassa koşmanın parçaları ile muztarip bir hayalet gibi her menzilde şairin karşısına çıkan meçhul halk şairi Maraşlı Şeyhoğlu) ve şairin kendisi." (Kaplan, 2016: 24) Faruk Nafiz, şiirinde han temasını realist bir yaklaşımla ele alarak okuyucuya vermektedir. Burada asıl tema han değil, "Anadolu insanıdır". Ancak hanlar, Anadolu insanını anlatmakta, o dönemi, o coğrafyayı ve insanın mekânla bütünleştiğini göstermek açısından önemli bir metafor halini almıştır. Şiir başlangıçtan itibaren bir yolculuğu konu edinir. Yolculuk serüveni ve bu yolculuk serüveninde gördüklerini, tarihi olaylarla bağdaştırarak anlatılmıştır. Şiir başlangıçtan itibaren gurbeti çağrıştır. Anadolu'daki insanların gurbetlerini, arkalarında bıraktıklarına duydukları özlemleri ve han duvarlarına kazınan yaşanmışlıkların, hayatların

acısını hissettirmektedir. Şiirin arka planında han ile verilmek istenen "insanların kendi yalnızlıklarıyla yüzleştiği duvarlarda başka insanların yalnızlıklarını da paylaşmasıdır". Hanlar, her sınıftan insanın uğrak noktası olan mekânlardır. Her insan yolculuğa çıkarken farklı amaçlar doğrultusunda ve farklı hayatlardan koparak çıkmaktadır. Hanlar, farklı birçok insanın yalnızlığına şahit olan mekânlardır. İnsanların iç dünyalarındaki bilinmezlik han duvarlarına tesir etmiştir.

"... Bir kenarda göründü beldenin viran hanı."
"... Bir derebeyi gibi kurulmuş eski hanlar."
"... Aradan yıllar geçti işte o günden beri
Ne zaman yolda bir han rastlasam irkilirim,
Çünkü sizde gizlenen dertleri ben bilirim.
Ey köyleri hududa bağlayan yaşlı yollar,
Dönmeyen yolculara ağlayan yaslı yollar!
Ey garip çizgilerle dolu han duvarları,
Ey hanların gönlümü sızlatan duvarları! ..." (Çamlıbel, 2003: 16)

Mekân olarak han teması, şiirde viran, yıkık ve derebeyi benzetmeleriyle can buluyor. Hanın içerisinde gurbet çekenler bulunuyor. İçlerindeki viran olmuşluk ve gurbetlik hasreti ile hanlarda konaklamaktadırlar. Yazarımız han temasını, gurbet, hasret, yalnızlık ve bilinmezlik üzerinden ele alarak ve hanlara karşı bu bakış açısı ile bakmaktadır.

Kenan Hulusi Koray'ın "Kavaklıkoz Hanında Bir Vak'a"sı "Hikâye Üzerinden Han Teması"

Kenan Hulusi Koray, Türk edebiyatında hikâye türleri içerisinde başarılı birçok hikâye kaleme almış yazarlarımız arasındandır. Hikâyeleri genellikle toplumsal, psikolojik ve korku konularını ele almaktadır. Gotik edebiyat diye de bilinen Korku edebiyatı, hikâye ve romanlarda insanların korktuğu ve yaşanılan olayların olağanüstü durumlara bağlandığı olayları, hayatları ve mekânları konu edinir. Kenan Hulusi'nin ele aldığımız bu hikâyesi de korku edebiyatı altında ele alınan hikâyelerindendir. Bu hikâyenin geneline baktığımızda bir yolculuğu ve yolcukta geçirilen serüveni anlatır. Yol metaforu, yolculuk serüveni ve han üzerinden ele alınan korku hikâyede baş izlekleri oluşturmaktadır. Hikâyenin kahramanı bir kış günü Konya'ya gitmek için yola çıkar ve başından geçen olaylar konu edilmektedir. Hikâyeye korku temasının hâkim olması için betimlemelerden ve tasvirlerden yararlanılmıştır. Yol metaforu kullanılarak hikâye kişisinin çocukluğuna döndüğü görülmektedir. Bu metafor ile tıpkı yolculukta insanın içine dönmesi gibi eskiye dönüş ve eski hatıraların hatırlanarak korku ve yalnızlık duygusu hikâyeye verilmektedir. Han, bu hikâyede ölüm ile bağdaştırılmıştır. Han temasına karşı yazarın bakış açısı, "ürperti, merak, geçmiş, korku, bilinmezlik ve ölüm" şeklinde olmaktadır.

Sonuç

Türk edebiyatında batılı anlamda Tanzimat'tan günümüze kadar çeşitli türlerde ve konularda birçok eser meydana gelmiştir. Edebi eserler, insanı insana anlatan metinlerdir. İnsan yaşamını realist ve kurmaca bir biçimde anlatmaktadır. Cinli Han, Han Duvarları ve

Kavaklıkoz Hanında Bir Vak'a eserlerinde ortak tema handır. Bu eserlerin ana teması ile arka planında verilmek istenen alt temalar ise; yalnızlık, korku, bilinmezlik, belirsizlik ve hasrettir. Bu eserler, günümüzde değişime uğrayarak eski işlevini yitiren hanlara karşı Türk edebiyatındaki değişmeyen bakış açısını göstermektedir. Farklı dönemlerden, farklı türlerden ve farklı kalemlerden incelenen bu üç eserde insanın mekân üzerindeki tesiri ve mekânın insan üzerindeki tesirini açıkça göstermektedir. Ana temayı farklı şekilde ele almış olsalar da arka planda ve alt temalarda insanın her dönem ve her koşulda yalnızlığı ile baş başa kaldığını göstermektedir. Edebiyatımızda han teması evrensel bir hal almıştır. Farklı kalemlerden çıkan eserlerde görüldüğü üzere mekân olarak han ve tema olarak han ile "insan mekânı, mekân insanı belirler" diyebiliriz. Bu nedenledir ki şehirler bir toplumun kültürel yansımaları, kültürel bellekleri ve kültürün dilidir. İnsanın değişimine ve gelişimine etkisi büyüktür. Şehirlerin belleği insanlara yansır ve dolayısıyla insanı konu alan edebi eserlere de yansır. Şehirlerimizin belleklerinden biri de şüphesiz ki hanlardır. Hanlar, insana ve tarihe tanıklık etmiş kültürel mekânlardır. İnsan var oldukça edebiyat var olacak ve edebiyat var oldukça kültür ve sanat devam edecektir.

KAYNAKÇA

Ahmet Mithat Efendi. (2000). *Cinli Han; Taaffüf; Gönüllü*/ (Haz.) Necati Birinci, Ali Şükrü Çoruk, Erol Ülgen. Bütün Eserleri Romanlar XIV. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Çamlıbel, Faruk Nafiz. (2003). *Han Duvarları-Toplu Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Enginün, İnci. (1983). *Kenan Hulusi Koray'dan Hikâyeler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Halil Hadi Bulut, "Çamlıbel, Faruk Nafiz", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, https://islamansiklopedisi.org.tr/camlibel-faruk-nafiz (Erişim Tarihi: 11.06.2021).

Kaplan, Mehmet. (2016). *Şiir Tahlilleri 2*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Kural, Mehmet. (2018). *Faruk Nafiz Çamlıbel'in Şiirlerinde Anlatısallık*. Yüksek Lisans Tezi. Mersin: Çağ Üniversitesi.

Okay, Mehmet Orhan. "Ahmed Midhat Efendi". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. https://islamansiklopedisi.org.tr/ahmed-midhat-efendi (Erişim Tarihi: 11.06.2021).

Öz, Asuman. (2004). *Ahmet Mithat Efendinin Hikâyeciliği Letaif-i Rivayat*. Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

Sağlık, Şaban. (2009). "Medeniyet, Edebiyat ve Kültür Bağlamında Şehirlerin Dili". *Hece Aylık Edebiyat Dergisi*. Yıl 13. Sayı 150-151-152.

Yumuşak, Firdevs Canbaz (2013). "Kenan Hulusi Koray'ın Korkutan Öyküleri". *Milli Folklor Dergisi*. Yıl 25. Sayı 97.

https://sozluk.gov.tr/ (Erişim Tarihi:10.06.2021).

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TAŞINAN ACI: EDİP CANSEVER *BAŞIM DÖNÜYOR İKİMİZDEN*

Sümeyye YAZICI

Yüksek Lisans Öğrencisi
Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Antik Yunan'ın büyük trajedi yazarlarından biri olan Sophokles, *Kral Oidipus*, *Oidipus Kolonos'ta* ve *Antigone* adlarını verdiği Thebai üçlemesi ile tanınır. Acıklı sonuçlara bağlanan mitolojik, tarihi ve efsanevi konuların söyleme taşındığı trajedi türünün getirilerine uygun şekilde tasarlanan Thebai üçlemesi, kanlı taht mücadelesi ile başlayan başkaldırının ve direnişin simge eseridir. Baba kaynaklı otorite boşluğunun aynı kan bağının taşıyıcısı dayıya geçişi ile başlayan kurgu, kız kardeşin Tanrısal otoriteyi önceleyen eylemi ile sona erer. Sanatın değişen çağlara ayak uyduran acıları geçmişten tamamen kopuk değildir dolayısıyla bu acılar sadece eskinin değil yeninin de paydaşçısı olur. Zira değişmiş görülen yaşamsal düzen aslında bir öncesinden kopuk ve tam bağımsız olamaz.

İnanılan doğruların aktarılanlardan daha önce gelmesi gerektiğinin vurgulandığı söylem, Edip Cansever tarafından şiir türünde yeniden kurgulanır. Sanatkarın *Nerde Antigone* adını taşıyan şiir kitabında yer alan "Başım Dönüyor İkimizden" şiiri, kendi çağından binlerce yıl uzaktaki bir trajedinin ortağı halindedir.

Bu bildiride bir yeniden yazma örneği olan Edip Cansever'in geçmişten gelen acının bellekteki izdüşümlerinin metinleştiği "Başım Dönüyor İkimizden" şiiri tematik olarak çözümlenecektir. Böylece Sophokles'in meşhur Thebai üçlemesi ile şiirin göndergeleri aracılığıyla 'varlık ihlali, yaşam mücadelesi, tükeniş, körleşme, yabancılaşma, ötekileşme, yurtsuzluk, geç kalmışlık' merkezli olarak netleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Edip Cansever, Şiir, Sophokles, Thebai Üçlemesi, yeniden yazma.

ABSTRACT

Sophocles, one of the great tragedy writers of ancient Greece, is known for *Oedipus the King*, *Oedipus at Colonus* and the The Three Theban Plays, which he named *Antigone*. The Three Theban Plays, designed in accordance with the returns of the tragedy genre, in which mythological, historical and legendary issues are brought to speech, is the symbolic work of rebellion and resistance that started with the bloody throne struggle. The fiction, which begins with the validation of paternal authority to the uncle with the same bloodline, ends with the act of the sister that prioritizes divine authority. The pains of art that keep pace with the changing ages are not completely detached from the past, so these pains become the stakeholders of not only the old but

also the new. Because the life order that seems to have changed is actually not disconnected and not completely independent from the previous one.

The discourse, which emphasizes that the truths believed must come before what is reported, is reconstructed in the genre of poetry by Edip Cansever. The poem "Başım Dönüyor İkimizden", which is included in the poetry book titled *Nerde Antigone,* is a partner of a tragedy that is thousands of years away from its age.

In this paper, Edip Cansever's poem "Başım Dönüyor İkimizden", which is an example of rewriting, in which the reflections of the pain from the past in memory are written, will be analyzed thematically. Thus, with Spohokles' famous The Three Theban Plays, through the referents of the poem, it will be clarified in the center of 'violation of existence, struggle for life, extinction, blindness, alienation, marginalization, statelessness, belatedness'.

Keywords: Edip Cansever, Poetry, Sophocles, The Three Theban Plays, rewriting.

Giriş

Sophokles ve Thebai Üçlemesi
Ve ölüyor kent
Sayısız ölülerle
Acıyan yok
Serilip yatanlara
Birbirine ölüm saçanlara

Milattan önce beşinci yüzyılda sanatını icra eden Sophokles, çağının tiyatro geleneğine ve aynı zamanda kendinden sonraki nesle katkı sunan bir sanatkardır. Yunan trajedi geleneğinin ünlü tiyatro yazarlarından biri olan sanatkarın *Kral Oidipus, Oidipus Kolonos'ta, Antigone* adını taşıyan ve Thebai üçlemesi olarak adlandırılan eserleri onun sanatının izlerini fazlasıyla taşır. Sophokles'in adı geçen eserlerinin üçleme olup olmadığı konusunda tartışmalar olsa da birbirini devam niteliğindeki olay bütünlüğü, kişi, zaman ve mekan gibi yapı birliğinin varlığı ve sanatına getirdiği yeniliklere mutabık yazılma esası itibariyle Thebai üçlemesi olarak adlandırması uygun görülür.

Millattan önce 430 yılında Atina'da oynanan *Kral Oidipus* kader merkezli bir sorgulamanın eseridir. Yaşadığı ve yönettiği toprakların üzerindeki laneti yok etmek için bilinmezliklerle dolu bir cinayeti çözmeye koyulan Oidipus'un kaçtığı kehanetten kurtulamayarak yazgının önüne geçememesi konu edilir. Anlatı, Thebai kentinde Oidipus'un sarayının önünde halkın toplanması, Oidipus ve rahibin konuşmaları, rahibin ve halkın kentteki felaketler konusunda *kurtarıcı* (Sophokles, 2018: 2) olarak addettikleri Oidipus'tan yardım istemeleri, Oidipus'un üzüntüsünü rahibe aktardıktan sonra Kreon'dan cevap beklediğini iletmesi, Kreon'nun kentteki felaketlerin eski hükümdar Laios'un ölümü nedeniyle Tanrı'nın cezalandırması olduğunu söylemesi ve Oidipus'un bu olayı çözme sözü vererek saraya girmesi ile başlar. Oidipus'un kahin Teiresias vasıtasıyla gerçeği öğrenmesi, kahin'in *kötülüğü kendinde ara*ması (Sophokles, 2018: 15) gerektiğini, *çocuklarının hem babası, hem kardeşi; onu doğuran anasının hem kocası, hem oğlu olduğu; babasının karısından çocukları doğduğu; babasını öldürdüğü* (Sophokles, 2018: 17) için felaketlerin gerçekleştiğini söylemesi, Oidipus'un Kreon'un onu öldürmek için bu planı yaptığını

düşünmesi, Kreon ile tartışması ve karısının da isteği ile onu öldürmekten vazgeçip kenti terk etmesini emretmesi, İokaste Oidipus'a geçmişte çocuklarının babasını öldüreceği kehanetini anlatması, Oidipus'un şüpheye düşüp karısını sorgulaması daha sonra onun *uydurma evlat* (Sophokles, 2018: 30) olduğunu söyleyen biri ile kavga ettiğini ve kahinin annesiyle evlenip babasını öldüreceğini bildirmesi nedeniyle yaşadığı yerden kaçıp yolda bir adam öldürdüğünü anlatması, Oidipus'un Korinthoslu babasının ölüm haberini getiren haberciden Oidipus'un Korinthos kralının gerçek oğlu olmadığını öğrenmesi, onu veren çoban Laios'un kölesinin Oidipus'a, verilen çocuğun kralın çocuğu olduğunu söylemesi, Oidipus'un *her şey aydınlandı artık... Ey gün ışığı, bu seni son görüşüm olsun! Doğurmamalıydı beni doğuran, birleşmemeliydim birleştiğimle, öldürmemeliydim öldürdüğümü...* (Sophokles, 2018: 46) demesi ve İoakaste'nin kendini asması bunu gören Oidipus'un ölünün üstünden altın iğneleri alıp gözlerine batırması ve kendini kör etmesi, Kreon'un gelmesi Oidipus'un her şeyi ona devretmesi ve onu kovmasını istemesi, Kreon'un bunu Tanrı'dan istemesi gerektiğini söylemesi ve koronun sözleri ile kurgunu sona ermesi şeklinde olay örgüsünü aktarmak mümkündür.

Sophokles'in milattan önce 406 yılında yazdığı ölümünden sonra milattan önce 401 yılında oynanan *Oidipus Kolonos'ta* adlı trajedisi yazgısı ve iktidar savaşları nedeniyle şehrinden kovulan Oidipus'un kan yoluyla bulaşan cezasının Tanrı buyruğuyla belirlenen bir kehanet aracılığıyla aklanma çabası ve ölerek son bulması konu edilir. Eser Oidipus ve kızı Antigone'nin Kolonos'a girişlerinde karşılaştıkları yabancı vasıtasıyla nereye geldiklerini sorgulamaları ile başlar. Oidipus ve kızının kente girmek için koro ile konuşmaları, Oidipus'un kim olduğunu öğrenen koronun onlara sizleri *tanrılardan korktuğumuz için* (Sophokles, 2018: 12) kente sokmak istemiyoruz demesi, Oidipus'un diğer kızı İsmene'nin babasını ve kız kardeşini bulması, onlara erkek kardeşlerinin taht mücadelesi için savaşa hazırlandıklarını anlatması, Kreon'un Oidipus'u kehanet nedeniyle almaya geleceğini söylemesi, oğullarının *iktidar hırsl*arına (Sophokles, 2018: 18) yenik düşüp babalarının yanına gelmesi, Oidipus'un buna hiddetlenmesi, koronun ona arınma ritüeli yaparak kente girebileceğini söylemesi, İsmene'nin bunu gerçekleştirmek için gitmesi, hükümdar Theseus'un Oidipus'un yanına gelmesi, Oidipus'un oğullarını onu kehanet sebebiyle kaçıracağını anlatması, Theseus'un onu kentinde konuk edip kimseye vermeyeceğini iletmesi, Oidipus'un kentin girişinde yaşamaya başlaması, Kreon ve maiyetindekilerin gelmesi, Kreon'un Oidipus'u Thebai kentine götürmeyi teklif etmesi, Oidipus'un olumsuz cevabı nedeniyle kızlarını zorla kaçırması, Theseus ve maiyetinin onların yanına gelmesi, Kreon ile karşılaşması, Oidipus ve Kreon'un geçmiş için yüzleşmesi, Theseus'un Oidipus'un kızlarını kurtarması, Theseus'un Oidipus'a birinin onunla konuşmak istediğini iletmesi, Oidipus'un bunun oğlu olduğunu anlaması, onu dinlemeye karar vermesi Polyneikes'in babasından yaptıkları için af dilemesi ve ondan öz kardeşine kaybettiği tahtı alması için yardım istemesi, Oidipus'un bunu kabul etmeyip ona *seni ülkenden kovanın ve ölümün bir yakınının elinden olacak* (Sophokles, 2018: 56) bedduasını etmesi, Polyneikes'in kardeşlerine

onun ölüsünü gömmelerini vasiyetini edip kardeşiyle savaşmaya gitmesi, Oidipus'un kehanetinin gerçekleşip ilahi mesajların gelmesi, Oidipus'un Theseus'a öldüğü yeri ondan başka kimsenin görmemesi gerektiğini söylemesi, Oidipus'un ölmesi ve Antigone ve İsmene'nin Thebai kentine gitmek için kraldan izin almaları ile son bulur.

Millattan önce 441 yılında yazılan *Antigone*, Tanrı yasaları ile devlet yasalarının çatışması üzerine kuruludur. Tanrı buyruğunu önceleyen Antigone'nin canı pahasına doğru bildiklerinden vazgeçmeyişi ve insan eliyle oluşturulan kurallara karşı direnişini konu eden eser, Thebai kralı Kreon'un sarayının önünde Antigone ve İsmene'nin birbirini öldüren ağabeyleri hakkında konuşmaları, kralın ağabeyi Polyneiskes'in bedenini açıkta bırakarak gömülmeden ölüme mahkum edeceğini duyan Antigone'nin buna karşı çıkacağını İsmene'ye söylemesi, ondan yardım alamayacağını duyunca bunu tek başına yapmaya karar vermesi ile başlar. Nöbetçinin Kreon'a ölünün gömüldüğü haberinin gelmesi, Kreon'un hiddetlenmesi ve bunu yapanın bulunmasını emretmesi, Nöbetçi'nin Antigone'yi mezara toprak serperken bulması, yakalayıp krala getirmesi, Kreon ve Antigone'nin karşı karşıya gelmeleri, Kreon'un İsmene'nin Antigone'ye yardım ettiğini düşmesi nedeniyle ikisini zincirletmesi, Haimon'un gelip babasının kararını sorgulatmaya çalışması, kralın kararına karşı gelen oğluna kızması, Antigone'yi *insan ayağının basmadığı sapa bir yere götürüp canlı canlı derin bir mağaraya kapatıp* (Sophokles, 2018: 31) cezalandırmaya karar vermesi, Antigone'in yasaları sorgulaması, tüm karşı çıkışına rağmen kapatılacağı yere götürülmesi, kahin Teiresias'ın Kreon'a yaptıkları nedeniyle kenti felaketlerin beklediğini iletmesi, Kreon'un yaptıklarından vazgeçmeyeceğini kahine söylemesi ve onu kötülerin yanında yer almakla suçlaması, kahinin krala yaptıklarını kendi kanından birinin canıyla ödeyeceğini söyleyip saraydan ayrılması, Kreon'un Tanrı buyruğuna itaat etme kararı alması, Polyneiskes'i gömmek ve Antigone'yi kapattığı yerden çıkartmak için koşması, Haberci'nin Eurydike'ye Kreon'un felaketleri durdurmaya yetişemediğini, Antigone'nin kendini astığını ve bunu gören Haimon'nun kendini öldürdüğünü aktarması, Kreon'un oğlunun cesedi ile saraya girmesi burada karısının kendini öldürdüğünü öğrenmesi, yaptıkları nedeniyle kölelerden onu alıp götürmelerini istemesi ve koronun kimsenin Tanrı buyruğuna karşı çıkmaması gerektiğini vurgulaması ile anlatı son bulur.

Miti Ödünçleyen Şair: Edip Cansever ve Eserleri

Çağdaş Türk şiirinin önemli yazarlarından biri olan Edip Cansever, bireyi ve toplumu bir bütün olarak ele aldığı, yoğun imgeli, örtük ve yaşamın getirilerine uygun temlerle inşa edilmiş şiirleriyle yazın dünyasındaki yerini alır. Garip hareketi ile başlayan şiir hayatı dönemin sosyal ve siyasal meselelerinin getirdiği olumsuz şartlar, karamsar durum, duygu karmaşası gibi nedenlerle onu İkinci Yeni'nin öne sürdüğü söylem dünyasının bir paçası haline getirir. Kaotik dinamiklerle beslenen yaşam peşinden bunalımı, yaşamsal soyutlanmayı ve bireyselleşmeyi beraberinde sürükler. Edip Cansever dünyanın döngüsel gayelerinde insanın bakmayı unuttuğu yanları okuyucusuna aktarmaya çabalar. Bütün bu

meselelerin kaynaklandığı özü itibariyle insana dair olumlu veya olumsuz her şeyi aktarmak istemi onun sanatının temelini oluşturur. Yunan filozofları ve mitolojisi onun eserlerinde büyük bir paydada yer alır. Karamsar dünya görüşüyle birleşen Yunan trajedileri Edip Cansever'in eserlerinde yeniden yazım örnekleri olarak sunulur.

"İkinci Yeni'nin kuyumcu şairi" (Korkmaz ve Özcan, 2015: 290) Edip Cansever, 1947 yılında ilk şiir kitabı *İkindi Üstü* ile yazınsal sürecini başlatır. 1954'te *Dirlik Düzenlik*, 1957'de *Yerçekimli Karanfil*, 1958'de *Umutsuzlar Parkı*, 1959'da *Petrol*, 1961 *Nerde Antigone*, 1964'te *Tragedyalar*, 1966'da *Çağrılmayan Yakup*, 1970'de *Kirli Ağustos*, 1971'de *Oyun Oynayanlar*, 1974'te *Sonrası Kalır*, 1976'da *Ben Ruhi Bey Nasılım*, 1977'de *Sevda ile Sevgi*, 1980'de *Şairin Seyir Defteri*, 1980 -1981'de *Eylülün Sesiyle*, 1981'de *Yeniden (Bütün Şiirleri)*, 1983'te *Bezik Oynayan Kadınlar*, 1984'te *İlkyaz Şikayetleri*, 1985'te *Oteller Kenti* ve son olarak 1988'te ölümünden sonra yayımlanan *Gül Dönüyor Avucumda* eselerini okuyucusuna sunar. Yaşamı yazdığı şiirlerle anlamlandırmaya uğraşan sanatkar, aktarımlarını başka bir türe yönelmeden gerçekleştirir. Özgün ifade biçimi ve edebi seyri ile yirminci yüzyıla etki eden şairler arasında yerini alır.

Yeniden Yazılarak Şiirleşen Mit: "Başım Dönüyor İkimizden"

"Başım Dönüyor İkimizden" şiiri Edip Cansever'in 1961 yılında İstanbul Yeditepe Yayınları'ndan çıkan Nerde Antigone isimli on üç şiirden (Başım Dönüyor İkimizden, Kar Yığını, Kumcul, Medüza, Bedevi, Yılkı, Bakır Heykel, Ölü Öldü, Şairin Kanı, Sevişen, Dağılgan, Salıncak I,II,II,IV, Ne Gelir Elimizden İnsan Olmaktan Başka I,II,II,IV) oluşan kitabında yer alan şiirlerden ilkidir. Nerede sözcüğünün ünlü düşmesine uğramış biçiminin isim ile birleşiminden oluşan bu kitap, adında yer alan Antigone ile de Sophokles'in Thebai üçlemesine işaret eder.

Başım Dönüyor İkimizden
Çocuklar ekmek yiyorlar gibidir sesin
Ön dişleriyle belli belirsiz
Bir martı kalıyor gibidir hiç olmayandan
Çünkü biz ikimiz de çirkin değiliz
Evet mi hayır mı pek anlamadan.
Ne biçim bir sestir şu bizim dalgınlığımız
Bir tayın dişinde ince taflan
Az yaşlı bir kadında göğüs uçlarının
Yanarak sımsıcak bir kedinin ağzından
Dönüp iç çekmesine gece kuşlarının.
Sonra biz dağ başlarında apansız kurşunlanan
Süresiz baş dönmesiyiz çok garip adamların. (Cansever, 2019: 225)

"Başım Dönüyor İkimizden" şiirinde başın dönmesi hem olumlu hem de olumsuz çağrışımlar taşır. Olumlu tarafıyla baş dönmesi "tüm bu güzellikler başımı döndürüyor" ifadesindeki anlamıyla vardır. Olumsuz yönüyle merkezdeki insanın çevresinde gerçekleşen yalan veya gerçek her şeyden yorulmuşluğunu işaret eder. Başın dönmesi fark edemeyiş, kendini kaptırma, odağın yok olması, şiddet gibi anlamları imler. İkimizden ifadesindeki

"iki" birden fazla anlamıyla kullanılır "miz" bu anlamın sonradan çok daha fazla kişiye evrildiğini gösterir. "den" ile çokluktan ayrılış gerçekleşir ve başlık birden çokluğa, çokluktan hiçliğe doğru ilerleyen bir seyir izler.

Çocuklar ekmek yiyorlar gibidir sesin
Ön dişleriyle belli belirsiz
Bir martı kalıyor gibidir hiç olmayandan
Çünkü biz ikimiz de çirkin değiliz
Evet mi hayır mı pek anlamadan. (s.225)

Şiirin ilk mısrasında ses çocukların ekmek yemesine benzetilir. Şair bunu "gibi" edatıyla yapar. Tüm bu olanlar aslında *çocuklar ekmek yiyorlar gibi* (s. 225) öğrenilmiş bir hareket "miş gibi" gözükse de çocuğun yaşama dahil olma eylemi kadar doğalı işaret etmez. Çocuğun ekmek yemesi bir yaşam mücadelesidir. Oidipus'un aile üyelerinin arasındaki entrika düzeni bu durum ile çağrıştırılır. Burada ses gerçekleşecek olan trajedinin bir uyarısıdır. Çocuklar konuşmayı öğrenmeye başladıkları zaman ön dişleriyle konuşurlar ve söyledikleri net olarak anlaşılmaz. Thebai üçlemesinin ilki *Kral Oidipus'ta* Oidipus doğduğunda, bir kahin onun babasını öldürüp annesiyle evleneceğini söyler. Burada ön dişleriyle konuşmak bu kehanete işaret eder. Çünkü kahin aynı çocuğun ön dişleriyle neden olduğu belli belirsiz durumu devam ettirerek sonradan yaşanacak olaya bir öngörü getirmiş olur. Kahin gerçekleşmesi beklenen durumu krala bildirir. Kral gerçekleşmesi muhtemel olayı engellemeye çabalar fakat bu yazgıyı değiştirme eylemi başarılı sonuçlanmaz ve kehanet gerçekleşir. Kahin, yaşamın içine dahil olma yoluyla Tanrı müdahalesinin gerçekleşeceğini söyler. Ön dişleriyle belli belirsiz ifadesiyle yaşam düzleminin kendi varoluşsal akışı içindeki devamlılık imlenir.

Martı kötü sesiyle bilinen yırtıcıgillerden bir kuştur. Bu hayvan insanı işaret eder. Kehanet gerçekleştiği andan itibaren artık insan olmak ve insanın seçimleri devreye girer. Martı ifadesi yoluyla sanatkar, insanın kötü yazgısını gösterir. Olup biten bütün gerçekler karşısında *hiç olmayandan kalan* (s. 225) tek şey martının sesi gibi insanın zihnini çürüten gerçeklerdir. "Hiç olmayandan" ifadesi insanın olmayı beceremediği kendi gerçekliğidir. Hiç olmayandan bir şey kalmaz dolayısıyla martı hiç olmamak için verilmiş uyarı mekanizmasının yörüngesidir. Kehanet felaketi önlemek isterken felaketin kendisi olur. *Çünkü biz ikimiz de çirkin değiliz* (s. 225) mısrasındaki "çirkin" simgesi ile çirkinlik ve martı arasındaki bütüncül bağlantı oluşturulur. *Bir martı kalıyor* (s. 225) ifadesi şiiri *Oidipus Kolonos'ta* trajedisi ile buluşturan noktalardan biridir. Trajedide *iki kardeş aynı kadere boyun eğerek, kendi lanetli elleriyle, bir gün içinde birbirlerini vurup vurulduktan sonra* (Sophokles, 2018: 8) taht dayıya kalır. Burada "bir" iki kardeşten kahraman ilan edilen Eteokles'i, "martı" dayıyı, "kalmak" hain ilan edilen kardeş Polyneikes'i sembolize eder. Martı narin bir hayvan görünmesine rağmen görüntüsünün aksine yırtıcı bir hayvandır. Gagası sayesinde leş yer. Martının bir başka özelliği ayırt edici özelliğinin olmayışıdır. Onun familyasal bir ayrımı yoktur bütün martılar birbirine benzer. Martı dayı Kreon'u sembolize eder çünkü dayı tıpkı martı gibi iki kardeşin leşinden faydalanıp tahta geçer. Ayrıca o, martı gibi diğerlerinden ayırt edilemez çünkü kan bağı yoluyla dayı aynı soydan gelendir ve o

aileden biridir. Onun kan bağı diğerlerinden farklı görülmesini engeller. Bu bağlantı onu diğerlerinden ayırmaz ve iki kardeşin kanlı savaşından onların leşinden faydalanan Kreon galip çıkar. Kanlı kardeş savaşından geriye sadece martı/dayı kalır. İki kardeş belli belirsiz ne olduğunu kavrayamadan ölüp gider. Aynı zamanda hain olduğu iddia edilen kardeşin geleneğin aksine ölüsünün gömülmeyip hayvanlara yem edilmesi dayının martı gibi kendi yeğeninin leşinden faydalandığını gösterir. Bu eylem Tanrısal aşkına bir başkaldırı anlamını taşır. Kreon, kral olmak için ilahi ve geleneksel mekanizmaların tam karşısında duran bir tavır sergiler böylece gerçekleşecek olan mutlak acı sonun temellerini atar.

Çünkü biz ikimiz de çirkin değiliz
Evet mi hayır mı pek anlamadan (s.225)

Burada "biz" ifadesiyle benden bize doğru gerçekleşen aile kavramına işaret eder. İki kardeş bizlik kavramını yitirip benliğe dönmeye çabalarken yok olur. *Aynı anayla babadan olma sefil ikili de birbirlerine doğrulttu kargılarını. Kargılar zaferi, kardeşler de ölümü paylaştılar.* (Sophokles, 2018: 7) Evet mi/hayatta kalıp tahta geçen olabilmek mi? ve hayır mı/ölüp tahtı kaybeden olabilmek mi? sorularına cevap ararken ne olduğunu anlamadan mücadele ettikleri her şeyi bir anda kaybederler ve taht dayıya geçer. Böylelikle sanatkar, martı vasıtasıyla insan ve dayıyı ortak bir kümede buluşturarak tüm insanların dayıya benzemesini ve baş lanetin kan bağı yoluyla aktarılması algısını gösterge dizgesi içerisine yerleştirir.

Ne biçim bir sestir şu bizim dalgınlığımız
Bir tayın dişinde ince taflan
Az yaşlı bir kadında göğüs uçlarının
Yanarak sımsıcak bir kedinin ağzından
Dönüp iç çekmesine gece kuşlarının.(s.225)

Ne biçim bir sestir (s. 225) ifadesi beraberinde büyük bir sorgulamayı ve çatışmayı getirir. Yaşanılan gerçekler ve bu gerçeklerin beraberinde getirdiği trajedi insanın bir sorgulama mekanizmasına doğmasına neden olur. Bu ses Oidipus'un yanlış ilişkisinin sebep olduğu çatışmanın sesidir. Bu çatışma hem iç hem de dış kaynaklı bir çatışmadır. Burada dal- fiili eylemi, -gın olma durumunu, -lık bu olma durumunun derinleşmesini, -mız ise dalgın olma durumunun yaygınlığının hepimiz için geçerli oluşunu imler. Mısradaki dal- yaşama dalmaktır. Tek düze yaşam karşısında körleşmek ve etrafta olup biteni görememek yani görüngü düzleminde kaybolmayı işaret eder. İnsanın dalgınlığı kendini göremeyişi, kendini göremeyişi ise biz olamamışlığını gösterir. Böylece şiirin kurgusunda varlığını gösteren çatışmanın varlığı "ses" ve "dalgınlık" kelimeleri merkezinde kelime dizgesinde de devam eder. Buna ek olarak Antigone "biz"in ve geleneğin sesi olur. O Tanrının kurallarını dayısının kurallarına tercih eder. *Evet, çünkü Zeus öyle demiyor ve yer altı tanrılarının yanında yaşayan Dike öyle yasalar buyurmadı insanlara. Bir ölümlünün emirleri, tanrıların hatasız, yazıya geçirilmemiş, değişmez yasalarından önemli olmaz.*(Sophokles, 2018: 18) Antigone kardeşinin geleneğe uygun bir biçimde gömülmesi için mücadele eder. O, kardeş sevgisini tüm kurallardan üstün tutar çünkü bu sevgi yok olduğu anda onun yerine koyabilecek yeni

bir kavram getirmek mümkün değildir. "Kardeş sevgisi bütün insanları sevmektir; belirtisi de insanın yalnız kendi dar çevresine bağlı kalmamasıdır. Kardeş sevgisinde bütün insanlarla bir olma, insanca bir dayanışma, insanca bir birlik sağlama yaşantısı vardır. Kardeş sevgisi hepimizin eşit olduğu düşüncesine dayanır." (Fromm, 1995: 50) Antigone insani bütünlüğü sağlamak ve "biz" olabilmek için kardeş sevgisini bir dayanışma unsuru yapar. Kahinin Kreon'a yaptıklarının kentine, onun soyundan birine ceza olarak döneceğini söylemesinden sonra verdiği kararlardan ve inadından vazgeçip Antigone'nin mücadelesi karşında ikna olsa da Antigone için çok geçtir. Bozulmuş düzene ve onun getirdiği kaosa ayak uyduramayan Antigone *babadan kalan bir günahın cezasını öde*yerek (Sophokles, 2018: 34) canına kıyar. Böylelikle onun sesi bu dünya dizgelerinde anlam bulamayan bir dalgınlık olmaktan ileri gidememiş olur. Antigone'un peşinden Kreon'un oğlu ve Antigone'nin nişanlısı Haimon da kendini öldürür. Böylelikle *hiçbir ölümlü kaçamaz yazılı acılardan* (Sophokles, 2018: 52) ve lanetli yazgı tüm doğruların sonu olur. "Trajik kahramanın "eyleyebilir" olması ondan beklenmedik olanın beklenebilir olması, sonsuz olasılıklardan birini gerçekleştirebilir olması demektir. Yaptığı seçimle, en iyi olduğunu sürekli kanıtlayan ve eylemi tutkulu biçimde ilerleten trajik kahraman, uç eylemiyle hem ebediyet hem de tanımlanamaz ölüm deneyimine yaklaşırken sıradan, fani ve gündelik olandan sıyrılır. Tragedyanın öznesi, bu varlık savaşımı deneyimin de öznesidir; kahramanın hakikatin var olabilmesi için kendini feda etmesi tragedyanın temel momentidir." (Erdem, 2015: 39) Böylelikle Antigone hem kardeşi hem inandıkları için, Haimon ise Antigone'ye duyduğu aşk ve babasının sınırları aşan hatalı kararlarındaki karşıt tavrını sürdürerek sıradan insanlardan sıyrılarak aşkın olana erişir.

Tay atın yavrusudur. Eserde tay Oidipus'u simgeler. Taflan karayemiş diye bilinen meyvedir. Taze taflan zehirlidir bu nedenle kurusu yenilir. Bu meyve göğüs ucuyla şekil itibari ile benzerliğe sahiptir. Tayın ağzındaki ince taflan kanı imler. Oidipus babasını öldürüp annesiyle evlenir. Babasının kanı onun dişlerinde ince bir taflan olur. Az yaşlı bir kadının/Oidipus'un annesi/karısının göğüs uçları Oidipus'un ağzında bir tabaka haline gelir. O göğüs uçları annesine aittir. Kedi cinselliğin göstergesi olarak şiirde vardır. *Yanarak sımsıcak bir kedinin ağzından* (s. 225) ve taflanın yaşken yenilince bir zehire dönüşmesi arasındaki bağıntı ile Oidipus ve annesi arasındaki ensest ilişki aktarılır. Gece kuşlarının iç çekmesi ile devam eden mısrada gece kuşunun karanlıkta ortaya çıkması kehanetin bu karanlık durum yoluyla ortaya çıktığının bir işaretidir. İç çekiş aslında kelime oyunuyla hiç çekiştir. Yan- fiiliyle gösterilmek istenen ilişkinin yanlışlığı bir hiç çekişe sebep olur. Bu dönüşüm baş dönmesinin nedenidir.

Sonra biz dağ başlarında apansız kurşunlanan
Süresiz baş dönmesiyiz çok garip adamların. (s.225)

Şiirin son bölümünde "biz" ile *dağ başlarında apansız kurşunlanan* (s. 225) yalnızlığın tek birine ait değil çoğunluğa ait olduğu gösterilir. Kurşunlanarak ölmek ise şiirin bütünü için önem arz eder. Kurşunlanarak ölmek bir can çekiştir. Ölümün bir anda olup bitmediğini yavaş yavaş kendi varlığını hissettirerek gerçekleştiğinin ve bu ölümün apansız gelen bir

ölümü işaret etmesi söz konusudur. Aynı zamanda kurşunlanarak öldürülmek bir cezalandırma biçimidir bu yolla Thebai üçlemesinin oluşturduğu trajedi ilahi merkezli cezalandırma ile son bulur. Cezalandırılan çok garip adamlar/insanlardır.

Sonuç

Asırlardır Labdakos soyunda,
lanetlerin üzerine düşer
ölülerin laneti, tanrılar
yakıp yıkar ve nesilden nesile geçer çaresizlik

	Ülküdeğer	Karşıdeğer
Kavram Düzlemi	-	Varlık İhlali Yaşam Mücadelesi Tükeniş Körleşme Yabancılaşma Ötekileşme Yurtsuzluk Geç Kalmışlık

(Korkmaz, 2015: 103)

Sophokles'in Thebai üçlemesi ve Edip Cansever'in "Başım Dönüyor İkimizden" şiiri farklı coğrafya ve zaman diliminin ürünleridir. Birbiri arasında asırlık süreç olan iki eser zamansal ayrıklığın yıkılışının örneğidir. Her ne kadar gelecek insanoğluna yeni şartlar sunsa bile geçmişi tamamen kopartarak bu yeni olanakları sağlayamaz. Geçmişe görünmez bağlar ile dolanmışlık adı geçen iki eserin birlikteliğinde belirgin bir görünüm kazanır. Var oluşsal temelli sorgulamanın yer edindiği Thebai üçlemesi ve "Başım Dönüyor İkimizden" şiiri mevcut duruma karşı direnişin yansılarıdır. Her iki anlatı, bütünüyle bir varlık ihlali üzerine kuruludur. Nesilden nesile kan yoluyla taşınan yazgının aktarımı olan Thebai üçlemesi acılarla dolu olan yaşama her koşulda tutunma arzusunu konu edinir. Oidipus'tan başlayan bahtsız kader simgesi tahtının varisleri oğullarına oradan kızlara kızlardan varlık ihlalini gerçekleştiren dayıya ve son olarak kendi hatalı eylemleriyle oğluna geçer. Bu kanlı yazgı düzen bozucunun tükenişine diğerlerin ise ölümüne sebep olur. İhlalin geleneksel, etik, yazılmış ve yazılmamış kurallar, yasaklar yoluyla gerçekleştiği görülür. Şiirde de bu değerlerin üç bölüm olarak incelemek mümkündür. Birinci bölüm insanın yaşam ile mücadelesini, ikinci bölüm tükenişi, üçüncü bölüm yabancılaşmayı ve ötekileşmeyi beraberinde getirir. Yaşam mücadelesinin başarısız sonuçları şiirin merkezinde kendine yer edinir.

KAYNAKÇA

Cansever, Edip (2019). *Sonrası Kalır/Bütün Şiirleri I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erdem, Gülşah (2015). "Antigone'nin Trajik Var Oluşu ve Yurtsuzluk Deneyimi". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi.* 40/2. s. 33-46.

Fromm, Eric (1995). *Sevme Sanatı*. (çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Payel Yayınevi.

Korkmaz, Ramazan (2015). "Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler". *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları. s. 100-114.

Korkmaz, Ramazan-Özcan, Tarık (2015). "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri" *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Editör: Ramazan Korkmaz. Ankara: Grafiker Yayınları.

Sophokles (2018). *Antigone*. (çev. Ari Çokona). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sophokles (2018). *Kral Oidipus*. (çev. Bedrettin Tuncel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sophokles (2018). *Oidipus Kolonos'ta*. (çev. Ari Çokona). İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KASIM TINISTANOV'UN *ALAŞA* ADLI ŞİİRİNİN İNCELENMESİ

Şeyma ERDOĞAN

Yüksek Lisans Öğrencisi
Kastamonu Üniversitesi Fen Edebiyat Fak. Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü

ÖZ

İnsanlar, dünyaya geldikleri andan itibaren duygu ve düşüncelerini ifade etmek için farklı yollara başvururlar. Düşünceyi ve duyguyu ifade etmenin yollarından biri de şiirdir. Şiirde ve çeşitli alanlarda yetkinliğini kanıtlamış olan Tınıstanov ise kaleminin gücünü halkını bilinçlendirmek ve aydınlatmak için kullanır. Bu özelliğinin yanı sıra devletin çeşitli kademelerinde verdiği hizmetlerle tanınan aydın, emeklerinin karşılığını bulamamakla birlikte yazdığı şiirlerden aleyhine farklı anlamlar çıkartılmış ve 1937-1938 yılları arasında Stalin tarafından uygulanan aydın katliamına kurban gitmiştir. Cengiz Aytmatov'un babası Törekul Aytmatov ile birlikte aralarında 137 kişinin de bulunduğu Çon-Taş adlı bölgede vefatlarından 53 yıl sonra bulunmuşlardır.

Bu çalışmada ilk olarak Türk dünyasının önemli simalarından olan Kırgız şair, yazar ve dilbilimci Kasım Tınıstanov'un hayatı ve edebi kişiliği hakkında bilgi verilmiştir. Kasım Tınıstanov 'un *"Alaşa"* adlı şiiri incelenmiş ve yapılan incelemede öncelikle Alaşa kelimesinin anlamları üzerinde durulmuştur. Daha sonra şairin kaleme almış olduğu farklı şiirlerinden alıntılar yapılarak *"Alaşa"* şiiri tahlil edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Kasım Tınıstanov, Alaş, Kırgız Edebiyatı.

ABSTRACT

People resort to different ways to express their feelings and thoughts from the moment they are born. Poetry is one of the ways to express thought and emotion. Tınıstanov, who has proven his competence in poetry and in various fields, uses the power of his pen to raise awareness and enlighten his people. In addition to this feature, the intellectual, who is known for his services at various levels of the state, could not find the reward for his efforts, but different meanings were made against the poems he wrote and he fell victim to the massacre of intellectuals carried out by Stalin between 1937-1938. Together with Cengiz Aytmatov's father, Törekul Aitmatov, they were found 53 years after their death in the region called Çon-Taş, among which 137 people were present.

In this study, firstly, information about the life and literary personality of the Kyrgyz poet, writer and linguist Kasım Tınıstanov, who is one of the important figures of the Turkish world, is given. Kasim Tınıstanov's poem "Alasha" was examined and in the analysis, firstly the meanings of the word Alasha were emphasized. Later, the poem "Alasha" was analyzed by making quotations from different poems that the poet wrote.

Keywords: Kasım Tınıstanov, Alaş, Kyrgyz literature.

Giriş

Sanatçı, tarih boyunca güzele, estetiğe ve sanata eğilimlidir. Sanat, güzel ve estetik olan ruh dünyasının dışa vurulmuş halinin doğaya yansıtılmasıdır. Bir estetik olarak ortaya çıkan sanat eseri sadece onu var eden sanatçıya ait olmaktan çıkar ve ona meyilli olan herkesin ortak dayanağı halini almıştır. Türk coğrafyalarına baktığımızda çeşitli ülkelerde aydınlar tarafından halkın yaşam biçimi ve sıkıntıları eserlerde özellikle şiirlerde üstü kapalı bir biçimde de olsa dile getirilmiştir. Şiirin üslubu ve akışı sayesinde aydınlar tarafından şiirde halkı aydınlatma amacı güdülmüştür. Edebiyatçıların halkı bilinçlendirmek ve uyandırmak adına ellerindeki en güçlü silahları kalemleridir. Bu dönemlerde halkı için eserler veren aydınlar bedelini canlarıyla ödemişlerdir. Cengiz Aytmatov gibi aydınların ise bu durumu üstü kapalı olarak kullandığı ve eserlerinin günümüze kadar ulaştığı görülmüştür. Kasım Tınıstanov'un şiirlerinde de üstü kapalı anlatımla Kazak ve Kırgız halkları başta olmak üzere toplumu aydınlatmak için yazdığı satırlar dikkat çekmiştir. Aydının eserlerinde hayatından izlere rastlamak mümkündür. Ürkün katliamını bizzat yaşamış ve ailesiyle beraber yurdunu terk etmek zorunda kalmıştır. Ekim devrimiyle birlikte yurduna dönen aydın ülkesi için çeşitli faaliyetlerde bulunmuş ve çok sayıda esere imza atmıştır.

Bu bağlamda düşünüldüğünde Kırgızistan'ın içinde bulunduğu sosyal ve kültürel ortamın izlerine birçok alanda ilklere imza atmış olan Kasım Tınıstanov'un eserlerinde rastlamak mümkündür. Farklı kademelerde devletine hizmet etmiş ama hizmet ettiği devlet tarafından kurşuna dizilerek öldürülmüş olan Tınıstanov'un, *Alaşa* adlı şiirinde de Kırgız Türklerinin yaşam şartlarına rastlanılmaktadır.

Kasım Tınıstanov ve Edebi Kişiliği

Kırgızların en önemli simalarından, dilci, şair, yazar, siyaset ve bilim adamı Kasım Tınıstanov, 10 Eylül 1901 yılında Isık Göl'ün güney kıyısında bulunan Çırpıktı köyünde orta halli bir ailede dünyaya gözlerini açmıştır. Babası Markatayuulu Tınıstan, annesi ise Arpabek'tir. Babasının Arap harfleriyle okuma-yazma öğretmesi Tınıstanov'un eğitim hayatının başlangıcıdır. 1909-1912 yılları arasında bulunduğu yerdeki mahalle mektebine 1912-13 yılları arasında Sazanova kasabasındaki Özbek mektebine, 1914-1916 yıllları arasında ise Karakol'daki "Russko-Tuzemniy" isimli Rus olmayanlar için Rusça eğitim verilen bir okulda eğitim hayatına devam etmiştir (Göz, 2020: 40). Tınıstanov ve ailesi, 1916 yılında yaşanan Ürkün katliamı yüzünden kendi ülkelerinden kaçan Kırgızlar ile birlikte Çin'e kaçmak durumunda kalmışlardır. 1916 Türkistan İsyanı veya Ürkün katliamı olarak adlandırılan bu vahim olay günümüzde dahi Kırgız tarihinin siyasi olayları arasında araştırma konusu olarak yerini devam ettirmektedir (Abdıkulova, 2016: 2). Ürkün katliamıyla ilgili olarak Kasım Tınıstanov, Yıl 1916 başlıklı yazısında şunları söylemiştir:

> *"Yıl 1916. Bir hayli dehşet dolu bir yıl. O yılda dökülen günahsız yoksul kimselerin kanı, bu güne kadar halkın hatırında. O zamanda yoksul kanı içen Çarlık devlet adamlarının kılıcı, bu gün de halkın gözünde canlanır (Kuzan, 2016: 15)."*

Ürkün katliamı sonucunda milyonlarca insan hayatını kaybetmiş, azımsanamayacak kadar insan ise yurtlarını terk etmek durumunda kalmışlardır. Kasım Tınıstanov, tüm bu facialardan sonra 1918 yılında Isık Göl'e gitmiştir. 1919 yılının ilkbaharına kadar ise tarım işlerinde çalışmıştır. Tınıstanov, 1920-1924 yılları arasında da eğitimini Taşkent'te tamamlamıştır. 1924 yılının Ocak ayında yazarın *"Okuu Kitebi" (Okuma Kitabı)* ile ilgili Sovyet Türkistan Cumhuriyeti'nde Maarif Komiserliği'nin raporunda şu şekilde bir karar alınmıştır:

> *"Sovyet dönemine ait hiç okuma kitabı ve edebiyatı olmayan milletler, Kara Kırgızlar ve Tarançılar için okuma kitaplarını ve teçhizatını o halkın dili ile kaleme alıp neşretsinler." Bu durumu bir fırsat olarak gören ve bundan istifade etmek için uğraşan Tınıstanov, ilkokul eğitimi almakta olan Kırgız çocuklarını esas alarak "Okuu Kitebi" (Okuma Kitabı) isimli kitabı çıkarmıştır (2016: 16)."*

1924 yılından sonra Kasım Tınıstanov'un hayatı değişmeye başlamıştır. İlk başta Kırgız Akademi Merkezi üyesi, daha sonra ise Kırgızistan Muhtar Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Maarif Komiserliği makamına oturmuş ve Kırgız alfabesi üzerine çalışmalar yapmıştır. Kasım Tınıstanov, Kırgız alfabesini düzenleyip inceleyen ilk kişi olmuştur. 1925 yılında ise Kırgız Türkçesi'nin Arap alfabesini bırakması gerektiğini ve Latin alfabesine geçmesi gerektiğine dair bir bildiri de hazırlamıştır. Tınıstanov'un bu isteğinin altında Latin alfabesinin tüm Türklerde ortak kullanılması gerektiğine dair düşünceleri yatmaktadır. Üç yıl boyunca da Milli Eğitim Bakanlığı görevini sürdüren şair, 1931-37 yılları arasında Kırgız Bilim Araştırmaları Enstitüsünde öğretim görevlisi olarak da görev yapmıştır (Demir, 2016: 18). Kasım Tınıstanov, bir siyaset adamı olarak Alaş Orda Partisi'ne de katılmıştır. Alaş Orda Partisi, 21-26 Temmuz 1917 yılında Kazak Anayasal Demokrat Partisi'nin isminin değiştirilmesiyle oluşmuş bir partidir (Hayit, 1975:252). Ünlü Kazak şairi Mağcan Cumabayev'den oldukça etkilenmiştir. Nitekim Alaş Orda Partisi'ne katılması da onun hayatında pantürkist olarak suçlanmasına yol açmıştır. Alaş Orda Partisi, aslında Kazakistan coğrafyasında teşkilatlanan bir parti olmamış aynı zamanda Kırgızistan'da da teşkilatlanmıştır. Kırgızistan'da ise İşenalı Arabayev, Kasım Tınıstanov, N. Tulin, D. Soronbayev, S. Çukin vd. Kırgız aydınları aktif görev yapmışlardır (Yorulmaz, 2016: 947). Kırgız Devlet Tiyatrosu'ndan Kırgız Eğitim Enstitüsü'ne kadar birçok yerde görev alan şair, yazar, bilim ve devlet adamı Profesör Doktor Kasım Tınıstanov, 1937 yılında, 1928-36 yılları arasında yazmış olduğu yazıların neticesiyle halk düşmanı ilan edilmiştir. Bu dönemde Kırgızistan'ın aydın kesimine yöneltilmiş olan kıyım politikasını Çon Taş Katliamı olarak Ahmet Buran *Kurşunlanan Türkoloji* adlı kitabında şu şekilde dile getirmiştir:

> *"1937 yılında Kırgızların neredeyse bütün aydınları ve ileri gelenleri tutuklanmış ve tutuklandıktan sonra bunlardan hiçbir haber alınamamıştır. Aralarında ünlü romancı Cengiz Aytmatov'un babası Törekul Aytmatov, Kırgız Türkçesinin Latin harfli ilk gramerini yazan dil bilimci Türkolog Prof. Dr. Kasım Tınıstanov, Türkistan'ın büyük bilginlerinden, Turancı Bayalı İsakayev ile dil bilimci Türkolog Osmonkul Aliyev'in de bulunduğu 137 kişinin akıbeti, ancak Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra öğrenilebilmiştir. Regina Helimskaya, yıllar sonra bu olayı Tayna On-Taşa (Çon Taş'ın Sırrı) adlı eserinde bütün ayrıntılarıyla anlatmıştır (Buran, 2016: 151)."*

6 Kasım 1938'de kurşuna dizilerek öldürülen şairin davası daha sonra delil yetersizliğinden dolayı kapatılmıştır. Şairin *Alaşa* şiiri Alaş Orda Partisi'ni kastetmek amacıyla yazılmamıştır. Alaş kelimesi şiirde Kazak ve Kırgız halkının ortak bir isimle ifade edilmesi manasıyla kullanılmıştır.

İncelemiş olduğum şiirin Türkiye Türkçesi aşağıda verilmiştir.

Alaşa
Bir vakitler göç ettin Alaş, ederek seyran,
Karıştırıp sarı kımız ile bir kap ayran;
Geniş yayla obası kurulduğu zamanlar,
Var mıydı Yiğit Alaş'ım, senin bir emelin?

Malın çok, hiç kaygın yok, tamdır dört çeşit hayvan,
Çayırlarda uzanır idi çok fazla mekân.
"Seni Alaş, seni mi!" diye ilişen düşman yok.
Kaygı ve endişe çok düşünmez yolcu olan!

Senin kahramanın düşmana karşı mızrak tutmuş.
Önderin yurdunu derleyip, rehberlik etmiş.
Şeşeninin söz söylemesi bülbüle benzer,
Öldükten sonra ardından şanını yükseltmiş.

O zamanlarda, kahraman için yarılmış taş,
Senin beylerinin önünde tüm halk eğdi baş.
Hepsi de itibarının bütün zamanlardadır,
Senin emelin o günlerde var mıydı, Alaş?

Bir vakitler kara duman sardı kaplayarak.
Maziye ulaşamadık eli sallayarak.
Gözden yaş, sırttan sopanın eksik olduğu yok.
Hasret kaldık zamaneye ağıt söyleyerek.

Yerleşti gelip bunun gibi bir başa zaman,
Derdi o: "Sen geçmiş gününü çıkar aklından."
Sen kötüsün, ben iyiyim diyen bir ifade yok.
Aynıdır, yaşlı ile genç kimseye bu devran.

Doğrusu, temizdir iyi zamanın maksatı;
Yaşlı, genç, kadın, erkek tamamı için aynı.
Farksız diye tahsil görmeden beyhude durma.
Okumaz isen başka kimseye olursun yem.

Alaş'ım her nasıl idi evvelki zamanlar?
O hâldeyse kendine kara gün dostu ara.
Bu zaman eğitim öğretim zamanesidir,
İşe gir, belini bağla, tutarak sıkıca! (Göz, 2020: 54).

Şiiri yorumlamanın ilk adımı şiirin başlığını çözümlemektir. Başlıkta yer alan Alaş kelimesi hala bazı şairler tarafından ortak bir payda da buluşulamayıp günümüzde dahi

tartışılmaktadır. Kemal Göz *"Kasım Tınıstanov, Hayatının Son Yılları ve İdam Edilmesi"* adlı makalesinde bu kelimeyi şu şekilde açıklamıştır:

"Alaş, XIV. yüzyıldaki eski Kazak kabilelerine genel olarak verilen isim. Bu anlamıyla XIX. yüzyılın başlarına kadar yazılı eserlerde, sözlü olarak ise günümüzde de kullanılmaktadır.

1. Şimdiki Kazakların ataları olarak kabul edilen eski Türk kabilelerinin şiarıdır.

2. Yabancı, düşman. Bu anlamıyla şimdilerde de Kazak ve Tatar Edebiyatlarında kullanılmaktadır.

3. Halk, topluluk, kuruluş, cemiyet ya da dernek.

4. 1917-20 yılları arasında Kazakistan'da kurulan Burjuva-Milliyetçi Parti'nin İsmi (Göz, 2020: 16)."

Bir başka yoruma göre ise Alaş/Alaç sözü genel bir ifadeyle Kazak ve Kırgız halkını ifade etmek için kullanılmıştır. Çünkü bazı Kırgız efsanelerinde iki kardeş halk Kazak ve Kırgızların en büyük atalarından biri olan Alaş/Alas, Kazak ve Kırgız halkının genel bir adı olmuştur (2016: 31). Nitekim Sovyet zamanında da bu kelime Kazak ve Kırgızlara yönelik siyasi bir anlam taşıdığı gerekçesiyle farklı bir anlama evirilmiştir. Bu sebeptendir ki Alaş kelimesinden dolayı Kasım Tınıstanov da bazı suçlamalara maruz kalmıştır. Bu suçlamaların asılsız olmasının en önemli delillerinden biri olarak ise şairin diğer şiirlerinde ve Caŋıl Mırza adlı poemasında da Alaş kelimesi Kazak ve Kırgız halkı adında kullanılmış ve hiçbir şekilde siyasi bir anlam teşkil etmemiştir.

"Alaç eli alda cür dep Ḳalḳ - ḳalayıḳ ḳılsın döŋ." ("Castarga" şiirinden)
(Alaş halkı ilerle deyip, / Bütün halk yapsın eğlence.)
"Üy tikkey keŋ öriske barlıḳ Alaç. Gül carġan özgerilip ar türli ağaç." ("Bulbulga" şiirinden)
(Oba kurdu büyük bir meraya bütün Alaş. / Tomurcuklandı değişerek her türlü ağaç) (2016: 20)."

Alaş kelimesi ile ilgili bir diğer yorum ise Hasan Oraltay tarafından yapılmıştır. Oraltay'ın *Alaş Türkistan Türklerinin Millî İstiklâl Parolası* isimli eserinde Alaş sözünü şu şekilde açıklamıştır:

"Bütün Türk boyları arasında Alaş sözünü en çok kullanan ve ona bilhassa ehemmiyet vererek onu kutsal uran (parola) sayanların başında Kazak Türkleri gelir. İşte bu özel durum, Alaş deyiminin sadece Kazak Türklerine ait olduğu intibaını vermekte. Oysa, şimdi Kazak Türkleri tarafından milli "uran" olarak kullanılmakta olan Alaş sözü, vaktiyle "Kazak, Özbek ve Nogayların hepsine ortak milli uran (parola) olarak kullanılmıştır (Oraltay, 1973: 17)."

Nitekim Alaş sözcüğünün manası ortak bir payda doğrultusunda Kazak ve Kırgız halkının ifade edilmesi şeklinde yorumlanır. *Alaşa* şiirinin üç farklı zamanı içerdiği görülür. İlk dizeler düşman işgaline uğramamış ve bâkir toprakları bulunan Kırgızistan coğrafyası ile Kırgız halkına yönelik yazılmıştır. İkinci dönem olarak Çarlık zamanına karşın söylemler içinde bulunan yazar, üçüncü dönemde de Sovyetler Birliği'ni ele almıştır. Tınıstanov'un yiğit alaşım şeklindeki seslenişi eski Kırgızlara ve eski Kırgız hayatına yönelik özlem niteliğinde bir haykırıştır. Eski dönemlerdeki yaşayış tarzlarına, kımız içmelerine ve geniş yayla obalarında özgürce gezdikleri zamanlara da ayrıca değinen şairin bu tutumu, geçmişe hasretle baktığını gösterir. Kırgızlar, tarihte bozkırın yaşayış tarzına ayak uydurmuşlar ve bu

çerçevede de mutlu bir şekilde yaşamışlardır. Şairin "*Bülbül'e"* adlı şiirinde de geçmişe duyduğu özlem açıkça görülür:

"Oba kuracak geniş meraya bütün Alaş.
Tomurcuklandı değişerek her türlü ağaç.
Rengârenk bir vaziyete büründü bitkiler,
Bu zamanda geniş merada her yeri dolaş (2016: 60)!"

Şairin, malın çok hiç kaygın yok, tamdır dört çeşit hayvan diye kurduğu bu dörtlükte Kırgızistan'ın düşman işgaline uğramadığı, Kırgız halkının ise çayırlarda özgürce dolaştığı zamanlara vurgu yapılmıştır. Düşman işgaline uğramayışından bahsederken duydukları rahatlık neticesinde kaygı ve endişe duymadan yaşadıkları bu zamanlara karşı hasret içeren mısralar görülür. Bu dörtlükteki yurdunun güzelliklerine duyduğu hasret, şairin "*Yayla"* adlı şiirinde de şu şekilde ifade edilmiştir:

"Buradaki ayran, kımız bol değil mi?
Bulak gibi akan, bir cevher değil mi?
Anbean dört hayvanın büyür ise,
Cevher yayla cana rahat yer değil mi? (2016: 126)"

Bu dizede de açıkça görülmektedir ki, Kırgızistan coğrafyasının bereketi ve bolluğu Kırgız halkına karşı oldukça cömert davranmıştır. Geniş yaylalar, bol kımızlar ve güçlü hayvanlar her zaman Kırgız halkının bir parçası olmuştur.

Şair, üçüncü dizede ise halkının kahramanlıklarına değinmiştir. Öldükten sonra yücelen şanın ise çok kıymetli olduğu ve düşmana karşı mızrak tutanların kahraman sayıldığı ifade edilmiştir. Düşmana karşı savaşan kahramanın aynı zamanda yurdunun başkişisi ve rehberi olduğu da şair tarafından belirtilmiştir. Tınıstanov'un düşmana karşı halkına seslenmesi *"Gençlere"* adlı şiirinde de görülmektedir:

"Düşmanı yenip döner diye,
Büyükler eder duasını.
Gençlere güvenir halkın,
Sulh nağmeyle yaşasın.
Vatanı koruyan yiğidim diye,
Yârin koşar kıvanıp.
Sen gelince yurduna.
Önünden çıkar kıvrılıp (2016: 55)."

Tüm umudunun gençlikte olduğunu açıkça belirten şair, özellikle gençlerin vatanlarını sevmelerini, korumalarını ve vatanları uğruna gerekirse düşmana karşı savaşmalarını istemektedir. Çünkü bu şekilde vatansever ve kahraman olabileceklerdir.

Alaşa şiirinin dördüncü dizesinde ise kahramanlık vurgusu sıkça yapılmıştır. Okura bu kısımda beylerin önünde halkının baş eğdiği ve yavaş yavaş itibarlarının kaybolmasından yakınılmıştır. Nitekim şair diğer dörtlüğe hazırlık mahiyetinde bu kısımda ipucular vermiştir. *"Gençlere"* adlı şiirinde de halkına yönelik bu şekilde bir uyarı görülmektedir:

"Uyan gençler, düşün gençler!
Bakıp durma, gözünü aç!
Aç ayağı, büyük adımda,

Atıl şimdi, ileri koş!
Artta kalan bahtsız halka,
Yol gösterip, ilim saç. (2016: 54)"

Şairin gençlere yönelik umut beslemesi ve onlardan halkın geleceğine yönelik durmadan yorulmadan çalışmalarını istemesi tamamen halkının rahat bir yaşam sürmesi içindir.

Tüm şiirlerinde hemen hemen bu şekilde seslenen Tınıstanov'un halkını düşünmesini ve halkının boyunduruk altına girmemesi için mücadele etmesi boşa bir çaba değildir. Çünkü şiirin beşinci dizesinde Çarlık döneminde çekilen sıkıntılardan da bahsetmektedir. Ağıt söyleyerek geçen zamana ve geçmişteki yaşantıya duyulan özlem, Çarlık zamanında yaşanılan acıya karşılık gelmektedir. *"Gözden yaş sırttan sopanın eksik olduğu yok."* cümlesiyle de anlaşılmaktadır ki dönem içerisinde Çarlık Rusyası'nda yaşanılan acılar ve kederler bir hayli çoktur. Bomboş durarak maziye ulaşamadıklarını söyleyen şair, vurgulamaktadır ki çalışmaktan başka boş durarak ancak geçmişe özlem duymakla kalınılabilir. Bu devir ayrıca kara bir dumana benzetilmiş ve tüm Kazak ile Kırgız halkını etkisi altına almıştır. Şair, *"Manas'ın Kümbeti"* adlı şiirinde de buna benzer acıyı şu şekilde dizelere dökmüştür:

"Halkının etten yüreği yaralanıp,
Geçmiş günler gözünde canlanıp;
Şiir dizer, adını anar şairi.
Kopuzcu eliyle böğürür bestelenip.
Çok üzüntülü gününü resmederse,
Gençliğin kanı kaynar, içeri yanıp. (2016: 129)"

Bu dizelerde de görülmektedir ki geçmiş günler şairin gözünün önünden hiçbir zaman gitmemektedir. Kopuza ve kopuzcaya yapılan anımsatma ise Kırgız geleneğine dair bir motif niteliği taşımakta olup özellikle belirtilmiş ve sadece geçmişe duyulan özlem değil geçmişteki geleneklere duyulan özlemde açıkça ifade edilmiştir.

Şiirin son üç kıtasında ise özellikle Sovyet Rusya'sına yönelik izlenimler görülmektedir. Geçmiş günlerin unutulmasını istemesi Sovyet rejiminin getirmiş olduğu yeni rejimi ifade ederken eşitlikçi yönüne özellikle vurgu yapılmıştır. *"Aynıdır, yaşlı ile genç kimseye bu devran."* Şiirin bu kısmı herkesin eşit olduğuna hitaben aslında altında derin manaları da beraberinde taşımaktadır. Sovyet rejiminde kadın-erkek genç-yaşlı herkes eşit durumdadır. Fakat bu eşitlik çok da masumane bir eşitlik değildir. Erkeklerini cephelerde kaybeden kadınların, erkek gücü gerektiren işlerde eşitlik adı altında ezilmeleri kadınlara yapılan bu eşitlikçi tutumun kötü yönleri olarak adlandırılmaktadır. Bu konuyla ilgili olarak Muhtar Şahanov'da Cengiz Aytmatov ile gerçekleştirdiği sohbet sırasında Sovyet dönemi kadınları hakkında şu sözleri söylemiştir:

"Her toplumun, her devletin hanımlara karşı belli bir tutumu, belli bir siyasi kuralları vardır. 1917 Ekim İhtilalinden sonraki yıllar; açlık dönemi 'vatan haini' iftirasıyla suçlama yılları; Rus-Alman Savaşı yılları; ülkeyi, sanayii ve diğer alanları yeniden kurma yılları kadına kadın olduğunun unutturulduğu zaman idi. O dönemde, yaradılıştan zayıf olan kadınlarımızı

çok ağır şartlarda çalışmaya mecbur ettik. Kadına, hiçbir zaman o yıllarda olduğu kadar yüklenilmemiştir. (Aytmatov ve Şahanov, 2002: 382)."

Diğer bir yorum olarak ise bu Sovyet döneminin iyi tarafı olan bilime ve eğitime verilen öneme değinen şair, bu zamanın eğitim alma, okuma zamanı olduğunu da belirtmiştir. Şair, "*Kız Kardeşlerime"* adlı şiirinde de okumanın önemini şu şekilde dile getirmiştir:

"İşte, hâlihazırda yolun açık, kaldır baş!
Göz kulak olduğun başkalarına ilmi saç!
Kilidini hürriyetin arayıp bulunca,
Ezilen zavallı annene sen kapını aç! (2016: 58)"

Bulundukları devirde önceki devirler gibi imkânsızlıkların ve adaletsizliklerin olmadığını, okuma yolunda ilerlenmesi gerektiğini özellikle şair, tüm şiirlerinde bahsetmiştir. Karanlık yolların okumakla, ilimle aydınlatılacağını hemen hemen her satırlarında özellikle belirtmiştir. Eğitimsiz kişilerin başkalarına yem olacağını söyleyen şairin, buradaki asıl mesajı bireyin kendini geliştirerek başka kimselerin boyunduruğu altına girmemesini istemesidir. Nitekim cahil insanları yönetmekte idare etmekte bir hayli kolaydır. Okumuş ve iyi bir tahsil görmüş insanlar düşünerek, kendilerini düşmanlardan koruyabilir, başka devletlerin himayesi altına girmeyi reddederek vatanlarına sahip çıkabilirler. Dikkat edilmesi gereken *"Farksız diye tahsil görmeden beyhude durma"* sözleri şairin, eşitlik adı altında sunulanlara inanma ve bir cahille kendini bir tutma demesine eş değerdir.

Şiirin son dörtlüğü ise şairin okuyucuya sorduğu soruyla başlar. Bu soruda eski bağımsız zamanların, Çarlık Rusya'sının ve Sovyet rejiminin zamanı olmak üzere bu üç zamanı kıyaslamasını istemektedir. Ayrıca Sovyet devrinin sağladığı okuma imkânlarından faydalanılması gerektiğini ve bu imkânlar eşiğinde işe girip çalışılmasını belirtmektedir. Özellikle gençlere okuyup boş durmamalarını söyleyen şair, okumanın önemini defalarca vurgulamıştır.

Sonuç

Kasım Tınıstanov, sadece Kırgız halkı için değil tüm Türk halkları için de son derece önemli ve kudretli bir şair, yazar, siyaset ve bilim adamıdır. Latin harfleriyle Kırgız alfabesini ilk kez kendisi oluşturmuş ve dil alanında birçok ilklere imza atmıştır. Sadece dil alanında çalışmalar yürütmemiş küçük hikâye, piyes, ders kitapları gibi birçok alanda da çalışmıştır. Otuz yedi yıllık kısa bir ömre sığdırdığı bu büyük çalışmalar, Stalin'in kanlı kıyımıyla son bulmuştur. Tınıstanov'un pantürkist ve rejim karşıtı olarak suçlanması gereksiz bir suçlamadır. Her ne kadar kendisi suçlamaları reddetse de rejimin zulmünden kurtulamamıştır. Kastedildiği gibi milliyetçi bir şiir olmayan şairin *Alaşa* adlı şiirinde de herhangi bir rejim karşıtlığı görülmemiştir. Şairin kast ettiği Alaş sözcüğü Kırgız ve Kazak halklarının ortak bir ismi olarak kullanılmıştır. Aksine Sovyetler Birliği'nin sunduğu imkânlar da okumanın mümkün oluşundan bahsetmiş ve halkını okumaya teşvik etmiştir. Tüm bunlara rağmen Kasım Tınıstanov, içlerinde ünlü yazar Cengiz Aytmatov'un babası

Törekul Aytmatov'un da bulunduğu 137 kişi ile birlikte Çon Taş katliamında kurşuna dizilerek öldürülmüştür.

KAYNAKÇA

Abdıkulova, Roza (2016). "1916 Türkistan İsyanı'nın Kırgız Edebiyatına Yansıması: Ürkün". *Bilig Dergisi*. 76. 159-177.

Buran, Ahmet (2016). *Kurşunlanan Türkoloji*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aytmatov, Cengiz ve Şahanov, Muhtar (2002). *Şafak Sancısı.* İstanbul: Da Yayıncılık.

Demir, Çiğdem (2016). *Kasım Tınıstanov'un Oquu Kitebi (Metin - Aktarma – İnceleme)*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Göz, Kemal (2020). "Kasım Tınıstanov, Hayatının Son Yılları ve İdam Edilmesi" *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 36. s. 40-73.

Hayit, Baymirza (1975). *Türkistan Rusya ile Çin Arasında*. Konya: Otağ Yayınları.

Kuzan, Emrah (2016). *Kırgız Şair Kasım Tınıstanov'un Şiirlerinin Dil ve Üslup Bakımından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Oraltay, Hasan (1973). *Alaş Türkistan Türklerinin Milli İstiklâl Parolası*. İstanbul: Büyük Türkeli Yayınları.

Yorulmaz, Osman (2016). "Alaş Orda Hareketi". *Belleten. LXXX*(). 939-976. doi:10.37879/belleten.2016.939

PEYAMİ SAFA'NIN ROMANLARINDA KLASİK TÜRK EDEBİYATI TESİRİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Şeyma GÜL

İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Türk edebiyatında, muhtelif medeniyetlerin tesiri altında inşa edilen birçok dönem var olmuştur. Dönemler arası geçişlerde eserlerde değinilen konular bakımından çok keskin çizgiler oluşmamış, zaman zaman önceki dönemlerin tesirleri veya izleri edebî eserlerde yansımalarını göstermeye devam etmiştir. Bu durum, klasik Türk edebiyatı ile Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı arasında da vuku bulmuştur. Batı edebiyatına ait türler çerçevesinde gelişen Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı mahsulleri, her ne kadar şeklen yeni yahut yabancı olsa da, konu ve içerik bakımından bazı yazarlar köklerini maziye dayandırmaya devam etmiştir. İşte bu çalışmamızda bu cihete mühim bir örnek teşkil edeceğini düşündüğümüz; bilhassa roman türünde vücuda getirdiği eserleriyle tanınan, edebiyat tarihimize ismini hem konu hem üslup bakımından kuyumcu titizliğiyle kaleme aldığı çalışmalarıyla yazan Peyami Safa'ya değineceğiz. Edebî kabiliyetinin kan bağı ile geçtiği düşünülen, hatta babası İsmail Safa'nın "anadan doğma şair" olarak anıldığı bilinen Peyami Safa'nın eserlerinde, klasik Türk edebiyatıyla ilişki kurmaya müsait bir zemin olduğu görülmektedir. Çalışmamızda, Peyami Safa romanlarındaki klasik Türk edebiyatı etkisini hem üslup hem de içerik bakımından tespit etmeye çalışarak, farklı kültür dairelerinden mürekkep olan edebiyat devrimizin sanatçıda nasıl bir etki bıraktığına dikkat çekmeye gayret edeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Peyami Safa, roman, klasik Türk edebiyatı, Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı.

ABSTRACT

There have been many periods in Turkish literature that were built under the influence of various civilizations. During the transitions between periods, there were not very sharp lines in terms of the subjects are mentioned in the works, from time to time, the effects or traces of the previous periods continued to show their reflections in future. This situation also took place between the classical Turkish literature and the Turkish literature of the Republican era. Although the products of the Republican era that developed within the framework of the types of Western literature, there were so many new or foreign styles, some authors continued to trace their roots to the past in terms of subject and content. In this study, we set an important example for this subject and we will refer Peyami Safa, who known for his works, especially in the genre of noved and wrote his name in the history of literature with his work with jeweler meticulousness kind of work in both subject and style.

In the novels of Peyami Safa, whose his talent is thought to be passed by blood and even his father is known as a "mother-born poet", it is seen that there is a suitable ground to establish a relationship with classical Turkish literature. In our study, we will try to determine the effect of classical Turkish literature in Peyami Safa's novels in terms of both style and content, and we will try to explain what kind of impact our literary era, which is inked from different cultural circles on Peyami Safa.

Keywords: Peyami Safa, novel, classical Turkish literature, Turkish Literature of the Republican Era.

Giriş

Klasik Türk edebiyatı; Arap ve Fars edebiyatlarının etkileriyle vücut bulmuş ve yüzyıllar içerisinde özgün çehresini inşa etmiştir. Farklı medeniyet dairelerinin terkibinden doğan klasik Türk edebiyatında ruhumuzun tecelli edişi, sanatçılarımızın kendilerine has üslupları ve konu seçimleri vesilesiyle olmuştur. Üslup bakımından sade yahut süslü fark etmeksizin sanat bakımından üst düzey eserler veren isimler edebiyat tarihimize adını yazdırmıştır. Klasik Türk edebiyatına konu cihetinden bakıldığında da aşk ve buna bağlı olarak tasavvuf temaları ön plandadır. Her iki ana tem etrafında da sanatçılarımız tarafından yüzyıllar boyu özgün örnekleri sunulmuştur.

Türk edebiyatında, farklı medeniyet dairelerinin etkisi, Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüze dek görülmüş ve edebi eserlerdeki bu etki; edebiyatımızın muhtelif devirler bakımından incelenmesini zorunlu kılmıştır. Ancak edebiyatımızın muhtelif devirlerden müteşekkil oluşu, bu devirlerin arasında keskin çizgiler oluşmasına sebebiyet vermemiştir. Bilhassa klasik Türk edebiyatı devrinden, Tanzimat Devri Türk Edebiyatı ve sonrasında Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı'na geçiş süreci, bu durumun bir göstergesi niteliğindedir.

Batı medeniyetinin tesirlerinin ilkin askeri ve siyasi sahalarda görüldüğü 18. yüzyılda, hayatla iç içe olduğu şüphesiz olan edebiyatın da bu etkileşimden pay almaması olanaksız hâle gelmiştir (Erzen: 2017). Tanzimat Devri'nin önde gelen sanatçıları Şinasi, Namık Kemal ve Recaizâde Mahmut Ekrem gibi isimleri tarafından Batı'ya ait fikir ve uygulamalar esas alınarak oluşturulan eserler, şekil itibarıyla *yeni* fakat muhteva bakımından *eski* olmaları hasebiyle iki dönem arasında keskin sınırlar olmadığına kanıt teşkil etmektedir.

Klasik edebiyat etkisinin yalnızca Tanzimat Devri eserlerinde hüküm sürdüğünü ifade etmek de yanlış bir çıkarım olacaktır. Bunun sebebi ise edebiyatta yaşanan değişim sürecinin geniş bir zaman dilimini kapsamasıdır. Edebiyat tarihlerimizde devirler arasında net çizilmiş olması, gelişim ve değilim sürecinin devamlılık içerisinde gerçekleştiğini reddeder bir tavrı barındırmaktadır. Bu durumu Talât Sait Halman'ın aşağıdaki ifadeleri özetlemektedir:

> *"Türkiye'de şimdiye kadar yapılan tartışmalarda bunlar kategorik olarak düşünüldü. Hep dönemler üzerinde durdu edebiyat tarihlerimiz. Tanzimat'ta 1839'da belirli bir kültür ve edebiyat bitti, yepyeni bir edebiyat başladı gibi 1923'te. Bunu siyasal tarih yorumlarıyla izah etmeye çalışıyoruz, halbuki bütün bunların üstünde, ötesinde, altında bazen açık seçik görülebilen ama çoğu zaman gayet ince etkiler yapan bir süreklilik vardır (1999: 20)."*

Klasik edebiyat tesiri, Tanzimat Devri edebi mahsulleriyle sınırlı kalmayarak Cumhuriyet Devrinde de varlığını göstermiştir. Eserler, biçimce yeni yahut Batılı olsa dahi muhtevalarıyla geleneğin etkisini bünyesinde taşımıştır. Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı çerçevesinde eser mevcuda getiren sanatçılarda klasik Türk edebiyatından gelen geleneksel unsurlar, konular ve üslup özellikleri görülmeye devam etmiştir. Şekil ve içerik bağlamında incelenebilecek olan bu tesir hâli, manzum ve mensur eserlerde uzun zaman kendini göstermeye devam etmiş ve hâlen etmektedir.

Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı içerisinde eser veren, özellikle roman türünde kaleme aldığı çalışmalarıyla ismini edebiyat tarihimize yazar Peyami Safa, şair İsmail Safa'nın oğlu olmasında mütevellit; kan bağıyla ediplik vasıflarına muktedir olduğunu ifade edebileceğimiz, bilhassa romanlarındaki sanat gücüyle edebi kabiliyetini ispatlamış bir yazarımızdır.

Babasını çok küçük yaşta kaybeden Safa, doğumundan itibaren şairlerle iç içe yaşamıştır (Ayvazoğlu: 2000). Hem aileden gelen edebi kabiliyeti hem de babasının şair arkadaşları arasında yetişmesi Safa'nın romanlarındaki konu seçimi ve üslubu üzerinde etkili olmuştur. Bu çalışmamızda, Peyami Safa'nın muhtelif romanlarında, şekil ve içerik cihetiyle klasik Türk edebiyatı tesirini yansıtan kısımları belirterek edebiyatımızdaki devirlerin tek bir potada eritilişini ispata gayret edeceğiz.

1. Peyami Safa yahut Server Bedi

İsmini Tevfik Fikret'in koyduğu bilinen Peyami Safa, 1899 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası, Muallim Naci tarafından "şair-i maderzâd" olarak anılan şair ve gazeteci İsmail Safa'dır. Babasının erken ölümü üzerine çocukluğu sıkıntılar içerisinde geçmiştir Peyami Safa'nın. Henüz iki yaşındayken büyük bir çaresizliğin ortasında bulmuştur kendini. Çocukluğu, maddi sıkıntılarının yanında, kolunda ortaya çıkan bir kemik rahatsızlığı dolayısıyla gençliğine kadar süren bir buhran içerisinde geçmiştir. Yaşadığı onca sıkıntı içerisinde Peyami Safa, kendi kendini yetiştirmiştir. Yarıda bırakmak zorunda kaldığı Vefa Lisesi zamanlarından itibaren yazar kimliği kazanan Safa, ailesinin geçimini sağlayabilmek amacıyla, annesinin isminden esinlenerek aldığı müstear adı olan Server Bedi imzasıyla oluşturduğu Cingöz Recai tipiyle büyük bir ivme yakalamıştır (Ayvazoğlu: 2000).

Peyami Safa'nın romanlarında şekil ve içerik bakımından klasik Türk edebiyatı etkisini barındıran unsurlara değinmeden evvel üzerinde durulması gereken husus, onun edebiyat sahnesinde yer bulduğunda taşıdığı isimdir. Bunun sebebi ise Peyami Safa'nın ününü kendi adıyla değil, annesi Server Bedia Hanım'ın isminden esinlenerek oluşturduğu Server Bedi müstear adıyla yakalamış olmasıdır. Peyami Safa, bir müstear adla ortaya çıkışı hasebiyle akla klasik Türk şiiri sanatçılarının mahlaslarını getirmektedir.

Klasik Türk şiirinde rastladığımız mahlas ile Batı edebiyatı vesilesiyle sanatçılarımız tarafından daha sık kullanılır hâle gelen müstear isim kavramları arasında amaç ve kapsam

yönünden bazı farkların bulunduğu Nazir Akalın tarafından tespit edilmiştir. Nazir Akalın, bu konudaki eleştirilerini sıraladığı yazısında (Akalın 2003: 129-131) müstearın, takma ada karşılık geldiğini ve kullanılma sebebi olarak gizlenme, saklanma isteği gösterilebileceğini belirtmiştir. Mahlasın ise gelenek sonucu ortaya çıkan bir kavram olduğunu ve şairin asıl adının yanına eklenen bir sıfat görevi taşıdığı üzerinde durmuştur (Erzen: 2017). Her iki kavram arasında bulunan farklara rağmen Peyami Safa'nın, tanınırlığını sağlayan Server Bedi müstearıyla uzun yıllar hem hikayeleri hem de Cumhuriyet, Tan, Milliyet ve Tercüman gazetelerindeki yazılarıyla anılmaya devam etmesiyle, bu takma adın geçici bir nitelik taşımadığını adeta ispatlayarak zaman içerisinde mahlası hâline gelmesini sağladığını söyleyebiliriz.

2. Peyami Safa'nın Romanlarında Konu Bakımından Klâsik Türk Edebiyatı Tesiri

Peyami Safa, romanlarının temeline insanı ve onun meselelerini almıştır. Bu hususta ki şiarını da "Romanın konusu insandır." ifadesiyle ortaya koymuştur. İlk romanlarını neşrettikten sonra söylediği "Romanlarımda insan ruhunun güneşsiz, hatta yıldızsız sahalarına nüfuz etmek için sarf ettiğim gayretlerin arttığını biliyorum." sözünün ardından insan ruhunun meselelerine eğilmedeki başarısını gösteren *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yalnızız* gibi romanlar vücuda getirerek gayretini son derece dikkat çekici biçimde gözler önüne sermiştir (Kösoğlu, 2021).

Romanlarında olaydan çok tahlile önem veren, fikirlerini eserlerine yansıtan Safa; toplumdaki ahlaksal çöküntüyü, "medeniyet"in toplumda yarattığı ikilik durumunu, farklı nesiller ve muhitler arasındaki zıtlıkları, "Doğu-Batı meselesini sathi biçimde değerlendiren kişileri ve "ruhlarının kabuğunda kalan insanları" sıklıkla eserlerinin konusu olarak benimsemiştir. Peyami Safa, eserlerinin yekününde ağırlığı taşıdığını ifade edebileceğimiz toplum ve insan ilişkisinin yanında, insanın iç meselerine de gerekli hassasiyeti ve özeni göstermiştir. Nevzat Kösoğlu bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

> *"Peyami Safa, içtimai cephesi çok kuvvetli bir yazardır. Romanlarında içtimai meselenenin büyük ağırlığı vardır. İnsan ruhunun problemleri çetin cemiyet meseleleri ile iç içe verilir. Ancak içtimai mesele insan ruhunun çözümlemesi için sadece bir fon yahut vasıta olarak kullanılmaz, tartışılır, tahlil edilir, teklifler sunulur (Kösoğlu, 2021: 10)."*

a. Tasavvuf

"Senin dışında, dünyada her ne varsa yoktur.
Her aradığını kendinde ara. Çünkü her aradığın sendedir."

Klasik Türk edebiyatının, özellikle muhteva cihetinden bakıldığında insan hayatını tümüyle kapsayan, taşıdığı dini ve evrensel boyutuyla dikkate şayan konularından biri "insanın zübde-i âlem olması"dır. Bu düşüncenin temelinde, evrendeki her şeyin insanda dâhil olması bulunmaktadır. Söz konusu düşünceye göre insan nevinde olan anlayışların, idraklerin ve tasarrufların gerek soyut varlıklarda ve gerek onların üstündekilerde bulunması ihtimali yoktur. Vücudun en parlak ve muazzam aynası ancak insandır (Göktaş: 2009). Buna

bağlı olarak büyük âlemde bulunan her şey küçük âlem olan insanda da vardır. Çünkü âlem büyük olmakla birlikte insanî hakikat üzerine yaratılmıştır (Kara, 1994: 36).

İnsan kozmik anlam ve önemi olan bir varlıktır. O, aracılığıyla yaratıcı iradenin mekan ve zamanda gerçekleşebildiği tek varlıktır. Bunun içindir ki Yaratıcı onu, var oluş gayesini gerçekleştirebilmesi için, en güzel ve en mükemmel biçimde yaratmıştır. Ona kendi öz ruhundan üflemiştir. Onu zeka, akıl ve daha başka anlayış ve kavrayış kudretleriyle donatarak, içinde yaşadığı dünyanın sırlarını çözmeye müsait hale getirmiştir (Öztürk, 2003: 62).

Farklı yönleriyle incelendiğini, muhtelif yazar ve şairler vasıtasıyla gördüğümüz insanın "zübde-i 'âlem" olma meselesi; Peyami Safa'nın romanlarında da yer bulmuştur. Safa, ilk romanlarında insan ruhunun problemlerini ve iç maceralarını genel itibarıyla sosyal hayattaki davranışlar ve ilişkiler yönüyle değerlendirmiştir. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Yalnızız ile beraber insanın yüce ruhunun kavuşması gereken asıl muhit yazar tarafından belirlenerek bu hususta ki kanaatleri net bir görünüm kazanmıştır.

Peyami Safa'nın insan ruhunun dehlizlerine indiği romanlarından biri olan Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, bir ruh tasviriyle başlamaktadır. Romanın ana kahramanı Ferit'in iç dünyasının ilkin kapsamlı ruh tahlilleriyle aktarılmasının, esas konuya hizmet ettiğini söylenebilir. Romanda; madde ile mana, cemiyet ile şahsiyet arasındaki çatışmalar vasıtasıyla, benliğinin özüne erişmeyi hedefleyen Ferit'in, insanın evrendeki yerini ve yaratılış gayesini kavrayışı konu edilmiştir.

Romanın ana kahramanı Ferit; itikat bakımından zayıf, hariciye memuru bir baba ile sanata ilgi duyan, erkeklere düşkünlüğü ile bilinen, verem hastalığı taşıyan ve bu hastalık sebebiyle iki kızını kaybeden, uyuşturucu bağımlılığı da olup geç yaşta ölen bir annenin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Tıp fakültesinde aldığı eğitimini yarıda bırakarak felsefe okumaya başlayan Ferit, annesini ve kız kardeşlerini kaybettikten sonra, babasının da habersizce Avrupa'ya gidişiyle beraber psikolojik bir çöküş yaşamıştır. Parçalanan ailesinden geriye yalnızca kendisi ve kardeşi Nilüfer kalmıştır. Nilüfer, teyzeleri Necmiye'nin sıkı kuralları altında, onun himayesinde yaşarken, Ferit bir pansiyonda kalmaktadır. Bu pansiyonda ekseriyetle psikolojik rahatsızlıkları bulunan kişilerin kalışı, Ferit'in hâlihazırda karışık olan zihninin daha da bulanıklaşmasına ve ruhen sarsılmasına neden olmuştur. Pansiyon sakinleri arasında yalnızca felsefe öğretmeni olan Yahya Aziz, Ferit'i olumlu yönde etkileyerek sinirlerini yatıştırmıştır.

Ferit, pansiyon dışındaki zamanlarını kız kardeşi Nilüfer ve kız arkadaşı Selma ile geçirmektedir. Nilüfer, zaman içerisinde teyzenin eziyetlerine katlanamayarak çektiği sıkıntıları ağabeyi anlatmış ve Ferit'in bunalımı bu durumla perçinleşmiştir. Ferit'in hâline şahit olan, pansiyon sakinlerinden Tosun, teyze hanımı öldürerek Nilüfer ve Ferit'in sıkıntılarını dindirmeyi amaçlamıştır. Fakat tüm yaşadıkları Ferit'in daha evhamlı daha

huzursuz ve daha sinirli bir adam hâline getirmiştir. Tosun, teyze hanımı öldürürken ele geçirdiği parayı Ferit'e teslim ederek onun Büyükada'daki Matmazel Noraliya'nın evine taşınmasına vesile olmuştur. Olay örgüsünün temeli ve Peyami Safa'nın romanda değindiği tasavvufî pencere de bu kısım itibarıyla oluşturulmuştur. Matmazel Noraliya'nın evine taşındığından beri çeşitli hayaller gören ve hizmetçilerinden Noraliya yahut Nuriye'nin hikâyesini dinleyen Ferit, içinde bulunduğu çıkmazları bu kadın vesilesiyle aşmıştır. Yaşadığı acılı hayatın hatıralarından ve azabından Allah'a sığınarak kurtulan Matmazel Noraliya, bu yönüyle Ferit'in ilham kaynağı olmuştur. Ferit, hayal ettiği "ebedilik" vasfına Matmazel Noraliya'nın hikâyesi ve ondan kalan bir defterle ulaşmıştır.

Yukarıda özetine yer verdiğimiz Matmazel Noraliya'nın Koltuğu adlı romanda Peyami Safa'nın tasavvuf, mistisizm ve psikoloji hakkındaki geniş tahlillerinin anlatıya yön verdiği söylenebilir. Yazarın, klasik Türk edebiyatının temel konularından birini teşkil eden "insanın evrenin hülasası olma düşüncesi" ile parapsikolojik olayları romanın esası olarak belirlediğini ve bir sentez meydana getirdiğini söylememiz mümkün görünmektedir.

Peyami Safa'nın eseri kaleme aldığı dönemlerde mistisizm ve parapsikoloji meseleleriyle bilhassa ilgili olduğunu Beşir Ayvazoğlu'nun şu ifadelerinden öğrenmekteyiz:

> *Peyami Safa, savaş yıllarında mistisizmle ve parapsikolojik olaylarla da ilgilenmeye, hatta evinde ispiritizma celseleri düzenlemeye başlamıştı. Bu konudaki Fransızca literatürü ciddi bir biçimde takip ediyordu. Tasvir'den ayrıldıktan sonra yazmaya başladığı Vakit gazetesine de taşıdığı bu merakın en önemli sonucu Matmazel Noraliya'nın Koltuğu (1949) adlı romanıdır (Ayvazoğlu, 2000: 27).*

Romanda, Ferit'in yaşadığı psikolojik buhranın başlangıcında, varlığının ve aşkının gayesini ararken kendi kendisiyle tartışarak bulduğu sonuç "ebediyet" fikri olmuştur: "Selma, ben seni artık bacaklarında değil, gözlerinde buluyorum. Ruh, ruh… Selma! Şüphesiz bir ruhumuz var. Ve yalnız ruhumuz var. Zaten seziyordum, fakat artık 'anladım.' Çünkü bulundu. Ne? Ebedîlik. Bu, benim gözlerimin altında senin bakışındır (s. 137)." Ferit'in, romanın ilk kısımlarında itikaden daha kuvvetli hâle geldiğini savunurcasına bu sözleri sarfederek klasik Türk edebiyatı şairlerinin eserlerinde sıklıkla yer bulan "zübde-i âlem olma" hususuna dair bir işaret verdiğini söylememiz mümkün görünmektedir. Bu bağlamda Ferit'in eriştiği sonucu, Şeyh Galip'in aşağıda yer verdiğimiz beyitleriyle beraber düşünmenin doğru olacağını söyleyebiliriz:

Sendedir mahzen-i esrâr-ı mahabbet sende
Sendedir ma'den-i envâr-ı fütuvvet sende

Gizli gizli dahi vardır niçe hâlet sende
Ma'rifet sende hüner sende hakıykat sende

Nazar etsen yer ü gök dûzah u cennet sende
Arş u kürsî ü melek sendedir elbet sende
(Abdülbâki Gölpınarlı, Şeyh Galib Divanı'ndan Seçmeler, s. 10-13)

Romanın sonlarına doğru, Ferit'in zihnindeki bulanıklığın giderek berraklaştığı görülmektedir. Yahya Aziz ile gerçekleştirdiği sohbetler Ferit'in hem sinirlerinin yatışmasına hem de şüphelerinin azalmasına katkı sağlamıştır. Ancak, kahramanın ruhunun huzura kavuşmasını sağlayan, Matmazel Noraliya'nın 32 yıl boyunca üzerinden kalkmadığı ve burada düşünerek benliğindeki cevheri yakaladığı koltuğu olmuştur. Ferit, Matmazel Noraliya'nın hikayesini yardımcısı Fotika'dan dinledikten sonra, bu hatıralarla kendi yaşantısı arasındaki benzerlikleri fark edip ruhunun çektiği azaplardan kurtuluş yolunu, Matmazel Noraliya'nın izinden giderek bulmuştur. Noraliya'nın defterinde yer alan şu cümleler; Ferit'in ruhunun imân kazanışı, maddecilikten sıyrılışını yansıtması ve İslam tasavvufunun izlerini taşımasıyla önem arz etmektedir:

> *Allah'ın ummanına dal; ummanı külliyette ifnayı nefs et. İhtilâfatı metenahiyi, zamanı, ebediyeti unut: Bütün ruhları da orada temaşa etmek için hâlikin ruhunda mukim ol. Senin benliğin bir dağdır ki, güneşi görmene, güneşin nurunu almana hâil olur. Nefsinde öl: O'nda (Allah'da) yaşa (s. 277).*

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda parapsikolojik olaylar ile bir sentez hâlinde sunulan, klasik edebiyatımızın yekünü içerisinde önemli bir yer tutan tasavvuf konusu, Peyami Safa'nın Yalnızız romanında daha net çizgilerle varlığını göstermektedir.

Yalnızız, isminin taşıdığı oksimoron niteliği iç yapısında da anlamsal ve kurgusal çatışmalarıyla taşıyan bir Peyami Safa romanıdır. Yalnızız'da, Türk edebiyatında Batılılaşma hareketinin görülmeye başlandığı ilk zamanlardan itibaren romanlarda yer bulan madde-ruh çatışması meselesi, anlatının temelini oluşturmaktadır. Eserde, Peyami Safa'nın ilk romanlarında da gördüğümüz ruhçu fakat ruhunu yaşamak ve yansıtmak hususlarında pasifize olan, toplumun madde ile ruh arasındaki bocalamalarına yalnız eleştirel gözle bakarak çözüm bulmaktan geri duran karakterlerinin (Fatih Harbiye-Şinasi, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu-Hasta Çocuk) yerini, yozlaşmış değerlerden sıkılarak alternatif bir düzen oluşturan Samim almıştır. Samim de Peyami Safa'nın bir diğer romanı Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nun ana karakteri Ferit gibi toplumun ruhunu kaybedişi üzerine düşünen bir karakterdir. Ancak Ferit'in yalnızca düşünen ve yorumlayan, olaylara seyirci kalmakla yetinen, çözümü başka adreslerde arayan karakterine karşın Samim, bir aksiyon adamı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Roman, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda olduğu gibi bir vehim konusuyla başlamıştır. Birbirinden farklı düşünen ve yaşayan Samim, Besim ve Mefharet isimli kardeşler, anlatının özüne bu zıt yapılarıyla hizmet etmektedir. Samim; madde ve ruha çözüm arayışı çerçevesinde yaklaşırken Besim, sathi çıkarımlarla yetinmektedir. Mefharet ise vehimlerinin pençesine düşerek maddileşmenin bireydeki yansımasını görünür kılmaktadır. Romanda madde-ruh karşıtlığı bu üç kardeş dışında Mefharet'in kızı Selmin ile arkadaşları Feriha ve Meral aracılığıyla verilmiştir.

Samim, Simeranya adını verdiği ütopyada yalnız maddenin ötesindeki mananın, fiziğin ötesindeki metafiziğin, dünyadaki tüm kıymetlerden üstün olan ruhun ve Allah'ın varlığı

kabul edilir. Eserde, maddecilikten kurtulamayanların kavuşamayacağı huzurun sebebi de söz konusu değerlerin kabul edilmeyişi olarak belirtilir.

Genel itibarıyla eserlerinde kendisini fikren temsil eden bir karakter bulunduran Peyami Safa; Yalnızız'da Samim'le ses bulmuştur (Kösoğlu: 2021). Yazarın Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda eğildiği mistisizm ve psikoloji konuları, Yalnızız'da asıl sınırlarını bulmuştur. Samim'in şahsında ideal dünyasını oluşturan Peyami Safa, Simeranya'yı hem içtimai hem de şahsi değerlerinin bir kompoziyonu hâlinde kaleme almıştır.

Yazar, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Ferit'in duyduğu anılardan etkilenerek iman kazanıp "âlemin hülasası" olduğu konusuna eğilişini, Yalnızız'ın Samim'iyle daha ileri bir noktaya taşıyarak medeni insanın problemlerine dair çözüm önerileri sunmaktadır. Safa'ya göre maddecilikten kurtulamayan ve her şeyi fizik kanunlarıyla açıklamaya kalkan insan, Tanrı'nın ipine sarılmalı ve kendi ruhuna dönmelidir. Çünkü "İnsan ruhunu anlamadan atomu izah etmek mümkün değildir."

Yalnızız romanının temelini oluşturan "öz"e dönüş fikrinin klasik edebiyatımızda yer bulan "kainatin özü" olma mevzusu ile bağdaştırılabileceğini ifade edebiliriz. Aşağıdaki pasajı, Şeyh Galip'in "Hoşça bak zâtına kim zübde-i 'âlemsin sen/ Merdüm-i dide-i ekvân olan âdemsin sen" beytiyle beraber okuduğumuzda, ortak bir mananın kast edildiği çıkarımını yapmamız mümkün görünmektedir:

> *Bırak şu maddeyi, boğ şu ölçü dehanı, doy şu fizik ve matematik tecessüsüne, kov şu kemiyet fikrini, dal kendi içine, koş kendi kendinin peşinden, bul onu, bul kendini, bul ruhunu, bul, sev, bil, ân, gör, kendi içinde gör Allah'ını. Kendine dön, kendine bak, kendine gel.*
>
> *Arşı geç, ferşi atla, sidreyi aş,*
> *Gör ne var maverada ibrethîz (s. 411).*

3. Aşk yahut Kadın

Temelde, ilahi ve beşeri olmak üzere ikiye ayrılan aşk; İslamî literatürde birçok tanımı bulunan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel itibarıyla ilahi aşkın *hakiki aşk,* beşeri aşkın ise *mecazi aşk* şeklinde adlandırıldığı görülmektedir. Bu ayrım vesilesiyle sevgili tipinde de ikilik göze çarpmaktadır. Mutasavvıflar *hakiki aşk* yahut *mutlak aşk* ile Allah aşkını kastetmişlerdir. Bunun sebebini ise onun dışındakilere duyulan sevginin ancak mecazî bir anlam ifade edebileceği olarak belirtmişlerdir (Gönel: 2010). Beşeri aşk ise insana veya diğer canlılara duyulan sevgi biçiminde tarif edilmektedir. Beşeri aşk için, hakiki aşkı anlama ve ulaşma hususunda bir köprü vazifesi görme misyonu belirlenmiştir.

Bütün divan şiiri, işlediği duygu ve konulara toplu olarak bakılınca görüleceği gibi aşk konusu üzerine kurulmuştur. Merkezde sadece o vardır (Akün, 1994: 414). Divan şiirinde aşk, beşeriden ilahi olana doğru gelişir, çoğu kez ikisi yan yana iç içe anlatılır. Bununla beraber divan şiirindeki aşk estetize edilmiş bir aşktır. Türk Müslümanlığının edep ölçülerine göre şekillenmiştir (Kurnaz, 2009: 224). Klasik edebiyatta aşk, İslam sanatlarında da dikkat çektiği gibi ideal formu arama gayretinden doğmaktadır. Bu durumun temelinin, hem beşeri

hem de ilahi aşk perspektifinden bakıldığında tevhit inancından gelmekte olduğu mutasavvıflarca ifade edilmiştir. İdealize edilen aşk ve sevgiliyi meydana getirmede amaç, Müslüman'ın doğayı bire bir taklit etmeyeceği düşüncesini vurgulayarak bir varlığı sahip olabileceği mükemmel yapıya kavuşturmaktır. Sevgili tipinin idealize edilmesi de bu düşüncenin bir uzantısıdır. Bunun sonucunda sevgili dünyada emsali olmayan bir tip olarak karşımıza çıkar (Gönel, 2010: 6).

İlahi aşk ile beşeri aşk arasındaki fark; ilahi aşkı konu alan eserlerin bilhassa yaratıcının sıfatları ile öne çıkması vesilesiyle anlaşılmaktadır. Beşeri aşkın temsilcisi olan insanın varlığına ise kaynağını gerçek hayattan alan tarifler ve güzelliğini yücelten sıfatlarla donanmış halde rastlanır. Ancak klasik edebiyatımızda aynı fiziki hususiyetleri taşıyan, tek tip bir sevgili mevcuttur. Divan şairleri hayatlarında, şiirin çizdiği sevgili fiziği dışında ondan farklı hiçbir güzelle karşılaşmamış, başka başka çehreler görmemiş gibidirler (Akün, 1994: 416). Bu yönüyle beşeri sevgilinin de klasik şiirde bir karakter değil tip hüviyeti taşıdığını söylemek mümkündür.

Klasik edebiyatta devrin zihniyetini yansıtması cihetiyle de önem taşıyan ideal sevgili tipi, Batılılaşma hareketleri ile beraber değişim gösterse de, eserlerde yer alan kadın karakterlerin muhtelif yazarlar tarafından idealize edilerek vücuda getirilmesiyle neticesinde "tip" hüviyetine yakın bir konumda bulunmuştur. Tanzimat Dönemi'nden itibaren mücerretten müşahhasa geçen kadın kavramı, fiziki özellikleriyle bir önceki dönemde çizilen portreyi anımsatır bir nitelik taşımaktadır. Cumhuriyet Dönemi eserlerinde ise ideal kadın *tip*inin, fiziki değil ruhi özelliklerle vücuda getirilmesi; geleneğin beraberinde gelen *tip* kavramının yalnızca kadına yüklenen bazı vasıflarla farklı kılındığını göstermektedir. "Put gibi güzel" sevgili artık idealist, yenilikçi, fakat bir yandan da geleneklerine bağlı ve ahlaken örnek bir kadındır. Klasik edebiyatta fiziki hususiyetleriyle dönemin ortak zevk ve fikirlerini yansıtan kadın tipi, Cumhuriyet Dönemi'nde de bir *tip* tahakkümünün altında incelenebilecek özellikleri bünyesinde barındırmaktadır.

Peyami Safa, içtimai düşüncelerinin akislerini eserlerinde rahatlıkla gösteren bir yazarımızdır. İdeal yönetim, ideal toplum yapısı gibi, bu yapının mihenk taşı olan kadın da onun idealize ettiği bir kavramdır. Safa'ya göre evlilik yapılacak ideal bir genç kız, asrî ailenin yaşama biçimini ve alışkanlıklarını değilse de açık fikirli oluşunu ve eski ailelerin kapalı ahlakî terbiyesi ile yeni ailelerin açık fikrî terbiyelerini benimsemiştir (Ayvazoğlu: 2000).

Kadınlarla ilgili fikirlerini ilk romanlarından itibaren (Fatih Harbiye-1931) gördüğümüz Peyami Safa'nın, kadın karakterleri belli kalıplar etrafında yaratması sonucunda, yapı itibarıyla *tip* diyebileceğimiz roman kahramanları doğmuştur. Safa'nın romanlarında; ahlak bakımından zaaf gösteren kadınlara, eser içerisindeki ahlakçı bir ses tarafından ders verildiğine yahut kadın karakterlerin yanlışlarını acı bir tecrübe sonrası fark edişlerine

rastlanmaktadır. Söz konusu durumun en belirgin örnekleri; Fatih Harbiye'nin Neriman'ı, Yalnızız'ın Selmin, Meral ve Feriha'sı aracılığıyla aktarılmıştır.

Peyami Safa, Fatih-Harbiye adlı romanında, döneme dair eleştirilerinin hedefinde bulunan "ruhlarının kabuğunda kalan" insanlara sıklıkla yer vermiştir. Eserde eleştirilerin odak noktası niteliğinde bulunan bu tip, Neriman karakteri olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Garplılaşmayı, alafranga olmayı bir ambalaj meselesi olarak gören Neriman, Doğu ile Batı arasındaki ilişkiyi sathi bir şekilde değerlendiriyor oluşuyla ilkin göze çarpmaktadır. Neriman karakterinin bu değerlendirmeleri; günlük yaşam, fikir dünyası, giyim ve sanat anlayışı gibi çeşitli konular üzerinedir.

Neriman karakterinde alafrangalık ilk olarak kendini Darülelhan'da okuduğu alaturka müzik bölümünü değiştirerek alafranga kısma geçişle göstermektedir. Elinde Doğu'ya ait olan udu taşımaktan dahi sıkılan ve hatta utanan Neriman, bölümünü değiştirerek gözünün önünde bulunan her türlü Şarkî kişi ve nesneyi kaldırmaya bu enstrümandan başlamıştır:

> *Öf… Bu elimdeki ut da sinirime dokunuyor, kıracağım geliyor. Bunu benim elime nereden musallat ettiler? Şu alaturka musikiyi kaldıracaklar mı ne yapacaklar? (s. 28).*

Neriman'da uyanan "yeni medeniyet şuuru", yüzeysel değerlendirmelerden oluşmaktadır. Alışveriş veya Macit ile görüşme amaçlı gittiği Beyoğlu'nda bulunan her şey ona görünüş itibarıyla adeta büyüleyici gelmektedir. Batılışmanın hakim olduğu yerler ışıl ışılken, Osmanlı'nın çöküşünden etkilenen yerler de talihsiz ve bedbaht biçimdedir Neriman'ın nezdinde. Roman içerisinde Fatih-Harbiye tramvayıyla yapılan her yolculuk esnasında ve sonrasında bu değerlendirmeleri karakterden işitmek mümkündür:

> *Tramvayla bir saat bile sürmeyen bu mesafe, Neriman'a Efgan yolu kadar uzun görünürdü ve Kâbil'le New York arasındaki farkların çoğuna İstanbul'un iki semti arasında kolayca tesadüf edilir (s. 32).*

Neriman'ın içtimai meseleleri değerlendirmek için yeterli donanıma sahip olmayışı hem babası Faiz Bey hem de bizzat kendi tarafından eleştirilen bir durum olarak göze çarpmaktadır:

> *-Bak, dedi, şu arkanda, konsolun üstünde duran saati Harunü Reşit zamanında bir şarklı icat etmiştir; şu elimdeki kitabı bir şarklı yazmıştır.*
>
> *-Aman hep o kara kaplı kitap… Başka yok mu? Yazmış da ne olmuş? Sizden başka onu kim okuyor?*
>
> *-Senden başka bu kitabı pek çok insan okuyor.*
>
> *-Aman… Hep tembeller, hayalperestler…*
>
> *-Hayır… Frenkler de okuyor. Bu gibi eserlerin garpta bir tanesinin yüzlerce türlü basılmış tercümeleri vardır. Avam da okur, havas da okur velâkin sen okumazsın, mazursun da.*
>
> *Neriman hafifçe kızardı ve başını önüne eğdi. Cevap vermiyordu. Evvela babasına daha fazla itiraz etmesi; baloya ait arzularının tahakkukuna mani olabilirdi; sonra babasının malûmatı ve mantıkiyle mücadeleye kendini muktedir bulmuyordu (s. 51).*

Neriman, Faiz Bey ile Şinasi'nin düşünceleri başta olmak üzere, kendi kültüründe var olan ve Batı ile ters düşen her kişiyi ve durumu aciz ve bayağı bulmaktadır. Peyami Safa'nın Doğu'nun kalbi yahut hissi ve Batı'nın aklıyla oluşturulabileceğini savunduğu Doğu-Batı

sentezi, bu bağlamda Neriman'ın kişiliği ve fikirleriyle tam bir zıtlık içerisindedir. Safa'nın Carl Gustav Jung'un Modern Ruhun Problemleri adlı eseri aracılığıyla beyan ettiği şu düşünceler, bu durumun bir kanıtı niteliğindedir:

> *Geçmişi inkar etmek ve şimdiki zamandan başka bir zamanın şuuruna sahip olmamak halis yalandır. Bugün, ancak dün ve yarın arasında mana kazanır. Dünden uzaklaşan ve yarına yaklaşan bir geçiştir (Safa: 2019).*

Eser boyunca Neriman'ın Fatih'le, ailesi ve çevresiyle ilgili hareketleri ve düşüncelerinin, hisleriyle bağlantılı olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Konu Beyoğlu'na ve Macit'e geldiğinde ise devreye madde ve akıl girmektedir. Bunun göstergesi ise Batı'yı temsil eden Macit'in yalnızca görünüşü itibarıyla değerlendirilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Peyami Safa'nın Doğu-Batı sentezi hakkındaki düşüncelerinde, Batı'yı temsil eden maddenin insanda nefs, Doğu'yu temsil edenin ise ruh olarak belirlendiği bilinmektedir (Ayvazoğlu: 2000). Bu terkibin hülasasını "insanın kendi nefsiyle mücadelesi" olarak belirten Berna Moran, Safa'nın görüşlerini insanın ruh yapısına uygun görerek, ilk dönem eserlerine karşılık Fatih-Harbiye romanında konunun metafizik boyutuna yoğunlaşıldığını ifade etmiştir (Moran: 2001).

Romanın sonlarına doğru, dayısının kızlarından duyduğu hazin hikâye, Neriman'ın fikirleri ve davranışları üzerinde etkili olmuştur. Bir Rus kızı ile fakir bir artist olan Rus erkeğin söz konusu hikâyesinde, sathî şeylere kıymet vermenin sonucu ölüm olmuştur. Hikâyede Rus kızının dramında kendisini bulan Neriman nihayet hatasını anlayıp "Ben bir alçağım! (s. 108)" diyerek pişmanlık duymaya başlamıştır.

Eserin başlangıcından itibaren Neriman'ın Doğu-Batı sentezini algılama ve yorumlama hususlarında yaşadığı çelişkilere değinen Safa, romanın sonunda kendi sesi diyebileceğimiz Ferit karakteri aracılığıyla, Neriman üzerinden dönemin kadınlarının Garplılaşmayı algılama biçimlerine dair eleştirilerini sıralamıştır:

> *Medeniyet, kadının gözlerine hitap eder. Kadınların çoğu ellerinin zarif bir hareketi için piyano çalarlar ve musiki onlar için güzel bir 'pozisyon'dan ibarettir (s. 118).*
>
> *Fakat bizim kadınlarımız, şuursuz olarak beriki kültürü seviyorlar ve onlarda şuurlu bir hale gelen bugünlük yalnız şeklin estetiğidir. Bundan dolayı Garplılaşma temayülleri henüz pek sathîdir (s. 120).*

Fatih Harbiye'nin Neriman'ında gördüğümüz, toplumsal meseleleri bütünüyle "ambalaj" olarak algılama durumu Yalnızız'ın Selmin ve Meral'inde de bulunmaktadır. Dayıları Samim, Besim ve annesi Mefharet'in farklı kutupları temsil eden zihniyetlerinin tazyiki altında yetişen Selmin; çevresinde olup bitenleri yüzeysel biçimde değerlendirerek olaylar karşısında edilgen kalmayı tercih etmektedir. Marksist sevgilisi Ferhat hakkında dayısı Samim'in sorduğu soruya verdiği yanıt, bu tavrının tezahürüdür:

> *-İdealini de beğeniyor musun?*
>
> *-Anlamıyorum onu. Fakirlerin müdafaası işte. Ben zaten hiç böyle şeyleri anlamıyorum. Sizin münakaşalarınızı da anlamıyorum. Bazen her fikir hoşuma gidiyor. Doğru gibi geliyor bana. Sonra düşünüyorum, bunlar birbirini tutmayan şeyler. İlerisine varmıyorum. Aklımın ermediğini anlıyorum (s. 115).*

Samim ile ilişki yaşayan Meral de Selmin gibi olay ve durumlar üzerinde tafsilatlı düşünme ve yorumlama kabiliyeti bulunmayan bir kadın olarak karşımıza çıkar. Samim'in Simeranya ütopyası ve şahsına dair arkadaşı Feriha'ya söylediği sözler, onun durumunu aydınlatır niteliktedir:

-Ayrıl, ayrıl kuzum, durma, bırak, gitme onun randevusuna. Nedir o canım, papaz mı, âşık mı, filozof mu, bankacı mı, genç mi, ihtiyar mı, deli mi, akıllı mı, hassas mı, düzenbaz mı, nedir Allah'ını seversen, ne istiyor senden? Bir şey yok değil mi aranızda fazlaca?

-Eh.

-Eh ne demek? Yoksa oldu mu bir şeyler?

-Hayır. Birinci derecede mühim olan o değil Feriha.

-Nedir ya canım, vallahi anlamıyorum.

-Ben de pek anlamıyorum. Belki anlaşılmadığı için enteresan oluyor bu münasebet. Mâlumundan ziyade meçhulü çekiyor (s. 210).

4. Peyami Safa'nın Romanlarında Üslup Bakımından Klâsik Türk Edebiyatı Tesiri

Klasik edebiyatımızda, sanatçıların üsluplarının belirleyicisi hükmünde olan birçok kavram bulunmaktadır. Hem mana hem de söyleyiş yönüyle incelenebilecek olan bu kavramlar, sanatçıların yetkinliğine dair okura ipucu veriyor olmalarıyla da mühim bir yere sahiptir.

Klasik edebiyatta, üslubun niteleyicisi olan "belâgat" ve "fesâhat" kavramları dikkate şayan noktaları ifade etmektedir. Belâgat, bir düşünce ve duygunun yerinde ve zamanında manası en açık şekilde ve akıcı bir dille ifade edilmesi; fesâhat, kelimelerin telaffuzunun akıcı olup kulağa hoş gelmesi, manasının da açık olmasıdır (Saraç, 2019: 33, 37) Bu iki kavramın, duruma uygun sözcüklerin seçimi ve etkileyici bir biçimde sunulmasına doğrudan hizmet etmesi hasebiyle, bir sanatçının üslubuna dair yapılacak çıkarımlarda göz önünde bulundurulmasının elzem olduğunu söyleyebiliriz.

Belâgat ilmi çerçevesinde ele alınan beyân ve bedî konularına ait "teşhis", "teşbih" ve "iktibas" kavramlarına, çalışmamızın bu kısmında Peyami Safa'nın romanlarında tespit ettiğimiz kısımlarda değinerek; sanatçının üslubu üzerindeki klasik edebiyat tesirini sunmaya çalışacağız.

a. Teşhis ve Teşbih

Teşhis, belâgat ilminin beyân başlığı altında, anlamın ifade yollarından biri olarak yer almaktadır. Recaizâde Mahmud Ekrem, bu kavramı intak ile beraber ele alıp "Zinde ve meyyit, hâzır ve gâ'ib, hakiki ve hayâlî, cismâni ve ruhâni mahlukât ve eşyaya his ve lisân vererek söz söyletmekten ibâret olan (teşhis ve intak) san'atı envâ'i mecâzın en hitâbisidir. İstediği zaman mesela gün yüzünden melâikeyi, ervahı indirir, mezarlarından bu yeni kefenli emvatı, çürümüş kemikleri yer yüzüne çıkarır mevki'-i şehâdet ve hitâbete çeker" cümleleriyle tarif etmiştir (Recaizâde Mahmud Ekrem, 1881: 287). Batı retoriğinin etkisiyle Türk edebiyatına girdiği kabul edilen teşhis, genel bir manayla varlıkların kişileştirilerek yeni imaj ve kimlikler kazanışını ifade etmektedir (Sarıkaya: 2011). Teşbih ise aralarında bir veya

birden fazla nitelikte benzerlik bulunan iki şeyin birini diğerine benzetmektir (Saraç, 2019: 129).

Klasik edebiyat ile yeni edebiyat arasındaki geçiş sürecinde, farklı medeniyet dairelerinin tesiriyle gelişen bu iki dönem arasında kesin sınırların çizilebilmesinin mümkün olamayacağını çalışmamızın başında belirtmiştik. Peyami Safa'nın Dokuzuncu Hariciye Koğuşu adlı romanında öne çıkan "teşhis" ve "teşbih" unsurları bu görüşü destekleyen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Roman, yaşadığı ağır hastalık ve eser boyunca belirtilmemesi sebebiyle "Hasta Çocuk" olarak anabileceğimiz karakter etrafında inşa edilmiştir. Küçük yaşlarından itibaren kemiklerinde bulunan iltihap sebebiyle yaşamı dram içerisinde geçmekte olan karakterin hüznü, romanın temasıdır. *Hasta Çocuk'*un Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda geçirdiği günlerin keskin acısı ve hüznü, hastanenin kapalı âleminin insanı ürperten imajlarıyla anlatılmaktadır (Tekin: 1999):

> *Karanlık dehliz. Kapalı kapıların müstakil buzlu camlarından gelen soğuk ışıkların buğusu, yüksek ve çıplak duvarlara vurarak donuyor.*
>
> *...*
>
> *Dehliz sonlarında, görünmeden açılıp kapanan bir kapının gıcırtısı. Muşambalara sürtünen bir ayak sesi. Köpüklenerek uçan ve uzaklarda kaybolan bir beyaz gömlek; ve iyot, eter, yağ, ifrazât vesaire kokularından mürekkep, terkibi tamamıyla anlaşılmayan hastane kokusu (s. 7).*

Romanda mekan tasvirleri, karakterin psikolojisini yansıtmak hususunda önemli bir araç vazifesindedir (Tekin: 1999). Yaşadığı "köhne" mahalleyi kendisi benzeten ona çeşitli vasıflar yükleyen karakter vesilesiyle benzetmenin ötesine geçilerek teşhis sanatının icra edildiğini söylememiz mümkün görünmektedir:

> *Kenar mahalleler. Birbirine ufunetli adaleler gibi geçmiş, yaslanmış tahta evler. Her yağmurda, her küçük fırtınada sancılanan ve biraz daha eğrilip büğrülen bu evlerin önünden her geçişimde, çoğunun ayrı ayrı mâcerâlarını takip ederim. Kiminin kaplamaları biraz daha kararmıştır, kiminin şahnişini biraz daha yamrulmuştur, kimi biraz daha öne doğru eğrilmiş, kimi biraz daha çömelmiştir; ve hepsi hastadır, onları seviyorum; çünkü onlarda kendimi buluyorum; ve hepsi iki üç senede bir ameliyat olmadıkça yaşıyamazlar, onları çok seviyorum; ve hepsi, rüzgarlarda sancılandıkça ne kadar inilderler ve içlerinde ne aziz şeyler saklarlar, onları çok… çok seviyorum (s. 17).*

Ana karakterin mahallesini tasvir ederken kullandığı kabilden teşbih ve teşhis ifadelerine, kendi evinin sofasını tanıtırken da rastlanmaktadır. Sofa, bir eşya olarak değil, hasta bir insan gibi anlatılmaktadır (Tekin: 1999):

> *Bu sofa yaşlı bir insan yüzü gibidir: Evimizin bütün ruhu, kederleri ve neş'esi orada görünür, her günün hadiseleri tavana, duvarlara, döşemeye bir leke, bir çizgii bir buruşuk ve bazan da ancak bizim görebileceğimiz gizli bir işaret ilâve eder. Bu sofa canlıdır: Bizimle beraber, kımıldar, değişir, bizimle beraber dağılır, toplanır, bizimle beraber uyur, uyanır; bu sofa aramızda sanki üçüncü bir simadır ve güldüğü, ağladığı bile olur (s. 18).*

a. İktibas

İktibas, terim olarak şiir yahut düz yazı metinde bir ayet-i kerimenin, hadis-i şerifin tamamının veya bazı kelimelerinin, vecizelerin veya atasözlerinin alıntılanması manasına gelmektedir (Saraç: 2019). Klasik edebiyatımızda mevcut olan iktibas sanatının, roman literatüründe *montaj tekniği* ismiyle yer aldığı bilinmektedir. İktibas, belâgat sınırları içerisindeki tanımı çerçevesinde incelendiğinde sadece ayet ve hadislerin şiirde kullanılmasıyla mümkündür. Ancak kelimenin taşıdığı mana itibarıyla ve montaj tekniğine olan yakınlığıyla, romanlarda bulunan her türlü alıntının da bu konu çerçevesince iktibas olarak değerlendirilebileceğini söyleyebiliriz (Köksal: 1997).

Bu bağlamda düşündüğümüzde, Peyami Safa'nın Yalnızız romanında dikkat çekici bir iktibas örneği bulunmaktadır. Selmin'in, Samim'in yanına gelerek Simeranya'nın kızlarına dair sorular sorduğu kısımda Besim tarafından aktarılan Ağniyet'ül-ağanî yahut bir başka deyişle Neşîdeler Neşîdesi; Ahd-i Ahît'i oluşturan kitaplar arasında yer alan, iki sevgilinin karşılıklı olarak aşklarını ve sevgilerini anlattığı bölümü ifade etmektedir (Harman: 1988):

> *İşte güzelsin, sevgilim, işte güzelsin. Gözlerin güvercinler gibidir. Beni üzüm pideleriyle kuvvetlendiriniz. Elmalarla beni ihya ediniz. Zira ben muhabbet hastasıyım. Sol eli başım altında olsun ve sağ eli beni kucaklasın. Ey! Orşelin kızları, size ceylanlar ve sahra geyikleriyle yemin veririm ki sevgili istemedikçe onu uyandırıp kaldırmayasınız. Sevgilimin sesidir. İşte dağlar üzerinden sıçrayarak ve bayırlar üzerinden atlayarak geliyor… (s. 29).*

Fatih Harbiye romanında Faiz Bey'in uyumadan evvel fal çekercesine rastgele bir sayfa belirledikten sonra, denk gelen sayfanın Neriman'ın durumuyla uyum içerisinde olmasıyla yine dikkate şayan bir iktibas örneği verilmiştir:

> *Harp bitti. Maktuller harp meydanında yatıyor. Bütün çığlıkları, ızdırap ve kin çığlıkları sustu. Her beşeri kasırgayı takip eden sükût, bütün bu şeylerin ne kadar boş olduğunu ne iyi gösterir!*
>
> *…*
>
> *Cihan, o cünun bizi çok aldattı. Fakat gözlerimizin önünden şekillerin, güzel tayfların geçtiğini gördük ve onları temaşa ederek hülyalara daldık (s. 131).*

Sonuç

Türk edebiyatı, zaman içerisinde farklı medeniyet daireleriyle girdiği etkileşim sonucunda muhtelif yönlerden değişim ve gelişim yaşamıştır. Yaşanılan değişim ve gelişmeler hangi dönemde etkili olduysa, edebî devirler de aynı adla anılmıştır. Ancak edebiyat nevilerinin ve nevileri vücuda getiren üslupların üzerinde etkili olan muhtelif medeniyetler, edebiyat tarihimiz içerisinde bulunan dönemler arasında net sınırlar çizilmesine neden olmamıştır. Dönemler arasında fikren değişmeler görülse de konu ve üslup bakımından benzerliklerin varlığından söz edilebilmektedir.

Farklı dönemlere ait konu ve üslubu bünyesinde barındıran bir sanatçı olarak karşımıza Peyami Safa çıkmaktadır. Yazarın çeşitli romanlarında görüldüğü üzere, klasik edebiyat

tesirini hem konu hem üslup cihetiyle yansıtan hususlar bulunmaktadır. Sanatçının bilhassa tasavvuf konusuna eğildiği romanlarında bu tesiri yansıtan kısımlar yer bulmuştur.

Çalışmamızda, Peyami Safa'nın muhtelif romanlarından yapılan alıntılar vesilesiyle, sanatçının romancı kimliği üzerinde etkili olan klasik edebiyat tesirini ispatlamaya gayret ettik. Konu ve üslup başlıkları altında ele aldığımız hususların, duruma dair açıklayıcı nitelik taşıdığını düşünmekteyiz. Peyami Safa'nın roman yazarlığı özelinde yaptığımız çalışma sonunda vardığımız kanı; sanatçının muhtelif medeniyetlere ait konuları ve üslup özelliklerini tek bir potada eriterek, şahsının da eserlerinde bilhassa belirttiği "sentez" kavramını konu seçiminde ve üslubunda da barındırdığıdır.

KAYNAKÇA

Akalın, Nazir (2003). *Şairin Eldivenleri.* Ankara: Meneviş Kitaplar Yayınları.

Akün, Ömer Faruk (1994). "Divan Edebiyatı". T*ürkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 9. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 389-427.

Ayvazoğlu, Beşir (2000). *Doğu-Batı Arasında Peyami Safa*. İstanbul: Ufuk Kitapları Yayınları.

Erzen, Halil (2017). "Divan Şiirinde Mahlas Kullanma Geleneği ve Bu Geleneğin Modern Şiire Yansımaları". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi.* S. 59. s. 41-73.

Göktaş, Mehmet (2009). "Şeyh Galip'in Hoşça Bak Zatına Kim Zübde-i Âlemsin Sen Mısraı Bağlamında İnsanın Mahiyetine Dair". *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi.* S. 11. s. 289-308.

Gölpınarlı, Abdülbaki (1985). *Şeyh Galib Divanı'ndan Seçmeler.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Gönel, Hüseyin (2010). "Divan Şiirinde Sevgiliye Dair". *Turkish Studies*. S. 5/3. s. 208-222.

Halman, Talât Sait - Yavuz, Hilmi - Turan, Güven - Kalpaklı, Mehmet - Eroğlu, Ebubekir (1999). "Divan Edebiyatı Hortlak Değil, Muhteşem Bir Hayalettir". *Kitap-lık Dergisi.* S. 38. s. 4-37.

Harman, Ö. Faruk (1988). "Ahd-i Atîk". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* C. 1. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 494-501.

Kara, Mustafa (1994). *Niyazi-i Mısrî.* Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Köksal, M. Fatih (1997). "Tahkiyeli Bir Eser Olarak Taşlıcalı Yahyâ'nın Şâh u Gedâ Mesnevisi". *Türklük Bilimi Araştırmaları.* S. 5. s. 245-282.

Moran, Berna (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Öztürk, Yaşar Nuri (2003). *Kur'an ve Sünnete Göre Tasavvuf.* İstanbul: Yeni Boyut Yayınları.

Safa, Peyami (2003). *Fatih-Harbiye*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Safa, Peyami (2019). *Din İnkılap İrtica/Objektif 4*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Safa, Peyami (2021). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Safa, Peyami (2021). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Safa, Peyami (2021). *Yalnızız.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Saraç, M. A. Yekta (2019). *Klâsik Edebiyat Bilgisi-Belâgat*. İstanbul: Gökkubbe Yayınları.

Tekin, Mehmet (1999). *Romancı Yönüyle Peyami Safa.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

SAFFET NEZİHİ'NİN *ZAVALLI NECDET* VE HALİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN *AŞK-I MEMNU* ADLI ROMANLARI ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME

Tuğba DANA

Yüksek Lisans Öğrencisi
Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Saffet Nezihi'nin "Zavallı Necdet" ile Halit Ziya Uşaklıgil'in "Aşk-ı Memnu" adlı romanları öncelikle konuları bakımından benzerlik gösterirler. Çünkü her iki romanın da konusu yasak ve imkânsız aşkların ölümle sonuçlanan maceralarıdır. İhtiraslar, kıskançlıklar, sadakatsizlikler ve çatışma unsuru olarak karşımıza çıkan masumiyet, sadakat, teslimiyet iki romanın da benzer yönleri olarak söylenebilir.

Her iki yazar da toplumsal sorunlardan çok bireysel konulara ağırlık vermiş, istibdat döneminde yazılarını kaleme almışlardır. Siyasi baskıların yazarlara "karamsarlık", "bireysellik", "içe kapanış" gibi etkileri vardır. Bu açıdan bakıldığında aynı dönemlerde yazılarını kaleme alan bu iki yazarın dünyaya ortak bir pencereden baktıklarını söyleyebiliriz. Bunun sonucunda, "Zavallı Necdet" ve "Aşk-ı Memnu" romanları toplumsal konulardan ziyade "edebi zevk" amacına hizmet ederler.

Her iki romanı karşılaştıran incelememizi yaparken, izleyeceğimiz sıra şu şekildedir: Öncelikle, romanların olay örgüsü verilmiştir. Daha sonra, her iki romanın ortak özellikleri detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Çalışmamızın romanlardan hareketle Halit Ziya Uşaklıgil'den etkilenen Saffet Nezihi'nin öykündüğü noktaları ortaya çıkarmak, dönemin yarattığı karakterleri analiz edebilmek ve bu iki roman üzerine ortak bir değerlendirme yapabilmektir.

Anahtar Kelimeler: Aşk-ı Memnu, Zavallı Necdet, Yasak aşk.

ABSTRACT

A Comparative Study on the Novels of Safvet Nezihi's "Zavallı Necdet" and Halit Ziya Uşaklıgil's "Aşk-ı Memnu"

Safvet Nezihi's "Zavallı Necdet" and Halit Ziya Uşaklıgil's "Aşk-ı Memnu" novels are similar in terms of their themes. Because the subject of both novels are the adventures of forbidden and impossible loves that result in death. Passion, jealousy, infidelity and as an element of conflict innocence, loyalty and surrender can be said as similar aspects of both novels.

Both writers focused on individual issues rather than social issues, and also wrote their articles during the despotism period. Political pressures have effects on writers such as "pessimism", "individuality", "introversion". From this point of view, we can say that these two authors, who wrote their articles at the same time, viewed the world from a common window. As a result, the novels "Zavallı Necdet" and "Ask-ı Memnu" serve the purpose of "literary pleasure" rather than social issues.

While making our review comparing both novels, the order we will follow is as follows: First of all, the plot of the novels is given. Then, the common features of both novels were examined in detail.

The aim of our study is to reveal the points where Safvet Nezihi was influenced by Halit Ziya Uşaklıgil, to analyze the characters created in that period and to make a common assessment on these two novels.

Keywords: Aşk-ı Memnu, Zavallı Necdet, forbidden love.

Giriş

1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla başlayan yenileşme çabaları edebiyat alanında da kendini gösterir. Bu dönemde ülkemizde basının önemi giderek artmaya başlar. Çıkarılan gazetelerde halk ve aydın zümre, siyasi ve kültürel makalelerle bilinçlendirmeye çalışılır. Namık Kemal, Şinasi ve Ziya Paşa aydınlanma meşalesini ellerinde tutan kişiler olur.

Fransız İhtilali'nin yankısı ülkemizde de duyulur. Edebiyatımıza "hak", "hukuk", "hürriyet" gibi kavramlar girer. İçinde Namık Kemal'in de bulunduğu Yeni Osmanlılar Cemiyeti, devletin meşrutiyetle yönetilmesinin gerekli olduğunu savunur. V. Murat'ın tahttan indirilmesiyle yerine Meşrutiyet yanlısı görünen II. Abdülhamit başa getirilir.

1876'da Meşrutiyet anayasası diyebileceğimiz Kanun-i Esasi ilan olundu. II. Abdülhamit'in açtığı meclis 1877'de çalışmalarına başladı. Fakat 1877 Osmanlı-Rus Savaşı sebep gösterilerek parlamento feshedildi. II. Meşrutiyet'in ilanına kadar (1908) geçen sürede II. Abdülhamit, basının gücünü sıkı bir baskı ve sansürle kırdı. Bütün bu faaliyetler sonucunda memlekette buhranlı bir döneme girildi. Batı'nın sanat anlayışla beslenen aydın ve yazarlarda, özellikle Servet-i Fünun dönemi sanatkârlarında, II. Abdülhamit düşmanlığı başladı. 1908 yılında çıkan ayaklanma sonucu II. Meşrutiyet ilan edildi. (Ekiz ve Ergül, 1980: 10)

Servet-i Fünun Dönemi'nin doğuşu, gelişimi ve dağılışı II. Abdülhamit'in saltanat yıllarına rastlar. Abdülhamit istibdatının Servet-i Fünun sanatçıları üzerinde gerçeklerden kaçma, hayale ve doğaya sığınma; toplumsal sorunlarla ilgilenmeme; günlük hayatın küçük meseleleriyle iştigal etme; hüzne düşkünlük; ferdiyetçilik ve sanata yönelme gibi temayüllerini beslediği muhakkaktır. Hatta Servet-i Fünûn sanatçılarının Batı edebiyatına karşı aldıkları tavrı da etkilemiştir. Ferdi romantizm, sosyal davalar peşinden koşmayan realizm, sembolizm, parnasizm ve seyahat edebiyatı, bu neslin seçtiği akımlardır. (Ekiz ve Ergül, 1980: 15)

Romanlarda Olay Örgüsü

Aşk-ı Memnu

Yirmi iki bölüm, olayların akışına göre beş ana bölüm içerisinde gruplandırılabilir. Bu gruplandırma da birinci bölüm; Firdevs Hanım ve ailesinin tanıtılması, Adnan Bey ile Bihter'in evlenmesi, ikinci bölüm; Bihter'in evliliğini sorgulamaya başlaması, Nihal'in Bihter'den nefret etmesi, üçüncü bölüm; Bihter'in Behlül'le ilişkilerinin başlaması, Firdevs Hanım'ın yalıya yerleşmesi, Dördüncü Bölüm; Nihal ile Behlül'ün evlilik kararı alması, Bihter ile Behlül'ün ilişkilerine dair şüphelerin oluşması, Beşinci Bölüm; yasak aşkın öğrenilmesi, Bihter'in intiharı gibi sınıflandırılabilir.

Birinci Bölüm:

Sandal gezintisi sırasında Adnan Bey ile Melih Bey takımının tekrarlanan karşılaşmaları

Firdevs Hanım'ın tanıtılması, anne ve kızları arasındaki kopukluğun nedenlerinin anlatılması

Bir süre önce eşini kaybeden Adnan Bey'in, Bihter'e olan ilgisi

Adnan Bey'in, Peyker'in eşi Nihat Bey aracılığıyla Bihter ile evlenmek istediğini dile getirmesi

Firdevs Hanım'ın evlilik isteğine hiddetle karşı çıkması, Peyker'in bu evliliğe gizli bir haset duyması

Adnan Bey'in çocuklarının tanıtılması

Adnan Bey'in vermiş olduğu evlilik kararını zihninde birçok yönden irdelemesi

Behlül, Mille de Courton ve Beşir'in tanıtılması

Nihal'in babasından onu sevmeye devam edeceğinin sözünü alması, babasının evliliğine izin vermesi

Mille de Courton'un geçmiş hayatından bahsedilmesi, Adnan Bey'in yalısında mürebbiye olarak çalışmaya başladığı zamanların anlatılması, Nihal'in eğitimi için gerekli görevleri üstlenmesi

Yalıya gelen yatak odası takımıyla birlikte evin içinde değişecek düzenin hissettirilmesi

Mürebbiye, Bülent, Nihal ve Beşir'in iki haftalığına adaya halanın yanına gitmeleri

Bihter ile Adnan Bey'in bu zaman diliminde evlenmiş olması

Bihter'in, Nihal ve Bülent'le tanışması

İkinci Bölüm

Adnan Bey ile Nihal'in birbirlerinden hissi uzaklaşmaları

Bihter'in Nihal'le yakınlaşma çabası

Nihal'in çarşaf giyecek yaşa erişmesi, Nihal'in çarşafının Bihter ile birlikte seçilişi

Doğum yapan Peyker'e ziyarete gidilmesi ve ailelerin kaynaşmaları

Behlül'ün kadınlara bakışı

Uzun süredir kararlaştırılan doğa gezintisine ailelerin katılmaları

Yapılan gezinti esnasında Behlül'ün Peyker'i rahatsız etmesi

Peyker'in bu durumdan ötürü Bihter'e yakınması

Bihter'in Adnan Bey'e sevgisinin olmayışı, evliliğinin hata oluşunu düşünmesi

Adnan Bey'in odadan çıkarılması, Bihter'in düşünceleri içinde yalnız kalması, içinde bulunduğu durumu sorgulamaya başlaması

Bülent'in yatılı okula verilmesi, ailenin emektar çalışanlarının işten uzaklaştırılmaları

Nihal'in Bihter'e kin duymaya başlaması

Üçüncü Bölüm

Bihter'in ısmarlanan şekerleri almak için Behlül'ün odasına girmesi, Bihter ile Behlül'ün yakınlaşması

Behlül'ün Bihter ile yaşanan yakınlaşmayla ilgili olan düşüncelerinin verilmesi

Bihter ile Behlül'ün yeniden buluşmaları ve aralarındaki yasak aşkın başlaması

Nihal'in Firdevs Hanım'ın yeğeninin düğününe gitmesi, genç kızların evlenmeleri gerektiğini ve Firdevs Hanım'ın geçmişini öğrenmesi

Nihal'in odasından Bülent'in yatağının alınması, Bülent için ayrı bir oda yapılması, Nihal'in bu durumdan acı duyması ve Bihter'in yüzüne ondan nefret ettiğini haykırması

Firdevs Hanım'ın Adnan Bey'in yalısına yerleşeceğinin haberinin alınması

Mille de Courton'un memleketine gitmek istemesi

Behlül ile Nihal'in dost olması

Behlül'ün Bihter'in aşkından artık sıkılması ve kendine yeni kaçamaklar aramaya başlaması

Adnan Bey'in Bihter ve Behlül'den şüphelenmesi sonra bu hislerini yatıştıracak bahaneler üretmesi

Bihter'in Behlül'ü beklemesi, kendini düşmüş kadın olarak görmeye başlaması

Mürebbiyenin, Behlül'ün odasında Bihter'le karşılaşması

Dördüncü Bölüm

Firdevs Hanım'ın yalıya yerleşmesi, Behlül'ün aklına Nihal'i sokması

Behlül'ün Nihal'e hislerinin doğması, Nihal'i evlilik konusunda ikna etmeye çalışması

Bihter'in bu evliliği kabul etmemesi ve Bihter'in Behlül'le tehditkâr konuşması

Hava almak için Nihal'in adaya, halasının yanına gönderilmesi

Behlül'ün Nihal'e duygularını anlattıktan sonra, Nihal'in bu duygulara cevabının "evet" olması

Beşir'in hastalığının artarak devam etmesi

Bülent'in, Behlül'e Firdevs Hanım'dan gelen mektubu vermesi

Mektubun Nihal'in eline geçmesi, mektubun içinde şüphe uyandıracak şeylerin yazılı olması

Nihal'in adadan ayrılarak, ani bir kararla yalıya dönmesi

Behlül masumsa yalıda olmayacaktır diye düşünen Nihal, döndüğünde Behlül'ü yalıda bulamaması

Nihal, Firdevs Hanım'a bu evliliği kabul ettiğini ve bu haberi babasına iletmesini rica istemesi

Beşinci Bölüm

Bihter'in, annesine yasak aşkını itiraf etmesi ve bu evliliğin olamayacağını belirtmesi

Bu evlilikten mesul gördüğü annesini tehdit ederek kurulacak olan bu evliliği bozmasını istemesi

Behlül ile Bihter'in tartışması, yasak aşkın Nihal tarafından öğrenilmesi, Nihal'in bayılması

Behlül'ün yalıdan kaçması

Beşir'in uzun süredir takibinde olduğu bu yasak aşk ilişkisini Adnan Bey'e anlatması

Bihter'in yaşamına son vermesi

Matmazelin geri dönmesi için mektup yazılması

Beşir'in ölmesi

Baba ile kızın sakin ve huzurlu yaşamlarına geri dönmesi

Zavallı Necdet

Romanda anlatıcı görevini üstlenen Necdet Feridun'un Galatasaray'dan sınıf arkadaşıdır. Anlatıcı roman boyunca Necdet'le beş ayrı zaman ve mekânda karşılaşmış; arkadaşının yaşadıklarının büyük bir bölümünü dinleyerek, son bölümünü ise Necdet'in bıraktığı mektuptan öğrenip okuyucuya nakletmiştir. Zavallı Necdet romanı toplamda altı bölümden oluşmaktadır. (Avcıoğlu, 1995:12)

İki arkadaşın Haydarpaşa iskelesinde karşılaşmaları

Necdet Feridun'un her zaman olduğu gibi arkadaşına anlatacak bir aşk hikâyesinin olacağını hissettirmesi ve bu seferki anlatılanların eğlenceli değil acıklı olacağının dile getirilmesi

Arkadaşına yaşadıklarını anlatmaya başlaması

Necdet Feridun, annesi ve kız kardeşi ile bir köşkte yaşaması

Necdet'in, komşu kızı Meliha'ya âşık olması fakat Meliha'nın onu sevmemesi

Necdet'in yakın arkadaşı olan İbrahim Şemsi ve Meliha'nın evlenmesi, bu durumdan sonra sık sık Necdet'in sinir krizleri geçirmesi

Meliha'nın, Necdet için sabahları keman çalması ve Necdet'e âşık olması

Meliha'nın, Necdet'e olan aşkını itiraf etmesi

Meliha'nın adaya abisinin evine gitmesi ve Necdet'in de gelmesi

Meliha'nın gece Necdet'in odasına girmesi ve birbirlerine karşı koyamamaları

Kendini affedemeyen Necdet'in yataklara düşmesi, hastalık sürecinde Necdet'e âşık olan halasının kızı Müzehher'in ona bakması

Necdet, annesi istediği için ve bu kıza üzüldüğü için onunla evlenme kararı alması, bu durumda Meliha'nın kıskançlık krizlerinin başlaması

Meliha'nın Necdet'ten hamile olduğunu söylemesi, bunu Müzehher'in duyması, Müzehher'in bu üzüntü yüzünden bir süre sonra ölmesi

Bu yaşananlara dayanamayan Necdet'in bir süre sonra intihar etmesi

Çocuğunu doğurduktan sonra Meliha'nın ölmesi, üç bedenin yan yana mezarlarda yatması

Tevfik Haldun'u, İbrahim Şemsi'nin kendi evladı bilerek büyütmesi

Tematik Benzerlikler:

a. Aşk

"Aşk-ı Memnu" ve "Zavallı Necdet" romanlarının ana temalarından biri aşktır. Romanlarda anlatılan ilişki türü yasak aşktır. Yasak aşk, içinde bulunduğu toplumun değer yargılarına ters düşen ilişki türüdür. Bu ilişki çeşidinin kabul görmemesinin başlıca nedenleri; bir tarafın ilişki içinde olması, yaş, statü gibi farklılıkları gösterebiliriz. Bu benzerlik iki romanda da karşımıza çıkmaktadır. Bir tarafta Bihter, diğer tarafta Meliha eşlerini aldatırlar.

İki romanda da yasak aşkın oluşmasına zemin hazırlayan temel bir neden vardır: "Sevgi ihtiyacı". Karakterler sevgisizliğin verdiği hisle derin bir sevme ve sevilme arayışına yönelir. Bu arayış diğer değerleri bile bastırabilecek düzeydedir. Fromm bize açlığını çektiğimiz şeyin sevgi olduğunu söylüyor. Sevgi bizi tanımlar; o "insanın varoluş sorunun cevabıdır". (2021:7)

Evliliklerinde aradıkları sevgiyi bulamayan Bihter ve Meliha, bu arayışla birlikte farklı bir yola girerler. Bihter, maddi çıkarlar üzerine kurulan evliliğinden pişmanlık duyar ve kendini sorgulamaya başlar.

> *"Onun dostuydu, evet, bu adam için kalbinde derin bir hürmet, hatta bir muhabbet vardı. Lakin onun bütün ruh teslimiyetiyle karısı olamıyordu." (Uşaklıgil, 2016:190)*

Bihter bir gezinti sonrası odasında düşüncelere dalar. Evliliğinin onun hissi duygularını doyuramamasından hatta daha fazla açığa çıkarmasından yakınır.

> *"Hatta genç kızlık hayatında bütün sevda rüyaları, müphem hatlarla çizilmiş bulutlardan ibaretti; fakat izdivaç hiçbirini tatmin etmemeksizin o vakte kadar mektum kalan emelleri uyandırmış, hiçbirine çare getirmiş olmaksızın ruhunun sevda ihtiyaçlarını tutuşturmuş idi. (Uşaklıgil, 2016:203)*

Bihter, istediği bu sevgiyi Adnan'ın ona veremeyeceğini yalnızlık ve mutsuzluk hengâmesi içinde kaybolacağını düşünür. Bu eksikliği yasak aşkla kapatmayı, kocasını aldatmayı istemez ama sevilmeme korkusu ağır basar ve yasak aşka yönelir.

> *Oh! Ne yanılmış idi? Ona sevmek, sevmek lazımdı, sevemeyecek olursa ölecekti. Fakat nasıl sevecek? Sevmek, bu artık kendisi için memnu, muhal bir şey değil miydi? (Uşaklıgil, 2016:203)*

Bihter, kendisine bu duyguları tattıracak ve onu yalnızlığından kurtaracak kişiyi seçer: Behlül. Behlül bu ihanetin, yasak aşkın taşıyıcısı olur. Behlül ile Bihter'in bir anlık yakınlaşması geri dönülmez bir yolun başlangıcı olur.

> *"Bu aşk günahının bütün memnu lezzetleri onun garam atşını (aşk susuzluğunu) öyle mest ederek teskin ediyordu ki artık bu sevdanın haricinde kalan hayatı siliniyordu" (Uşaklıgil, 2016:203)*

"Zavallı Necdet" romanında da Meliha büyük bir hırsla sevilme ihtiyacının tatmin olmasını ister.

"Kesinlikle anlıyordum. İbrahim Şemsi'yi sevmiyordu, sevemezdi. Çünkü o, şiddetle sevilmek istiyordu; onun bütün emeli, arzusu buydu; eşi onu en derin, en şiddetli bir sevgiyle sevsin; çıldırarak, harap olarak sevsin; hayatın bütün zevklerini, dünyanın bütün güzelliklerini kendisinde bulsun! Meliha işte bunu istiyordu. (Nezihi, 2006:46)

Meliha, eşi ile bir şey paylaşamamaktan yakınır ve yalnızlık duyar. Ortak zevklerinin olmayışı eşleri birbirinden uzaklaştırır.

Hâlbuki İbrahim Şemsi… O ciddi bir askerdi. Görevinin tutsağıydı. Haritalarını incelemekte bulduğu zevki belki hiçbir şeyde bulamıyordu ve bulamadığı için de Meliha'yı tatmin edemiyordu. Şiir isteyen, aşk isteyen, üzerine titrenilmek isteyen, kısacası bütün bu incelikleri isteyen ve arayan genç kadını hiç, hiç tatmin edemiyor, onun –belki çocukluğundan beri- beslediği ümitlerin harap olmasına, hayallerin dağılmasına neden oluyordu." (Nezihi, 2006:47)

Fromm'a göre, bir başkası olmadığında kişinin kendisini tamamlanmamış hissetmesi bir zayıflık emaresi değil, tamamen insana dair bir şeydir. (2021: 13) Meliha kendisini tamamlanmış hissetmek için başka bir kişiye yönelmek ister ve nihayetinde bu isim Necdet olur.

"Ağustos sonlarıydı, dikkat ediyordum; Meliha'nın bana sokulması, ilgisi günden güne artıyordu. Meliha, kendi kendini okşayan becerileri, hevesleri, her şeyi, İbrahim Şemsi'den çok bende buluyordu. Ben müziğe, şiire, estetiğe, her güzel şeye tapıyordum. İbrahim Şemsi; o bir asker… Ruhu, kalbi bir askere uygun emellerle, hislerle dolu…(Nezihi, 2006:42)

Necdet, içine düştükleri durumun farkına vardığında, arkadaşına ihanet etmek istemez ve Meliha'dan uzaklaşmaya çalışır ama başarılı olamaz. Necdet ile Meliha birlikte olur. Bu ihanet girdabından ölene kadar kurtulamazlar.

b. Kıskançlık

Kıskançlık, sevileni kaybetme korkusuyla sergilenen olumsuz tutumdur. Somay'a göre, Kıskanılacak bir sevgili ya da kendisinden kıskanılacak bir öteki, o tek kişilik, yapayalnız faciayı yaşayabilmemiz için birer bahaneden ibaret." (2021: 49)

Her iki romanın da ana temalarından biri kıskançlıktır. Aşk-ı Memnu romanında kıskançlık ekseriyetle kadın karakterlerde görülür. Nihal, babasını ve kardeşini kaybedeceği korkusuyla Bihter'den kıskanır.

"O gelecek kadından her şeyi, hele babasını, Bülent'i daha sonra Beşir'i, bütün ev halkını, evi, eşyayı, hatta kendisini kıskanıyordu; bu sevilmiş şeylerin içine girmekle o kadın bunları çalacak, elinden alacak; evet, nasıl, pekiyi tahlil edemiyor, vuzuh ile düşünemiyor, fakat ruhu hissediyordu ki o geldikten sonra kendisi şimdiye kadar sevdiklerini artık sevemeyecekti." (Uşaklıgil, 2016:119)

Bihter ise Behlül'ü kıskanır:

"Demek Behlül gidecekti, yalnız bu gece değil her gün, her gece kim bilir kimlerle nerelerde kalacaktı. Ya o, bütün ruhu ile kendisini ona veren bu kadın ne olacaktı? (Uşaklıgil, 2016:346)

"Zavallı Necdet" romanında ise Meliha, Necdet'i Müzehher'den kıskanmaktadır.

"Demek oluyor ki siz de Müzehher Hanım'ı seviyorsunuz. Onun masum, lekelenmemiş gönlü sizin uğrunuza nefsini ve namusunu feda etmiş diğer birinin sevgisinden, aşkından daha kıymetli öyle mi?" (Nezihi, 2006:157)

c. İhtiraslar

Cibran'a göre,

"Aklınız ve tutkunuz denizlere açılmış ruhunuzun dümeni ve yelkenleridir. Yelkenleriniz ya da dümeniniz parçalanırsa, oraya buraya savrulup sürüklenmekten ya da denizin ortasında hareketsiz kalmaktan başka bir şey gelmez elinizden. Çünkü tek başına hükmeden akıl, kısıtlayıcı bir güçtür; başıboş bırakılmış tutku ise, kendisini yok edene kadar yanan alevdir." (2020:28)

Her iki romanda da kadın karakterler aşklarına, hırslarına kısacası ihtiraslarına yenilerek hiçbir korkuyu içlerinde barındırmaksızın kendi sonlarını hazırlamışlardır. Bihter ve Meliha'nın aşkı, ihtiras ve kıskançlık hisleriyle yoğrulmuş ve intikam alma hırsına evrilmiştir.

"Behlül'le son mülakattan başlayarak, bir müddet eğlenmeye vasıta ittihaz edilen (sayılan) ve artık usanılan aşkı, bir hakaret sillesi içinde iade olunacak mülevves bir şey gibi yüzüne fırlatıldıktan sonra bu kadında yalnız bir his yaşamaya başlamıştı: İntikam… Ondan, onlardan intikam almak! Bu hissin içinde Behlül'le Nihal'i birleştiriyor, onları aynı gayz(öfke) ve adavetin(düşmanlığın) mengenelerinde boğmak istiyordu. Bu aşk onun her şeyiydi… İzdivacında bütün aldanan emellerini bu aşka koymuş, ona bütün ruhunu, bütün benliğini vermişti" (Uşaklıgil, 2016:447)

"Sizin mutluluğunuza dayanamaycağım, sizi bir arada görmeye dayanamayacağım. Necdet Bey anlıyor musun? Bu kızın mutluluğu beni öldürüyor. Bu evlilik bozulmalı! Mutlak bozulmalı!" (Nezihi, 2006:162)

d. Ölüm

Aşk-ı Memnu ve *Zavallı Necdet* romanlarının sonunda ölüm teması karşımıza çıkar. *Aşk-ı Memnu* romanında Bihter intihar ederek ölür.

"Evet, ölecekti. Birden aklına bir şey geldi. Kocasının odasında, yataklığın yanında, küçük dolabın çekmecesinde, sedef kaplı kabzasıyla bir zarif oyuncağa benzeyen bir şey vardı ki onun küçücük ağzını şuraya, kalbinin elim bir ceriha ile sızlayan şu noktasına koysa ve ancak bir saniyelik bir metanetle, yalnız küçük bir tazyik ile dokunsa her şey bitecekti (Uşaklıgil, 2016:472)

Bihter'in kurşunu kalbine sıkması bir mesaj niteliği taşır. Diğer taraftan günahın ortakçısı olan Behlül de ömür boyu bir kaçak gibi yaşamaya mahkûm edilir.

Zavallı Necdet romanı ise üç aşığın ölümüyle son buluyor. Bu romanda karakterlerin ölümü farklı şekillerdedir: Müzehher'in aşk acısından ölümü, Necdet'in intiharı ve çocuğunu doğurduktan bir süre sonra hastalanarak Meliha'nın ölmesi şeklinde gerçekleşir.

"Aşk-ı Memnu" ve Zavallı Necdet Romanlarının Olay Örgüsündeki Karakterler

Asıl Güç/Tematik Güç Açısından

"Aşk-ı Memnu" romanında Bihter, "Zavallı Necdet" romanında Meliha, mesajın yüklendiği karakterlerdir. Bihter ve Meliha, aradıkları sevgiyi bulamamış, arzularına boyun eğememiş, ihtiraslı kadınlardır.

Karşı Güç Olarak

"Aşk-ı Memnu" romanında Nihal, "Zavallı Necdet" romanında Müzehher, narinlikleri, saflık ve masumiyetleri ile ortak özellikler gösterirler.

Arzu Edinilen ve Korkulan Durum/Kişi

Aşk-ı Memnû'da Bihter'in arzusu aşkı bulmak ve karşılıklı sevgiye ulaşmak, korkusu ise yasak aşkının öğrenilmesidir.

Nihal'in korkusu çok sevdiği babasını kaybetmek. Behlül'ün arzusu; aşkı bulmak korkusu ise yalnız kalmaktır.

"Zavallı Necdet" romanında arzu edilen durum Meliha'nın aşk arayışıdır. Meliha'nın korktuğu durum Necdet'i kaybetme korkusudur. Necdet'in arzusu aşkı, korkusu ise arkadaşına ihanet etmektir.

Davranış ve karakter özellikleriyle örnek karaktere sahip kişileri şöyle sıralayabiliriz; Aşk-ı Memnû'da Adnan Bey ve Nihal; "Zavallı Necdet" romanında "Müzehher ve İbrahim Şemsi'yi gösterebiliriz.

Sonuç

Halit Ziya Uşaklıgil ve Saffet Nezihi istibdat döneminde yazılarını kaleme almış iki yazarımızdır. Saffet Nezihi'nin, dönemin en önemli şahsiyetlerinden biri olan Halit Ziya Uşaklıgil etkisinde kaldığını söylemek mümkündür.

Her iki roman da aynı tema etrafında şekillenmiştir. Aşk-ı Memnu romanında ve Zavallı Necdet'te "yasak aşk" ana temalardan birini oluşturmuştur. Bihter ve Meliha, aşkı arayan ve sonunda tutkularına yenilen iki kadındır. Karşı güç olarak Nihal ve Müzehher'in masumiyetleri, örnek kişilikleri de benzerdir. Aşkı ararken kaybedilen etik değerler, ödedikleri bedeller ve çıkarılacak derslerin de aynı olduğu görülmüştür.

Biz de bu çerçeve de "Zavallı Necdet" romanında yaşananlar ile "Aşk-ı Memnu" romanında yaşananlar arasında benzerlik olduğunu ifade etmeye çalıştık. Sonuç olarak karşılaştırmalı bir inceleme yaptığımız bu iki romanı oluşturan temel unsurlara baktığımızda, konular ve kahramanlar açısından pek çok unsurun benzerlik taşıdığı gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Avcıoğlu (İspirlioğlu), Nevin (1995). *Safvet Nezihi Hayatı ve Eserleri.* Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Cibran, Ermiş (2020). *Ermiş.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ekiz, Osman Nuri-Müslim Ergül (1980). *Türk Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Toker Yayınları.

Fromm, Erich (2021). *Sevme Sanatı.* İstanbul: Say Yayınları.

Hamişoğlu, Serhat (2017). "Eylül Romanında Halit Ziya ve Aşk-ı Memnu Etkileri". *I. Uuslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Sempozyumu Bildiri Kitabı* (2017). Ordu: s. 303-312.

Maden, Sedat (2008). "Aşk-ı Memnu ve Madam Bovary Romanlarında Kadınların Yönlendirdiği Olay Örgüsü". *Türklük Bilimi Araştırmaları*. S.XXIV. s. 79-97.

Nezihi, Saffet (2006). *Zavallı Necdet.* Ankara: Yıldız Yayıncılık .

Somay, Bülent (2020). *Bir Şeyler Eksik*. İstanbul: Metis Yayınları.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2016). *Aşk-ı Memnu.* Ankara: Nilüfer Yayıncılık.

İSA MUĞANNANIN *QURU BUDAQ* POVESTİ AVTOBİOQRAFİK ÖRNƏKLƏR KONTEKSTİNDƏ

Ülvi Aydın MİKAYİLOV

Doktora Öğrencisi
Bakü Devlet Üniversitesi Filoloji Fakültesi Azerbaycan Edebiyatı Tarihi Kafedrası

ÖZ

Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli nümayəndələrindən olan İsa Muğanna yaradıcılığında əsasən gördüyü və yaşadığı hadisələri bədiiləşdirərək qələmə almışdır. Yazıçı özünün və tanıdıqlarının avtobioqrafik obrazlarını yaratmaqla insanın xarakterini, psixoloji durumunu və cəmiyyətin fərdə, fərdin cəmiyyətə olan münasibətini daha çox diqqətə çatdırırdı. Məlum olduğu kimi İsa Muğannanın yazdığı əsərlərdə müharibə dövrünün və müharibədən sonrakı dövrün geniş təsviri yer almışdır.

Tədqiqatın əsas obyekti olan "Quru budaq" povesti də müharibə dövrünün bitməsindən sonra baş verənlərin bədii ədəbiyyatda əksi olan ədəbi nümunədir. "Quru budaq" povestində İsa Muğanna özünün avtobioqrafik obrazını yaratmaqla yanaşı atası Mustafa Hüseynovun xarakter və taleyindən müəyyən avtobioqrafik məqamları qələmə almışdır. Əsərdə yer alan Nuru obrazı İsa Muğannanın və atasının tale və xaraketrinin ortaq daşıyıcısı kimi təsvir edilmişdir. Məktəb direktoru olan Nurunun qardaşı Şövkət Tahirli onun direktor olduğu məktəbdə təhsil alırdı. Yeniyetmə Tahirli ailələrinə qarşı edilən haqsızlıqlara qarşı açıq mübarizə aparır. Nuru qardaşını bu mübarizədən çəkindirməyə çalışsada, Şövkət açıq mübarizəsindən əl çəkmirdi. Əsər onu göstərirdi ki, o dövrdə (60-70-ci illərdə) ədalətsizliyə qarşı açıq mübarizə mümkün deyildi. Bu baxımdan da insanların bir-birinə olan münasibətində kəskin ziddiyyətlər yaranırdı. Əsərin sonunda Şövkət Tahirli doğma qardaşı Nuruya belə, olan inamını itirdi. Muğanna əsərdə dövrün gərginliyini təsvir etməklə yaşadığı mühitin ponaramını vermiş olur.

Açar sözlər: İsa Muğanna, "Quru budaq", avtobioqrafizm, xarakter.

ABSTRACT

Isa Muganna, who is one of the prominent representatives of Azerbaijani literature, mainly wrote about the events he saw and experienced in his activities. By creating autobiographical images of himself and his acquaintances, the writer paid more attention to the character of a person, his psychological state and the attitude of society to the individual, the individual to society. As is commonly known, the works written by Isa Muganna contain a wide description of the war period and the post-war period.

"Quru budaq (Dry Branch)" narrative which is the main object of the research, is also a literary example of the events reflected in the fiction that took place after the end of the war period.

In the narrative "Quru budaq (Dry Branch)", Isa Muganna created his own autobiographical image, as well as wrote certain autobiographical moments from the character and destiny of his father Mustafa Huseynov. The image of Nuru in the work was described as a common carrier of the destiny and character of Isa Muganna and his father. Nuru's brother, Shovkat Tahirli, studied at the school where he was principal. Teenager Tahirli is openly struggling against the injustice done to his family. Although Nuru tried to dissuade his brother from this struggle, Shovkat did not give up his open struggle. The work showed that at that time (60-70s) it was impossible to openly struggle against injustice. From this point of view, there were sharp contradictions in people's attitudes towards each other. At the end of the work, Shovkat Tahirli lost faith in his brother Nuru. In the work, Muganna describes the tensions of the period and gives a panorama of the environment in which she lives.

Keywords: Isa Muganna, "Quru Budaq (Dry branch)", autobiography, character.

Tədqiqatın məqsədi

Məqalədə əsas məqsəd avtobioqrafizmləri müəyyən edərək müəllif təxəyyülündən fərqləndirmək və müəllifin həyatı ilə obrazların uyğunluğunu əlaqələndirməkdir. Bununla bərabər məqalədə müharibədən sonrakı dövrün təsviri sovet rejiminin milli düşüncəyə vurduğu zərbə müəyyən mənada əks olunmuşdur.

Araşdırma

Cəmiyyətdə gedən proseslər məlum olduğu kimi insan faktoruna bağlı məsələdir. Baş verən tərəqqi və ya durğunluq bilavasitə insan fəaliyyətinin əksidir. Dövr, zaman etibarı ilə yaşanan hadisələr bədii ədəbiyyatın əsas predmetinə çevrilir. Yazıçı və ya şair görüb eşitdiyi hadisələri gerçək çalarlarla bədii təxəyyülün vəhdətində ədəbi nümunəyə çevirərək oxucuya təqdim edir. Ədəbi nümunələrin yaranmasının əhəmiyyəti ondadır ki, yetişməkdə olan nəsil özündən əvvəlki dövrdə baş verən hadisələrdən xəbərdar ola bilir. Bədii ədəbiyyat həyatı təcrübənin formalaşmasında mühüm rol oynadığından yazılan əsərlər istiqamət verici rol oynayır. Real gerçəklikləri özündə daha çox əks etdirən bədii mətnlər dövrün təsvirini canlı, koloritli verə bilir. Azərbaycan ədəbiyyatında avrobioqrafik, sənədli bioqrafik, tarixi və fantastik əsərlər yer almaqdadır.

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının dəyərli nümayəndələrindən olan Xalq yazıçısı İsa Muğannanın yaradıcılığında avtobioqrafik əsərlər üstünlük təşkil edir. Ədibin yaradıcılığı əsasən sovet rejimi dövrünə təsadüf etmişdir. Bu dönəmdə ədəbiyyat senzura ilə əhatə olunurdu. İsa Muğanna realist yazıçı olduğundan görüb eşitdiklərini, yaşadığlarını olduğu kimi yazmağa çalışırdı. Lakin senzura buna bir o qədər də imkan vermirdi. Belə olan halda yazıçı düşüncələrini sətiraltı ifadələrlə özünün və tanıdıqlarının avtobioqrafik obrazlarının vasitəsi ilə yazdığı əsərlərdə canlandırmış, demək olar ki, Muğanna yaradıcılığının əksər hissəsini avtobioqrafizmlər təşkil edir.

Nasirin ilk qələm təcrübəsi olan “Anadil ötən yerdə”əsərində də atasının və dayısının bioqrafiyasından irəli gələn məqamlar yer almış və müəllifin son dönəmlərdə yazdığı “İlan dərəsi” və “Qırx kisə qızıl” povestlərində də yenə də babasının, atasının, özünün həyatından müəyyən cizgiləri bədiiləşdirərək ədəbi nümunəyə çevirmişdir. Ədibin bədii nəsrində əsasən

müharibə dövrü, dövrün gətirdiyi çətinliklər, sosial, mənəvi, maddi sıxıntılar müharibədən sonrakı dövr geniş təsvir olunur. Muğannanın yaradıcılığı mövzu baxımından çoxşaxəlidir. Bir əsərdə hadisələr fərqli situasiyalarda cərəyan edir. "İdeal"a qədər ki, dövr yaradıcılığında müharibə dövrü mövzusu ön mövqedə dayansa da "İdeal" və sonrakı əsərlərdə bəşəri problemlər və ideyalar daha çox nəzərə çarpır. Muğannanın "İdeal"la başlayan dövr yaradıcılığı fəlsəfi, estetik, dil, üslub baxımından "İdeal"a qədər ki, dövr yaradıcılığından kəskin fərqlənir. İsa Muğanna ədəbiyyata yeni fikir, ideya gətirsə də klassik ənənələri unutmur, klassik və müasir ədəbi düşüncənin vəhdətini əsərlərində əks etdirirdi. "İsa Hüseynovun əsərləri Azərbaycan altmışıncılarının möhtəşəm bir proloqudur. Sanki İsa Hüseynov "Doğma və yad adamlar" haqqındakı qənaətlərini, yazıçı təəssüratlarını Azərbaycan altmışıncılarına təhvil verib özü tamam yeni bir sahə ilə "İdeal" romanı ilə və onun davamı olan yeni dünyanı təsvir etməklə məşğul olmağa keçmişdir". (Həbibbəyli, 2014: 5) Muğanna yaradıcılığa 40-cı illərdə başlasada onun əsərləri altmışıncılar nəsli üçün ədəbi məktəb rolunu oynamaqda idi. Qeyd edildiyi kimi "Doğma və yad adamlar" əsəri cəmiyyətdə maraqla qarşılandı və ədəbiyyatşünaslığın diqqət mərkəzində olmuşdur. Həmin əsər müstəqillik illərində "İsaHəq MusaHəq" adı ilə (yenidən işlənərək) oxucuya təqdim olundu. İsa Muğannanın yaradıcılığında "İdeal"la yeni bir istiqamət meydana gəlməyə başladı. Bu da onu göstərir ki, müəllif yalnız imzasını deyil, düşüncəsinin də trayektoriyasını dəyişmişdir. Ədibin "İdeal" və sonrakı əsərlərinə nəzər saldıqda sanki yeni yazıçı ilə qarşılaşmış oluruq. Nasir "İdeal"la başlayan dövr yaradıcılığında SafAğ elmi, OdƏr dili ilə bağlı fikirlərini irəli sürməyə başladı. Muğanna "İdeal" və sonrakı əsərlərdə insanları saflaşmağa, elmli olmağa və vicdanla yaşamağa çağırırdı. Sonuncu müsahibəsində "Vicdan dinin yarısıdır" deyə bilərikmi? – sualına belə cavab vermişdi ki, vicdan dinin hamısıdır. (Sadiq, 2014, Ədəbiyyat qəzeti) Bu müsahibə də göstərir ki, Muğanna üçün insanın tutduğu mövqedən, vəzifədən, statusundan asılı olmayaraq vicdanlı olması əsasdır. Nasirin "İdeal"a qədər yazdığı əsərlərin əksəriyyətində müharibənin bitməsindən sonrakı dövr fərqli situasiyalarda təsvir olunur. Bədii nümunələrdə sovet rejiminin vətəndaşlara münasibəti, vətəndaşların rejimə olan münasibəti yer alır.

İsa Muğannanın "İdeal"a qədər ki, dövr yaradıcılığında "Bizim qızlar", "Doğma və yad adamlar", "Yanar ürək", "Saz", "Tütək səsi", "Quru budaq", "Kollu Koxa", "Şəppəli", "Ömür karvanı", "Sürgün", "Dan ulduzu", "Məhşər" kimi əhəmiyyətli və dəyərli əsərləri vardır.

"Quru budaq" povesti müharibədən sonrakı dövrü əks etdirən milli xarakterlərin təzahür etdiyi bir əsərdir. "Sovet demokratiyasının çiçəkləndiyi illərdə cəmiyyətin üzdə görünməyən, amma bütün mahiyyətini ifadə edən reallıqlarını ilk dəfə məhs (İsa Hüseynov) Muğanna ədəbiyyata gətirdi. Onun qələmində adi adamlar, sıravi insanlar ədəbiyyatın əvvəlki müstəsna qəhrəmanlarını kölgədə qoydular." (Yusifli, 1998, "Ponorama" qəzeti)

İsa Muğanna ona qarşı olan təpki və tənqidlərə baxmayaraq milli ideologiyanı ön mövqedə tutur, imkan yarandığı qədər fikirlərini əsərlərinin vasitəsi ilə cəmiyyətə çatdırmağa çalışırdı.

"Quru budaq" povestində müəllif əsasən fərqli xarakterləri canlandırmaqla yaşanan reallıqları əks etdirir, ədalətsizliyin olduğunu göstərirdi. "Tütək səsin"də baş verən hadisələr inkişaf edərək "Quru budaq" povestində davam etdirilirdi. "Tütək səsi" povestindən tanınan məktəbli Nuru "Quru budaq" əsərində məktəb direktoru, balaca Şöşü isə (Şövkət Tahirli) məktəbin yuxarı siniflərində oxuyan şagird idi. Əsər Şöşünün dilindən nəql olunur. Belə məlum olur ki, Nuru ilə Şöşünün atası Tahir Tahirli gənc yaşlarında yaraşıqlı bir oğlan olmuşdur. O, kənddə tut ağacının budağında çıxıb fırlanar, bütün kənd caamatı da onu seyr edərmiş. Bunu görən kəndin mollası Mollagülən Tahirə bu hərəkətinin düzgün olmadığını deyir. Günlərin birində Tahir budaqdan yıxılır. Mollagülən kəndə hay salır ki, mənim sözümü eşitmədi, ona görə də indi cəzasını çəkir. Mollagülənin bacısı qızı Nuru ilə Şöşünün anası Əsmət dayısının budağa gecə vaxtı sabun sürtdüyünü öz gözləri ilə görmüşdü. Əsər bu hadisə ilə başlayır. Süjet boyunca Şöşü ilə Mollagülən arasında çəkişmələr davam edir.

Tahir Tahirli Vətən müharibəsinə yollanır və geri qayıtmır. Nuru ilə Şöşünün anası Əsmət Mollagülənin verdiyi əzablardan xəstələnib dünyasını dəyişir. Qardaşının himayəsində böyüyən Şöşü olanları illər sonra bildikdə ata-anasının qisasını almaq qərarına gəlir. Müəllif bu əsəri yazmaqla müharibədən sonrakı dövrün ponoramını görüb yaşadıqlarının fonunda əks etdirir, eyni zamanda öz avtobioqrafiyasından irəli gələn məqamlarıda sərgiləyir. Ədibin xatirələrindən bilindiyi kimi atası Mustafa Hüseynov Vətən müharibəsinə getmədən öncə müəllim, daha sonra məktəb direktoru kimi çalışmışdır. Muğanna atasının avtobioqrafiyasından irəli gələn cizgiləri Tahir Tahirli və Nuru obrazlarında əks etdirməklə iki fərqli avtobioqrafik surət yaratmışdır. Avtobiqorafizm yaradılışında bir fərqli cəhət də ondadır ki, ədib Nuru obrazını yaradarkən yalnız atasının deyil, özünün də taleyindən gerçək məqamları surətin timsalında əks etdirmişdir.

"Nuru – Şöşü bala dünyanın işini bilmək olmaz. Müharibə zad başlayar korluq çəkərsən deyirdi. Hər ay maaşından artırdığı pulu aparıb əmanət kassasına qoyub mənim təhsil illərim üçün saxlayırdı" (Muğanna, 2015: 67-68)

Məlum olduğu kimi İsa Muğanna da atası dünyasını dəyişdikdən sonra bacı, qardaşını özü saxlamış, onların təhsil almasına, ev-eşik sahibi olmalarına yardımçı olmuşdur. Şöşü Mollagülənin ailələrinə qarşı olan münasibətindən qəzəblənərək açıq mübarizə aparırdı.

Nuru yerə baxdı.

- Atamız inqilab eləyib, maarif çırağı yandırıb, kəndimizi işıqlığa çıxarıb ... Yaxşıynan bərabər pisnən də yola getməlisən. Güzəşt lazımdır, əzizim. Güzəşt!

- Qatilə güzəşt?

- Bəli! Hətta qatillə də yola getməlisən! Hər bir qatil xəstədi, əzizim!Ürəyin böyük olmalıdı! Bağışlamağı bacarmalıdı. (Muğanna, 2015: 73-74)

Nuru qardaşını qisas fikrindən çəkindirsə də, Şöşü inadından əl çəkmirdi. Müəllif əsərdə fərqli düşünən obrazlar yaratmaqla qardaşların belə dövrə müxtəlif münasibətdə olduğunu göstərirdi. Şöşü olanları gerçəkliyi ilə qəbul edir, saf, təmiz olduğundan bütün hadisələrə çılğın

şəkildə reaksiya verirdi. Əsərlə bağlı professor Yaşar Qarayev yazır. "Bir xarakter və fərdiyyət kimi Şöşü qızğındır, inadkar və maksimalistdir. Onda fantastik və güzəştsiz bir doğruçuluq, ədalət duyğusu var." (Qarayev, III cild, 2015, s.526)

Şöşünün düşüncələrini milli xarakter kimi dəyərləndirmək olar. İsa Muğannanın özü də ədalətsizliyə qarşı çıxır, əsərləri vasitəsi ilə daim haqsızlığı pisləyir. Sovet dövründə senzura olmasına rəğmən nasir senzuranı belə bədii təxəyyülünün gücü ilə aşmağa nail olurdu. Ümumiyyətlə Muğannanın bədii nəsrində milli düşüncə və milli kolorit hakim mövqedə dayanır. Akademik Nizami Cəfərovun da qeyd etdiyi kimi "(İsa Hüseynov) Muğanna fenomeni kifayət qədər milli hadisədir." (Cəfərov, 2007: 201)

Müəllif "Quru budaq" povestində dövrün acılarını yazmaqla bərabər öz avtobioqrafiyası fonunda milli, mənəvi, əxlaqi dəyərləri yaddan çıxarmır, ailə - məişət məsələlərinə də ədəbi nümunədə yer ayırmışdır.

Ədib əsərdə canlandırdığı Nuru və Şöşü obrazlarının timsalında avtobioqrafiyasından məqamları bölüşməklə öz taleyini və yaşam tərzini oxucusu ilə bölüşmüşdür. Şövkət Tahirlinin şeir yazması və məktəbi qurtararkən qızıl medal ala bilməməsi müəllifin yaşadıqlarıyla üst - üstə düşərək avtobioqrafizm olduğu görünür. Avtobiqrafizm fonunda yazılan bu əsər müharibədən sonrakı dövrün doğma insanlar arasında da gərginlik yaratdığını göstərir və yaranan gərginliklər böyük konfiliktlərə gətirib çıxarır. Kiçik yaşlarında hamının Şöşü kimi çağırdığı Şövkət Tahirli sinif yoldaşı, Mollagülənin oğlu Ramazanı öldürür. Şöşünün Ramazanı öldürməsinə səbəb, Ramazanın yersiz atmacaları, Şöşünü qıcıqlandırması olmuşdur. Şövkət Tahirli həbs olunarkən qardaşı Nuru ilə görüşmək istəmir, onu da özünə düşmən bilir. Şöşüyə ana nəvazişi göstərən Bibixanım onunla görüşə gələrkən gətirdiyi yemək və paltarı Şövkət Tahirli qəbul etməyərək deyir. "Ana qatilinin heç nəyi lazım deyil mənə" (Muğanna, 2015: 122) Şöşünün dilindən nəql olunan əsərdə müəllif yazır. "Nuru hönkürdü məni də qəhər boğdu, köksüm sıxıldı. Amma gözlərimdən damcı da çıxmadı. Komsomol Tahirin budağı belə qurudu." (Muğanna, 2015: 124)

Nəticə

Şöşünün qardaşı Nurunu qatil bilməsinin birinci səbəbi dövrün gərgin olması idisə, digər səbəb isə Şöşünün söz eşitməzliyi, inadkarlığı, səbirsizliyi və hadisələri düzgün dəyərləndirməməsi idi.

İsa Muğanna bu povesti yazmaqla öz avtobioqrafiyasının fonunda müəyyən həyat gerçəkliklərini əks etdirmiş və milli düşüncənin inkişafının qarşısı alındığını göstərirdi. Müəllif eyni zamanda bu ədəbi nümunədə onu da göstərir ki, mənəvi əxlaqi dəyərləri qoruyub saxlamaq üçün mübarizə ilə bərabər təmkin, səbr və düşüncə gərəklidir.

KAYNAKÇA

Cəfərov, Nizami (2007). *Seçilmiş Əsərləri*. beş cilddə 2-ci cild. Bakı – elm. 352 səh

Həbibbəyli, İsa (2014). *İsa Hüseynovdan İsa Muğannaya: Axırıncı Əlyazma və Bütöv Dünya Ölümdən Sonrakı Həyat, məqalələr toplusu*. səh 3-7

Qarayev, Yaşar (2015). *Seçilmiş Əsərləri*. Beş cilddə. 3-cü cild. Bakı. elm. 908 səh

Muğanna, İsa (2015). "Quru budaq", "Şəppəli", *Hədəf Nəşrləri*. 128 səh

Sadiq, Şamil (2014). İsa Muğanna ilə son söhbətim. "*Ədəbiyyat Qəzeti*" 18 aprel 2014

Yusifli, Vaqif (1988). İsa Hüseynovdan – Muğannayadək "*Ponorama" Qəzeti*. 23 iyun 1998-ci il.

MAĞCAN CUMABAYEV'İN *URAL* VE *URAL DAĞI* ŞİİRLERİNİN ÇÖZÜMÜ VE DAĞ SEMBOLİZMİ

Ümmügülsüm KORKMAZ

Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları ABD

ÖZ

Kazak edebiyatının temsilcilerinden olan Mağcan Cumabayev, bir Türkistan aydınıdır. O, şiirleriyle hem Kazak halkını hem de bağımsızlık mücadelesi veren diğer Türk topluluklarını Sovyet ideolojisiyle yok olmamaya, ata yurda, bağımsızlığa, milli mücadeleye ve ana dile sahip çıkmaya davet etmiştir.

Ural, Altay ve Tanrı dağları Türklerin eski yurtlarıdır. Bu dağlar Türk milleti için manevi bir değere sahiptir. Mağcan da "Ural" ve "Ural Dağı" adlı şiirlerinde dağ sembolüne yer vermiştir. Dağın Türk milleti için hem manevi hem de coğrafi değerini anlatmak istemiştir. Milli unsurlar içinde coğrafi bir keşif yapmıştır. O, zihninde canlandırdığı Türk coğrafyasının sınırlarını tasvir etmiştir. Şiirlerinde Türklüğün kaybolmayan izlerini aramıştır.

Bu çalışmada Mağcan Cumabayev'in "Ural" ve "Ural Dağı" adlı şiirleri "Ontolojik Çözümleme Yöntemi" çerçevesinde ele alınmıştır. Bu yöntem iki ana başlıktan oluşmaktadır; Ön yapı ve arka yapı. Ön yapıda şiirlerin dış görüntüdeki özellikleri incelenmiştir. Arka yapıda ise şiirlerin anlam tabakası açığa çıkarılmıştır. Bu yapıda yer alan semantik, nesne, karakter ve alınyazısı tabakaları şiirlerin açar bölümünü oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mağcan Cumabayev, Ural Dağı, dağ, vatan, Kazakistan.

ABSTRACT

Magcan Cumabayev, one of the representatives of Kazakh literature, is a Turkestan intellectual. With his poems, he invited both Kazakh people and other Turkish communities struggling for independence not to disappear with the Soviet ideology, to claim the ancestral homeland, independence, national struggle and native tongue.

Ural, Altay and Tanrı mountains are the old lands of Turks. These mountains have a spiritual value for the Turkish nation. Mağcan also included mountain symbolism in his poems "Ural" and "Ural Mountain". He wanted to explain both the spiritual and geographical value of the mountain for the Turkish nation. He made a geographical discovery within the national elements. He depicted the borders of Turkish geography that he envisioned. He searched for traces of Turkishness that did not disappear in his poems.

This kind of Magcan Cumabayev's poems named "Ural" and "Ural Mountain" has been covered within the framework of "Ontological Analysis Method". This method consists of two

main topics; Front structure and rear structure. In the front structure, the features of the poems in the external image has been examined. In the back structure, the meaningless of the poems has been revealed. The semantic, object, character and destiny layers in this structure have created solution point of the poems.

Keywords: Mağcan Cumabayev, Ural Mountain, mountain, homeland, Kazakhstan.

Giriş

Mağcan Cumabayev, 1893 yılında Kuzey Kazakistan'ın Kızıljar bölgesinde dünyaya gelmiştir. Kazak edebiyatının temsilcilerinden olan Mağcan, bir Türkistan aydınıdır. O, şiirleriyle hem Kazak halkını hem de bağımsızlık mücadelesi veren diğer Türk topluluklarını Sovyet ideolojisiyle yok olmamaya, ata yurda, bağımsızlığa, milli mücadeleye ve ana dile sahip çıkmaya davet etmiştir. O şiirlerini yazarken milli coğrafyadan, tarihten, kültürden ve inançtan beslenmiştir. Milliyetçilik suçlamalarıyla, 1938 yılında Sovyet rejimi tarafından ölüme mahkûm edilmiştir.

Mağcan'a göre sanat; "Kuru bir poetika üzerinden üretilen, salt entelektüel bir eylem değildir. Sanat, millet ve vatanın tüm sorunlarına çözümler üretebilme kabiliyetini kazanmak ve kazandırmak demektir. Mağcan, "sanat" kavramını daha çok medeniyete vesile olan bilgi, feraset, estetik üretim ve gayrete karşılık gelecek biçimde kullanır. Ona göre sanat, her şeyden evvel çalışmayı istemekle ve çalışarak ilerletilebilecek bir eğitim süreciyle kazanılabilir. Onun için şiir, yaşananlara müdahale edebilme, onları değiştirip yönlendirebilme aracıdır." (Kapağan, 2015: 190-218)

Dağ Sembolizmi ve Ural Dağları

Dağlar; "Ulaşılamaz, uzak, ekseriya volkanik ve daima ihtişamlı olmaları sebebiyle Tanrı'nın kudret ve azametinin sembolü olmuştur. Kutsal dağ kültüne hemen hemen bütün ülke ve kavimlerde rastlamak mümkündür. Japonca'da ilâhları ifade eden kami kelimesi dağlar için de kullanılır. Fuji-Yama dünyanın ekseni kabul edilen kutsal dağdır ve hacılar belli temizlik kurallarına riayet ederek oraya çıkarlar. Çin'de dağların ruhları olduğuna inanılır ve bunlara tapılır, özellikle K'ouen Iouen dünyanın ekseni kabul edilir. P'outcheou yer altı dünyasına açılan dağdır. Ayrıca ülkenin doğusunda bulunan T'aichan da kutsaldır. Taoistlere göre K'ouen Iouen'e aynı zamanda "dünyanın merkezinin dağı" da denir. Güneş ve ay onun çevresinde döner. Bu dağ ölümsüzlüğün mekânıdır ve ölümsüzler orada yaşar. Kişiyi semaya götüren yol olduğu için bu dağ taoistlerin sığınağıdır. Brahmanizm'in kutsal kitabı Rig Veda dağlara yapılan bir yakarışı ihtiva eder. Uzakdoğu kültüründe Himalaya dağların kralı ve en kutsal dağ, Meru dünyanın ekseni, Kailâsa Tanrı Şiva'nın ikametgâhıdır. Tibet inançlarında kutsal dağlar semanın direkleri veya yerin kazıkları, hatta ülkenin ilâhları, mekânın efendileri olarak kabul edilmektedir. Dünyanın merkezini teşkil eden kutsal dağ inancı Ural-Altaylar'da, Cermenler'de, hatta Malakka pigmeleri gibi ülke ve toplumlarda da görülür. Mezopotamya'da merkezî bir dağ gökle yeri birleştirmektedir. Ahd-i Atîk'te Gerizim dağı yeryüzünün merkezi olarak adlandırılmıştır. Hristiyanlara göre İsa'nın çarmıha

gerildiği yer olan Calvaire (Ârâmîce Golgota) tepesi dünyanın merkezinde bulunmaktadır ve hem semavî dağın zirvesi hem de Hz. Âdem'in yaratıldığı ve defnedildiği yerdir."[1] İlahi inançlarda da dağlar önemli bir yere sahip olmuştur. Nur Dağı, Sina Dağı, Safâ ile Merve tepeleri, Arafat Dağı, Uhud Dağı bunlara örnek verilebilir.

Türk efsane ve masallarında da önemli yer tutan dağlar; "Zirveleri gökleri deler gibi yükselen ve başları bulutlar içinde kaybolan, Tanrı'ya yakın olmanın, kahramanlığın, arkasına yaslanmanın, yaşama güvencenin sembolüdür. Dağlar göğün direğidir. Ural Dağları bölgesinde yaşayan Türk ve Fin halkları, Ural Dağları'nı "Dünyanın kuşağı" olarak kabul etmişlerdir. Onlara göre, Ural Dağları, dünyayı baştan başa saran, taş bir kuşaktan başka bir şey değildir." (Arda, 2014: 26)

Altay, Ural ve Tanrı dağları Türklerin eski yurtlarıdır. Özellikle dağların zirveleri kutsaldır. Bu dağlar Türkler için önemlidir ve milli kimlik tasvirinde, coğrafi yanının dışında manevi bir değere de sahiptirler. Urallar; "İlk kez merkezi olarak Asya bölgesinin kuzey bölümündeki, yerli halkları olan Uralyan kabileler tarafından adlandırılmışlardır. Uralyanlar yerleşik hayatı olmayan, avcılıkla ve toplayıcılıkla uğraşan bir kabiledir. Fakat bölgelerindeki kaynakların bitmesiyle birlikte, Orta Asya boyunca gerçekleşen bir yayılmayı ardından getirmişlerdir. Ural kelimesi Türk kökenli olup, "Taş kemer" anlamına gelmektedir. Kazakistan'ın steplerinden Kuzey Kutbu'na uzanmakta olan 2,498 km uzunluğundaki sıra dağların uzanmasıyla oluşan dağlardır. Vaygaç adası ve arkasından gelen Novaya Zemliya adası sıradağların devamındadır. Ural Dağları, Avrupa ve Asya kıtalarını birbirinden ayıran dağlardır. En zirve noktası Narodnaya Dağı'dır. Bu dağ 1895 m olarak ölçülmüştür."[2]

Vogul efsanesine göre Ural Dağları'nın yaratılış hikâyesi şöyledir: "Çok önceleri dünya suların yüzünde bir tabak gibi yüzermiş. Toprak, su üzerinde yüzer mi? Bunun için de toprağın bir kısmı etrafa dağılır ve bir kısmı da batarmış. Su üstünde yüzen topraklara kimse ayak basamazmış. Tanrı bakmış ki olmayacak. Eline bir kuşak almış ve toprağı kenarlarından iyice sararak sıkıştırmış. Dağılmaz bir hale getirmiş. Dünyanın topraklarını sarıp sıkıştıran bu kuşak da sonradan dünyayı saran dağ sıraları olmuş. Bu dağ sıraları da Ural Dağları'ndan başka bir şey değilmiş. Bunun için de Ural Dağları'na "Dünyanın kuşağı" denmiş." (Pamukçu, 2019: 770-773)

Coğrafi olarak bu şekilde tanımlanan Ural Dağları'nın, Türkler için manevi değeri Mağcan'ın "Ural ve Ural Dağı" adlı şiirlerinde ele alınacaktır. Mağcan, bu şiirleriyle milli unsuralar içinde coğrafi bir keşif yapmıştır. Zihninde canlandırdığı Türk coğrafyasının sınırlarını tasvir etmiştir. Şiirlerinde Türklüğün kaybolmayan izlerini aramıştır.

1 https://islamansiklopedisi.org.tr/dag (E. T.: 10.06.2021)

2 https://www.dag.gen.tr/ural-daglari (E. T.: 05.01.2019)

Ural ve Ural Dağı Şiirlerinin Ontolojik Çözümlemesi

Ontolojik çözümleme yönteminin temelinde "Sanat eserinin bir varlık olarak ele alınması yatmaktadır. Sanat ontolojisi sanat eserinin var olan olarak varlığını inceler, varlık tabakalarının tespitini yapar, estetik değerlerini araştırır. Genel ontolojiyi sanat eserine ilk defa uygulayan Roman Ingarden olmuştur. Ingarden edebiyat eserinin, kendine has karakteristik özellikleri bulunan ve hem öbür tabakalar hem de eserin bütünlüğü bakımından oynadığı rol yönünden birbirinden ayrılan dört tabakadan meydana geldiğini belirtmiştir." (Akın, 2016: 62-63)

Ontolojik yöntem başlıca şu yapılardan meydana gelmektedir; "Ön Yapı: Duyulur Yapı, Dış Yapı, Ses Tabakası, Maddî Tabaka, Görünür Yapı, Reel Varlık Alanı'nı içermektedir. Arka yapı dört tabakadan oluşmaktadır; Semantik Tabaka: Semantik tabakada dil olgusu öne çıkar. Kelimelerin değeri bu tabakanın inceleme alanıdır. Obje (Nesne) Tabakası: İkinci tabaka olan, obje (nesne) ya da anlam tabakası şiirin kapılarını okura açan tabakadır. Karakter Tabakası: Üçüncü tabaka olan karakter tabakasında şairin dünya görüşü ile şiir arasındaki paralel düşünsel yönler ele alınır. Alınyazısı (Kader) Tabakası: Son olarak şiirin açmazını açar kılacak tabaka, kader (alın yazısı) tabakasıdır. Bu tabakada şairin tüm insanlık için görüşleri anlam kazanır." (Azap, 2013: 843-853)

"Ural" şiirinin Kazak Türkçesi aslından transkripsiyonu ve Türkiye Türkçesi aktarımı:[3]

Oral	*Ural*
Uzın oral kün men tün çek arası.	*Uzun Ural, güneş ile gecenin sınırıdır.*
Bir jağı-kün, bir jağı –tün balası.	*Bir yanı güneşin oğlu, diğer yanı gecenin.*
Arğı jağı-kök közdi jın uyası	*Öbür tarafı, gök gözlü cinin yuvası*
Bergi jağı Türiktiŋ sar dalası.	*Beri tarafı Türk'ün geniş bozkırıdır.*
Askar Oral keri alıp küzet torğan.	*Yüce Ural! Uzaktan dikkatle gözleyen nöbetçi.*
Kün men tün arasında Kıtay korğan.	*Gündüz ile gece arasındaki Çin Seddi.*
Denesi-tas, karağay-koyuv murtı.	*Gövdesi taştır, çam ağacı kalın bıyığıdır.*
Oŋ men sol tüstikke ol murtın burğan.	*O bıyığını güneye ve kuzeye doğru burmuştur.*
Karamay heç nersege közim toktap,	*Gözümü çevirip hiçbir şeye bakmadan,*
Kelip em alıbımdı aŋsap, çoktap,	*Yiğidimi özleyip, görmek için yanarak gelmiştim.*
Uykı duspan degen söz durıs eken	*Uyku düşmandır denilen söz doğru imiş.*
Sol alıptan ötippin tünde uyıktap.	*O yiğitten geceleyin uyuyarak geçmişim.*
Keç alıbım, jüziŋdi köre almadım.	*Affet yiğidim, yüzünü göremedim!*
Aldıŋda iyilip selem bere almadım.	*Önünde eğilip selam veremedim*
Amal ne, sar daladan sak elçi bop,	*Ne çare! Uyanık bir elçi olup,*
Küzettegi alıpka kele almadım.	*Geniş bozkırdan nöbetteki yiğide gelemedim.*
Uzın Oral kün men tün çek arası.	*Uzun Ural gündüz ile gecenin sınırı.*
Ölim-tün, ömir-güldi kün dalası,	*Ölüm, gece… Ömür, gündüzün çiçekli kırı…*

[3] Şiirin Latin harflerine ve Türkiye Türkçesine aktarımı; Tamir, Ferhat (1993). "*Mağcan Cumabayef Öleŋderi"*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, s. 258-261, eserinden alınmıştır.

Ömir menen ölimniŋ çek arasın *Uyıktap ozbak ejelden jer balası.*	*Yerin oğlu hayat ile ölüm arasındaki sınırı* *Ezelden uyuyarak geçecektir.*
Eki dünye-kün men tün, ömir, ölü. *Biri-besik, birevi dayar köriŋ.* *Bala bolıp jata ber besigiŋde,* *Sar dalanıŋ erkesi, Kazak Elim.*	*İki dünya; gündüz ile gece, hayat ve ölümdür.* *Biri beşiktir, diğeri hazır olan mezarındır.* *Geniş bozkırın nazlısı Kazak Elim!* *Çocuk olup beşiğinde yatmaya devam et.*

Ön Yapı

"Oral" şiiri hecenin 11'li kalıbı ve dörtlük nazım birimi ile kaleme alınmıştır. Toplam 6 dörtlük ve 24 mısradan oluşur. Kafiye şeması birinci dörtlükte "aaaa", diğerlerinde "aaba" şeklindedir. Redife ilk dörtlükteki "–sı" eki, kafiyeye de "–ası" eki örnek verilebilir.

Şiirde kelime tekrarları da yapılmıştır. Tekrarlar; "Oral" dört kez, "kün" altı kez, "tün" yedi kez, "uyku" üç kez ve "ölim" ile "ömir" üç kez kullanılmıştır. Gün ve tün "Gündüz ve Gece"; Şiirde Türk milleti gündüze, Sovyet Rusya da geceye benzetilmiştir. Dolayısıyla bu kelimeler daha fazla şiirde yer almıştır.

Arka Yapı

Türkçülük ateşiyle yanan şair Mağcan, "Oral" adlı şiirde Türk milletinin tarihinin başladığı yeri konu almıştır. Elden gitmek üzere olan vatanı anlatmıştır.

Semantik tabaka:

Sözcüğün kullanımı	*Sözcüğün göndergesi*
Sınır	*Türkistan ile Rusya sınırı. Ayrıca, hakların ihlal edilmemesi bağlamında manevi bir sınır.*
Güneş	*Türk Milleti*
Gece	*Sovyet işgali, karanlık*
Cin yuvası	*Sovyetler Birliği*
Nöbetçi	*Vatan bekçisi olan millet ve ordu*
Çin Seddi	*Türkistan ile düşmanları arasındaki çizgi*
Taş gövde	*Güç*
Kalın bıyıklılar	*Türk yiğitleri*
Uyku	*Esarete tepkisiz kalan halk*
Ölüm	*Uyuyan halkın manevi ölümü*
Ömür	*Mücadeleyle yeniden doğuş*
Beşik	*Yeniden doğuş, küllerinden alevlenmek*
Mezar	*Sovyetlerin karanlık demir perdesi*

Şiirde bazı kelimeler gerçek anlamı dışında kullanılarak temsilci görevini almıştır. Bu kelimeler tabloda temsil ettikleri anlamları ile verilmiştir;

Nesne (Obje) tabakası:

Dede Korkut hikayelerinde; "Dağlar bir dağ gibi değil, duygularla yoğrulmuş, kişilik kazanmış birer varlık olarak görülürler. Oğuzlar, dağlarla konuşur, dağlara dua eder, beddua eder, yaşlanmasından yıkılmalarından korkar, geçit vermelerini ister, şifa dilenir, yemin eder, selam ederler." (Ögel, 1995: 442) Mağcan da Ural Dağı'na, bir dağdan daha çok anlam yüklemiştir. "Türk halkları arasında yaygın olan bir inanışa göre dağlar, bir zamanlar yenilmez yiğitlermiş. Onlar daha sonra ruhlarıyla birlikte taşa dönüşüp dağları oluşturmuşlar. Onların ruhları da bu dağlarda yaşamaktadır." (Pamukçu, 2019: 770-773) Sanki Mağcan da taşa dönüşmüş, ruhunu Ural'a teslim etmiş atalarıyla dertleşircesine konuşmuş, içini Ural'a dökmüştür.

Şiirlere, destanlara, masallara konu olan büyük dağlar, omuzlarında koca bir tarihi taşır. Altay, Ural, Tanrı Dağları, *Ergenekon* efsanesindeki *Demirdağ*, Kafkas Dağları ve dahası; nice nesillere, hükümdarlara, tarihe şahitlik etmişlerdir. Mağcan'ın şiirinde de iki dünya olarak ele aldığı Türk ve Sovyetler arasında geçen mücadele, bağımsızlık duygusu, dile gelip yeni nesillere ibret olsun diye söylemek istediği birçok zulüm Ural Dağı'nda saklıdır.

Uzun Ural, güneş ile gecenin sınırıdır.
Bir yanı güneşin oğlu, diğer yanı gecenin.
Öbür tarafı, gök gözlü cinin yuvası
Beri tarafı Türk'ün geniş bozkırıdır.

Güneş ile gecenin sınırıdır Ural, diye başlamıştır Mağcan. Güneş Türk milletini, gece ise yaşattığı karanlık günler sebebiyle Sovyetler Birliği'ni temsil etmektedir. Ural ise bu iki cephenin tam ortasını teşkil eder. Hem manevi hem maddi sınırı. Bir adım kuzeyi karanlık bir adım güneyi aydınlık denmiştir. Cin yuvası olarak ifade ettiği Sovyet Rusya'sına karşı Türk'ün geniş bozkırı işaret edilmiştir. Özellikle geniş ifadesini kullanmıştır Mağcan, çünkü Orta Asya coğrafyası Türklerin Turan'ı olarak kabul edilmiştir. Bu geniş bozkır, bir tarafı Kazakistan, bir tarafı Kırgızistan, diğer taraflarda Türkiye, Özbekistan, Azerbaycan ve Türkmenistan başta olmak üzere geniş bir coğrafyayı temsil etmektedir.

Yüce Ural! Uzaktan dikkatle gözleyen nöbetçi.
Gündüz ile gece arasındaki Çin Seddi.
Gövdesi taştır, çam ağacı kalın bıyığıdır.
O bıyığını güneye ve kuzeye doğru burmuştur.

Mağcan nöbetçi demiştir Ural'a, yani görevlerini hiç devretmeyen tarihi anlara şahit olan birer nöbetçi olarak görmüştür; İhtiyar birer yiğit olarak. Gündüz ile gece arasındaki Çin Seddi demiştir, sanki Çin Seddi'nin yapılış sebebine atıf vermek istemiştir; Çin Seddi'nin yapılışındaki siyasi, askeri sebeplerin yanında bir diğer sebep de Türkleri ve Moğolları durdurmaktır. Bu yapı, Türk'ün gücüne karşı bir önlem olarak görülmüştür. Türk halkı, Rusya'nın dışında Çinliler ile de mücadele etmiştir. Şair bu seddi, Ural'ın bir çizgi noktası

olması yanında Türk gücünün altını çizmek için de kullanmış olmalıdır. Ural'ın gövdesi taştır derken yine Türk milletinin gücüne atıf yapmıştır. Dağ üzerinden anlatılan güç şu sözü akla getirmektedir; **"Türkler büyük dağlara kişilik verirlerdi."** Bıyık ifadesi de Türk yiğitlerini çağrıştırmıştır. Bıyıklı Türk yiğitlerinin de bir tarafının kuzeye "Rusya" bir tarafının güneye "Kazakistan" ya da karşı cephe olarak düşünmek gerekirse "Çin'e" dönük olduğu belirtilmiştir.

Gözümü çevirip hiçbir şeye bakmadan,
Yiğidimi özleyip, görmek için yanarak gelmiştim.
Uyku düşmandır diyen söz doğru imiş.
O yiğitten geceleyin uyuyarak geçmişim.

Mağcan özlem duyduğu Türk yiğitlerini dile getirmiştir. "Uyku" kelimesini kullanmıştır. "Uyku" düşman olarak ifade edilmiştir. Halkını uyarmıştır; karanlık olarak gördüğü, evrenin gece olan tarafına karşı. Uyumak çözüm değildir, zulmü durdurmaz demek istemiştir. Gözlere perde indikçe yurdun içine düşman sızmaya devam edecektir. Bunun için "Uyanın!" demiştir aslında. Türkistan halkını uyanmaya çağırmıştır. "Uyku" ifadesi üzerine Mustafa Kemal Atatürk'ün şu sözünü de eklemek yerinde olacaktır; "Uyuyan milletler ya ölür ya da köle olarak uyanır." Mağcan da "Uyursan ölürsün" demiştir. Hem bedenen hem de ruhen bir ölüm.

Affet yiğidim, yüzünü göremedim!
Önünde eğilip selam veremedim
Ne çare! Uyanık bir elçi olup,
Geniş bozkırdan nöbetteki yiğide gelemedim.

Şair, yıllarca süren Rus işgaline karşı bir olmaya, ayağa kalkıp gözlerini açmaya ve aynı Ural Dağı gibi tam sınırda karanlık ile aydınlık arasındaki o çizgide, vatan nöbetine çağırmıştır. Şairin Ural Dağı'ndan af dilemesi ise henüz topraklarında Rus işgalinin devam etmesi ve buna bir son verememiş olmalarıdır. Ayrıca "gelemedim" demiştir. Bu hüzünlü gidemeyiş, onun hapiste olduğu ve halkıyla omuz omuza mücadeleye katılamadığı dönemlerini hatırlatmaktadır.

Uzun Ural gündüz ile gecenin sınırı.
Ölüm, gece… Ömür, gündüzün çiçekli kırı…
Yerin oğlu hayat ile ölüm arasındaki sınırı
Ezelden uyuyarak geçecektir.

Mağcan, karanlık taraf olarak gördüğü geceyi, ölüme benzetmiştir. Uzun yıllar ölüm onlarla yan yana anılan bir ifade olmuştur. Sovyet döneminde birçok Türk aydını kurşuna dizilmiştir. Haksız yere hayatlarını ellerinden almış, öldürdükten sonra da aydınlara iadeyi itibar vermişlerdir. Geç kalınmıştır, şairin ölüm ve ömür arasındaki o çizgisinde aydınlar artık ölüm tarafına ulaşmışlardır. Ama eserleriyle geride kalanlara ömür vermeye, ses olmaya ve yol göstermeye devam etmişlerdir. Çiçekli kır dediği Türk yurdunda bağımsızlık mücadelesi sonrası yaşayacakları ömre ışık tutmuşlardır.

İki dünya; gündüz ile gece, hayat ve ölümdür.
Biri beşiktir, diğeri hazır olan mezarındır.

Geniş bozkırın nazlısı Kazak Elim!
Çocuk olup beşiğinde yatmaya devam et.

Buradaki mezar hem karanlığın bir sembolü olarak işgalci yönetimleri hem de ölümü çağrıştırarak onların yaptığı kıyımları akla getirmektedir. Mezar ayrıca Sovyetlerin demir perdesi olarak yerini almıştır. Mağcan, ya karanlık mezara esir olursun ya da beşikteki bebek gibi tertemiz yeni bir yola çıkarsın diye halka yol göstermiştir. Böylece beşik ve mezar arasındaki ince çizgiye geçilmiştir. O, halkının bir bebek gibi yeniden doğmasını arzulamıştır. Beşiğinde yatmaya devam et diyerek, Türk'ü Ural eteklerinde yaşamını sürdürmeye ve neslini devam ettirmeye çağırmıştır.

"Ural Dağı" şiirinin Kazak Türkçesi aslından transkripsiyonu ve Türkiye Türkçesi aktarımı:[4]

Oral Tawı	*Ural Dağı*
Talasqan aspan menen kökpeŋ -bek tas,	*Gökyüzü ile dalaşan açık mavi taş.*
Qarasaŋ töbesine aynalar bas.	*Tepesine baksan, başın döner.*
Jasağan meyrimi keŋ qadır təŋ iri,	*Yaratan, merhameti çok kadir Tanrı,*
Şığarğan sol tawınan altın, almas.	*O dağından altın ve elmas çıkarmış.*
Jip-jiyi, şıtırmandı türli ağaş,	*Sıkça birbirine karışmış çeşitli ağacın iç içe*
Turğanı munarlanıp ösip jalğas,	*büyüyüp sislenip durması...*
Qarağay, şırşa-batır bir qalıpta	*Çam ağacı ve çırça batır bir kalıptadır;*
Şilde, jaz, qısın, küzin esine almas!	*Çildeyi, yazı, kışı ve güzü düşünmez.*
İşinde ayuw, qasqır, türli aŋ tolğan,	*İçinde ayı, kurt ve çeşitli yabani hayvanlar*
Adamzat batıp jalğız ayaq salmas.	*vardır.*
	İnsanoğlu yalnız içine girip ayak atmaz.
Bir künde seniŋ iyeŋ Türik edi,	
Orın ğıp köşip-qonıp jürip edi.	*Bir zamanlar senin sahibin Türk idi.*
Qorıqpaytın tawdan, tastan batır Türik	*Mekân edip, göçüp-konup yürümüştü.*
Qoynıŋ a jayı menen kirip edi...	*Dağdan ve taştan korkmayan kahraman Türk,*
Er Türik eŋ dalaŋ a körik edi,	*Koynuna yayı ile girmişti.*
Otırsa, köşse, qonsa – erik edi,	*Yiğit Türk, geniş bozkırına güzellik idi.*
Turğanda baqıt qusı bastarında,	*Otursa da göçse de konsa da hür idi.*
İrgesi jel-kün tiymey berik edi.	*Baht kuşu başlarında durduğu zaman,*
	Güneş ve rüzgâr değmeyip, hududu sağlam idi.
Turaqsız bul jalğanda opa bar ma?	
Saqtan, aldar, boy salıp jaqın bar ma!	*Bu, sözünde durmayan dünyada vefa var mı?*
Bügingi kün jan dosıŋ bolıp jürip,	*Yaklaşıp seni aldatır. Dikkat et! Yaklaşma!*
Qulatıp keter erteŋ seni jarğa.	*Bugün can dostun olup,*
Qaraşı töŋ irekke moynıŋ burıp,	*Yarın seni uçuruma yuvarlar.*
Altay, Oral boyında turğan türik	*Adı da varlığı da sesi de olmayan;*
Atı da, zatı da joq, dıbısı joq,	*Belki de çürüyüp yok olmuş*
Joğalğan elde-qayda irip-şirip.	*Altay ve Ural kenarında oturan Türk!*
	Başını çevirip etrafına baksana!

[4] Şiirin Kazak Türkçesi hali; Jumabayev, Mağcan (2002). *Süy Jan Seylem*, *Ölender Men Poezmalar*, Almatı: Atamura Yayınevi, s. 28-29, eserinden alınmıştır. Şiirin Türkiye Türkçesine aktarımı ise; Tamir, Ferhat (1993). *"Mağcan Cumabayef Öleŋderi"* Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, s. 260-261, eserinden alınmıştır.

Oralday ata meken jerlerine, *Qasiyetti atanıŋ körlerine* *Awzı tükti çet elder iye bolıp,* *Körsetip tur qısımdı erlerine.*	*Ağzı tüylü yabancı milletler,* *Ural gibi ata mekânın olan yerlere,* *Şerefli atalarının mezarlarına sahip olup,* *Yiğitlerine işkence etmekteler.*
Anamız bizdi ösirgen, qayran Oral, *Moynıŋ bur tuŋ ğışıŋ a, bermen oral!* *Qosılıp batır türik balaları,* *Taptatpa, jolın kesip, tizginge oral.*	*Bizi büyütüp yetiştiren anamız!* *Sevgili Ural!* *Yüzünü ilk sahibine, çevir, bu tarafa dön.* *Kahraman Türk evlatları!* *Birleşip, Ural'ı çiğnetmeyiniz!* *Düşmanın yolunu kesip dizgine sarılınız!*

Ön Yapı

Ural Dağı adlı şiir 11'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. 34 dizeden oluşmaktadır. Kafiye ve redif yapılarına; bir ve ikinci dizedeki "tas" ve "bas", on beş ve on altıncı dizelerdeki "–rik" kafiyeye, sekizinci ve onuncu dizedeki "–mas", on beş ve on altıncı dizelerdeki "–edi" redife örnek verilebilir.

Şiirde yapılan kelime tekrarlarına bakıldığı zaman, "Türik" beş kez, "Oral" başlık dâhil altı kez, "Ata" iki kez ve "Batır" üç kez kullanılmıştır. Özellikle "batır" kelimesine bakıldığı zaman Türkiye Türkçesi karşılığı "kahraman" manasındadır. Türk dünyası destanlarında bu motif sıkça geçmektedir. Örneğin, Kazak edebiyatında Kambar Batır destanı vardır; "Bu destanın başkahramanı Kambar da Türk destanlarındaki ortak alp tipinin tipik bir örneğidir. Kambar, normal birinin tek başına başa çıkamayacağı varlıklarla mücadele etmek ve büyük bir orduya karşı tek başına savaşmak gibi özelliklere sahiptir." (Turgunbayev, 2007: 93-102) Çora Batır adıyla bilinen başka bir destan daha vardır; "Destanın hacimli varyantları; Kazan Tatarları, Kırım Tatarları, Nogay ve Kazaklarda geniş bir yayılma alanı bulmuştur. Çora Batır destanında konu, Kazan Hanlığı'nın 16. yüzyılın ortalarında Rus Devleti tarafından işgal edilmesi olayı ile ilgilidir." (İbrahimova, 2005: 353-364) Bu sebeplerden dolayı "Batır" kelimesi sık tekrar eden kelimeler arasına dahildir.

Şiirin tamamı başlık dâhil 177 kelime ve 917 harften oluşmaktadır. Harf tekrarlarında "a,e,i " sesleri çoğunluktadır. Şiirde geçen ulama örnekleri ise şu şekildedir; altın almas, küzin esine, keter erten ve çet elder.

Arka Yapı

Mağcan, Ural şiirinde olduğu gibi, Ural Dağı şiirinde de Türklüğe dair izlere yer vermiştir.

Semantik tabaka:

Sözcüğün kullanımı	*Sözcüğün göndergesi*
Mavi taş	*Ural dağı, Türk milleti*
Taş	*Bengü taşları*
Altın / Elmas	*Türk Yurdu, Altın Çağ*
Sis	*Sovyet işgali*
Ağaç	*Türk boyları*
Çam ağacı/Çırça batır	*Türk milleti*
Yabancı millet	*Rus, Çin*
Uçurum	*Esaret, baskı, asimile*
Ata mekân	*Türkistan*

Nesne (Obje) tabakası:

Şiirde isimden içeriğe izlenen yola bakıldığında "Ural Dağı" adı Türk milleti için önemli bir coğrafi bölgeyi göstermektedir. Bu ve bunun gibi pek çok dağ Türklerin tarihte başlattığı ilk medeniyet yerlerine ev sahipliği yapması dolayısıyla şiirlere konu olmuştur. Mağcan da Türk milleti için ilk medeniyet beşiği olan bu dağları eserlerinde çok kez kaleme almış ve yüceltmiştir. Şiirlerinde dağların büyüklüğü ve dik duruşlu olmaları Türk milletinin karakteristik yapısını temsil etmiştir. Asil ve görkemli dağlara Türk kahramanı niteliği verilmiştir. Mağcan'ın Ural Dağı konulu iki şiiri ve Altay Dağı'ndan bahsettiği şiirleri vardır. Doğayı, dağları şiirlerinde bir ana gibi görmüştür. Dağları Türk milletini tekrar birleştirecek, eski gücüne kavuşturacak bir öncü olarak kabul etmiştir. Mağcan'ın tarih bilinciyle kaleme aldığı "Ural Dağı" şiirinin sırları mısralar yoluyla açıklanmaya çalışılacaktır.

Gökyüzü ile dalaşan açık mavi taş.
Tepesine baksan, başın döner.
Yaratan, merhameti çok kadir Tanrı,
O dağından altın ve elmas çıkarmış.

Şiir, Ural Dağı ile gökyüzünün dalaşması ile başlamaktadır. Burada Ural Dağı Türk halkını, gökyüzü ise gölgesinde kalan işgalci devletleri anımsatır. Böylece Mağcan şiire düşman ile mücadeleyi anlatarak başlamıştır. Ural mavi parlak bir taşa benzetilmiştir. Türk tarihinde taş denildiği zaman akla milli yazıtların yer aldığı "Bengü Taşlar" gelmektedir. Burada hem Türk'ün rengi mavi hem de onun adının geçtiği ilk devlet tarafından dikilen taşlarla tarihi geçmişe ilk çağrışım yapılmıştır. Göktürkler zamanında dikilmiş bu taş kitabeler kültür, din, dil, kimlik için rehber olmuş bir yüce dağ olarak şiirde yer almıştır. Bu yüceltme ile halka tarihi bir hatırlatma da yapılmıştır. Tepesinden bakıldığı zaman yüksek olduğu ifade edilen dağ ifadesiyle yine Türk milleti yüceltilmiştir.

Dağdan elmas ve altın çıkması, Türk mitolojisinde Ergenekon Destanını çağrıştırmaktadır. Altın çağları halka hatırlatma söz konusudur. Destanda; "Türkler Ergenekon adlı bir bölgeye yerleşip burada dört yüz yıl yaşamışlardır. Dağın doruğu olan bu

yere dağ kemeri anlamında Ergene kelimesiyle dik anlamındaki Kon kelimesini birleştirerek Ergenekon adını vermişlerdir. Zamanla buraya sığmaz olunca, çevrelerindeki demirden dağı eriterek kendilerine yol aramışlardır. Ergenekon'dan çıktıkları gün olan 21 Mart'ta her yıl bayram yapmışlardır. Bu bayramda bir demir parçasını kızdırıp, demir kıpkırmızı olunca önce Hakan daha sonra beyler demiri örsün üstüne koyup dövmüşlerdir." [5] Ergenekon Destanı, hem bahar bayramı hem de yeniden doğuşun temsili olarak kutlanmaya devam etmektedir. Mağcan, dağdan altının çıkmasıyla geçmişe yaptığı bu yolculukta, halkından Ural Dağı'ndan dünyaya doğru özgürlüklerini haykırmalarını istemiştir. Zamanında atalarının sağladığı bağımsızlığı tekrar sağlayabilecekleri konusunda onları yüreklendirmiştir. Altın ve elmas benzetmesi aynı zamanda toprakların bereketli bir mücevher olduğunu ve bu değerler nedeniyle karşı güçlerin topraklarına göz diktiğini temsil etmektedir.

Sıkça birbirine karışmış çeşitli ağacın iç içe
Büyüyüp sislenip durması...
Çam ağacı ve çırça batır bir kalıptadır;
Çildeyi, yazı, kışı ve güzü düşünmez.
İçinde ayı, kurt ve çeşitli yabani hayvanlar vardır.
İnsanoğlu yalnız içine girip ayak atmaz.

Çeşitli ağaçların varlığından bahsedilmiştir. Ağaç, soy ve devleti temsil etmektedir. Bu çeşitli ağaçlar, Türk boylarının temsilidir. Böylece birbirine karışmış bu ağaçlar bir ormanı meydana getirmiştir; İçinde Türkleri temsil eden kurtlar ve Sovyet yönetimini temsil eden ayıların yaşadığı bir orman. Aslında iç içe büyümüş ağaçlarla çevrili bu yeşil orman, ayıların gelmesi ile sisli kara bulutlara bürünmüştür. Sis etkisiyle Türk boylarında parçalanma meydana gelmiştir. Bu da Sovyetlerin böl-parçala-yönet politikasına işaret etmektedir. İnsanoğlunun bu ormana ayak basmaması da zulme sessiz kalan toplulukları temsil etmektedir.

Ağaç çeşitlerinden özellikle çam belirtilmiştir. Çam ağacının diğer ağaçlara göre doğası gereği, her mevsim yeşil kalma özelliği vardır. Aynı zamanda dik duruşlu ve asil bir yapısı olan çam ağacı halka örnek gösterilmiş gibidir. Mağcan halkına, işgallere karşı sergilemeleri gereken dik duruş ve yeşilliğin kattığı ebedi umutla, kara günleri tarihe gömmelerini, yurtlarını çiçeklendirmelerini söylemiştir. Halkının, gelip geçen dört mevsime karşı korkusuzca ve kendilerinden bir şey kaybetmeden mücadele etmelerini istemiştir. Kurtların sahip olduğu ormanda ayıların dolaşması, yurtlarını işgal eden dış güçleri işaret etmektedir. İnsanoğlunun ayak basmadığını söylediği bu topraklarda, aslında kendi vatanı olduğu halde, bir çeşit mücadeleye girişmeyen, hatta dış güçlere yardım eden yurttaşlarına bir serzeniş yapılmıştır.

Bir zamanlar senin sahibin Türk idi.
Mekân edip, göçüp-konup yürümüştü.
Dağdan ve taştan korkmayan kahraman Türk,

[5] https://www.turkedebiyati.org/ergenekon-destani.html , (E. T.: 09.03.2019)

Koynuna yayı ile girmişti.
Yiğit Türk, geniş bozkırına güzellik idi.
Otursa da göçse de konsa da hür idi.
Baht kuşu başlarında durduğu zaman,
Güneş ve rüzgâr değmeyip, hududu sağlam idi.

"Atalarımız oraya Altaylar demişler. Altaylar Türk'ün Altın Beşiği'dir. Orada doğmak, yaşamak ve ölmek her kula nasip olmaz. Havası çok temiz, yemyeşil otları hayvanlarımız için besleyici, insanlarımızın sofraları için besin deposudur... kısrak sütünden kımız yaparız." (Gülensoy, 2017: 57) ifadelerinde geçtiği gibi Türk milletinin ilk yurdu Orta Asya olduğu için Ural-Altay bölgelerinin, Türkistan coğrafyasının kadim sahibi Türk milleti olarak görülmüştür. Mağcan da Ural Dağı eteklerinin kadim sahibinin Türkler olduğunu, vaktiyle oraya göçtüklerini söyleyerek tarihi bir geçmişe çağrışım yapmıştır. Göçebe yaşam tarzından bahsettikten sonra dağdan ve taştan korkmamaları yine Ergenekon Destanı'nı hatırlatmaktadır. "Yayı ile girdi" ifadesiyle de mücadeleci ve güçlü bir ruhu temsil etmektedir. Yani Türk'ün Alperen özelliğinden bahsetmiştir. Ural' a sadece Türk'ü layık gören Mağcan, dağa seslenişinde güzelliğinin sebebi Türk'tür demiştir. Atalarının zamanında sınırlarının güvenli olduğunu ve yurtlarında hürce gezdiklerini belirtmiştir. Hür kelimesi dikkat çekmektedir. Çünkü Mağcan Sovyet yönetiminin baskıcı politikalarında, işgal ve kıyım çevresinde yaşamış bir şairdir. Hasret kaldığı hür olma arzusu da şiirindeki başköşeyi almıştır. Şair esaretin kol gezdiği korkunç yıllarda, vaktiyle atalarının Ötüken'de, Altay'da, Ural eteklerinde, at üstünde hürce dünyaya hükmettiği günlere hasret duymuştur. Hür olmak, zorlu yılların arzularından biri olmuştur. Bu arzu için mücadele eden aydınlar, zincirleri kalemleriyle kırmak istedikleri, milliyetçi ve Türkçü oldukları için suçlanmış ve kurşuna dizilmişlerdir. Mağcan gibi halkı aydınlatma yolunda yürüyen şairler, halktan uzaklaştırılmıştır.

Bu, sözünde durmayan dünyada vefa var mı?
Yaklaşıp seni aldatır. Dikkat et! Yaklaşma!
Bugün can dostun olup,
Yarın seni uçuruma yuvarlar.

Sözünde durmayan dünya ifadesiyle Mağcan, Sovyet yönetiminin, topraklarına girerken halka vadettiği fertlere ve milletlere özgürlük politikasının gerçekleşmemiş olmasına işaret etmiştir. Özgürlük adı altında işgal ettikleri topraklarda esaret ve zulmün baş göstermesi bu mısralarda Mağcan'ın yönetimi eleştirmesine sebep olmuştur. Vefasız olarak gördüğü diğer kişiler de vatanına ihanet eden hainleri temsil etmektedir. Can dostun saydığın birinin seni uçuruma atmasıyla, vatan hainlerinin dile getirildiği anlaşılmaktadır.

Adı da varlığı da sesi de olmayan;
Belki de çürüyüp yok olmuş
Altay ve Ural kenarında oturan Türk!
Başını çevirip etrafına baksana!

Mağcan, sessizliğin esaretine kapılmış Türk'e bir nida da bulunmuştur. Adının belki de yok olduğunu söylemiştir; "Sovyetler Birliği'nin sistemli politikası sonucunda Türk boyları, bazıları boy isimlerine göre bazıları da sadece yaşadığı coğrafyalara göre yeni bir ayrışma ve milletleşme sürecinin içine girmişlerdir. Özellikle dil konusundaki basit farklılıkların uzun süreli çalışmalar sonucu her bir kavim için farklı bir edebi dil belirlenmiş, yeni milletler inşa edilmeye çalışılmıştır. Öte yandan Sovyet yönetiminin izlediği "böl-parçala-yönet" planlı

politikaları sonucunda, Türkistan coğrafyasında yaşayan Türk boyları kendi boy adlarını ya da coğrafi özellikler içeren adlarını kullanmaktadırlar." (Süleymanov, 2014) Sistemin hedeflediği gibi Türk adı ikinci planda kalmıştır. Mağcan da mısralarında bu durumu dile getirmek istemiştir. Türkçü ve milliyetçi şair, ortak adın Türk olduğunu ve korunması gerektiğini anlatmaya çalışmıştır. Özüne ve milli kimliğine sahip çıkmaları için halkını uyarmıştır. Gözlerini açarak, düşmanı görmelerini de söylemiştir.

Coğrafi olarak Ural'ın yanında bir de Altay'ı anmaktadır. Altay Dağı Türk tarihi için önemli dağlardan birisidir; "Türk'ün ismini aldığı kutsal vatan, Tanrı'nın Türk'e ismini verdiği yer olarak bilinmektedir. Kelime etimolojisi olarak bakıldığında bu dağın adı; al-kırmızı, tay-at yavrusu olarak tanımlanmakta olup, kızıl at yavrusu anlamına gelir ki Türklerde kızıl dört ana yönden birini yani güneyi temsil eden bir renk olup, at yavrusu da Türk kültürü için önemli bir semboldür. Diğer bir görüşe göre; al-altın, tay-dağ anlamına gelerek Altın Dağ adının da olduğu düşünülür. Altındağ, Gök Tengri'nin ikametgâhı olan dağdır, gökyüzünde bulunur. Türk yurdunun göz alıcılığını temsil eder."[6] Türkler 2500 yıl önce Altay Dağları'ndan Orta Asya'ya oradan da Anadolu ve Avrupa'ya yayılmıştır.[7] Eski Türk kültüründe büyük bir dağa sahip olmayan devletlerin yıkılacağı inancı hâkimdir. Belki de bu sebeple bu yüce dağlar yurt edinilmiştir. Bu yüce dağlardan biri de Tanrı Dağları'dır.[8] Türklerin ilk medeniyeti kurduğu ve kutsal kabul ettiği bu dağlar içinde onlarca efsaneyi barındırmaktadır ve birçok kahramana yol olmuştur. Türk milleti için Kızıl Elma'nın başlangıç noktası olan bu dağlar, hala varlığını korumaktadır. Böylesine geniş mazisi olan dağlara Mağcan da şiirinde yer vermiş ve onları düşman eline bırakmaması için halkını uyarmıştır.

Ağzı tüylü yabancı milletler,
Ural gibi ata mekânın olan yerlere,
Şerefli atalarının mezarlarına sahip olup,
Yiğitlerine işkence etmekteler.

"Şerefli atalarının" mezarlarına dahi saygı duymayan bir rejimin bu topraklarda yeri olmadığını halkına anlatmıştır. "Ata mekân" tabirini de kullanan Mağcan, Türkleri ata yurdu olan Orta Asya'ya sahip çıkmaya çağırmıştır. Bu tabir hala Türkistan coğrafyası için kullanılmaktadır. Mağcan bu şiiriyle okura milli ve manevi bir yolculuk yaptırmıştır. Sovyet yönetiminin yaptığı kıyım ve işkenceleri de şiirinde açıkça dile getiren şair, Ruslaştırma politikasının önüne geçilmesi için kalemiyle mücadele vermiştir.

Bizi büyütüp yetiştiren anamız!
Sevgili Ural!
Yüzünü ilk sahibine, çevir, bu tarafa dön.

---

6 https://tarihturklerdebaslar.wordpress.com/2012/03/02/altay-daglari/ , (E. T.: 09.03.2019)

7 TRT Avaz / Orhun'dan Malazgirt'e Kutlu Yürüyüş Belgeseli, (E. T.: 09.03.2019) https://www.youtube.com/watch?v=fR80L-sRXKI

8 TRT Avaz / Tanrı Dağları Bölümü/Dünyadaki Türkiye, (E. T.: 09.03.2019) https://www.youtube.com/watch?v=LpC2jGC7ark

Kahraman Türk evlatları!
Birleşip, Ural'ı çiğnetmeyiniz!
Düşmanın yolunu kesip dizgine sarılınız!

Son bölümde Ural' a bir sesleniş yapılmıştır. Artık yüzünü ilk sahibine dönmesi gerektiği söylenmiştir. Mağcan düşmana karşı "Birleş ey halkım" diyerek, vatanlarında özgürce yaşam sürmeyi ve esaret zincirlerini kırmayı dilemiştir. Onun için bir olmak, aslında Kazak birliğinden daha fazlasını ifade etmektedir. Onun istediği birlik Turan olmuştur. Bir olup düşmanı dizgine getirmeyi hedeflemiştir.

Karakter tabakası:

Şiirler için ortak bir "Karakter Tabakası" başlığı açmak uygun olacaktır.

Mağcan Cumabayev, Kazak bozkırlarında ortaya çıkan millî uyanışa, millîleşme çabalarına ve bağımsızlık mücadelesine destek veren, şiirlerinde kaleme aldığı milli ve Türkçü temalarla dönemi içinde yankı uyandıran bir şairdir.

Söz konusu şiirlerde de okurun karşısına milli ve Türkçü bir kimlikle çıkmıştır. Türk tarihinde önemli bir yere sahip olan Ural Dağı'nın sınırlarını anlatmıştır. Milliyetçi görüşü ile Türk yiğitlerini övmüştür. İşgalci kuvvetleri kalemiyle eleştirmiştir. Kazak Türkü olan Mağcan'ın arzusu Turan birliği olmuştur. Çeşitli boylara ayrılan Türk milletinin birlikte daha güzel ve güçlü olacağı idealine inanmıştır. Hem siyasi hem de edebi kimliğinde sıkça Turan ülküsünü dile getiren şair, kalemini yine aynı ülkü için ele almıştır. Hürriyetlerine el koyulan milletinin esaretinden daima acı duymuş ve yaşadığı sürece bağımsızlığına gölge düşürenlere karşı sessiz kalmamıştır.

Alınyazısı tabakası:

Karakter Tabakasında olduğu gibi, şiirler için ortak bir "Alın Yazısı Tabakası" başlığı açmak uygun olacaktır.

Hitap edilen hedef kitle, geniş manada Türk milleti, dar manada onun düşmanları olmuştur. Mağcan, halkının alınyazısına "Uyan, kendine gel!" çağrılarını yazmıştır. Baskıya sessiz kalan halktan, artık susmaması ve öz vatanının müdafaasını sağlaması istenmiştir. Mağcan, Türk dünyasının bölünmüşlüğünü manevi olarak birbirlerinden kopmuş olmalarına bağlamıştır. Bu sebepten dolayı şiirinde Türk milletine "Birleşin kahraman Türk evlatları!" diye nasihat vermiştir.

Dağlar, erginleşme ve yeniden doğuş yeri olarak görülmektedir. Mağcan da halkının bu erginleşme ve yeniden doğuşunu tamamlayıp, öze dönme, atalarına layık evlatlar olarak yaşama, tarih bilinci ve milliyetperverlik duygularıyla donanmış olma idealini Ural Dağı'nın eteklerinden tekrar başlatmak istemiştir.

Sonuç itibariyle dağ sembolizmi bağlamında, Mağcan için "Ural Dağı" atalarının yerine koyduğu bir sembol haline gelmiştir. Ural'ı, Türk milletini büyüten bir anne, yoluna rehber

olan bir baba yerine koymuştur. Hasret duyduğu duyguları Ural ile yeniden şaha kaldırmak istemiştir.

KAYNAKÇA

Akın, Hüsrev (2016). "Tanpınar'ın Selâm Olsun Şiirini Ontolojik Çözümleme Yöntemi ile Tahlil Denemesi". *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (ERZSOSDE) ÖS-III. s. 162-163.

Arda, Zuhal (2014). "Türk Mitolojisinde Dağlar ve Çağdaş Türk Resmine Yansımaları". *Akdeniz Sanat Dergisi*. C. 7. S. 13. s. 26.

Azap, Samet (2013). "Ontolojik Çözümleme Yöntemi ve "Kanla Kirlenmiş Evrak" Şiiri Üzerine Bir Çözümleme Denemesi". *Turkish Studies,* Volume 8/1 Winter. s. 843-853.

Gülensoy, Tuncer (2017). *Ve... Tanrı Türk'ü Yarattı*. İstanbul: Bilge Kültür-Sanat Yayınları.

İbrahimova, Liliya (2005). "Çora Batır" Hakkındaki Destanların Poetikası Üzerinde Bir Değerlendirme". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, C. V. S. 2, s. 359-364

Jumabayev, Mağcan (2002). *Süy Jan Seylem, Ölender Men Poezmalar*. Almatı: Atamura Yayınevi.

Kapağan, Enver (2015). "Kazak Şiirinde Tematik Değişimler (Mağcan Cumabaev'in Şiirleri Örneğinde)". *TÜBAR*-XXXVII. s. 190-218.

Kınacı, Cemile (2011). "Kazak Şairi Mağcan Cumabayoğlu'nun Şiirlerinde "Kendi" ve "Öteki" İmajı". *Turkish Studies*. Volume 6/3 Summer. s. 1676.

Ögel, Bahattin (1995). *Türk Mitolojisi*. C. II. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Pamukçu, Oğuzhan (2019). "Oğuz Kağan Destanı'nda Erkek Çocuklarına Verilen Adların Mitolojik Açıdan Değerlendirilmesi". *Uluslararası Türkoloji Araştırmaları Sempozyumu,* Van/ Tam Metinler. s. 770-773.

Süleymanov, Abulfez (2014). "Orta Asya Türk Cumhuriyetlerinin Sosyoekonomik Dönüşümü Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme". *Türk Yurdu Dergisi*. Yıl: 103 – S. 319

Tamir, Ferhat (1993). *Mağcan Cumabayef Öleŋderi.* Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Turgunbayev, Caşteğin (2007). "Türk Dünyası Destanlarında Ortak Motifler Üzerine". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. s. 93-102.

Elektronik Kaynaklar

https://tarihturklerdebaslar.wordpress.com/2012/03/02/altay-daglari/ (E. T.:09.03.2019)

https://www.youtube.com/watch?v=fR80L-sRXKI TRT Avaz / *Orhun'dan Malazgirt'e Kutlu Yürüyüş Belgeseli*, (E. T.: 09.03.2019)

https://www.youtube.com/watch?v=LpC2jGC7ark TRT Avaz / *Tanrı Dağları Bölümü*/ Dünyadaki Türkiye, (E. T.: 09.03.2019)

https://www.turkedebiyati.org/ergenekon-destani.html (E. T.: 9.03.2019)

https://onturk.org/olympos-turk-mitolojisinde-dunyanin-orta-dagi / (E. T.: 05.01.2019)

https://islamansiklopedisi.org.tr/dag (E. T.: 10.06.2021)

https://www.dag.gen.tr/ural-daglari (E.T.: 05.01.2019)

POSTMODERNİST BİR ROMAN ÇÖZÜMLEMESİ: *MADAM ARTHUR BEY VE HAYATINDAKİ HER ŞEY*

Yasemin ŞANLI

Lisans Öğrencisi
Başkent Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZ

Türkçeye "modernizm sonrası" şeklinde çevirebileceğimiz postmodernizm, 20. yüzyılda ortaya çıkmış ve başta mimari olmak üzere resim, tarih, felsefe, dilbilim, pedagoji gibi pek çok disiplinin yanında edebiyatı da etkilemiştir. Berna Moran'a göre "19. yüzyıl gerçekçi romanına da modernist romana da karşı çıkan bir anlayış" olan postmodernizm, Batı edebiyatında 1950 ve 1960'larda, Türk edebiyatında ise özellikle 1980'li yıllardan sonra ortaya çıkar.

Bu çalışmada çağdaş dönem yazarlarından Mine Söğüt'ün 2010 yılında yayımlanan dördüncü romanı *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*'de kullanılan anlatım teknikleri ve romanın içerik ögeleri postmodernist edebiyat kuramı çerçevesinde çözümlenecektir. Çalışmadaki temel amaç asıl mesleği gazetecilik olan yazarın 90'lı yıllarda sahne adı Madam Arthur Bey olan bir travestinin göz altına alınıp polis tarafından darp edilmesi olayının haberini yaptıktan sonra bu karakterden esinlenerek yazmaya karar verdiği romanı *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* 'de yer alan postmodern unsurların romanda kullanımı hakkında genel bir kanaat oluşturmaya çalışmaktır. Metin merkezli olarak yürütülen bu çalışmada romanın bütün içerik ögeleri ve anlatım teknikleri incelenmeyecek olup sadece metinlerarasılık, üstkurmaca, zaman ve oyun unsurları üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Postmodernist kuram, Mine Söğüt.

ABSTRACT

Postmodernism, which we can translate into Turkish as "post-modernism", emerged in the 20th century and influenced literature as well as many disciplines such as painting, history, philosophy, linguistics, and pedagogy. According to Berna Moran, "19. Postmodernism, which is an understanding that opposes both the realist novel of the century and the modernist novel, appears in Western literature in the 1950s and 1960s, and in Turkish literature especially after the 1980s.

In this study, the narrative techniques and content elements of the novel used in the fourth novel, Madam Arthur Bey and Everything in His Life, published in 2010 by Mine Söğüt, one of the contemporary period writers, will be analyzed within the framework of the postmodernist literary theory. The main purpose of the study is that the author, whose main profession is journalism, has written about the incident of the arrest of a transvestite whose stage name is Madam

Arthur Bey in the 90s and being beaten by the police, and the novel he decided to write inspired by this character, Madam Arthur Bey and the postmodern in his life. to create a general opinion about the use of elements in the novel. In this text-centered study, not all content elements and expression techniques of the novel will be examined, only intertextuality, metafiction, time and game elements will be emphasized.

Keywords: Postmodernism, Postmodernist theory, Mine Söğüt.

Giriş

Türkçeye "modernizm sonrası" şeklinde çevirebileceğimiz postmodernizm, 20. yüzyılda ortaya çıkmış ve başta mimari olmak üzere resim, tarih, felsefe, dilbilim, pedagoji gibi pek çok disiplinin yanında edebiyatı da etkilemiştir. Berna Moran'a göre "19. yüzyıl gerçekçi romanına da modernist romana da karşı çıkan bir anlayış" (Moran, 2017: 264) olan postmodernizm, Batı edebiyatında 1950 ve 1960'larda, Türk edebiyatında ise özellikle 1980'li yıllardan sonra ortaya çıkar. Yıldız Ecevit, bu kavramın romanın estetiğinde meydana getirdiği değişimleri şu sözlerle ifade eder:

> *Bu yeni roman artık dış dünyayı doğrudan yansıtmaz, dış dünyadan alınmış gerçek parçacıklarıyla iç dünyayı birbirine harmanlar ve yeni bir dünya kurgular. Bu yeni dünyada, içinde yaşanılan görüngüsel dünya yabancılaştırılarak anlatılıyordur; olayları art arda sıralayan mimetik estetiğin içerik öyküleyen kurgu dünyasından tümüyle ayrımlıdır (2002: 36).*

Nurdan Gürbilek, "iki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olduğu" (1992: 9) 80'leri dönemselleştirmeye çalıştığı eseri *Vitrinde Yaşamak*'da Türkiye'de yakın zamana kadar "mahrem" kabul edilen, adı konmamış birçok alanın ilk kez 80'lerde kamuoyunun gündemine geldiğinden ve cinselliğin ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze dökülüp cinsel eğilimlerin sınıflandırıldığından bahseder (1992: 22).

Mine Söğüt'ün de ilk eserinden beri üzerinde durduğu feminist fikir romanlarında erkek egemen iktidarla savaş içindedir ve bu eserlerde "insanların iktidarın belirlediği sınırlar içerisinde yasal olan cinsel kimlikler seçmesi ve bunları yaşaması durumuyla tam tersini seçtiğinde neler olabileceği sorunu üzerinde durulur" (Kas, 2018: 26). Yazar, *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*'de cinsel kimlikleriyle gerçek ve erkek egemen dünyada var olmayı deneyen kadın, erkek ve kadınadamları anlatır. Romanda çift cinsiyetli olarak çizilen başkahraman Madam Arthur Bey üzerinden iktidar, yönetim, halk, cinsiyet kavramları sorgulanır. Altı bölümden oluşan roman, Nagehan, Olcayto, Kedileş, Keşşaf Hanuman, Maria, Deniz ve Şehnaz Hanuman'ın romandaki kötücül iktidarın temsilî konumundaki Madam Arthur Bey ile kesişen hikâyelerinin anlatımını içerir. Ana izleğini arayış teminin oluşturduğu eser, Madam Arthur Bey'in Kedileş olduğu tahmin edilen fakat kesinleşmemiş bir şekilde öldürülmesinden sonra yazar Olcayto'nun genç ve canlı bedeninin onun yaşlı ama istekli ruhuna ev sahipliği yapması ile son bulur.

1. Metinlerarasılık

Postmodernist anlatıyı geleneksel anlatıdan ayıran en temel özelliklerden birisi olan metinlerarasılık, La Bruyer'in söylediği "Her şey daha önce söylenmiştir… Yedi bin yıldır insanlar vardırlar ve düşünmektedirler" (Evat, 2017: 52) sözünden de yola çıkarak geçmişte yazılmış eserlerle hiçbir bağlantısı olmadan yeni bir eserin yazılamayacağı şeklinde yorumlanabilecek bir kavramdır. Çünkü "metin her yerdedir ve hiçbir sınıflamaya ya da hiyerarşiye izin vermez" (Antakyalıoğlu, 2013: 176).

Postmodernizmin edebiyatta adı geçen önemli isimlerinden biri olan Julia Kristeva'nın metinlerin başka metinlerle sıkı bağlar kurduklarını ifade ederek oluşturduğu metinlerarasılık kavramı, Kubilay Aktulum'a göre "kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak" tanımlanabilir (2000: 11).

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey adlı romanında da Mine Söğüt, yazarlığın sınırları üzerinde durur ve bir eserin aslında kime ait olabileceğini sorgular. "Bir hırsız gibi düşünmeye başladığı anda tüm bunlardan kurtulacak. Yazarlık bir nevi hırsızlık mıdır? Masallar ve hayaller ve gerçekler kimin malıdır? Yaşayanın? Yaratanın? Çalanın? Belki de erken davrananın!" (81). Öte yandan romanda Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisi, P.L. Travers'in *Mary Poppins*, Stefan Zweig'in "Leporella" ve Carlos Fuantes'in *Aura* eserlerine doğrudan veya dolaylı olarak yapılan metinlerarası göndermeler anlatının katmanlaşmasına ve okuyucunun metni çok yönlü yorumlamasına yol açar.

1.1. Bir Arayış Serüveni

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey'de romanın merkezinde yer alan arayış temi kahramanların hepsinde bulunmaktadır. Bilal Kas, bu durumun klâsik Türk edebiyatında tasavvuf içerikli, yoğun sembollerle bezeli kişinin Allah'ı ararken kendi varlığında yok olması şeklinde yüzyıllarca kullanıldığını bu sebeple roman ile Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisi arasında metinlerarası bir ilişki olduğunu ifade eder (2018: 59).

Gâlib'in son eseri *Hüsn ü Aşk*, bir sufînin ilâhî aşka yani Allah'a ulaşma yolunda bazı sınavlara tâbi tutulduğu ve çeşitli engellerle karşılaştığı tasavvufî bir yolculuk hikâyesi olarak karşımıza çıkar. "Klâsik hikâyelerde eser başında henüz keşfedilmeyen ilahî varlık, çeşitli engellerin aşılması ile tecellî inancına varan kahramanın, asıl yaradana yönelmesiyle doruğa ulaşırken *Hüsn ü Aşk*'ta ise 'Ene'l Hakk' anlayışı hikâyenin başından itibaren yer eder" (Önder, 2006: 84). Bu yolculuk kulun kendi içinde ilerleyip fenâ mertebesine ulaşması yani Allah'ın bir parçası olduğunu fark etmesiyle tamamlanır.

Eserde de bir devrimci olan Ruhat Ran kayıp arkadaşını, Madam Arthur Bey'in ifadesiyle "çözülüp ismini verdiği bir yoldaşını" (125) aramak için içi gibi dışı da bir labirent olan Kara Yalı'ya gelir. Ruhat Ran, bu evde toplum tarafından yadsınıp bastırılmış olan cinsel kimliğini

keşfederek bireysel dönüşümünü tamamlar ve Kara Yalı'nın içinde yok olur. Ruhat, Keşşaf'a aşık olmuş ve içindeki küçük kızı keşfetmiştir.

> *Kimin kim olduğunu asla bilmediği bir dünyaya doğuyor aslında her çocuk. O yüzden hiç iyileşmeyen yaralarla dolu her yanımız. Ruhat kıvırcık ve gür saçlarla çevrili kafasını Keşşaf'ın çelimsiz omzuna dayamış ağlıyordu. Çaresizlik içinde. Kıstırılmış. Kıstırılmış. Küçülmüş. Küçük bir kız olmuş ağlıyordu. (128).*

Bu bireysel dönüşüm ve kendi varlığında yok olma durumu Ruhat Ran'ın oğlu Olcayto Ran'da da görülür. Romanda "babası ve annesinin ölümleri ardından kendine ait olmayan, hiç var olmamış gerçek geçmişinin peşine düşen" (Kas, 2018: 26) Olcayto'nun da yolu Kara Yalı'ya düşer. Eserin sonunda ise Madam Arthur Bey'in kesinleşmemiş bir şekilde öldürülmesiyle Olcayto bu evde "kendi hayatında bir zamanlar kaybettiği her şeyi hatta hiç sahip olamadığı şeyleri de bulur" (151). Babası Ruhat Ran'ın geçtiği Kara Yalı'nın ıslak ve daracık koridorlarından geçerek kendini Madam Arthur Bey'in yatağında uyurken bulur.

> *Sanki doğduğu günden beri bu evde yaşıyor ve dün gece huzur içinde uyumak için yattığı yatağından kalkmış. Odadaki dev aynada kendi yansımasını görür görmez irkiliyor. Üzerinde Madam Arthur Bey'in sabahlığı. Yüzünde kadınsı bir ifade. Gözleri sanki siyah bir kalemle boyanmış. Bir kadınadam gibi (155).*

Kendi kimliğini kaybeden ve Madam Arthur Bey'in bedeninde onun hayatını yaşamaya başlayan Olcayto, geçmişe dair ne varsa unutur. Maria'nın ona geçmişi hakkında anlattıklarını ise "komik bir fıkra gibi" (164) dinler ve bunların hiçbirine inanmaz. Bedeni ile birlikte ruhu da değişen Olcayto, yıllardır sürdürdüğü bu arayışın bitmesiyle birlikte huzura da kavuşur.

1.2. Türk Edebiyatında Bir Montero

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey'de Madam Arthur Bey, reenkarnasyon izleği üzerinden Olcayto'nun genç bedenini ve yaşamını ele geçirmek ister. Bu yönüyle "eserde büyülü gerçekçiliğin tanınan, Latin Amerika edebiyatının önde gelen yazarlarından olan Carlos Fuentes'in *Aura* adlı anlatısına da değinmeler vardır" (Kas, 2018: 63).

Aura'da yaşlı bir dul olan Consuelo, ölen kocasının notlarını düzenleyip onun ağzından tekrar kaleme alması için bir ilan verir. Montero'nun ise hayalini kurduğu fakat yazmak için hep ertelediği bir eseri vardır ve bu ilan için gelir. Eserde yazar Montero, güzel ve diri bir bedene sahip olan Aura adlı genç kız, yaşlı dul Consuelo ve Consuelo'nun ölmüş kocasının suretleri ve zaman algısının birbiri içine geçerek kahramanların yeni bedenleri ile birlikte hayatlarının da farklılaşabileceği anlatılır.

> *Gözlerin açık, başını gümüş saçları arasına gömüyorsun Consuelo'nun bulutlar ayı örttüğünde, ikinizi yeniden sakladığında, gençliğin, yeniden bedenleşen gençliğin anısı karanlığa egemen olduğunda gene sarılıyorsun ona. Geri dönecek, Felipe, birlikte getireceğiz onu. Hele gücümü toplayayım, onu geri getireceğim (Fuentes, 2015: 67)*

Aura'da nasıl Montero bir yazar olarak "kara, basık ve rutubetsiz" (Fuantes, 2015: 9) eve geldiyse Olcayto'da hep yazmak istediği eseri için Kara Yalı'ya gider. Madam Arthur Bey fotoğrafları vererek Olcayto'dan onun için yeni bir hayat yazmasını ister. "Sizi özgür

bıkıyorum delikanlı. Tamamen özgür. Gidin ve benim hayatımı gönlünüzce hayal edin… Bu adamın onu nasıl bulduğunu, fotoğraflardan bir roman yazmaya kalktığını nereden bildiğini… Soru sormayacak. Hayal edecek" (49)

Madam Arthur Bey'in asıl amacı ise yaşlı dul Consuelo'nun Montero'nun bedenine sahip olduğu gibi Olcayto'nun genç bedenine ve yeni yaşamına sahip olmaktır. Bu sayede kötü hayaller kurarak insanları öldürmeye devam edebilecek, geleceğe yön verebilme özelliği ile de kötülüğün tüm dünyaya yayılmasına neden olacaktır.

1.3. Biraz Mary Poppins Biraz Crescenz

Romanda "elinde küçük bir çanta, üzerinde siyah bir pelerin ile arabanın bagajından zorlukla çıkarılıp yolun ortasına atılan" (52) kadını Madam Arthur Bey Kara Yalı'ya alır ve ona "Maria" adını verir. Asıl adı Olga olan bu kadının geçmişi hakkında hiçbir ayrıntıya yer verilmez. "Dilsiz olmadığı halde hiç konuşmayan ve geçmişinden kaçan bu kadın romanda soru sormayan, sorgulamayan, bilmek istemeyen üç maymunu oynayan bir kişilik gibi çizilmektedir" (Kas, 2018: 17).

Romanın ikinci bölümünde Olcayto, eski fotoğrafları tahkiye ederek yazacağı yeni romanı için Madam Arthur Bey'in evine gelir. Çay ve kurabiye servisi yapmak için salona giren Maria'yı misafirine tanıtan Madam Arthur Bey onu P.L. Travers tarafından yazılan fantastik çocuk kitabının kahramanı Mary Poppins'e benzetir. Özellikle Maria'yı, Mary Poppins'in bir gün aniden eve gelişiyle ilişkilendirir.

> *Bakın isterseniz Maria ile ilgili soru sorabilirsiniz. Sizi rahatlatacaksa. Gerçi onun hakkında da pek bir şey bildiğim söylenemez ama Mary Poppins gibi, o çocuk romanını bilirsiniz değil mi, işte o esrarengiz dadı gibi bir sabah kapıda belirdi. Elinde bir çanta ve şemsiye. Mary Poppins'ten farklı olarak bir de not vardı avucunda (50).*

Öte yandan Maria'nın yazar anlatıcı tarafından fiziksel özellikleriyle tasvîr edildiği bölümde de Maria, Stefan Zweig'in "güzelliği, çirkinliği, iyiliği ve kötülüğü kadının varlığında somutlaştırdığı" (Zweig, 2019: 7) "Leporella" adlı öyküsünün başkahramanı Crescenz ile benzerlikler göstermektedir.

> *Evdeki gölgeler gibi, sessiz ve sinsi Maria. Maria kadın mı gerçekten? Bir kadın mı? Bir kadın mıydı? Hiç sevişti mi? Maria, dilsiz Maria aslında bir oduna benziyor. Uzun boyu, sırtındaki kamburu ve kalın yuvarlak bacaklarıyla ayaklı bir odun gibi. Bir odun! Madam Arthur Bey içinde sevgi zerresi barındırmayan korkunç bir isim taktı ona, "Deli Kütük" diyor Maria'ya (34).*

Viyana'da bir baronun evinde çalışan Crescenz'de tıpkı Maria gibi "herhangi bir duyguyu gerçek anlamda tanımayan, dişiliğe dair hiçbir şeyi kalmamış" (Zweig, 2019: 23) bir kadın olarak çizilir.

> *Yemek tarifleri defterindeki eğri büğrü harfler tuhaf bir şekilde onun kütük gibi her yerinden sivri bir şeylerin fırladığı, kadınsı hatlardan nasibini hiç almamış bedenini çağrıştırırdı. Kemikleri, alnı, kalçası ve elleri gibi sesi de kalındı. Onun güldüğünü de gören olmamıştı. Her şeyi sert, tahta gibi ve zordu. Mutlu olup olmadığını kimse bilmiyordu, belki kendi bile bilmiyordu (Zweig, 2019: 22).*

Yüzlerinde hiçbir duygu emaresi bulunmayan bu kadınlar sanki konuşmamaya yemin etmiş gibidir. İkisi de kendisine sorulan sorulara cevap vermek dışında hiç konuşmazlar ve sadece efendilerinin isteklerini yerine getirmek için yaşarlar. Maria için Kara Yalı'nın, Crescenz için de baronun evinin dışında başka bir hayat yok gibidir. Suskunluğu seçmiş bu her iki kadın karakter eserlerde kadına verilen değer ölçüsünün okuyucuya aktarılması açısından önemli bir konuma sahiptir.

2. Üstkurmaca

Postmodernist metinlerde gerçeklik unsurundan çok kurmaca unsuru ön plandadır. Dolayısıyla eserin anlattığı, okuyucuya yansıttığı fikir, duygu ve bilgilerden çok bunları nasıl anlattığı, okuyucuya nasıl bir söylem içinde sunulduğu önem kazanır. Buna bağlı da olarak bu metinlerde üstkurmaca tekniği ön plana çıkar. İlk defa 1960 sonlarında William Gass tarafından "kurgu üstüne kurgu" kavramını anlatmak için kullanılan üstkurmaca, postmodernizmin edebiyatın imkanlarını genişletmesiyle klâsik romanlarda gözlemlenen olay örgüsünün bir nevi yıkıma uğramasıdır. "Postmodernist metinlerde önemli bir unsur olan üstkurmaca, edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünü olup, özne – nesne, iç dünya – reel yaşam, kurmaca – gerçeklik karşıtlıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda yaşandığı, çoğulcu ve eşzamanlı bir gerçeklik anlayışını yansıtır" (Ecevit, 2002: 99).

Hakan Sazyek "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler" başlıklı makalesinde, üstkurmacanın metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerine nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme ve modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme olarak üç ayrı şekilde uygulanabileceğini belirtir (2002: 493-509).

Mine Söğüt'de *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*'de anlatıcıyı etkin bir figür olarak kullanarak üstkurmacayı kullanır. Romanda yazar anlatıcı sık sık okurla iletişim kurar, böylece edilgen pozisyonundan çıkarak etkin bir rol üstlenir. "Kahramanlar için iyi dileklerde bulunacak bir okuyucu pozisyonuna ya da okuyucuyla benzer bir pozisyona bile geçer" (Kas, 2018: 78). Olcayto'ya Şehnaz'ın ona karşı olan ilgisini fark etmesi için seslenir.

> *Olcayto şu an yanı başında babasından çok kendisini düşünen bir kadın olduğunun farkında değil. Hadi Olcayto, Madam Arthur Bey'den vazgeç. Şehnaz Hanuman'a bir hayat yaz. Onun hayatı da eski bir fotoğraf albümünden farksız. Ne isimler ne şehirler belli ne de tarihler. Yeryüzünde kütüğünde anne ismi boş olan kaç kişi vardır? (88).*

Evin hizmetçisi Maria'ya bu evde Madam Arthur Bey'le yaşamasından dolayı acıyarak ona bir tür yol göstericilik yapar. "Maria, dilsiz Maria. Madam Arthur Bey sana kendi hayatını bir anlatsa; kimin yanında yaşadığını bir bilsen, burada bir dakika bile durmazsın. Kaçarsın. Aslında konuşmamakla akıllılık ediyorsun. Ona hayatını anlatan herkesin sonu felaket oldu" (35).

Postmodernist metinlerde anlatıcının olayların seyri üzerinde büyük bir etkisi olduğunu, kurgunun istediği yönde ilerleyeceğini sık sık hatırlatması klâsik romanın anlatıcılarını da hatırlatır. *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*'de de bu "okura seslenme" anlayışı görülür. Yazar anlatıcı bazen olayın akışını durdurarak okuyucuyla konuşur, karakterler ve olaylar hakkında yorum yapar.

> *Şehnaz, o hiç cevaplayamadığı soru içinde dev bir böcek gibi kıvranıyor. "Kimim ben?" İşte yeryüzünün en tehlikeli sorularından biri. İnsan kim olduğunu düşünmeye başladığı anda başkalaşır. Herkesten bambaşka olur. Kendi gibi olanlarla olmayanlar arasında savaşlar çıkartır. Dağları uçurur, ormanları yakar. Dünya bir gün aniden dönmeyi durdurursa müsebbibi bu soru olacaktır. Ya da bu soruya verilen bir cevap. Münasebetsiz bir cevap (87).*

Postmodernist romanın kurgusallığıyla ilgili olarak Nicol'ün belirlediği üç özellikten biri olan "okurun dikkatini, metni okurken kendi yapacağı yorumlara yönlendirme eğilimi" (Antakyalıoğlu, 2013: 161) bu roman için de söz konusudur. Yazar anlatıcı bazen de okura sorular sorar, anlatıda eksik olan kısımları okuyucunun yorum yaparak kendi hayal gücüyle doldurmasını ister.

> *Fotoğrafları görmesini istiyor, görmesini ve ona Madam Arthur Bey'in tuhaf hikâyesini anlatmasını… Olcayto o yollara girmeli, o kıvrımlar arasında dolaşmalı. Rastlantılar romanın kaderini onun hayaline bırakmak niyetinde değil. Belki de Kedileş'in hafızasındaki hikâyeler tek kelimesine bile dokunulmadan muhteşem bir romana dönüşebilir. Olcayto bunu seziyor ve aslında kıskanıyor. Kendisi de Madam Arthur Bey diye bir kahraman yaratmış olabilirdi (81).*

Romanın sonunda ise yazar anlatıcı, okuyucuya bir gün kahramanların yaşadığı şeylerin aynısını yaşayabileceğini söyler. Bu sayede ise okuyucu romanda anlatılanların gerçek mi yoksa kurgu mu olduğunun bir kez daha sorgular.

> *Yalının geniş salonunun tam ortasında renkleri solmuş ipekli İran halısının üzerine boylu boyunca düştü. Her an şimdiki zaman. Yıllar sonra Olcayto da bu salonda tıpkı babası gibi tam burada boylu boyuna yatacak, sonra, yıllar sonra. Ve belki siz de bir gün aynı yalının geniş salonunun tam ortasında renkleri solmuş ipekli İran halısının üzerinde yatacaksınız. Belki. Sonra. Yıllar sonra (126).*

Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey'de üstkurmacanın imkanlarından çeşitli şekillerde yararlanılır. Yazar anlatıcı, roman boyunca bazen okuyucuya sorular sorar, bazen okuyucunun boşlukları kendi hayal gücüyle doldurmasını ister bazen de okuyucuya roman kahramanlarından farksız olduğunu hissettirir. Bu sayede ise yazar anlatıcı, okuyucunun da metne dâhil olmasını sağlamış olur.

3. Dünya Çok Büyük Zaman Çok Geniş

Postmodernist romanlar pek çok konuda olduğu gibi zaman konusunda da klâsik ve modern romanlardan ayrılır. Klâsik romanlarda zaman, insan zihninin oluşturduğu zaman kavramına paralel bir şekilde, düz bir çizgi halinde, kronolojik yapılandırılırken postmodernist romanlarda zaman, dağınık, sınırları belirsiz, zamansal farklar, sıralamalar içe içe geçmiş bir halde şekillenir. İsmet Emre *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı eserinde postmodernist metinlerde zamanın ele alınışını şöyle açıklar:

Postmodernist metnin zaman kurgusu, modern metin kurgusundakinin aksine, insanlık tarihinin sonradan belirlediği gün, ay, yıl ile ifade edilen takvimsel zaman kurgusunun dışında, bazen bunların birbirleriyle harmanlandığı, bazen de zamanın bir olayla iç içe geçirildiği daha karmaşık bir zamandır (2004: 287).

Mine Söğüt'ün Madam *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* adlı eserinde kahramanların zaman algısı klâsik zaman algısının çok ötesinde bir anlayışla, okuyucuya anlatıcı tarafından geçmiş ile geleceğin içe içe geçtiği, karışık bir hâlde sunulur. Romanda geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir sınır yoktur, romana bir zamansızlık hâkimdir. Bu zamansızlık ise romanda pek çok kez tekrarlanan "Dünya çok büyük, zaman çok geniş" cümlesiyle vurgulanır. "Esrarengiz bir değişimin yaşanacağı Madam Arthur Bey ve Olcayto arasında kutuplaşan eserde zaman kavramının anlatıcı tarafından muğlaklaştırılması yanında seçilen zaman kipleri de şimdiki zamanla geçmiş zaman arasındaki bir çatışmayı oluşturarak bu muğlaklığı besler" (Kas, 2018:126).

Mine Söğüt, Aykut Aksakal ile yaptığı söyleşisinde eserde gerçek bir zaman algısı olmadığından, anlatılanların kayganlığında karışık bir şimdiki zamanla geçmişte kalan ancak kahramanların peşini bırakmayan geçmiş bir şimdiki zamandan söz edilebileceğini belirtir (17). Yıllar önce ona daha Madam Arthur Bey tarafından Maria adı verilmeden önce bir kuaför salonunda çalışan Olga için zaman her ne kadar geçmişte kalmış olsa da yine de onun peşini bırakmaz.

Etrafına hiç bakmadan. Üzerinde mavi bir iş önlüğü. Sanki kuaförün arka kapısı bir Demirperde ülkesine bitişikti ve Olga sabah o kapıdan geçip içeri girmiş, az sonra yine o kapıdan çıkıp evine gidecekti. Demirperdeler yıkılalı yıllar olmuştu ama zaman izafiydi. Kapıların arkasında odalar değil, ülkeler, pencerelerin dışında sokaklar değil, anlamlar, yorganların altında bedenler değil, kavramlar vardı (103).

Madam Arthur Bey'in bütün kirli işlerine yardım eden, onun işlediği cinayetlere ortak olan Kedileş için ise Kara Yalı'da zaman saatlerle ölçülemez, belirsiz bir olgudur. Kedileş, defalarca kez kendine ve Keşşaf'a "zamana ne oluyor içerde?" (113) diye sorsa da bu sorunun cevabını bir türlü bulamaz.

Zaman? Zaman var mı ki? Madam Arthur Bey'in evine ne zaman gitse kolundaki saat çalışmaz olurdu. Onun evinde zaman dururdu. Evden çıktığında sanki içerde zaman geçmiş gibi, akreple yelkovan göstermesi gereken zamanı yeniden gösterir, hayat vardığı yerden devam ederdi. Ama içerde. İçerde kocaman bir kara delik. Zamanı yutan. Hayatları yutan. Ve sadece hayallerle ilerleyen (113).

Öte yandan zaman, eserde postmodernist anlatıların genelinde olduğu gibi çizgisellikten uzak, sürekli başladığı yere dönen bir kavram olarak da karşımıza çıkar. "Hikâyede olayların başladığı yere tekrar geri gelmesi ve üst üste katlanıp dün – bugün – yarın – bir gün gibi bir zamansızlığın vurgulanması döngüsel zamanın bir özelliğidir". (Emre, 2004: 287).

Romandaki en belirgin döngü ise Olcayto Ran ve babası Ruhat Ran'ın farklı zamanlarda "uzun koridorların iki yanına sıralanmış bir sürü kapı, artlarında da iç içe geçmiş odaların" (39) olduğu Kara Yalı'ya gelerek aynı şeyleri yaşamaları üzerinden verilmektedir. Bu

noktada romanda zamanın çizgisel bir halde değil, döngüsel bir halde olduğunu söylememiz mümkündür.

Eserin dördüncü bölümünde "Madam Arthur Bey'in hayalinde yarattığı ve kaderi artık Keşşaf Hanuman'ın fotoğraf makinesine hapsedilmiş, kıvırcık saçlı bir delikanlı" (120) olan Ruhat Ran, fotoğraflarda kayıp arkadaşlarını aramak için Kara Yalı'ya gelir. Ruhat Ran'ı kapıda Kedileş karşılar ve içeri alır. "Kedileş önde Ruhat arkada. Hiç konuşmadan. Kedileş sağır ve Ruhat da duymuyor. Kedileş dilsiz ve Ruhat'ın da söyleyecek hiçbir sözü kalmamış. Gibiydi. Dev bir salyangozun kaygan koridorlarından akıyorlardı. İkisi de sıvı. İkisi de hava. İkisi de katı, katı, kaskatı" (121).

Yıllar önce ailesi onun hapiste olduğunu zannederken kaçarak Madam Arthur Bey'den yardım istemeye gelen Ruhat Ran, Kara Yalı'nın içinde yok olur. Ruhat'ın ailesine ise onun hapiste öldüğünü söyleyerek oğlu Olcayto'ya boş bir mezar gösterirler.

Eserin ikinci bölümünde ise Madam Arthur Bey'in sahip olduğu fotoğraflara bakmak için Kara Yalı'ya gelen Olcayto, yıllar önce babası Ruhat Ran'ın bu evde yaşadığı olayları döngüsel zamana uygun olarak birebir yaşar. "Kadın önce Olcayto arkada. Hiç konuşmadan. Kadın sağır ve Olcayto da duymuyor. Kadın dilsiz ve Olcayto'nun söyleyecek hiçbir sözü kalmamış. Gibiydi. Dev bir salyangozun kaygan koridorlarından akıyorlar. İkisi de sıvı. İkisi de hava. İkisi de katı, katı, kaskatı" (43)

Romanın sonunda kendi kayıp geçmişiyle yüzleşen Olcayto, burada Maria ile yaşamaya mahkûm olur ve babası gibi Kara Yalı'nın içinden bir daha çıkamaz. Olcayto'nun Kara Yalı'da babası Ruhat Ran ile aynı kaderi yaşaması eserde döngünün birey üzerinden değil bireyin kaderinin babasının kaderine dönüşümü üzerinden verildiğinin gösterir.

4. Oyun İçinde Oyun

Nurdan Gürbilek'e göre, edebî eseri üreten sanatçı oynar ve oynayıp ürettiği metinlerin içinden bir ses yükselir, bu ses oynarken durmadan değişik hallere giren çocukların çıkardıkları seslere benzer (2016: 14). Klâsik ve modern metinlerde de kullanılan bir kavram olan oyun, postmodernist metinlerin ana unsurlarından birisi olarak da ön olana çıkar.

Postmodernist metinlerde gerçeklik algısı realizmden uzaktır. Oyun kavramı ile bu metinlerde "ütopik gerçeklik, distopik gerçeklik, masal gerçekliği, mitolojik gerçeklik, hayali dünya gerçekliği, tarihi gerçeklik, öbür dünya/araf gerçekliği, fantastik dünya gerçekliği" (Özot, 2009: 224) gibi çeşitli gerçeklik algıları yaratılır. Yıldız Ecevit oyunun gerçeklik sorunsalında başvurulan bir kaynak olmasının yanında oyunu postmodern edebiyatta başka işlevleriyle de değerlendirir. Ona göre, "oyun bu edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi değildir; aynı zamanda pragmatik bir işlevi de vardır; eğlendirir (2002: 74).

Mine Söğüt'de bu düşünceden yola çıkarak *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*'de okuyucuyla âdeta bir oyun oynar, "bütün kahramanlara ve anlatılan tüm hikâyelere yayılan siyasi baskının yarattığı acıdan ve karamsar havadan ince bir alay, eleştiri ve oyun sayesinde kurtulur" (Kas, 2018: 60).

Yazar, satır arasında verdiği ipuçlarıyla okuyucunun Madam Arthur Bey'in kim olduğunu çözmesini ister. Anlatıda zamanın çizgisellikten uzak olması ise bu sorunun cevaplanmasını daha da zorlaştırır. Tıpkı okuyucu gibi "Olcayto da anlatıcının aktardığı hikâye boyunca başkahramanın kim olduğunu bulmaya çalışır, o bulamadıkça okuyucunun kafası daha da karışır" (Kas, 2018: 88). "Madam Arthur Bey pencerenin önünde durmuş, denize bakıyordu… Pencereden dışarı bakıyor ve kim olduğunu düşünüyordu. Madam Arthur Bey kim? Usta bir işkenceciydi. Bir sanatçıydı. Muhteşem bir kadınadamdı. Hayal kurardı ama asla hayalperest değildi. Değildi. Peki kimdi? Şimdi Kim?" (116).

Romanın olay örgüsündeki tesadüfler zinciri ise kurgu dünyasının sınırlarının genişleyip bu oyunun daha da zorlaşmasını sağlar. Olcayto, aylardır evinin karşısındaki otelde yaşayan hayat kadını Nagehan'ı izlemekte ve gizli gizli onun fotoğraflarını çekmektedir. Olcayto'nun sahaftan aldığı fotoğraflarla umutsuz bir şekilde Madam Arthur Bey'i aradığı sırada ise Nagehan ansızın Olcayto'nun evine, onunla tanışmaya gelir. Nagehan bu fotoğrafları tesadüfen görür ve hem Madam Arthur Bey'i hem Keşşaf Hanuman'ı hem de Kedileş'i tanımaktadır. Böylece hikâyedeki gerçeklik algısı iyice kırılır ve "okuyucuya çözülmesi gereken bir bilmece sorar gibi bir oyun başlatılır" (Kas, 2018: 88).

> *Sahaftan bulunmuş fotoğraflardaki kadınadamın en azından ismini bilen biri, fotoğraflarla aynı gün bu odaya girdi. O gelmeden az önce aşağıda bir çöpçü kocaman siyah bir kuşun ölüsünü süpürdü. Tamam, bunlar arasında gizemli bir bağ kurmayacak kadar akılcı… Sadece bu roman için değil. Her zaman, her şey için (99).*

Gerçeklik algısının kırılması ile anlatılanlarının hangisinin gerçek hangisinin hayal olduğunu anlamaya çalışan okuyucu için oyun her seferinde daha karmaşık bir hâl alır. Okuyucu her ne kadar kendisine sorulan bütün bu bilmeceleri çözmek için çabalasa da olay örgüsünü bu tesadüfler zincirinin oluşturması okuyucunun işini daha da zorlaştırır.

Sonuç

Mine Söğüt'ün *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* adlı eserinde kullanılan anlatım teknikleri ve romanın içerik ögelerinin postmodernist edebiyat kuramı çerçevesinde çözümlendiği araştırmanın ilk bölümünde metinlerarasılık kavramı incelenmiş, eserde Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisi, P.L. Travers'in *Mary Poppins*, Stefan Zweig'in "Leporella" ve Carlos Fuantes'in *Aura* eserlerine yapılan metinlerarası göndermeler incelenmiştir. Romanın geçmişte yazılmış bu metinlerle yaptığı alışveriş sayesinde romanda çok katmanlı bir anlatı tarzının geliştirildiği, okurun da metni yorumlamasına fırsat verildiği gözlemlenmiştir.

Üstkurmaca kavramının incelendiği araştırmanın ikinci bölümünde Mine Söğüt'ün *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey* romanında üstkurmacanın imkanlarından yararlandığı tespit edilmiştir. Yazarın, yazar anlatıcı ve okuru çeşitli şekillerde kurguya dâhil ederek üstkurmacayı metinde uyguladığı gözlemlenmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde zaman unsuru incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda postmodernist romanların genelinde olduğu gibi *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*'de de zamanın göreceli, belirsiz ve değişken olmasına örneklerin yer aldığı, romanda genel olarak bir zamansızlığın hâkim olduğu tespit edilmiştir. Döngüsel zamana uygun olarak Olcayto Ran'ın babası Ruhat Ran ile aynı olayları birebir yaşadığı gözlemlenmiştir.

Araştırmanın dördüncü bölümünde ise oyun kavramı incelenmiştir. Söğüt'ün eserde bu oyunsal evreni okuyucuya romanın kimliksiz ve zamansız çift cinsiyetli başkahramanı Madam Arthur Bey üzerinden bir "kim kimdir" oyunu kurarak sunduğu tespit edilmiştir. Yazarın kurduğu bu oyunsal evren ile eserde yer alan bilmeceleri çözmesi için okuru da oyuna davet ettiği gözlemlenmiştir. Bu sayede ise okur hem metni yazma hem de anlatma sürecinin içinde etkin bir rol üstlenmiştir.

Çağdaş dönem yazarlarından Mine Söğüt 1980 sonrasında öne çıkan edebi hareketlerden olan postmodernizmden etkilenmiştir. Yazarın 2010 yılında kaleme aldığı ötekileri anlatan bir arayış romanı olan *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*, postmodern bir algı ile şekillenmesi sebebiyle öne çıkmış bir eserdir.

KAYNAKÇA

Aksakal, Aykut (2014). "Mine Söğüt ile Söyleşi". *Kitapçı Dergi*. s. 16-19.

Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.

Antakyalıoğlu, Zekiye (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ayan, Emine (2000). "Mine Söğüt'ün Romanlarındaki Terk Edilmiş Karakterler Üzerine Bir İnceleme". *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. S. 5. s. 354-367.

Önder, Özlem (2006). *Hüsn-ü Aşk'taki Yolculuk Sürecinin İnsanın Olgunlaşmasına Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi. Ortaöğretim Sosyal Alanlar Anabilim Dalı.

Ecevit, Yıldız (2002). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Emre, İsmet (2004). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Evat, Yılmaz (2017). Anı Döken Bahçe'de Metinlerarası İlişkiler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. s. 50-56.

Fuantes, Carlos. *Aura*. (çev. Müntekim Ökmen). İstanbul: Can Yayınları. 2005.

Gürbilek, Nurdan (1992). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2016). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kas, Bilal (2018). *Mine Söğüt'ün Romanlarında Postmodern Unsurlar*. Yüksek Lisans Tezi. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Moran, Berna (2017). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özot, Gamze. Somuncuoğlu (2009). *Postmodernizm ve Türk Romanındaki Yansımaları*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sazyek, Hakan (2002). "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler". *Hece Dergisi*. Türk Romanı Özel Sayısı. s. 493-509.

Söğüt, Mine (2019). *Madam Arthur Bey ve Hayatındaki Her Şey*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zweig, Stefan (2019). *Ay Işığı Sokağı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM ROMANINDA KÖYDEN KENTE GÖÇ VE YOKSULLUK: BİR EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ İNCELEMESİ

Yasemin ŞANLI

Lisans Öğrencisi
Başkent Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZ

Türk edebiyatında ilk örnekleri 19. yüzyılda görülmeye başlayan roman, yazıldığı dönemin anlamlandırılmasını sağlayacak çeşitli siyasî, kültürel ve ekonomik gelişmelere paralel bir şekilde biçimlenmesinin yanı sıra hem insanla hem de toplumla çok yakın bir ilişki içerisinde bulunması açısından edebiyat sosyolojisi için önemli bir kaynak niteliğindedir.

Cumhuriyet dönemi romanının genellikle toplumsal gerçekçi bir niteliğe sahip olması dolayısıyla yazarlar, özellikle 1950 sonrasında romanda gerçekçiliğin bir uzantısı olarak değerlendirilen köye ve köy insanına yönelmiş, romanlarında Anadolu coğrafyasına ve köy gerçeğine ağırlık vermiştir. Köyden kente göç ve yoksulluk temaları, Latife Tekin'in de *Sevgili Arsız Ölüm (1983), Berci Kristin Çöp Masalları (1984), Gece Dersleri (1986), Buzdan Kılıçlar (1989)* ve *Aşk İşaretleri* (1995) adlı eserlerinin bel kemiğini oluşturmaktadır.

Bu çalışmada Latife Tekin'in 1983 yılında Adam yayınevinden yayımlanan ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*'de öne çıkan köyden kente göç ve yoksulluk olguları disiplinler arası bir çalışma alanı olan edebiyat sosyolojisi bağlamında incelenecektir. Yazarın biyografisinden de izler taşıyan eserde Aktaş ailesinin Alacüvek köyünden İstanbul olduğu tahmin edilen fakat romanda adı geçmeyen bir şehre göç etmesi; ailenin büyük şehirde yaşadığı uyum sorunu, karakterlerin yaşadığı kimlik bunalımı ve arabesk tavırlar, şehirli-köylü etkileşimi, yoksullaşma ve aile içi ilişkiler odağında değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat sosyolojisi, Latife Tekin, göç, yoksulluk.

ABSTRACT

The novel, whose first examples in Turkish literature began to be seen in the 19th century, is an important resource for the sociology of literature in that it is shaped in parallel with various political, cultural and economic developments that will make sense of the period in which it was written, as well as being in a very close relationship with both people and society.

Due to the fact that the novel of the Republican period generally has a social realist character, especially after 1950, the authors turned to the village and village people, which are considered as an extension of realism in the novel, and focused on the Anatolian geography and village reality in their novels. The themes of migration from the village to the city and poverty

form the backbone of Latife Tekin's novels *Sevgili Arsız Ölüm (1983), Berci Kristin Çöp Masalları (1984), Gece Dersleri (1986), Buzdan Kılıçlar (1989)* ve *Aşk İşaretleri* (1995).

In this study, the phenomena of rural-urban migration and poverty, prominent in Latife Tekin's first novel, *Sevgili Arsız Ölüm*, published by Adam publishing house in 1983, will be examined in the context of the sociology of literature, which is an interdisciplinary field of study. In the work, which also carries traces from the author's biography, the Aktaş family migrated from the village of Alacüvek to a city that is thought to be Istanbul but is not mentioned in the novel; The adaptation problem of the family in the big city, the identity crisis of the characters and the arabesque attitudes, urban-villager interaction, impoverishment and intra-family relations will be evaluated.

Keywords: Literature sociology, Latife Tekin, immigration, povetry.

Giriş

Türk edebiyatında ilk örnekleri 19. yüzyılda görülmeye başlayan roman, yazıldığı dönemin anlamlandırılmasını sağlayacak çeşitli siyasî, kültürel ve ekonomik gelişmelere paralel bir şekilde biçimlenmesinin yanı sıra hem insanla hem de toplumla çok yakın bir ilişki içerisinde bulunması açısından edebiyat sosyolojisi için önemli bir kaynak niteliğindedir. Köksal Alver bu konuda şöyle der:

> *Türk romanı, Türk toplumunun dönüşümünde bir ayna işlevi üstlenmiştir. Romancıların gerek tematik gerekse biçimsel yönelimleri, toplumsal dönüşümlerde karşılığını bulmuştur. Türk romanı özelinde ortaya atılan kimi roman tasnifleri, sözü edilen dönüşümün bir izdüşümü olarak anlaşılmalıdır. Tezli roman, köy romanı, Anadolu romanı, fantastik roman, postmodern roman, tarihsel roman gibi ayrımların ortaya çıkışında toplumsal ve siyasal dönüşümlerin rolü inkâr edilemez. Bu ayrımlar sadece biçimsel tercihlerin değişimi ile izah bulamaz (2015: 78-79).*

Cumhuriyet dönemi romanının genellikle toplumsal gerçekçi bir niteliğe sahip olması dolayısıyla yazarlar, özellikle 1950 sonrasında romanda gerçekçiliğin bir uzantısı olarak değerlendirilen köye ve köy insanına yönelmiş, romanlarında Anadolu coğrafyasına ve köy gerçeğine ağırlık vermiştir. Romana köyün ve köylünün sorunlarını taşımada güçlü bir işleve sahip olan köy romanında; köyden kente göç, yoksullaşma, şehirli-köylü etkileşimi, kültürel bölünme, kimlik bunalımı, köylünün sosyal yapı karşısında ezilişi, eğitimin yetersizliği temaları sıklıkla işlenmiştir. Köyden kente göç ve yoksulluk temaları, Latife Tekin'in de *Sevgili Arsız Ölüm* (1983), *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984), *Gece Dersleri* (1986), *Buzdan Kılıçlar* (1989) ve *Aşk İşaretleri* (1995) adlı eserlerinin bel kemiğini oluşturmaktadır.

Macit Balık'a göre; "Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'le, o döneme kadar sosyal bir olgu olarak görülen ve güdümlü, ideolojik bir edebiyat anlayışı ile ele alınan göç ve yoksulluk gibi temaların farklı dil ve anlatım olanakları çerçevesinde ele alındığı, görülmemiş bir roman örneği verir" (2013: 25). *Sevgili Arsız Ölüm*'de, Aktaş ailesinin Alacüvek köyündeki olağanüstülüklerle iç içe olan yaşantısının odağa alındığı ilk bölüm ailenin büyük şehre göç kararı ile son bulur. İkinci bölüm, "Huvat ve Atiye'nin çocuklarını, eşyalarını ve en önemlisi geleneklerini ve yaşama biçimlerini de alarak" (Demir, 2010: 10) kente göçmesi ve büyük

şehrin varoşlarına yerleşmesiyle devam eden yaklaşık yirmi beş yıllık yaşam mücadelesinde yaşadıkları ekonomik problemlerin ve kente uyum sürecinin anlatımını içerir.

1. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Göçün Sebepleri, Göç Süreci ve Modeli

1.1. Göçün Sebepleri ve Göç Süreci

1950'li yıllardan sonra Türkiye'de büyük sosyal ve ekonomik değişimler meydana gelmiş, "çok partili hayata geçiş, sanayileşme ve beraberinde getirdiği kentleşme ile birlikte, kırsal nüfusun önemli bir kısmını oluşturan köylerden, kentlere doğru bir nüfus hareketliliği başlamıştır" (Güreşçi, 2011: 127). Sosyal, ekonomik, kültürel ve siyasî hayatta yaşanan bu değişimler Türk romanına da yansımıştır. Türk romanının ilk dönemlerinde mekân olarak doğu-batı eksenindeki ikili yapıyı aktarmak için kullanılan kentler, ilerleyen süreçte köyden kente göç, köylü-kentli etkileşimi, toplumsal tabakalaşma konuları ile temellendirilerek romanlarda yer almıştır. Jale Parla'ya göre, "Latife Tekin'in tüm romanları *Sevgili Arsız Ölüm*'le başlayan bir göç yolculuğunun duraklarıdır" (2004: 14).

Huvat Aktaş, Alacüvek köyünde Atiye adındaki karısı ve Nuğber, Halit, Seyit, Dirmit ve Mahmut adındaki beş çocukları ile birlikte yaşamakta, geçimlerini sağlamak için şehre giderek izolasyon ve boya işleri yapmaktadır. Şehre giderken kalorifercilik, boyacılık, badanacılık gibi işlerde çalışmak için köylülerin bir kısmını da yanında götüren Huvat'ın bir zaman sonra büyük oğlu Halit ve ortanca oğlu Seyit'i de kendisiyle birlikte çalışmaya götürmesiyle Atiye, evin ve çocukların sorumluluğunu tek başına üstlenmek zorunda kalır. Atiye'nin Dirmit'e hamileliği sırasında Dirmit'in, Atiye'nin annesinin sesiyle iki kez "Ana! Ana!" (8) diye seslenmesi üzerine Atiye baygınlık geçirir. Bunun üzerine köyün Cinci Mehmet lakaplı hocası bir muska yaparak Atiye'yi iyileştirir ve giderken de "Doğacak çocuk eksik doğmazsa, başına gelmedik kalmayacak a-ha" (14) diyerek hamur tahtasına bir çentik atar. Atiye'nin içerisinde derin bir korku oluşmasına neden olan bu olayın etkileri roman boyunca sürer. Büyüdükçe kendisini âdeta bir masal dünyasının içinde zanneden Dirmit ise bitkilerle konuşur, cansız varlıklarla arkadaşlık eder. Köylülerin büyük bir korku ile bahsettiği cinleri kızdırmak için çeşitli yollara başvurması üzerine "adı cinli kıza çıkan" (56) Dirmit, bu davranışlarının köye uğursuzluk getireceğini düşüncesi sebebiyle köylüler tarafından lanetlenir.

> *Adı köyün içinde cinli kıza çıktığından kimse çocuğunu Dirmit ile oynamaya bırakmaz. Dirmit arkadaşsız kalır. Arkadaşsız kalması bir yana, köyün içinde tek başına gezinemez hale gelir. Nereye varırsa ve hangi kapının önünde durduysa kafasına taş yağar. Köyün çocukları onu görür görmez yol değiştirirler (56).*

Bir gün Dirmit'in köyün çocukları tarafından dövülmesi üzerine Atiye bir mektup yazarak Huvat'ı köye çağırır. Huvat, Dirmit'in köylüler tarafından dışlanması ve oğullarının da kendisiyle birlikte "sefil oldukları" (67) gerekçesiyle ailesine onları şehre götürme isteğinden bahseder. Bu durum aile bireylerinin hep bir arada olacağı düşüncesiyle herkes

tarafından sevinçle karşılanır. Böylece aile, köydeki tüm mal varlıklarını satarak şehre göç eder.

Köyde Dirmit'e yönelik toplum baskısının yanında ailenin şehre göç etmesinin bir diğer sebebi de köydeki geçim kaynaklarının kıtlığı ve Huvat'ın girişimci kişiliğidir. "Bir bakıma köyün dışa açılan kapısı gibi" (Türkmenoğlu, 2015: 419) olan Huvat, şehirde gördüğü tüm yenilikleri köye taşır, köylülerin radyo ve otobüsle tanışmasını sağlar. *Sevgili Arsız Ölüm*'de kente göçün şehrin çekiciliğinin de etkileri sonucu gerçekleştiğini gösteren ifadeler yer alır. Kentlerdeki iş imkânları, yüksek gelir, eğitim, sağlık ve eğlence gibi imkânların kırsaldaki bireyleri etkileyerek kentleri çekici kılması, göç hareketinde etkili olan çekici güçleri oluşturur. Köyde bağcılık ve halı dokumacılığı, şehirde ise izolasyon ve boya işleri yapan ailenin göç kararında kentteki iş imkânlarının kırsala göre daha elverişli olması, şehrin refah seviyesini arttırıcı unsurları ve kentli bir kimliğe sahip olma arzusu etkili olmuştur.

Kemal Karpat *Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm* adlı eserinde güçlü cemaat duygusuna bağlı olarak hemşeriliğin, kente uyum sürecinde temel bir işlev görmekte olduğunu ve gecekondu yerleşimlerindeki cemaat dayanışmasının, grup bağlılığını sağlayan ve kentle bütünleşmeyi kolaylaştıran bir etken olduğunu ifade eder (2003: 85). Aktaş ailesi, kente göç ettikten sonra alıştıkları geleneksel köy yaşantısını sürdürebilmek için hemşerileri olan Alacüvek köyünden göçenlerin yaşadıkları modern kent yaşantısından uzak, kenar mahalle semtlerinden birine taşınırlar. Ailenin aynı kültür düzeyine sahip insanlar arasında yaşaması bir bakıma onların beraberlerinde getirdikleri sözlü kültür birikimini de sürdürebilmelerine olanak sağlar.

1.2. Göç Modeli

Göç modellerini; nüfus hareketini sağlayan faktörlere göre "serbest göç" ve "güdümlü göç"; göçleri oluşturan nüfus hareketlerinin mesafesine ve ülke sınırlarını aşıp aşmamalarına göre, "iç göç" ve "dış göç"; zaman faktörüne göre "mevsimlik göç" ve "daimî göç" şeklinde sınıflandırabiliriz.

Bu sınıflandırmaya göre romanda Aktaş ailesi, nüfus hareketini sağlayan faktörlere göre; "Bireylerin, daha iyi hayat şartları, iş imkânları, malî olanaklar, emniyet, istikrar ve çeşitli sosyal imkânlar elde edebilmek arzusu ile serbestçe yer değiştirebilmeleri" (Akkayan, 1979: 23) olarak tanımlanan serbest göç modeline yönelir. Nüfus hareketinin yöneldiği siyasal alana göre ise "Ülke içinde bir bölge, kent, kasaba ve köy gibi bir yerden diğerine yerleşmek amacıyla yapılan nüfus hareketleri" (Üner, 1972: 77) şeklinde tanımlanan iç göç modeline yönelir. Ailenin zaman faktörüne göre göçü ise "Göçe katılanların göç edilen yere belirli bir süre için değil, devamlı yerleşme arzusu ile gerçekleştirdikleri nüfus hareketi" (Akkayan, 1979: 24) şeklinde tanımlanan daimî göçtür.

Öte yandan kentlileşme konulu romanlarda göç, kırdan – kente tek yönlü bir süreç olarak işlenirken *Sevgili Arsız Ölüm*'de hem kırdan – kente hem de kentten – kıra olmak üzere iki

yönlü bir süreç olarak ele alınır. Romanın ilk bölümünde Huvat Aktaş'ın bir gün köye "…yüzü alev alev yanan, başı kıçı açık, süt gibi beyaz bir kadın…" (12) olan Atiye'yi getirmesi üzerine kentli bir kadın olan Atiye'nin köye ve köylülere olan uyum sürecinden söz edilir. Bu durum başta köylüler tarafından yadırgansa da zamanla Atiye'nin köydeki âdet ve görenekleri benimsemesi, köylü ağzıyla konuşmaya başlaması, köylü kadınların yaptıkları her işi öğrenmesi üzerine normal bir durum haline gelir ve diğer köylüler de Atiye'yi bir köylü olarak kabul etmeye başlar. Öte yandan Atiye, şehirde edindiği kimi alışkanlıkları köyde de sürdürmeye devam eder; köydeki diğer kadınların aksine çocuklarına çok özen gösterir, iki güne bir onları sabunla yıkar, Dirmit'i okula göndermekte bir an bile tereddüt etmez.

2. Roman Kişilerinin Şehre Uyum Süreci, Tutunamama Sorunu ve Kimlik Bunalımı

Kültürel bir değişim süreci olan kentlileşme, kırsal kültür ile kentsel kültürün etkileşimi sonucunda yeni bir kültürün oluşması biçiminde işleyen bir süreçtir. Sevinç Özer'e göre, "Kırsaldan kente yönelen göçler sonrasında ortaya çıkan sorunlar, kültür şoku ve uyum güçlükleri çerçevesinde belirir" (1983: 88). Durkheim, Tönnies, Weber ve Simmel gibi düşünürler; yabancılaşma ile kentleşme arasındaki ilişkiye dikkat çekmiş, "kentlileşmeyle birlikte giderek yalnızlaşan modern insanın, kentlileşen bir kitlede kimliğini yitirdiğini" (Ana Britannica, 2004: 275) belirtmişlerdir.

Muhafazakâr köy kültüründen yenilikçi ve çağdaş şehir kültürüne geçiş yapan Aktaş ailesi göçten sonra "toplumun merkezi ile toplum dışı arasındaki ara bölgede" (Altuğ, 2002: 80) yani arafta kalır. Ailenin kent yaşamında dışlanması, ötekileştirilmesi ve alt kimlik olarak nitelendirilmesi bireylerde şehre uyum sorunu, tutunamama hali ve yeni kimlik arayışlarına yol açar.

2.1 Statü Kaybı ve Yeni Kimlik Arayışları

Köyde yenilikçi kişiliği ile tanınan Huvat, şehirde yaşadığı işsizlik sürecinden sonra statü ve kimlik kaybına uğramış, yoksullaşmadan dolayı ilk olarak dine yönelerek tutucu bir kimliğe bürünmüştür. Bir gün kendine kara uzun sakallı bir arkadaş bularak eve gelen Huvat, "çenesinin ucuna bir sakal koyar, ceketinin cebine sık dişli bir tarak sokar, koltuğunun altına iki yeşil kaplı kitap alır" (86) Dirmit ile Mahmut'u götürüp cami okuluna yazdırır, "Atiye'nin ve Nuğber'in başını bağlattırır" (88). Katıldığı bir irtica eyleminde dayak yemesi üzerine "kara sakallı hocayla selamı sabahı keser ve bir daha camiye gitmez" (120). O günden sonra kendisini denize kaptırır ve bütün gün denizi seyreder, şişelere deniz suyu doldurup evinin duvarlarına asar. Atiye'nin tabiriyle uzunca bir süre "beyaz çubuklu şeytan pantolonuyla" (196) gezen Huvat, bir zaman sonra bu sevdasından da sıkılır.

Evin büyük oğlu Halit'te tıpkı babası Huvat gibi işsizlik sebebiyle bir kimlik bunalımına girmiş ve farklı arayışlara yönelmiştir. Halit'in de işsiz kaldıktan sonra dinî kitaplar okuması, şalvar giymesi, tarikat üyeleriyle görüşmeye başlaması, kuş yetiştiriciliği yapması, köy âdet

ve göreneklerini uygulama konusunda ısrarcı bir tutum sergilemesi, zaman zaman mühendislik kitapları okuyup kendini mühendis olarak tanıtması da bu çerçeve içerisinde değerlendirilebilir. İşsizliğin verdiği özgüvensizlik nedeniyle Halit'in aile içerisinde hiçbir saygınlığı kalmamıştır. Halit'in kentli kadınları görünce eşi Zekiye'yi beğenmemesi ve evliliklerinin fiilen çökmesi ise köylü-kentli etkileşiminin olumsuz sonuçlarından biridir.

2.2 Arabesk Kültürün İzleri ve Kimlik Bunalımı

Güvenç, Türkiye'de kentleşme ile kimlik sorunsalı arasındaki ilişkiyi anlatırken şöyle der:

> *Kentleşme eşine az rastlanır bir değişme süreciydi. Türkiye Cumhuriyeti'nin köylü vatandaşları kente yerleşip kondulaştı, ama aynı hızda kentlileşemedi. Geleneklerini yitiren toplum ve topluluklarda görüldüğü gibi köklerini (kayıp kimliğini) aramaya koyuldu. Melânkolik arabesk, derin derdine belki tercüman oldu ama deva bulamadı (1998: 120).*

Macit Balık, *Latife Tekin'in Romancılığı* adlı kitabında Tekin'in romanlarında göçle başlayan ve kenar mahallede süren yoksul hayatların, iki kültürün arasında sıkışmasının "arabesk" diye tabir edilen yeni bir yaşam biçiminin doğuşuna sebep olduğunu söyler (2013: 93). Arabesk, "Çeşitli altkültürlerden oluşan şehir kültürü karşısında bocalayan ve yılgınlık psikolojisi içinde ayakta durmaya çalışırken başkaldıran gecekondu insanını" (Yazan, 1993: 75) ifade eder. *Sevgili Arsız Ölüm*'de de göçmenlerin doğası gereği yaşadıkları kimlik bunalımlarının sonucunda düştükleri arabesk tavırlara yer verilir. Romanda özellikle Seyit ve Mahmut'un tavır ve davranışları otorite ve arabesk kültürün izlerini somut bir şekilde yansıtmaktadır.

Ailenin ortanca oğlu Seyit, Halit'e göre çok daha fazla sorumluluk sahibidir, kimi zaman suça bulaşıp mafya ve kabadayılık özentileriyle haraç keserek kimi zaman da acımasız iş koşulları altında çalışarak para kazanır. Seyit, büyük şehre uyum sürecinde sağlığını da yitirir; ciğerlerini üşütür, bacağından vurulur ve elektrik çarpması sonucu dişlerini kaybeder. "Kentin paraya dayalı ilişkilerine göre hareket etmeyi öğrenen ve çoğu zaman ailenin geçimini tek başına sağlayan Seyit'in evde tartışılmaz bir otoritesi vardır" (Gümeli, 2006: 114). Kendisine çalışacak bir iş bulmayıp kolay yoldan zengin olmanın hayallerini kuran ağabeyi Halit'e "Ya çalış ya da karını çocuğunu al, bu evden git aslanım!" (113) der, Dirmit'in terbiyesini Atiye'den alıp Dirmit'e arkadaşı Aysun'la bir daha konuştuğunu duyarsa bacaklarını kıracağı tehdidinde bulunur. Ablası Nuğber'i sokakta başı açık dolaşması yüzünden döver ama aynı zamanda da erkeğin karısını dövmesinin "erkekliğe sığmayacağı" (196) görüşündedir.

Seyit'in izinden giden evin en küçük oğlu Mahmut ise küçük yaşlarda çalışmaya başlar, "terzi ve berber çıraklığı, tombalacılık, kaçak sigara ticareti gibi değişik işlere girer çıkar, sonunda teknik kaplama ustası olur" (Moran, 2001: 95). Seyit'in işsiz kaldığı ve askerde olduğu dönemlerde çalışarak evin geçimini sağlayan Mahmut, bu zamanlarda evdeki her şeye karışmayı kendine bir hak olarak görür; "Nuğber'in nişanlısıyla gezmesini yasaklar, Halit'in

yatıp kalkmasına, kahveye gitmesine karışır. Kendisinden sonra eve geleni kapıya dikip cezalandırır" (204). Dirmit'in şiir defterini yırtar. Sevdiği kızın adını jiletle göğsüne yazar VE kıza eğer başka oğlanlara bakarsa hem kendisini hem de oğlanları döveceğini söyler. Ancak kızın da kendisi gibi kıskanç olduğunu öğrenince "pek sıkıya gelemeyeceğini" (129) belirtir. Kendini gitar çalma hevesine kaptıran Mahmut, evin duvarlarını posterlerle doldurur, saçlarını uzatır ve kollarına dövmeler yaptırır. Okuduğu çizgi roman kahramanlarına özenerek kendisine Bil Kit, Süpermen, Tarzan, Zoro gibi isimler seçmesiyle de içerisinde bulunduğu bu kimlik bunalımını somutlaştırır.

Kentte yaşayanlarla en çok etkileşime giren aile bireyleri olmaları sebebiyle Seyit ve Mahmut "kentlilik, geleneksellik, tutuculuk, delikanlılık gibi unsurlar içeren tutarsız ve karmaşık değerler sistemini" (Gümeli, 2006:105) benimsemişlerdir. Köylü- kentli etkileşiminin olumsuz sonuçlarından biri olarak değerlendirebileceğimiz bu durum Seyit ve Mahmut'un bu tip değer karmaşaları içerisinde bocalamasına sebep olur.

2.3 Tutunamama Hali

Ailenin en büyük kızı Nuğber, erkek egemen aile yapısı ve annesi Atiye'nin baskın kişiliği sebebiyle kendi ayakları üstünde durmayı öğrenemez ve bağımsız bir birey olamaz. Evde pek fazla sesinin çıkmasına izin verilmeyen Nuğber, kendisinden birkaç yaş küçük ve motosiklete binmek, model uçaklar uçurmak gibi hobileri olan kentli bir genç ile evlendirilir. Romanda köylü-kentli etkileşiminin olumsuz sonuçlarından bir diğeri de Nuğber ve bu kentli gencin ayrı kültürlerde yetişmeleri sebebiyle uyum sağlayamamaları ve mutsuz bir evlilik yapmalarıdır.

Halit'in köydeyken hiç görmeden evlendiği karısı Zekiye, "geleneksel kültürle yetişen fakat modern kültürün karşısında isteyerek veya istemeyerek değişmek zorunda kalan 'gelini' temsil eder" ve köydeyken eşi, şehirdeyken de kaynanası Atiye tarafından bir değişime uğratılır (Atik, 2012: 162). Romanın ilk bölümünde babasıyla şehre çalışmaya giden Halit, köye geldiği zaman şehirdeki yaşam biçiminin etkisinde kalarak eşinin başörtüsünü çıkarır, önlüğünü belinden çözer, ayağına naylon çoraplar giydirir. Şehirde ise kocası Halit'in Zekiye'den soğuması üzerine Atiye devreye girer. "Atiye, Zekiye'nin başını açtı, kaşlarının yarısını yoldu, tırnaklarını kırmızı kırmızı ojeledi, gözlerini sürmeledi." (84). "Özneliğin sermaye ile ilişkisi en çarpıcı ve etkili şekilde Zekiye'de görülür" (Altuğ, 2002: 32). Kocasının ve kaynanasının her dediğini yapan, itaatkâr bir gelin olan Zekiye evde halı dokuyarak para kazanmaya başlaması ile Atiye'ye hem halı dokuyup hem yatak toplayamayacağını söyler, geçim sıkıntısı nedeniyle satılan küpelerinin yeniden alınmasını ister.

Roman boyunca eşinin ve çocuklarının sapmalarını düzeltmek için çabalayan Atiye'nin en önemli amacı ise aile bütünlüğünü korumaktır. Bu yüzden sık sık hastalanır, yataklara düşer. Onların iyiliği için bunu yaptığını söyleyerek çocuklarına koyduğu kurallarla

üzerlerinde mutlak bir egemenlik kurmak, otoritesini pekiştirmek ister. Bunu yaparken de "maneviyatı, ailesi üzerinde bir baskı unsuru olarak kullanır" (Özcan, 2015: 216). Çocuklarından en çok Dirmit üzerinde baskı uygulayan Atiye, onun yaptığı her işin altında bir sebep arar. Öte yandan şehre göç kararına en çok sevinen Atiye olmuştur fakat Atiye, şehirde de tam manasıyla kentli bir kimlik geliştirememiş, geleneklerinden ve kendi öz kültüründen hiçbir zaman kopamamıştır.

2.4 Kentlileşme Yolunda

Çocukluğu boyunca zamanını köyde cansız varlıklarla, bitkilerle, cinlerle konuşarak geçiren Dirmit, toplum baskısına ve göç etmelerine neden olan cesur, korkusuz ve meraklı tavrını şehirde de devam ettirir ve aile bireyleri ile sürekli bir çatışma içine girer. Köydeki yaşamında evlerinin bahçesindeki tulumbayı kendine arkadaş edinen Dirmit, şehirde ise mahalle parkındaki kuşkuş otu ve yağan kar ile dost olur, onlarla konuşur. "Dirmit, ailede köyden kente göç olayının etkisini en fazla hisseden, ama aynı zamanda en çok kentlileşen kişidir" (Atik, 2012: 35). Özellikle şehre göç sonrasında diğer aile bireyleri daha çok fizikî açıdan bir değişime uğrarken Dirmit, zihinsel ve ruhsal bir değişime uğrar. Şiir yazmaya, zaman zaman evden kaçıp sokaklarda, deniz kıyılarında dolaşmaya başlar. Başlarda tüm aile bireyleri gibi şehre uyum sağlamakta güçlük çekip yeni okuluna alışamasa da daha sonra okulda çok başarılı olur, takdirnâmeler getirir. Nurdan Gürbilek'e göre "Dirmit'te bir birey olmanın mücadelesi vardır" (14). Romanın sonunda bağımsızlaşan ve bireyselliğini kazanmış bir kentli haline gelen Dirmit, kendini aile bireylerine yabancı hissetmeye başlar ve "Gece şiir yazar, gündüz gidip denize okur. Ağaçları, duvarları, bulutları, evleri kardeş; denizi annesi ve göğü de babası yerine koyar" (188).

"*Sevgili Arsız Ölüm* roman boyunca çekişen iki merkez kişiden Atiye'nin ölümü ve bilinçlenen Dirmit'in yazarlığa doğuşuyla biter" (Moran, 2001: 83). Ailenin tüm bireylerini bir arada tutma çabasıyla sık sık hastalanan Atiye'nin ölümü ailenin dağılma yoluna girmesine sebep olur. Dirmit bireysel dönüşümünü tamamlayarak yazar olurken diğer bireyler büyük şehirde hayatlarına mutsuz ve yoksul bir şekilde devam eder. Ataerkil bir yapıya sahip olan ailenin fertleri romanın sonunda artık kendi öz kültürlerine ve değerlerine yabancılaşmış bir hâldedir.

3. Yoksulluk Kültürü

Tekin'in romanlarındaki işsizlik ve işçi hareketleri ile ilgili temanın oluşmasında önemli bir kaynak olan yoksulluk, doğrudan doğruya köyden kente göçün bir sonucu olmamakla birlikte bu iki olgu arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. "Yoksulluk nedeniyle kente göç eden ve yeterli vasfa sahip olmadığı için kentte düzenli iş bulamayan göçmen, kent yoksulu hâline gelmekte" (Gümeli, 2006: 31) bu sebeple "marjinal sektör" ya da "enformel sektör" olarak da adlandırılan kurumlaşmamış, çalışanlarına sosyal güvence sağlamayan alanlarda çalışmak zorunda kalmaktadır.

Yazar, *Sevgili Arsız Ölüm*'de ailenin içerisinde bulunduğu bu yoksulluk durumunu ana unsur haline getirmiş ve Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırdığı "minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyat" (Deleuze ve Guattari, 2008: 25) olarak tanımlanan "minör edebiyat"ı inşa etmiştir. Fatih Altuğ bu durumu, "Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'de fobik, romantik-popülist, teknisist ya da ampirisist yoksulluk fantazmalarından bağımsız olarak kurulmuş bir minör edebiyata sahip olmuştur" (2002: 79) şeklinde ifade eder.

Romanda "ben" dilinden çok "biz" dilinde konuşulması, bireylerin öznelikten çok kolektif bir bilince sahip olması ve ailenin yoksulluğunun "O kış herkes üşüdü" (75) şeklindeki ifadesi, minör edebiyatın özelliklerinden biri olan sözcelemin kolektif düzenlenişinin bir göstergesidir.

Ailenin büyük kente göç ettikten sonra erkeklerin işçileşmeyi reddederek Huvat ve Halit'in işsiz olması, Seyit ve Mahmut'un da düzenli işlerde çalışamayıp enformel sektörde çalışmak zorunda kalmaları ailenin şehirdeki yaşantısında sürekli geçim sıkıntısı çekmesine, dolayısıyla aile içi çatışmaya ve şiddete neden olmuştur. Atiye ve Huvat'ın çocuklara, erkeklerin kız kardeşlerine ve eşlerine uyguladığı fiziksel ve psikolojik şiddet roman boyunca devam eder.

Köyde bahçeli, çok odalı, geniş bir evde yaşayan aile, şehirde yoksulluk nedeniyle tek odalı bir eve yerleşir. Nuğber "kardeşlerinden ve babasından gizli" (103) komşu terzinin yanında çalışarak, Zekiye ise evde halı dokuyarak ailenin geçimine katkı sağlar. Kışın gelmesiyle hiçbir izolasyon ve boya işi alamayan erkekler ise kendi işlerini yapıp patron olma hayalleri kurarak bu duruma bir çare aramazlar. Kadınların altınlarını ve dokudukları halıları satarlar;

> *Huvat, köpek karı yağdığı gün, erkenden asık bir yüzle eve geldi. Arkasından Halit'le Seyit içeri girdi. Topluca kara sövüp saydılar. O kış, işsiz kaldılar. Nuğber kolundaki bilezikleri sıyırıp, babasının eline verdi. Kış ortasında bilezik sıyırma sırası Zekiye'ye geldi. Zekiye babası Rızgo Ağa'nın taktığı bir çift altın küpesini koyup neyi var neyi yoksa çıkardı. Altınlar yendi, bitti. Sıra halılara geldi. Huvat halıları dürüp dürüp götürdü (84).*

Yoksulluk romanda birçok yönüyle ele alınmakta ve kendi içine kapanma, toplumdan soyutlanma ile yoksulluk arasında yakın bir ilişki olduğuna vurgu yapılmaktadır. Ailenin köyde komşularıyla sosyal ilişkileri son derece canlıyken şehirde aynı mahallede yaşadıkları köylülerle kurdukları sınırlı ilişki dışında hiçbir şehirli insanla bir paylaşımda bulunmazlar, yani aile şehirde yoksulluğu sebebiyle bir nevi toplumdan soyutlanmış bir durumdadır. Evin tek okumuş bireyi olan Dirmit, ailenin içerisinde bulunduğu yoksulluk durumunun ailenin diğer insanlarla olan sosyal ilişkilerini etkilediğinin farkındadır.

Şehirdeki "duvarlarında çiçekli kağıtlar olan, tavanlarından rengarenk ışıklar saçan" (241) diğer evlerin perdelerinin hep açık olduğu halde kendi evlerinin perdelerinin kapalı tutulmasını, yoksulluktan duyulan utanca bağlar. Dirmit bir gün Atiye ve Huvat'a bu

durumdan bahsedip "Sokaklarında kendi evleriyle birlikte on bir evin perdesinin hava kararmadan çekildiğini söyler. O evlerde kimlerin oturduğunu, nerelerde çalıştıklarını, kaç çocukları olduğunu sayıp döker" (242). Perdeleri açık evleriyle çekici bir varlık olan şehirde aile bireylerinin kentlilerle herhangi bir iletişim kurmaması, aile bireyleri arasındaki çatışmanın romanın temel problematiklerinden biri olmasına neden olur.

Sonuç

Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* adlı eserinde köyden kente göç ve yoksulluk olgularının edebiyat sosyolojisi bağlamında incelendiği araştırmanın ilk bölümünde göçün sosyal ve ekonomik sebepleri belirlenmiş, göç süreci ve göç modeli hakkında bilgi verilmiştir. Köyden kente göç önce aile reisi ve evin erkek çocuklarının şehre çalışmaya gitmesiyle başlamış daha sonra köyde Dirmit'e yönelik toplum baskısı ve şehrin çekici faktörlerinin de etkisiyle ailenin şehre daimî göçü halini almıştır.

Araştırmanın ikinci bölümde karakterlerin büyük şehir yaşamına uyum süreçleri ele alınmış, bu süreç içerisinde Dirmit'in köyde "cinli kız" olarak anılırken şehirde kentli bir birey haline geldiği, Halit ve Huvat'ın statü kaybına uğradığı ve bunun sonucunda da işçileşmeyi reddederek bir kimlik bunalımına girdiği gözlemlenmiştir. Seyit ve Mahmut, kentin paraya dayalı düzeni içerisinde kendilerine bir yer edinebilmek için çeşitli illegal işlerde çalışıp arabesk tavırlar sergilemiş, evin gelini Zekiye de tıpkı Seyit ve Mahmut gibi bu düzen içerisinde evde halı dokuyarak kendine bir yer edinmeye çalışmıştır. Öte yandan evin büyük kızı Nuğber kültür uyuşmazlığı nedeniyle başarısız bir evlilik yapmış, Atiye ise şehirde herhangi bir kentlileşme emaresi göstermemiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde ailenin göç sonrasında iş koşullarındaki olumsuz gelişmeler sebebiyle içerisine girdiği yoksulluk durumunun hem mekânsal düzlemdeki hem de aile refah düzeyindeki etkileri incelenmiş; bu maddi yoksulluğun aile içi ilişkileri derinden sarstığı, aile bireyleri arasındaki çatışmaların ve şiddetin de başlıca sebebi olduğu tespit edilmiştir. Sermayeye sahip olan birey aynı zamanda ev içerisinde de otorite sahibi haline gelmekte ve minör edebiyatın da bir özelliği olarak kolektif bilinçten özneliğe yaklaşmaktadır.

Sevgili Arsız Ölüm, Aktaş ailesinin köyden kente göç hareketi ve göç sonrasındaki yaşamları odağında değerlendirildiği zaman edebiyat ile toplum arasındaki ilişkiyi, geleneksel kültürle yetişmiş insanın modern yaşam içerisinde karşılaştığı zorlukları ele alarak işlemesi sebebiyle öne çıkmış bir eserdir.

KAYNAKÇA

Akkayan, Taylan (1979). *Göç ve Değişme*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Altuğ, Fatih (2002). "Arafta Kalmış Olarak Yoksulluk: Latife Tekin'in Minör Edebiyatı". *Araf Dergi*. S. 30. s. 79-82.

Alver, Köksal (2015). *Edebiyat Sosyolojisi*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Ana Britannica (2004). *Genel Kültür Ansiklopedisi*. İstanbul: Ana Yayıncılık.

Atik, Şerefnur (2012). *Türk Edebiyatında Postmodernist Süreç ve Latife Tekin*. İstanbul: Bilge Kültür Yayınları.

Balık, Macit (2013). *Latife Tekin'in Romancılığı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Deleuze, Gilles ve Félix Guattari (2008). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. (çev. Özgür Uçkan Işık Ergüden). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Demir, Fethi (2010). "Yüz:1981 ve Sevgili Arsız Ölüm Romanları Bağlamında 12 Eylül Sonrası Gerçekçi Romana Bir Bakış". *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. s. 10-25.

Gümeli, Turgay (2006). *Orhan Kemal'in Gurbet Kuşları ve Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanlarında Köyden Kente Göç ve Yoksulluk*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gürbilek, Nurdan (2005). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Güreşçi, Ertuğrul (2011). "Türkiye'de Köyden Kente Göç ve Düşündürdükleri". Sosyo *Ekonomi Göç Özel Sayısı*. S. 15. s. 127

Güvenç, Bozkurt (1998). "Cumhuriyet ve Kimlik: Konu, Sorun, Kapsam ve Bağlam". *75 Yılda Tebaadan Yurttaşa Doğru*. (ed. A. Ünsal). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.

Karpat, Kemal (2003). *Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm*. Ankara: İmge Kitabevi.

Moran, Berna (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özcan, Nezahat (2015). "Latife Tekin'in Sevgili Arsız Romanında Atiye". *International Journal Of Eurasia Social Sciences*. S. 20. s. 211-223

Özer, Sevinç (1983). "1960'dan Bu Yana Roman ve Kısa Öyküde Kentleşme Olgusu ve Kentlileşme Sorunları". *Yazko Edebiyat*. S. 32. s. 88

Parla, Jale (2004). "Bu Bahçede Her Şey Unutulur mu?". *Radikal Kitap*. s. 14-16.

Tekin, Latife (2018). *Sevgili Arsız Ölüm*. İstanbul: Can Yayınları.

Türkmenoğlu, Sevgül (2015). "Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanında Büyülü Gerçekçilik". *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. 54. s. 417-426.

Üner, Sunday (1972). *Nüfus Bilim Sözlüğü*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Yazan, Ümit Meriç (1993). "Kırsaldan Kentsel Yaşama Geçiş Sürecinde Aile". *Kadın Araştırmaları Dergisi*. s. 69-76.

ARİF NİHAT ASYA'NIN *FETİH MARŞI* ŞİİRİNDEN GENÇLİĞE BİR BAKIŞ

Zeynep BİNİCİ

Lisans Öğrencisi
Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fak. Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü

ÖZ

Dilin iletişim görevi dışında çok daha önemli bir misyonu vardır. Dil, aitlik duygusuyla kitlelerden milletleri oluşturur ve harekete geçirir. Düşünce dünyasındaki millî şuur ve manevi değerler de dil ile oluşturulur. Millî değerlerinden yoksun bir millet varlığını gelecek kuşaklara aktaramaz. Bu noktada dilin işlevinin farkında olan Cumhuriyet dönemi sanatçıları dil aracılığıyla "millî şuuru" eserlerinde ustaca işlemişlerdir. "Milliyetçilik" fikri etrafında kaleme aldıkları şiirlerde o ruhu yaşatmış ve gelecek kuşaklarda da "millî ruhun" uyanmasında önemli rol oynamışlardır. Edebiyatımızda "Bayrak Şairi" olarak bilinen Arif Nihat Asya da millî ve manevi değerler çerçevesinde Türklük ve vatan aşkıyla şiirler yazmıştır. Milliyetçilik fikri onun eserlerinde dilin en işlevsel hâliyle vücut bulmuştur. Bu çalışmada Arif Nihat Asya'nın Fatih'ten gençliğe bir köprü inşâ ederek öğüt verdiği ve gençlik marşı da diyebileceğimiz "Fetih Marşı" şiiri üzerine bir inceleme yapılmıştır. Çalışmanın içerisinde Asya'nın hayatı, şair kimliği, şiir ve "genç" kavramı üzerinde durularak gençliğe yüklediği öz ülküyle oluşturmak istediği farkındalık, marş üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arif Nihat Asya, Fetih Marşı, genç, gençlik marşı, öz ülkü.

ABSTRACT

Language has a much more important mission than communication. Language creates and mobilizes nations from the masses with a sense of belonging. National consciousness and spiritual values in the world of thought are also formed by language. A nation devoid of national values cannot transfer its existence to future generations. At this point, Republic period artists who are aware of the function of language have skillfully worked on "national consciousness" through language. They kept that spirit alive in the poems they wrote around the idea of "nationalism" and played an important role in the awakening of the "national spirit" in future generations. Known as "Poet of Flag" in our literature, Arif Nihat has written poems with the love of Turkishness and homeland within the framework of national and spiritual values. The idea of nationalism is embodied in the most functional form of language in his works. In this study, a study has been made on the poem "Conquest March", which Arif Nihat Asya advised by building a bridge from Fatih to the youth and which we can call the youth anthem. In the study, the life of Asia, the identity of the poet, the formal features of the poem, and the concept of "young" were emphasized, and the awareness that it wanted to create with the original country it imposed on the youth was tried to be explained through the anthem.

Keywords: Arif Nihat Asya, Fetih Marşı, young, youth anthem, mission

Giriş

"Söz ola kese savaşı, söz ola bitüre başı
Söz ola agulu aşı balıla yağ ide bir söz"

Yunus'un da dediği gibi sözün gücü her sonucu doğurur. İnsanı var eden dil hakkında 'İlk dil nasıl ortaya çıktı?", "İnsanlığın konuştuğu ilk dil hangisiydi?", "Bütün dillerin kaynağı tek bir dil midir?" gibi sorulara cevap bulmak için yapılan deneyler ve araştırmalar milattan öncesine dayanır. Yapılan tüm araştırmalarının temelinde anlamak ve anlamlandırmak için "Dil nedir?" sorusu vardır. Uçsuz bucaksız bir derya, büyülü bir dünya olan dilin, anlamını ve işlevini tamamen karşılayan bir tanımlama yapmak kolay değildir.

Türkçenin felsefe dili olarak gelişmesinde önemli katkıları olan Nermi Uygur, Dilin Gücü kitabında "*Anlatıldığına göre Konfuçyus'a bir gün sormuşlar: 'Bir ulusun tüm yönetimi sana bırakılsaydı ilkin ne yapardın?' Ne demiş bileceksiniz, Konfuçyus. 'İlkin dili düzeltirim' demiş. Kanıtı da şöyle: Dil düzgün olmayınca söylenen söylenmek istenen değildir; söylenen söylenmek istenen olmayınca yapılması gereken yapılmadan kalır; yapılması gereken yapılmadan kalınca törelerle sanat geriler; törelerle sanat gerileyince de adalet yoldan çıkar; adalet yoldan çıkınca halk çaresizlik içinde kalır. İşte bundan, söylenmesi gereken başıboş bırakılamaz. Bu her şeyden önemlidir."* sözleriyle dilin toplum üzerinde ne kadar önemli bir etkisi olduğunu dile getirmiştir.

Sınırları, varlığı bugün bile tam anlamıyla çözümlenemeyen dili, işlevleri açısından sınırlamak da mümkün değildir. Zeynep Korkmaz "*Dil, en basit tanımı ile bir bildirim aracıdır. Bir toplumu oluşturan kişilerin duygu ve düşüncelerinin o toplumda ses ve anlam bakımından ortak ögeler ve kurallardan yararlanarak başkalarına aktarılmasını sağlayan çok yönlü ve gelişmiş sistemdir."* sözleriyle dili tanımlamış ve çok yönlülüğüne dikkat çekmiştir.

Yusuf Has Hacip de Kutadgu Bilig'de dili şöyle tanımlamıştır. "*Anlayış ve bilgiye tercüman olan dildir; aydınlatan fasih (açık, düzgün) dilin kıymetini bil. İnsanı dil kıymetlendirir ve insan onunla mutluluk bulur; insanı, dil kıymetten düşürür ve insanın dili yüzünden başı gider."*

Kuşkusuz dilin gücü yadsınamaz bir gerçektir. İnsan bu gerçekle doğar, büyür. Yaşamın her anında dil vardır ve toplumsal en üst yapıdan bireyselliğe kadar dilin gelişim sürecinde yer alırız.

Doğaya bıraktığımız her ize kültür diyebiliriz. Dil de kültürün taşıyıcısı değil onu bizzat oluşturup var edendir. Bu nedenle Bilge Kağan'dan Atatürk'e kadar Türkçenin ve Türkçe yaşamanın farkında olan ecdadımız dil ile evren tasarlamışlardır. Wittgenstein'ın da dediği gibi dilimizin sınırları dünyamızın sınırıdır. Dünyaya bakış açımızı, düşüncelerimizi, gözümüzün gördüğünü, kulağımızın duyduğunu, acımızı, sevincimizi dille tanımlarız.

Doğuştan getirdiğimiz bir yeti olan dil, iletişimde bir araç olarak duygu ve düşüncelerimizi aktarmanın çok ötesinde fikir dünyamızı kavramlaştırarak değerler oluşturur ve bireye bir "şuur" kazandırır. Kullanımı bireysel olmasına karşın dil toplumsal bir olgudur. Bu sebeple bir topluluğu birbirine bağlayan, toplumu "millet" yapan en güçlü bağ, dildir. Geçmişi geleceğe sıkı sıkıya bağlayan zincir gibidir. Dil bağlamında oluşturulan her şey bu zincirin halkası durumundadır. Dil ile kendimizi tanır içinde bulunduğumuz toplumun bir parçası olarak görürüz. Dil ile bir evren tasarlar ve onun gücüyle o evrenin içinde var oluruz.

Dil ve düşünce arasındaki ilişki, en güzel edebiyatta yansımıştır. Edebiyat dilin işlenip geliştirildiği merkez olmuş ve en verimli ürünlerini bu alanda ortaya koymuştur. Sözlü ve yazılı kaynaklarda işlenen dilin zenginliği geçmişten günümüze kadar Türkçeyi taşımış ve kadim bir dil yaratmıştır.

Sanatın göstergesi de olan dil, şairler tarafından şuurla işlenerek toplumun betimlemesi yapılmıştır. Rus şair Potebnya *"İmgesiz sanat olmaz, şiirse hiç olmaz."* sözleriyle sanatta ve bilhassa şiirde imgelerin önemini vurgulamıştır. Şairin elindeki en önemli malzeme dildir. Dili kullanabildiği kadar her okuyucunun zihninde yeni düşüncelerin, fikirlerin fitilini ateşleyebilir. Dilin bu gücünün farkında olan şairlerimiz içinde var olduğu dünyayı zihin süzgecinden geçirerek bizlerin fikir dünyasına da aktarmıştır. Edebiyat tarihimize bakınca her dönem içerisinde sanatçılarımızın imgelerle düşünce dünyalarını aktardığını ve okuyucuda aynı etkiyi bırakacak şiirler kaleme aldıklarını görürüz.

Milli edebiyat akımı içerisinde yetiştirilen en büyük şairlerden biri olan Arif Nihat Asya da köklerine bağlılığı ve milli şuurla oluşturduğu eserlerle Cumhuriyet dönemi içerisinde adını gönüllere kazıyıp kendinden sonraki kuşakları da etkileyen bayrak sevdalılarımızdandır. Türkçeciliği öz ülkü edinen Asya dil bilinciyle şiirlerini yazmıştır. "Bayrak şairi" olarak hafızalarımızda yer edinen şairimiz şiirleriyle millî değerleri yaşatmış ve yansıtmıştır. Milliyetçilik fikri onun eserlerinde ustalıkla işlenmiş ve bir sonraki kuşaklarda da bu şuurun oluşmasında önemli rol oynamıştır. Tarihine bağlı, düne Türk gözüyle bakan bugünü Türkçe yaşayan ve yarın için de Türkçe çalışmayı amaç edinen Asya, her Türk gencinden de bu özveriyi beklemiş ve umut etmiştir.

Gençlik marşı da diyebileceğimiz Fetih Marşı'nda Fatih'e övgüsü ve gençlere verdiği öğütler dilin ahenk gücüyle hepimizin dilinde, gönlünde yer etmiştir.

ARİF NİHAT ASYA

Nerelisin? diye soruyorlar;
İnceğiz köyünde doğmuşum;
İnceğiz'i Çatalca'ya, Çatalca'yı
İstanbul'a bağlamışlar…
İstanbullu olmuşum. (Emzikler)

Dizeleriyle doğduğu yeri anlatan şair 7 Şubat 1904'te İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Tokat'ın Kapusuz köyünden göç eden en büyük dedesi Hacı Ahmed, debbağlıkla uğraşan ahî ustasıdır. Ziver Efendi ve Fatıma Zehra Hanım'ın ilk ve tek çocuğu olarak dünyaya gelen Arif, yedi günlükken babasını kaybetmiş ve üç yaşında da annesin başka biriyle evlenmesiyle ondan da ayrı düşmüştür. Anasız babasız kalan Arif, dedesi İbrahim Tevfik Efendi ile yaşamaya başlamış ve yedi yaşından itibaren yatılı okullarda eğitim görmüştür.

Kastamonu Rüştiyesi'ndeyken okulun müdürleri olan Mehmed Behçet Bey ve Mehmet Akif'in etkisiyle şiire ilgi duymaya başlamıştır. İstanbul Darü'l-Muallim'in Mektebi Edebiyat şubesinde öğrenciyken ilk eseri olan "Heykeltıraş"ı yayımlamıştır. Yüksel Muallim Mektebi'nde mezun olacağı yıl Hatice Sena Hanım'la ilk evliliğini yapmış ve bu evlilikten iki çocuğu dünyaya gelmiştir. Edebiyat zümresinden mezun olarak meslek hayatına başlayan Arif, 1928'de Adana Erkek Muallim Mektebi'ne edebiyat öğretmeni olarak atanmış ve on dört yıl boyunca mesleğini burada icra etmiştir. Adana'da görev yaptığı yıllarda Mevlevi dedesi Ahmet Remzi Akyürek'le tanışmış ve ondan el alıp şeyhlik makamına kadar yükselmiştir.

1934'te askere gitmiş ve bu yıllarda çıkan "Soyadı Kanunu" ile "Asya" soyadını almıştır. 1941'de ilk eşinden boşanmış ve aynı yıl Adana Erkek Lisesi'nde kimya öğretmeni olan meslektaşı Servet Hanım'la evlenmiştir. Bu evliliğinden de kızı Fırat ve oğlu Murat dünyaya gelmiştir.

1942'de Malatya Lisesi'ne müdür olarak atanmış ve bu dönemde Maarif vekili Hasan Ali Yücel'le yaşadığı tartışmalar sonucunda 1943'te görevden alınmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan dolayı tekrar askerliğe çağırılmış ve iki ay Diyarbakır'da vatani görevini yerine getirdikten sonra isteği üzerine Adana Erkek Lisesi'ne tayini yapılmıştır. Hakkında devam eden soruşturmalar sonucunda 1948'de Edirne' ye sürgün edilmesi Adana halkını derinden üzmüş ve şehirden ayrılırken binlerce Adanalı tarafından uğurlanmıştır. Arif'i çok seven ve sahiplenen Adana halkı onu 1950 seçimlerinde DP'den milletvekili seçerek mecliste görev almasını sağlamıştır. Yanlış gördüğü her şeyi eleştirip fikirlerini rahatlıkla dile getiren şair, partisi hakkında da sert eleştirilerde bulunmuş ve 1954'te partiden ayrılarak siyaseti bırakmıştır.

Öğretmenliğe geri dönerek önce Eskişehir Lisesi'nde daha sonra da Ankara Gazi Lisesi'nde mesleğini icra etmiştir. 1959'da Kıbrıs Lefkoşa Lisesi'ne Bakanlar Kurulu kararıyla atanmış iki yıl sonra bir önceki görev yeri Ankara'ya dönmüş ve 1962'de emekli olmuştur. Türklük ruhunu eserlerinde yaşatan şair, 5 Ocak 1975'te hayata veda etmiş ve vasiyeti üzerine mehter marşıyla defnedilmiştir.

Şair Kimliği

Annesiz babasız geçen çocukluğu, yatılı okullardaki yalnızlığı ve Anadolu'yu gezerek geçirdiği yıllar; şiirlerine hüzün, mutsuzluk ve hasret duygularıyla yansımıştır. Savaş

yıllarına denk gelen gençlik dönemi şairde buhrana neden olmuş hatta bir dönem intihar etmeyi de düşünmüştür.

Muhafazakâr bir ailede yetişen şair, bir dönem dini arayış içinde olmuş 1933'ten sonra tasavvufa yönelişiyle yaşadığı tereddüt ve sarsıntılarla kaleme aldığı "Heykeltıraş" ve "Yastığımın Rüyası" şiir kitaplarını reddetmiştir. Gençlik yıllarında isyankâr, Mevleviliği kabulüyle kadere teslimiyetçi ve inancına bağlı bir tavır benimseyen şair 1936'dan sonrasını keskin bir çizgiyle ayırır.

İnancına ve köklerine sıkı sıkıya bağlı olan Arif'in düşünce dünyasının temelinde " millî kültür ve Türklük" vardır. Bayrak sevdalısı şair tarihi imgelere çokça yer verdiği şiir ve düz yazılarıyla geçmiş ve gelecek arasında bir köprü kurmuş ve tarihsel metaforlarıyla genç kuşağa şiiri sevdirmiştir. Millî mücadele döneminde Ankara'da yer almasıyla millet ve vatan aşkının doruk noktasını yaşamıştır. Adana'nın Fransız işgalinden kurtuluşunun ve Hatay'ın ana vatana katılmasıyla dönemin Milli Eğitim müdürü Arif Nihat'tan bayrak ile ilgili bir şiir yazmasını isteyince hepimiz dilinde yer eden "Bayrak" şiirini yazmıştır. Çok beğenilen şiir, Arif'in tanınmasını ve "Bayrak Şairi" olarak gönüllerde yer etmesini sağlamıştır.

Herhangi bir sanat akımına bağlı kalmayıp milliyetçilik ruhuyla kaleme aldığı şiirleri okuyan her Türk'te bir bilinç oluşturarak millî duyguları arşa çıkarır. Türk tarihini ve kültürünü kendine rehber edinen şair milli ruhu besleyen değerleri ustalıkla şiirlerinde işlemiştir. Türklük, vatan sevgisi, kahramanlık, sevgi, aşk, ülkü, tarih; şiir ve nesirlerinin ana temasını oluşturur. Milliyetçi olmadan millî edebiyatın oluşturulamayacağını bilen Asya, tarihe Türk gözüyle bakıp anlamlandırır ve şiirlerinde yaşatır.

Dilin tüm imkanlarını kullanan şair, akıcı ve zengin çağrışımlara yer verdiği şiirlerinde hece ve aruz ölçüsünü kullanmıştır. Şiire olan ilgisi genç yaşlarda başlayan Asya Kastamonu'da okurken Mehmet Akif'le tanışmış ve Açıksöz gazetesindeki sohbetlerine katılarak sanat havasını genç yaşlarda soluma imkânı bulmuştur. Bu süreçte kaleme aldığı ilk şiirleri Gençlik Mecmuası'nda yayımlanmış ve ilk şiir kitabı olan "Heykeltıraş"ı da 1924'te "Arif Nihat" imzasıyla yayımlamıştır.

Yüksek Muallim Mektebi'nde yatılı okurken İstanbul Postahanesi Harici Telgraf Kalemi'nde ve Anadolu Ajansı'nda da İstanbul Bölge Temsilciliği'nde çalışmıştır.

Yansıttığı düşünceler, kaderi ve dini sorguladığı arayış devresinde kaleme aldığı şiirler oluşan "Heykeltıraş" ve "Yastığımın Rüyası" kitaplarını ayrıca "Asya" soyadının olmadığı için de reddeden şair 1936'da 'Arif Nihat Asya" imzasını taşıyan ilk eseri olan "Ayetler" mensur şiir kitabını yayımlamıştır.

1945'te ilk nesir kitabı olan "Kanatlar ve Gagalar"ı, 1946'da "Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor"u, 1956' da "Rubaiyyât-ı Arif 1", "Kubbe-i Hadra"nın ilk "Kanatlar ve Gagalar" ve "Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor"un da ikinci baskılarını yayımlamıştır.

1966'da Defne dergisinin 1974'te de Sanat dergisinin kuruluşunda yer almıştır.

Adana'da öğretmenlik yaptığı yıllarda Adana Halkevi'nin yayın organı olan Görüşler Dergisi'nde yazı işleri müdürlüğü yapmış ve yazılarını bu dergide yayımlamıştır.

Türksözü, Demokrat, Yeni İstanbul, Babıâlide Sabah, Ankara Ticaret, Devrim ve Devlet gazetelerinde yayımlanan yüzlerce yazısı vardır. Fıkra, deneme, gezi yazısı ve şiir türlerinde eserler ortaya koyan şair 23 şiir ve 11 nesir kitabını ardında bırakmıştır.

FETİH MARŞI

Yelkenler biçilecek, yelkenler dikilecek;
Dağlardan çekdiriler, kalyonlar çekilecek…
Kerpetenlerle sûrun dişleri sökülecek!
Yürü: hâlâ ne diye oyunda oynaştasın?
Fâtih'in İstanbul'u fethettiği yaştasın!

Sen de geçebilirsin yardan, anadan, serden…
Senin de destanını okuyalım ezberden…
Haberin yok gibidir taşıdığın değerden…
Elde sensin, dilde sen; gönüldesin baştasın…
Fâtih'in İstanbul'u fethettiği yaştasın!

Yüzüne çarpmak gerek zamânenin fendini!
Göster: kabaran sular nasıl yıkar bendini!
Küçük görme, hor görme -delikanlım- kendini!
Şu kırık âbideyi yükseltecek taştasın;
Fâtih'in İstanbul'u fethettiği yaştasın!

Bu kitaplar Fâtih'tir, Selim'dir, Süleyman'dır;
Şu mihrab Sinânüddin, şu minare Sinan'dır;
Haydi artık, uyuyan destanını uyandır!
Bilmem, ne diye gündelik işlerle telâştasın…
Kızım, sen de Fâtih'ler doğuracak yaştasın!

Delikanlım işâret aldığın gün atandan
Yürüyeceksin…millet yürüyecek arkandan!
Sana selâm getirdim Ulubadlı Hasan'dan…
Sen ki burçlara bayrak olacak kumaştasın;
Fâtih'in İstanbul'u fethettiği yaştasın!

Bırak; bozuk saatler yalan, yanlış işlesin!
Çelebiler çekilip haremlerde kışlasın!
Yürü aslanım, fetih hazırlığı başlasın…
Yürü, -hâlâ- ne diye kendinle savaştasın?
Fâtih'in İstanbul'u fethettiği yaştasın!

Şiirin Biçimsel Özellikleri

7+7 duraklı 14'lü hece ölçüsüyle yazılan şiir, 12 bentten oluşmaktadır. Asya, şiirde seçtiği kelimelerle İstanbul'un fethini adetâ yaşatmaktadır. Şiirin tamamında İstanbul'un fethine telmih yapılmıştır. Fatih'in sahip olduğu meziyetler sıralanmış onun torunlarından da aynı

niteliklerin beklendiğini dile getirmiştir. Söz ve sözcük öbekleri tekrarlanarak tekrir sanatı, mısra sonlarında sorular sorularak istifham ve anlamca birbirine yakın kelime grupları kullanılarak tenasüp sanatı yapılmıştır. Bentlerden oluşan şiirin ilk üç bendi kendi arasında (aaa) son iki bendi de kendi arasında (bb) şeklinde kafiyelidir.

Şiirin Anlamsal İncelemesi

Yelkenler biçilecek, yelkenler dikilecek;
Dağlardan çekdiriler, kalyonlar çekilecek…
Kerpetenlerle sûrun dişleri sökülecek!

Fatih Sultan Mehmed'in yetmiş iki gemiyi karadan yürüterek Haliç'e indirdiği büyük kahramanlık destanında fethin zorluğuna ve verilen insanüstü çabaya dikkat çekmiştir. İstanbul 6 Nisan 1453'te kuşatılmış ve 29 Mayıs 1453'te fethedilmiştir. Tarih boyunca atalarımızın verdiği mücadeleler kazandıkları zaferlerin temsili olan İstanbul'un fethi, genç yaştaki bir Türk'ün yapabileceklerinin sembolüdür. Bu nedenle Asya'nın da dediği gibi "*Yürü: hala ne diye oyunda oynaştasın? Fatih'in İstanbul'u fethettiği yaştasın!"*

Sen de geçebilirsin yardan, anadan, serden…
Senin de destanını okuyalım ezberden…
Haberin yok gibidir taşıdığın değerden…

Üç kıtaya hükmeden, demir dağı delen, karadan gemileri yürüten bir milletin asil kanındaki Türklük ruhunun ve gücünün farkında olmalıdır, bu ecdadın torunları. Asya seslendiği her Türk gencinden bu değerlerinin farkına varıp anadan, yardan vazgeçerek vatan ve bayrak için fedakarlıkta bulunmasını istemiştir. Elde, dilde, gönül yer edecek Türk gencinin tarihe adını altın harflerle kazıyıp destan yazabileceğini dile getirmiştir.

Yüzüne çarpmak gerek zamânenin fendini!
Göster: kabaran sular nasıl yıkar bendini!
Küçük görme, hor görme -delikanlım- kendini!

"Delikanlım" diyerek hitap ettiği Türk gencinden kendini küçük görmeyip ve zamanın gençlik heveslerine kapılmamasını Mehmet Akif Ersoy'un İstiklal Marşı'nda "Kükremiş sel gibiyim, bendimi çiğner, aşarım" dizelerinde de olduğu gibi taşıdığı değerin farkına varıp cesaretli davranmasını istemiştir. Kırık abideyi yükseltecek ve yeniden inşa edebilecek taşın değerinde olduğunu benzetme yoluyla şiirde gençliğe hatırlatmıştır.

Bu kitaplar Fâtih'tir, Selim'dir, Süleyman'dır;
Şu mihrab Sinânüddin, şu minare Sinan'dır;
Haydi artık, uyuyan destanını uyandır!

Asya'nın şiirlerinde sıkça karşımıza çıkan Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman Fetih Marşı'nda da yer almaktadır. Gençliğe rehber olarak sıkça dile getirdiği atalarımızın destan yazarak çok geniş coğrafyalara taşıdığı sancağımızı, kazandıkları zaferleri hatırlatmakta ve Türk gencinden de içinde uyuyan destanını uyandırmasını temenni etmektedir. Sadece savaşta değil sanatta mimaride de kültürümüze eserleriyle katkıda bulunan Sinanüddin ve Sinan'ı hatırlatmıştır. Gündelik işlerle vakit kaybetmelerini sorgulamakta ve her Türk kadının da Fatihler doğuracak yaşta olduğu belirtmektedir.

Delikanlım işâret aldığın gün atandan
Yürüyeceksin…millet yürüyecek arkandan!
Sana selâm getirdim Ulubadlı Hasan'dan…

Şair bu dizede aldığı ok darbelerine, akan kanına aldırış etmeden surun tepesine kadar sancağı taşıyıp sonra şehadet şerbetini içen Ulubadlı Hasan'dan selam getirmiştir. Burçların en tepesinde dalgalanacak bayrak niteliğinde olduğunu benzetmeyle dile getirmiştir. Tarihimize bakınca başka devletler altında yaşayamayan bağımsızlığında ödün vermeyen atalarımız asla boyun eğmemiş daima yürümüş ve ardından da milleti yürütmüştür. Türk genci de atalarından aldığı işaretle yürürse Türk milletinin de arkasından gelip ecdâdımızın selamını alabileceğimizi dile getirmiştir.

Bırak; bozuk saatler yalan, yanlış işlesin!
Çelebiler çekilip haremlerde kışlasın!
Yürü aslanım, fetih hazırlığı başlasın…

Bozuk saatlere geçip giden zamana takılmadan "Aslanım" diye hitap ettiği Türk gencinin tek başına da olsa fetih hazırlığına başlayarak tarih yazmasını istemiş ve kendiyle savaşı bırakıp durmadan yürümesini temenni etmiştir. Şüphesiz şiir okuyan her genç kendini Fatih'in yaşında görüp içindeki Türklük aşkıyla harekete geçecektir.

Genç ve Ülkü

"Genç" kavramı TDK'de *"yaşı ilerlememiş olan, gelişmesini tamamlamamış olan (bitki, hayvan), gençlikteki özelliklerini koruyan, dinç zihin bakımından yeterinde gelişmemiş olan, toy"* şeklinde açıklanmıştır. Genel manada "genç" kavramının tanımlaması biyolojik açıdan yapılıp psikolojik ve sosyolojik yaklaşımlarla ele alınmıştır.

"Ülkü" kavramı ise *"amaç edinilen, ulaşılmak istenen şey, ideal, insanı duyular dünyasının üstüne yükselten ve hiçbir zaman tam olarak gerçekleştirilemeyecek olan, yalnızca erişilmesi istenen amaç olarak kalan kılavuz, ilke, mefkure, vizyon, gerçekte olmayıp yalnız düşüncede tasarım biçiminde var olan, yalnızca düşünce ile kavranabilen şey"* olarak tanımlanmıştır. Gelecekten beklentiler, umutların şu anki gerçeklerle birleşiminden geleceği betimleyen vizyon kavramı için de ulaşılmak istenen ufuk diyebiliriz.

Fransızcadan dilimize geçen TDK'de "amaç ve görev" olarak tanımlanan "Misyon" kavramı ise üç farklı açıdan açıklanmıştır. Bunlar; iş stratejisi açısından, değerler ve kültür ile felsefik açıdan ve askerî açıdandır. Felsefik açıdan misyonun tanımlaması kültürel özelliklerle açıklanır. *"Misyon, örgütü bir bütün olarak bir arada tutan kültürel birleştiricidir. Bu kültürel normlar bireyin davranışlarını, çalışma şekillerini ve örgütün amaçlarının uygulanmaya konmasını etkileyen güçlü normlar ve değerleri içermektedir. (A. Campbell & Yeung, 1991)"*

İnsan dünyaya gözlerini açtığı andan itibaren toplumsallaşmaya, başlar; dilin ve kültürün taşıyıcısı olur. Zihinsel olgunluğa erişen genç, akran dayanışmasıyla gücünün farkına vararak

yaratıcı ve yapıcı bir misyon edinir. Kendine bir ülkü, amaç ve dava edinir ve bunlara canı pahasına bağlanır.

Genç, bir ülkenin umududur. Ülkenin geleceğinin, gücünün kaynağıdır. Atatürk'ün "Bütün ümidim gençliktedir!" sözüyle de "genç" için umudun, aydınlığın, geleceğin adıdır demek hiç de yanlış olmaz. "*Ey Türk gençliği!"* hitabıyla Gençliğe Hitabe 'de Türk gencinin görevini en güzel şekliyle açıklanmıştır.

Çocukken o içimizde derin fırtınaları başlatıp göğsümüzü kabartan Onuncu Yıl Marşı'nda da durmadan ileriye gitmemiz gerektiği sihirli kelimelerle gönlümüzde yer almıştır.

"Türk'üz: Cumhuriyet'in göğsümüz tunç siperi;
Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde, Türk ileri!"

Sonuç

Milliyetçi şairimiz Arif Nihat Asya, Fetih Marşı şiiriyle gençlere çok önemli bir misyon yüklemiştir. Ecdâdını örnek alan, tarihini unutmayıp şuurla hareket eden gençliğin Türk milletini hak ettiği en üst noktaya taşıyabileceğini marşla anlatmıştır. Yirmi bir yaşında İstanbul'u fetheden kutlu padişahın torunlarına durmak elbette ki yakışmaz. Gelecekten, yeni nesilden umutlu olan Asya, millî ve manevi duyguları arşa çıkaracak bu derin anlamlarla yüklü şiiriyle Türk gencinin nasıl olması gerektiğini ahenk ve ritmin gücüyle dile getirmiştir. Şiirde Fatih'e olan övgüsü ve gençlere verdiği öğütler okuyan her Türk gencinde bilinç uyandırarak taşıdığı değerin farkına varıp Türk gibi yaşamaya teşvik etmektedir. Nice zaferlere imza atan ecdâdımız gibi Türk genci için de imkânsız diye bir şey olmadığını coşkulu bir anlatımla dile getirmiştir. Sadece Fetih Marşı'nda değil "Beyaz Atlı", "Boğazkesen Hisarı" ve "Uyan Ey Fatih Uyan" şiirleriyle Fatih'in meziyetlerini anlatmıştır. Millî ve manevi değerlere bağlılığı, milliyetçi ruhuyla kaleme aldığı şiirleriyle her dönemde gönüllerimizde taht kuran Asya, Türk gencinin taşıdığı değerler ışığında duyarlılık oluşturmaya ve uyandırmaya çalışmış, bu çabasında başarılı da olmuş bir Cumhuriyet şairidir. Öz Türkçe yaşamaya ve yazmaya özen gösteren şair, Türkçeciliği ülkü edinmiştir. Eserleriyle Türklüğü ve Türk milletini yüceltmiştir. Avrupa, Asya ve Afrika'da yüzyıllarca hüküm süren Osmanlı'nın torunlarından aynı cesaret ve azmi bekleyen şair, şiirlerinde Selim, Kanuni, Fatih ve Atatürk'e sıkça yer vererek tarihimizi şiirle gelecek kuşaklara aktarmaya çalışmıştır. Zekasıyla İstanbul'u yirmi bir yaşında fetheden padişahı örnek göstererek yeni nesilden de umutlu olduğunu dile getirmiştir.

Atatürk'ün "*Türk çocuğu ecdadını tanıdıkça daha büyük işler yapmak için kendinde kuvvet bulacaktır."* sözünden de hareketle vatanın her karış toprağına kanını akıtan ve bizleri bir bayrak altında toplayan aziz şehitlerimizi tanıdıkça onların kahramanlıklarına yakışır bir nesil yetişecektir, diyebiliriz. Türk gencinin ilk görevinin bağımsızlığını korumak olarak gören Atatürk, Cumhuriyet'in koruyuculuğunu gençlere vermiştir. Türk gencinden; sabırlı, disiplinli, azimli, planlı, akılcı ve fikri hür, vicdanı hür, irfanı hür olmalarını istemiştir.

Gençliğe Hitabe 'deki *"Ey Türk istikbalinin evladı! İşte bu ahval ve şeriat içinde dahi vazifen; Türk istiklal ve cumhuriyetini kurtarmaktır! Muhtaç olduğun kudret, damarlarındaki asil kanda, mevcuttur!"* cümlelerindeki o ruh ve bilinç Arif'in dilinde Fetih Marşı olarak yeniden vuku bulmuştur. Kökleri maziye dayanan Türklük ruhunu atalarından alan gençlik, tarihinin bıraktığı değerleri Türk'ün sonsuza kadar dalgalanacak olan bayrağı altında kuşaktan kuşağa aktararak ebediyen yaşatacaktır.

KAYNAKÇA

Asya, Arif Nihat (1997). *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor*. Ötüken Yayınevi. İstanbul.

Muhsine, Börekçi (2009). "Dil-Edebiyat İlişkisi Bağlamında Arif Nihat Asya'nın Türkçesi: Divanca ve Hakanca". *Türklük Bilimi Araştırmaları*. C.25. S.27-39.

Sadettin, Yıldız (2020). *Arif Nihat Asya'nın Şiir Dünyası*. Ötüken Yayınevi. İstanbul.

Türker-Küyel, Mübahat (1989). "Gençlik Kavramı". *Erdem.* C.2. S.4.

Uygur, Mermi (1962). *Dilin Gücü.* Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

TÜRK HALK EDEBİYATI BİLDİRİLERİ

KUTADGU BİLİG'DE HALK HEKİMLİĞİ VE SAĞLIK-HASTALIK ALGISI

Arzu ACAR

Doktora Öğrencisi
Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı

ÖZ

Türk kültür mirasının önemli bir parçası olan Türk halk hekimliği, toplumun kültürü, inanç yapısı ve gelenekleri ile tarihi süreçte doğa ve inanç temelinde şekillenerek günümüze kadar gelmiştir. Halk hekimliği, hastalıklardan korunmak için veya hastalıkları sağaltmak için geleneksel yolla elde edilen deneyim, bazen sağaltıcılara başvurma yoluyla bazen de yapılan bir takım ilaç veya dinsel-büyüsel uygulamalar olarak tanımlanır. Halk hekimliği olarak bilinen kavram ve kavrama ait hastalık ve sağlık gibi terimler, halk hekimliği uygulayıcıları ve bunlara dair bilgi sözlü yolla aktarıldığı gibi yazılı eserlerle de günümüze aktarılmıştır. Bu eserlerden biri de İslamî Türk edebiyatının ilk ürünlerinden Yusuf Has Hacip'in "Kutadgu Bilig" adlı eseridir. Türklerin inanç, ahlâk, kültür ve düşünce yapısı, toplumun huzuru ve devletin bekası hakkında bilgi veren ilk edebî eserlerdendir. Eserde, iyilik ve kötülük algısı, akıl, bilgi, ölüm, sabır gibi insanlığa dair konular işlenmiştir. Bu konuların yanında eserdeki pek çok beyitte "hastalık, sağlık, tedavi" gibi halk hekimliği ile ilgili kavramlar da konu edilmiştir. Kişinin toplum içerisindeki görev ve sorumluluklarını yerine getirebilmesi hem ruhsal hem de fiziki olarak sağlıklı olması ile mümkündür. Bu noktadan hareketle, çalışmada Kutadgu Bilig'de, halk hekimliği kavramı, tedavi, sağlık ve hastalık olgularına yaklaşım değerlendirilmiştir. Kutadgu Bilig üzerine Reşid Rahmeti Arat tarafından yapılan çalışmalarda kavramların geçtiği beyitler tespit edilerek ilgili başlıklar altında verilmiştir. Kültürel kodların devamlılığının sağlanması ve gelecek kuşaklara aktarımı, ancak kültürel malzemenin tahlili ve çözümlemeleriyle gerçekleştirilebilir. Eserin yazıldığı dönemde hastalıklara çare arama ve sağlıklı kalmayla ilgili uygulamaların hangi terimlerle karşılandığı, eserde yer verilen bu terimlerin özellikleri bakımından farklılık olup olmadığı, sağlık ve hastalığa karşı yaklaşım ve tutum gibi konular tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk Hekimliği, Kutadgu Bilig, Hastalık, Sağlık.

ABSTRACT

Turkish folk medicine which is an important part of cultural heritage for thousands of years has reached these days based upon nature and belief in history with the help of culture of society, belief system and traditions by oral culture. Folk medicine described as a traditional act gained by traditional experience to prevent or cure diseases. It is also described as not only applying healers to receive remedy but also practices that constituted with some medicine and spiritual-mystical

practices. The term known as folk medicine and disease-medical terms that belong to folk medicine discourse has transmitted until today with both written works and oral informations from practicers of folk medicine. One example for written works can be considered as “Kutadgu Bilig” from Yusuf Has Hacib which is the first work of Islamic Turkish literature. Kutadgu Bilig is the first literary text that give information about Turkish belief system, morals, culture, mindset, social rest and continuity of the state. There are topics within the work related to humanity such as sense of good vs evil, logic, knowledge, death, patience. In addition to these topics, many couplets in the work also included concepts related to folk medicine such as "illness, health, treatment". The only way for a person to fulfill her/his duties and responsibilities in society is in relation with being both mentally and physically healthy. From this point of view, the concepts of folk medicine in Kutadgu Bilig, the approach to treatment, health and disease phenomena, and the examples of the concepts based on the work of Reşid Rahmeti Arat will be examined and the couplet which the concepts are mentioned will be given in order. Providing the continuity of cultural codes and transmitting them to future generations can only be achieved by analyzing and resoluting cultural material. Topics to be discussed along the paper; the terms in which the practices related to seeking remedies for diseases and staying healthy, whether there were differences in terms of the characteristics of these terms included in the work, and the approach and attitude towards health and illness considering the period when the work was written.

Keywords: Folk Medicine, Kutadgu Bilig, Illness, Health

Giriş

Türk kültürünün önemli yazılı eserlerinden birisi olan Kutadgu Bilig, 11. Yüzyılda yazılan toplumunun kültürel ögelerini yüksek bir seviyede temsil eden Türk edebiyatının eserlerinden biridir. Edebiyat, siyaset, adalet, aile, bilgi, sağlık ve yönetim gibi çeşitli konuları içeren eser, bu konuları çeşitli sembolik kişiler üzerinden aktarmaktadır. Bu bağlamda Kutadgu-Bilig, Türk dili, edebiyatı ve kültürü açısından önemli eserlerden biridir.

Kutadgu Bilig, Yusuf Has Hacip tarafından kaleme alınmış, İslâmî Türk edebiyatının bilinen ilk büyük eseridir. 6645 beyitten oluşan manzum bir yapıda olan Kutadgu Bilig'in, kelime anlamı mutlu olma bilgisi olup bir siyasetname örneğidir. Kutadgu Bilig, insanlara iki dünyada mutlu olmanın yollarını göstermek amacıyla yazılmış bir eser olarak nitelendirilmektedir (Ercilasun, 2015: 297).

Türk-İslâm düşünce ve devlet geleneğinin en kadim ve en önemli eserlerinden biri olan Kutadgu Bilig, akıl/bilgi, saadet/mutluluk, adalet/hukuk ve akıbet temsillerinde kutlu olma bilgisi veren bir eserdir (Kafkasyalı, 2016: 13). Eser, kendi dönemindeki ideal yönetim, toplum ve insan anlayışını yansıtmış ancak bu anlayış yazarın süzgecinden geçerek özgün bir biçimde verilmiştir. Dolayısıyla bu durum Yusuf Has Hacip'i sadece bir şair veya siyasetname yazarı olmanın yanında 11. yüzyıl Karahanlı Türk çevresinin seçkin bir düşünürü de kılmaktadır. Yusuf Has Hacip, içinde yetiştiği çevrenin hem ilmini hem de felsefî birikimini, Türk devlet ve siyaset anlayışını, gelenek ve göreneğe dair birçok konuyu eserinde yer vermektedir (Ercilasun, 2015: 314).

İbrahim Kafesaoğlu’nun *“Kutadgu Bilig, Türklerin mânevi tarafını, siyasî ve idari görüşünü ortaya koymakta, böylece İslâm medeniyeti çevresindeki Türk topluluklarının dil*

ve edebiyatı ile Türk devletinin siyasî-içtimaî bünyesini tanımamız için gerekli hemen bütün malzemeyi ihtiva etmektedir." (Kafesoğlu, 1970:2) ifadesinde de belirttiği üzere, eserde döneminin sosyokültürel yaşantısına dair bilgi, mitoloji, din, felsefe, psikoloji, eğitim-öğretim, siyaset, tarih, coğrafya, aile düzeni, gelenek görenek ve sağlık bilgisi gibi konular işlenmiştir (Arı, 2019:548). Söz konusu başlıklar çerçevesinde pek çok araştırmaya konu olan eser, Türk halk bilimi araştırmaları açısından önemli bilgiler içermektedir.

Bu çalışmanın amacı, Kutadgu Bilig'de yer alan; halk hekimliğine ait bilgi ve kavramların varlığı sağlık ve hastalığa dair kabuller ve yaklaşımlar genelde halk bilimi ve özelde ise halk hekimliği açısından değerlendirilmesidir. Bu amaçla, Kutadgu Bilig'de halk hekimliği çerçevesinde değerlendirebileceğimiz kelime ve kavramların yanında sağlık ve hastalık algısı, sağaltıcılar ve sağaltıcılara ait yaklaşımlar inceleme konusu edilmiştir.

Halk hekimliği çoğu zaman çeşitli hastalıklarla ilgili inançlar ile o hastalıklara ilişkin yaklaşımlar ve davranışlar olarak ifade edilebilir. Bunun yanında halkın inançları, geçmişten günümüze getirdiği alışkanlıkları ve değer yargılarına bağlı olarak varlık gösteren çeşitli tıbbî uygulamalar "halk hekimliği" olarak tanımlanmaktadır (Şar 2005: 1164).

İslam öncesi Türk kültüründe hekimlik anlayışına bakıldığında uygulanan sağaltma; yöntemlerine, amaçlarına ve eğitime göre iki gruba ayrılmaktadır. İlki Türk kültüründe, "*Kam (şaman)*" ve "*Baksı/Bakşıların*", şamanlığın majik sağaltma yöntemlerini uygulayan hekimlik, diğeri ise "*Otaçı", "Emci" ve "Atasagun"* denilen, ilaçlarla ve diğer tedavi yöntemlerini kullanan hekimliktir. İslam öncesi Türk kültüründe böyle bir ayrımın delili (4355-4365 beyitleridir) Kutadgu Bilig'deki bazı beyitlerden anlaşılmaktadır (Bayat, 2010: 239). Bilinen ilk İslamî Türk eseri olan "Kutadgu Bilig"de ilaç olarak "*em*"; tabip olarak da "*emçi*" kavramları kullanılmıştır. Yusuf Has Hacip, kamlara "otacılar" dedikten sonra kamların, insan toplulukları için faydalı kişiler olduğunu bildirmektedir (Dağı, 2017: 249).

Eserde günümüzde halen kullanılan "em"ve "afyet" kelimeleri dikkat çekmektedir. Bunun yanında, Kutadgu Bilig'de hasta, hastalık, sağlık ve tedavi etmek ile ilgili kullanılan bazı kelimeler ve anlamları şunlardır; "Em: İlaç", "Emçi: Tabib", "Emlet: İlaçlamak, tedavi etmek iyileştirmek"; "Emle-: Tedavi et-", "İg: Hastalık ve hasta"; "igçil: Hastalanmak, hasta olmak"; "İgsizlik: Hastalıksız, sağlıklı"; "Ot: İlaç, çare, zehir"; "Ota: Tedavi etmek", "Otat: Tedavi ettirmek". "Otacı: Tabip", "Daru birle: İlaç, deva"; "Agrıg: Ağrı, zahmet, huzursuzluk, hastalık"; "Afyet: Afiyet, sıhhat"; "Afsunçı: Büyücü, sihirbaz"; "Toga: Hastalık" (Maimaitiaili, 2013). Burada eserde en sık kullanılan kelimelerden "ot" ve "em" sözcükleri arasındaki anlam farkı olduğu; *ot* kelimesinin bitkilerden yapılan ilaçlar için kullanıldığı, *em* sözcüğünün ise sihir, büyü, okuma ve efsunlama gibi tedaviler için kullanıldığı söylenebilir. Ancak *em* yalnız büyü değil, deneysel tedavi kapsamında da yer almaktadır. *Ot* sözcüğünün bitkisel ilaçlar dışında 'deva' anlamıyla kullanımı da söz konusudur (Üstünel, 2020: 321). Günümüzde de Gaziantep'te bütün bitkisel ilaçlara em denildiği bilinmektedir (Bayat, 2006: 253). Örneğin; *"Bu ay toldı aydı ay ilig kutı / Bu igke*

emi yok tileme otı" (Arat, 1979: 126) "Ay-Toldı dedi :- Ey devletli hükümdar, bu hastalığa deva yoktur, ilacını arama." (Arat 1998: 89) ifadesinde hastalık olarak "ig" kelimesi ilaç olarak da "ot" kelimesi kullanılmıştır. Eserde, "Hastalık", "Sağlık", "Otacı", "Emçi", "Efsuncu" gibi kelimeler ve bunların toplum içindeki yeri, sağlıklı kalmak için uyulması gereken usuller, ilacın ölüm gibi gerçekliğe olan çaresizliği gibi konular ismi geçen kelimelerle verilmiştir.

Çalışmada inceleme konumuzu oluşturan beyitler, Reşit Rahmeti Arat'ın *Kutadgu Bilig-I Metin* (1979) isimli eseri ile *Kutadgu-Bilig-II Çeviri* (1998) eserlerinden hareketle taranmış ve değerlendirilmiştir. Eserde, Türk halk hekimliğinde sağlık, hastalık, hastalık sağaltımı ve sağaltıcıları, hastalık belirtisi ile ilgili bilgi ve yaklaşımlara rastlanmaktadır. Taranan beyitlerden hareketle, sağlık, hastalık ve halk hekimliği kavramlarına ilişkin konularla ilgili değerlendirmeler "Kutadgu Bilig'de Hastalık ve Sağlık", "Kutadgu Bilig'de Otacılar ve Efsuncular", "Kutadgu Bilig'de Otacıların ve Emlerin Ölüm Karşısındaki Çaresizliği", "Yemenin İçmenin İnsan Sağlığındaki Önemi" başlıkları altında incelenmiştir.

1. Kutadgu Bilig'de Hastalık ve Sağlık

Kutadgu Bilig'de Yusuf Has Hacip hastalık ile ilgili yaklaşımına "Bu törtte biri ot birisi yaġı, üçünçi ig ol kör tiriglik yaġı" (Arat, 1979: 46). Bu dörtten biri - ateş, biri - düşmandır; üçüncüsü - hayatın tuzağ'ı olan hastalıktır (Arat, 1998: 33) beyitinde rastlanmaktadır. Yusuf Has Hacip, insan için dört şeyin değerinin yüksek olduğundan bunların azının az görülmeyeceğinden bahsederken bunlardan bir tanesinin de "hastalık" olduğunu belirtmektedir. Yazar, "Nihayet bunlardan biri de bilgidi; bu dört nesneyi hafife alma bunların ehemmiyeti büyüktür" (Arat, 1998:33) beyitinde ise dördüncü unsurun bilgi olduğunu açıklamaktadır. Devamında da bunlardan her birinin faydası ve zararının çok olduğunu ifade etmiştir.

Sağlık ve hastalık konusu sadece tıp biliminin değil aynı zamanda sosyal ve kültürel alanın da kapsamına giren bir konudur. Sadece Türk toplumunda değil yeryüzünde bütün dünya toplumlarında insan hayatı için vazgeçilmez bir unsur olup; elde edilmesi, korunması ve sağlıklı bir yaşamın devam ettirilmesi açısından değerlidir. Dünya Sağlık Örgütü'nün (1948) sağlık tanımına bakıldığında sağlığı, "sadece hastalık ve sakatlığın olmaması değil; fiziksel, ruhsal ve sosyal tam iyilik hali"(https://sbu.saglik.gov.tr) olarak tanımlamaktadır. TDK'da sağlık "Bireyin fiziksel, sosyal ve ruhsal yönden tam bir iyilik durumunda olması, vücut esenliği, esenlik, sıhhat, afiyet" olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlamalar, sağlığın tek boyutlu değil, çok boyutlu bir olgu olduğunu vurgulamakta, sağlığı bütüncül bir yaklaşımla ele almaktadır

Yusuf Has Hacip'in Kutadgu Bilig'de hastalık ve sağlık kavramlarına çok boyutlu ve bütüncül bir yaklaşım sergilediğini söylemek mümkündür. Beyitlerde geçen sağlık ve hastalık algılarına bakıldığında bu tanımlara benzeri bir yaklaşım sergilenmesi söz

konusudur. Çünkü "Sağlık; yalnızca belirli bir toplumdaki fertlerin hastalık, sakatlık ve rahatsızlığın olmayışı değil, aynı zamanda, o toplumdaki fertlerin akılsal, ruhsal, fiziksel, ekolojik, ekonomik, kültürel, siyasal ve toplumsal bakımdan tam bir huzur, harmoni, denge, uyum ve iyilik içinde bulunma durumu" şeklinde de tanımlamaktadır (Kızılçelik, 1995: 64).

Yusuf Has Hacip, örneğin; "Biligsiz kişi barça iglig bolur igig emlemese kişi terk ölür" (Arat, 1979: 32) "Bilgisiz insan hep hastalıklı olur; hastalık tedavi edilmezse insan çabuk ölür" (Arat, 1998: 22), "Yorı ay biligsiz igingni ota biligsiz otın sen ay bilge kuta" (Arat, 1979: 32) "Ey bilgisiz git hastalığını tedavi ettir; ey mes'ud alim, bilgisizliğin ilacını sen söyle" (Arat, 1998: 23) beyitinde bilgisizlik ile hastalık arasında bir ilişki kurmuş ve bunun ölümcül niteliğine değinmiştir. Bilgisizlik hastalığına çare olarak da bilginin kazanılmasına işaret etmiştir. Eserde bilgisizliğin bir hastalık olduğu düşüncesi açıkça görülmektedir. Çünkü Divan-ı Lûgat-it Türk'te (1986: 226-227) "ig", "iğle-" ve "iglel", "iglen" kelimelerinin anlamı "hastalık", "hasta olmak" ve "bir parça hastalanmak" ve "ağrısı tutmak" anlamlarında kullanıldığı görülmektedir. Bu yaklaşımla Yusuf Has Hacip'in bilgisizliği önemli bir hastalık olarak tanımladığını söylemek yanlış olmayacaktır (Yıldız, 2019: 269).

Bunun yanında "Bu sukluk ig ol bir otı yok emi / Anı emleyümez bu dünya kamı" (Arat 1979: 218) "Açgözlülük ilacı ve devası bulunmayan bir hastalıktır; onu bütün dünya kâhinleri bir araya gelse yine tedavi edemezler" (Arat, 1998: 151) beyitinde "açgözlülük" bir hastalık olarak ifade edilmektedir. İnsandaki bazı manevi değerlerin eksik ya da fazla olması da hastalık olarak tanımlanmaktadır (Dağı, 2002: 61). Yusuf Has Hacip "hayasızlığı" da hastalık olarak nitelendirmektedir. "Uwut ol tıdıġlı kamuġ teŋsizig/uwutsuzluk erke iḍi teŋsiz ig" (Arat, 1979:183) "Her türlü densizliğe haya engel oldu; hayasızlık insan için çok kötü bir hastalıktır" (Arat, 1998:128), ifadesinde hayasızlığı, yani insandaki manevi bir değerin eksikliğini çok kötü bir hastalık olarak tanımlamaktadır.

Bu duruma örnek teşkil edebilecek diğer beyit ise insanlar arasında "hasetlik" duygusuna işaret eden "çekememek" kavramı da bir hastalık ve hastalık nedeni olarak verilmektedir. "Tepizlik ig ol bir otatġu uzun/yėmişi anı yėr sızar bu özün (Arat, 1991: 427) "Çekememek bir hastalıktır ve uzun bir tedaviye muhtaçtır; onun yediği kendisini yer ve o kendi kendisini eritir" (Arat, 1998: 307), "Negü asġı ötrü kişig tepsemek/kişig tepsegüçi soŋı iglemek (Arat, 1991: 428) "Böyle olunca insanları çekememenin ne faydası var; insanları çekemeyen kişinin sonu hastalıktır" (Arat, 1998: 307 "Tebizlik" Divan-ı Lügat-it- Türk'de "çekememezlik" ve "fesat" (1986;592) olarak verilmektedir. Yusuf Has Hacip, haset etmenin bir hastalık durumu olduğunu ve bu duygu içinde olmanın sonunun hastalık olduğuna işaret etmektedir. Tedavi süresinin uzunluğuna da dikkat çekmektedir. Günümüzde görülen sağlıklı yaşam ve sağlığı tanımlama yaklaşımlarının yüzyıllar öncesinde yazılan bu eserde görmek son derece anlamlıdır.

Kutadgu Bilig'de sağlığı korumak için vücuttaki dört unsuru dengede tutmak gerektiği ifade edilmiştir. "1053" ile "1059" numaralı beyitler arasında verilen söz konusu unsurlar

arasındaki denge ve bu denge üzerinden bir tedavi arayışı görülmektedir. Bu yaklaşım tıp bilimindeki "humoral patoloji yaklaşımı" temelli paradigma ile örtüşmektedir. "Bu kuram, insan bedeninde dört temel unsur belirler: ateş, yel, su, topraktır. Kuram, hastalıkların bu dört temel unsurdan biri veya birkaçının eksilmesi veya artmasıyla ortaya çıktığını ileri sürer. Dört unsur (hava, ateş, toprak, su), dört hılt ile yani vücut sıvısıyla eşleştirilmiştir. Bunların her birinin ilişkide olduğu organlar; kan=kalp ve akciğerle, sarı safra=karaciğer ve öd'le, kara safra=dalak ve mideyle, balgam=beyinle eşleştirilir" (Üstünel, 2020: 313).

Benzer bir yaklaşım, şamanlıkta da görülmektedir. İnsanın sağlığı, düşüncesi ve yaşamı doğanın beş gücüne (ağaç ana, ateş ana, yer ana, metal veya rüzgâr ana, su ana) odaklanmış durumdadır. Bu güçlerden her biri vücudun bir veya birkaç organı ile bağlantılıdır. Mesela ağaç ana, karaciğeri ve öd kesesini yönlendirirse, ateş ana, kalbi ve bağırsakları, yer ana, mideni ve dalağı, metal (rüzgâr) ana, akciğeri, su ana da böbrekleri yönlendirir (Bayat, 2006: 245-246). Fuzuli Bayat, bu durumu "O halde insan vücudunda sıcaklık, soğukluk ve buğu vardır ki bu da gök, su ve yer güçlerinin insan bedeninde yerleşim alanlarını belirlemiş olur. (Bayat, 2006: 247) şeklinde ifade etmektedir. Kutadgu Bilig, bu beyitlerde dönemin sağlık ve hastalık yaklaşımlarından haber vermektedir.

Sağlık ve hastalık kavramları, her kültürde bulunmakla birlikte farklı algılanan kavramlardır. Yani bir toplumdaki hastalık algısı ile başka bir toplumdaki hastalık algısı aynı olmayabilir. Toplumun hastalık hakkındaki değer yargıları, hastalığa bakış açısı ve seçilen tedavi şekli o toplumun kültürünün özelliklerini yansıtır (Kaplan, 2010: 227). Bireylerin toplumsal inanç, eğilim, tutum ve değerleri hastalık algısında ve davranışında etkilidir. Bireylerin hastalık karşısındaki tutum ve davranışları, içinde bulundukları kültürün bir yansımasıdır. Bu bağlamda bireyin hastalık belirtileri ve belirtilere karşı göstereceği tepkiden tutuma kadar toplumsal kültür tarafından şekillendirilir. Bu tutum, bireyin sağlıkla ilgili davranışlarını ve sağlık düzeyini etkilemektedir (Kurtdaş-Aytaç, 2015: 239). Bu düşüncelerden hareketle, Kutadgu Bilig yazıldığı dönemde hastalığa neden olan konuları ve sosyal/kültürel problemleri ortaya koyması bakımından ayrı bir önemi olduğu görülmüştür.

2. Kutadgu Bilig'de Otacılar ve Efsuncular

İslamiyet öncesi Türk tarihinde erken dönem Türk dini hayatının ritüel ve sosyal boyutunu ifade eden bir terim ve kavram olan şamanlık, İslamiyet öncesi halk hekimliğinin ilk noktası olarak görünmektedir (Ersoy, 2007:61). İslamiyet öncesi Türk halk hekimliği sisteminde şamanlar ve otacılarla başlayan hekimlik vazifesi, İslamiyet'in kabulüyle birlikte Anadolu'da farklı isimlerle fakat şamanın görevini üstelenen ocaklı ya da sağaltıcı, emci gibi isimler verilen kişilerce devam ettirilmiştir.

Toplumda çeşitli hastalıkları sağaltan kamların/baksıların Yusuf Has Hacip'in "Kutadgu Bilig" adlı eserinde de bahsedilmektedir. Eserde, bütün hastalıkların ve ağrıların otacılar, cin ve periden kaynaklanan hastalıkların da efsuncular tarafından tedavi edildiği bildirilmektedir.

"Yusuf Has Hacib'in 'efsuncu' olarak bahsettiği kişiler kamlar olmalıdır. Kam kelimesi bu eserde hekim olarak geçmektedir" (Bayat 1989: 61). Benzer bir yaklaşımla, Abdülkadir İnan, Kutadgu Bilig'den anlaşıldığına göre 11. yüzyılda Müslüman Türklerin kamlara bakışlarında önemli bir değişiklik olmadığını, otacılar sonra mu'azzimler (afsuncular) diye bahsedilenlerin kamlar olduğunu ifade etmektedir (İnan, 1986:73*). "Şaman inanca göre hastalığı insanlara ve hayvanlara cinler, periler, devler gönderir. Hasta ilk önce derdini Şamana anlatır. Bundan sonra Şaman, teşhis koyar ve iyileştirme yöntemini ve gününü belirler"* (Bayat, 2006:259) bilgisi bu düşünceleri doğrular niteliktedir.

Yusuf Has Hacip, "kam" ifadesine yer verdiği; *"Kamug igke ot ol emi belgülüg / Ol ig emlegüçi kamı belgülüg"* (Arat, 1979: 390) *"Her hastalığın bir ilacı ve çaresi vardır; bu, hastalığı tedavi eden kam da bulunur"* (Arat, 1998: 281) beyitinde "kam"ı "tedavi eden kişi" olarak tanımlamaktadır. Yusuf Has Hacip*, "Ey Hükümdar sen bir hekimsin (otacı) halkın ise sana muhtaç olmanın hastasıdır (iglig)* ifadesinde ise, hükümdarı otacıya benzetmiştir devamında ise halkın içinde bulunduğu durumdan bahsederek *"Seningde turur kör bularnıng; otagıl daru birle bolgıl kamı"* (Arat, 1979: 882), *"Bütün bunların devası sendedir; Sen onların hekimi ol, ilaç ver tedavi et"* (Arat, 1998:378) beytinde insanların çeşitli dertlerine devanın hekimlerde olduğunu da belirtmektedir.

"Kerek tut otaçı kerek erse kam / Ölüglike hergiz asıg kılmaz em" (Arat, 1979: 124) *"İster tabip getir, ister kam; ölmekte olana hiçbir ilaç fayda vermez"* (Arat, 1998: 87) beytinde ise "Kam" ve "Otacı"nın aynı beyitte kullanılması da dikkat çekicidir. Burada "otacı" ve "kam" kullanımından muhtemelen kam ve otacıların farklı işlevleri olduğu düşünülmektedir. Aynı düşüncenin devamı olarak, Kutadgu Bilig'de kam, otacıların ve efsuncuların görevlerini belirten beyitlere de rastlanmaktadır; Ödgülmüş'ün Odgurmuş'a "Otacılar Birle Katılmaknu Ayur" (Tabipler ile Münasebeti Söyler) otacılar ile kuracağı münasebet konusunda bilgi verirken *"Bunlardan sonra daha birkaç zümre vardır; dikkat edersen, birinin bilgisi diğerinden farklıdır"* (Arat, 1998: 315) ifadesinde otacıların, efsuncuların, sağaltma uygulamalarının ve bilgilerinin birbirinden farklı olduğunu ifade ettiği söylenebilir. Otaçıyı, *"Olarda birisi otaçı turur / Kamug ig togaka bu emçi erür"* (Arat, 1979: 438) *"Bunlardan biri tabiplerdir, bütün hastalıkları ve ağrıları bunlar tedavi ederler"* (Arat 1998: 315) şeklinde tanımlamaktadır. Burada hastalıkların ve ağrıların otacılar tarafından tedavi edildiği belirtilirken devamında "*Tirig bolsa yalnguk yime iğler ök / İgin emçi körse otun emler ök"* (Arat, 1979: 438) *"İnsan hayatta iken hastalanabilir; tabibe mürâcaat ederse tabip o hastalığı ilaç ile tedavi eder"* (Arat, 1998: 315) beyitinde ise "emci" kelimesini kullanmaktadır ve kullandığı sağaltma yöntemi (ilaç) hakkında da bilgi vermiştir. Yusuf Has Hacip bu başlığın tamamında, otacılara karşı iyi davranılması gerektiğini ve bunların gerekli insanlar olduklarını ve haklarının gözetilmesi gerektiğini (315 beyit) vurgulamaktadır. Otacıların, o dönem itibariyle de saygı gördüğü ve toplumsal tabakalarda yüksek bir yere konulduğu söylenebilir.

Yusuf Has Hacip, Ödgülmüş'ün Odgurmuş'a "Efsuncular ile Münasebeti Söyler" başlığında ise *"Bularda basa keldi afsunçılar; Bu yi yeklig ipke bu ol emciler* (Arat,1979:439)*, "Bunlardan sonra efsuncular gelir; cin periden gelen hastalıkları bunlar tedavi ederler* (Arat, 1979: 315) ifadesiyle otacılardan farklı olduğuna işaret etmiş ve sağaltma yöntemi hakkında bilgi vermiştir. Daha sonra *"Bularka yime ök katılgu kerek / Bu yil yeklig igke okıgu kerek* (Arat 1979: 438) *"Bunlar ile görüşmek, tanışmak gerektir; cin ve peri çarpmasından gelen hastalıkları okutmak lazımdır"* (Arat 1998: 315) beyitleri yer almaktadır. Bu kısımda her birinin görev tanımının farklı olduğu anlaşılmaktadır ve toplumda hepsinin gerekli olduğunu cin ve peri çarpması için bunlara gidilmesi gerektiğini ifade eder. Yusuf Has Hacip, bir sonraki beyitte efsunculardan eğer fayda sağlanmak isteniyorsa onlara karşı daha iyi muamele edilmesi gerektiğini öğütler.

A. İnan, 11. yüzyılda Türkler arasında iş gören otacılar ile kamlar arasında rekabet olduğunu; Kutadgu Bilig'in yazıldığı yıllarda Doğu Türklerinin İslamlaşma sürecinin üzerinden henüz bir buçuk asır geçtiğini, kamların yeni hayat şartlarına ve yeni dine uymak zorunluluğundan dolayı, şeytanları kaçırmak için dualar yazılan muska (bitig) kullandıklarını, ve hatta eski şaman dualarına peygamberin, meleklerin, evliya ve şeyhlerin isimlerini eklediklerini de ifade etmektedir (İnan, 1986: 73). Günümüzde bu durum Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde görülen sağaltma ocaklarındaki "ocaklılar" tarafından benzer şekilde uygulanmaktadır.

Eserde dikkat çeken bir başka konu hastalığı sağaltma amacıyla "otacıların" uyguladıkları yöntemler hakkındadır. *"Otacı tirildi tamur kördiler ol ig kem ne ermiş ayu birdiler"* (Arat, 1979:123)*, "Etrafına tabipler toplandı, nabzına baktılar; bu hastalık ve rahatsızlığın ne olduğu hakkında fikirlerini söylediler."* (Arat, 1998:87), beyitindekine benzer bir durum şamanların tedavi yöntemleri arasında da görülmektedir. Şamanların, teşhis yöntemlerinden biri de kol nabzını kontrol etmekle veya hasta bölgenin üzerindeki damarları tutmakla olur. O halde Şaman, hastanın nabzının atmasından onun nasıl bir hastalığa yakalandığını çıkarmağa çalışır (Bayat, 2006: 248).

Otacıların sağaltım yöntemlerinden bir diğerine *"Kayu aydı kan tutmış emdi munı aça birgü ekçek akıtgu kanı"* (Arat, 1979:123)*, "Biri: - Şimdi bunu kan tutumuş, damarını açmak ve kan akıtmak lazımdır - dedi"* (Arat, 1998:87), beytinde yer verilmiştir. Beyitte sözü edilen kan alma yöntemi, ister geleneksel tıpta isterse de şamanlıkta kullanılan tedavi yöntemlerinden biridir. Şamanlık tekniğine göre kanın vücuttan çıkarılması vücudun temizlenmesi olarak bilinir. Nitekim kanın koyulaşması ve siyahlaşması vücutta biriken hastalığın arttığına işaret eder. Özellikle hasta organın üstünden alınan kanın iyileştirmede önemli yeri olduğu bilinmektedir. Ayrıca göz ağrılarında, baş ağrılarında da kan almanın önemli etkisi olduğu Şamanlığın tedavi sisteminden bilinmektedir (Bayat, 2006: 269).

Orhan Acıpayamlı'nın; "*Halk hekimliğinin amacı, kullandığı maddi ve manevi araçlar yardımıyla, halkın sağlığını korumak ve hasta kimseleri sağlıklarına kavuşturmaktır*"

(Acıpayamlı, 1989: 5) ifadesinden hareketle, halk hekimlerinin görevleri sadece hastalıkları sağaltmak değil bunun yanında insanları hastalıklardan korumak olduğu da söylenebilir.

Bu dönemde toplumda hem efsuncuların hem de otacıların çeşitli hastalıkları sağaltma görevlerini üstlendikleri görülmektedir. "Otaçı" ve "kam" muazzim/afsunçıların" sağaltma yöntemleri arasında farklar vardır ve aynı zamanda kendi aralarında da bir de rekabet olduğu görülmektedir. Bu beyitlerden hareketle, kökü Şamanlığa kadar dayanan kamlığın İslamiyet'in kabulünden sonra Müslüman Türkler arasında etkisinin devam ettiği söylenebilir.

İslamiyet öncesi Türk toplumunda insanların hastalıklarını sağaltma görevleri şamanlardadır. Şamanların hekimlik yönü; kökleri eski Türk inanç sistemine dayanan kültürel ögelerle beslenerek ve yüzyıllar boyunca kültürel kodlarla taşınarak çeşitli sağaltma yöntemleri ile günümüzdeki "ocaklılar" kurumu etrafında devam etmektedir. Şamanlar, bir takım sağaltma pratikleri ile hastalıkları iyileştirmeye çalışmışlardır böylelikle süreç içinde toplumda bu alanlarda saygınlık kazanmışlardır. Ocaklar da bulundukları toplum için farklı konumdadırlar. Bu yaklaşımı, Kutadgu-Bilig'de "Otacı" ve "efsunculara", "iyi davranılması gerektiği", özellikle otacılar için "bütün hastalıkları ve ağrıları bunlar tedavi eder" ve "bunlar lüzumlu kimselerdir (315)" öğütlerinde görmek mümkündür. Bu ifadeler hekimlerin toplumdaki yerini ve kıymetini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

3. Kutadgu Bilig'de Otacıların ve Emlerin Ölüm Karşısındaki Çaresizliği

Yüzyıllar boyunca bütün dünya toplumlarının halk hekimliğinde insanoğlu, ebediyen dünyada kalabilmek için büyük mücadeleler vermiş, ölümden kaçmanın yollarını aramıştır. Ölümsüzlüğe çare arama düşüncesinin insanlık tarihinin başlangıcına, mitolojik dönemlere kadar gittiği söylenebilir. Bu dönemlerde de ölümsüzlüğe çareler aranmış; havadan, sudan, topraktan, ağaçtan, bitkiden vb. umut beklenmiştir. Ancak yine de ölüm gerçekliği karşısında insanoğlu çaresiz kalmıştır (Şimşek, 2008: 198). Türkler Müslüman olduktan sonra, bu inanç belirli uygulamalara bağlı olarak devam etmiş ancak dini unsurlar bütün sosyal yaşamda olduğu gibi halk hekimliği konularına da yansımıştır.

Yusuf Has Hacip, ölüm karşısında "em"in çaresizliğini vurguladığı beyitlerde ölümün gerçekliği karşısında kam ve otacıların ilacının hiçbir fayda sağlamayacağını ifade etmiştir *"Kerek tut otaçı kerek erse kam / Ölüglike hergiz asıg kılmaz em"* (Arat, 1979: 124), *"İster tabip getir, ister kam; ölmekte olana hiçbir ilaç fayda vermez"* (Arat, 1998: 87). Bu beyitte sıklıkla "ot" ve "em" kelimelerinin çare ve deva karşılığı olarak kullanıldığı da görülmektedir.

Ölüme çare olmadığına; *"Sen edgü kılur sen mening könglümi / Ölüm utru keldi otı yok emi"* (Arat, 1979: 602)*, "Sen benim gönlümü teselli etmek istiyorsun fakat ölüm karşıma geldi, bunun çaresi ve devası yoktur"* (Arat, 1998: 434) diyerek işaret edilmektedir. Bir başka beyit de *"Ölümke asıg kıldı erse ot em / Otaçı turu kalgay erdi ulam"* (Arat, 1979: 137),

"Ölüme karşı ilaç ve deva fayda etse idi, tabipler ebediyen hayatta kalırlardı" (Arat, 1998: 97) çıkarımında bulunmaktadır.

İslam öncesi uygulamaların birçoğunun İslam'dan sonra da devam ettiği Türk toplumlarında, din ve halk hekimliği birbiriyle ilişkili olarak yürümüştür. İslami inancın etkisinin görüldüğünü söylemenin mümkün olacağı; *"Agır savçılarıg iletti ölüm / Adın kim itügey ot em ya tolum"* (Arat, 1979: 483)*, "Nice ulu peygamberleri ölüm götürdü; artık kim ona karşı ilaç, deva veya silah bulabilir"* (Arat 1998: 349) beyitlerden söz edilebilir.

4. Kutadgu Bilig'de Yeme İçmenin İnsan Sağlığındaki Önemi

Doğal ya da ruhsal etkiler ile vücudu zarar gören insanoğlu bu zararları giderebilmek için zamanla deneme yanılma ya da keşif yoluyla sağlığını korumaya yönelik sağaltma pratikleri geliştirmiştir. İnsanoğlu, yaşadığı tarihi süreçte zamanla hastalıklardan korunmak, sağlıklı yaşamak için hastalık nedenleri ve tedavileri üzerine araştırmalar yaparak kendilerini korumaya yönelik bir yetkinlik kazanmıştır. Çeşitli ürünlerden yapılan ilaçların yanında dini ve kültürel nitelikli bilgi ve eylemlerin de kullanılması ile bir takım sağaltma yöntemleri geliştirmişlerdir (Uyar, 2013: 1).

Yusuf Has Hacib "Ögdülmiş Odgurmışka aşka barmak törisin ayur ve aşka okımak törisin ayur" (Öğdülmiş, Odgurmış'a Ziyafete Gitmek Adabını Söyler) (1998: 331) başlığı altında çeşitli öğütler vermektedir. Hastalıktan sakınmak ve sağlıklı kalabilmek için bir takım kültürel edinimlerin, eylemlerin ve bilginin kullanılması da toplumların halk hekimliğinde önemli bir yere sahiptir. Yusuf Has Hacib hastalığın sebeplerinden birinin gereğinden fazla yemek olduğunu ve dikkatli olunması gerektiğini öğütlemektedir.

Eserde yer alan;*"Öküş yiglilerning aşı yig bolur; aşı yig kişi tutçı iglig bolur"* (Arat, 1979: 463) *Çok yiyenlerin yemeği hazm olunmaz; yemeği iyi hazmedemeyen kimseler dâimâ hasta olurlar* (Arat, 1998: 334); *"Boguzdın kirür ig boguzug küdez; aşıg tengleyü yi yigü içgü az* (Arat, 1979: 463), *"Hastalık boğazdan girer, boğazı koru, yemeği ölçü ile ye; insan her vakit az yeyip az içmelidir"* (Arat, 1998: 334) beyitleri Yusuf Has Hacib'in fazla yemenin zararları hakkındaki görüşlerine verilecek en parlak örneklerdir. Benzer şekilde, yeme-içmeye dikkat etmenin konu edildiği şu beyitleri örnek olarak vermek mümkündür; *"Öküş yigli yalnguk kör igçil bolur; sarıg mengzi kovdak atı il bolur"* (Arat, 1979:469), *"Çok yiyen insan her vakit hastalıklı olur; yüzü sarı, kendisi cılız olur ve itibardan düşer"* (Arat, 1998: 338)*; "Boguzug küdez tutçı igsiz yorı; kılur ig kişining yüzüni yişin"* (Arat, 1979:469), *"Boğazı dâimâ gözet ve hasta olmamağa çalış; hastalık insanın yüzünü yişin yapar"* (Arat 1998: 338), *"Boguzdın kirür ig kişike aşın; kişig ig karıtur tükemez yaşın "*(Arat, 1979:469), *"İnsana hastalık boğazdan ve yemekle birlikte girer; hastalık insanı ihtiyarlatır ve ömrünü tamamlayamaz"* (Arat, 1998: 338),

Bu beyitlerdeki öğütler, yeme ve içmedeki ölçüsüzlüğün, hastalığa sebep olabileceğini belirtmiş ve hasta insanın durumunu fiziki olarak tasvir ederek aynı zamanda itibardan da düşeceğini ifade etmiştir.

Tarihi süreç içerisinde sağlığı korumak, hastalanmamak için farklı toplumlarda farklı sağaltma uygulamaları ile bu sağaltma pratikleri çerçevesinde ortaya çıkan inanışlar, çeşitli kültürel ögeler oluşmuştur. Ancak söz konusu öğelerin temel çıkış noktası sağlıklı kalabilmek ve hastalanmamaktır. Yusuf Has Hacip, sağlıklı yaşam için; *"Esenlik tilese kör igzizlikin az atlıg otug yi tiril ay tigin"* (Arat, 1979:466), *"Dâimâ sıhhatte kalmak ve hiç hasta olmamak istersen, "az" adlı ilâc ye ve öyle yaşa, ey bey-zâdem"* (Arat,1998: 336)*; "Körü barsa yakşı ayur emciler; aşıg az yise er esenin küler", "Dikkat edersen, tabipler çok iyi söylemişler: insan yemeği ne kadar az yerse, o kadar sıhhatli ve neşeli olur"* (Arat, 1998: 335); *"Kerek aşga bargıl kerek barmagıl; boguz tıd aş az yi esenin tiril"* (Arat, 1979:466), *"İster ziyâfete git, ister gitme; fakat boğazına hâkim ol, yemeği az ve sıhhatle yaşa"* (Arat,1998: 338) öğütlerinde bulunmuştur. Önerilerden hareketle, günümüzde hala önemini koruyan, sağlıklı bir ömür için yapılması veya yapılmaması gereken konular ile sağlıklı yaşayabilmek üzerine Kutadgu Bilig'in bize yüzyıllar öncesinden bilgi verdiği söylenebilir.

Sonuç

Halkın sağlık ve hastalık anlayışı, içinde bulunduğu kültür ögelerinden ayrı düşünülemez. Bundan dolayıdır ki, sağlık ve hastalık konularındaki kabuller ve yaklaşımlar, gelenek ve görenekler ve toplumsal kabullerin kökeni olan olgularla da yakından ilgilidir. Konumuz çerçevesinde, Yusuf Has Hacip'in eserinin en dikkat çeken noktası bu anlayışın görülmesi ve 11. Yüzyılda hastalık ve sağlık algısının günümüze benzer bir yaklaşım sergilemesidir. Yusuf Has Hacip, insanın bedensel durumunun yanında ruhsal ve sosyal dengesinin bozulduğu ya da bu konuda herhangi bir eksikliği de hastalık olarak nitelendirmektedir. Bu algı, Dünya Sağlık Örgütünün 1948'de yapmış olduğu sağlık tanımlaması ile örtüşmektedir. Bugün hala son derece önem arz eden bu konular hakkında Yusuf Has Hacip'in öngörüleri ve öğütleri bir edebi eseri, sadece edebiyat bakımından değil çok yönlü ele almanın da önemini ortaya koymaktadır. Yusuf Has Hacip'in sağlık konusundaki öğütlerinin günümüzdeki sağlık tanımlarına benzer bir yaklaşım göstermesi son derece dikkat çekici ve anlamlıdır.

Her toplumda hastalık algısı ve hastalık kavramı farklılık gösterir. İnsanların hastalık tanımını ve yaklaşımını halkın inanışı, kültürü ve yaşam koşulları belirler. Dolayısıyla toplumlarda geleneksel halk hekimliğinin gelişimi farklılık göstermiş, hastalıklara karşı değişik sağaltma yöntemleri uygulanmıştır. Yusuf Has Hacip'in yaşadığı dönemde geleneksel Türk halk hekimliğinin uygulamaları yanında yaşadığı çağın tıbbi uygulamalarından da haberdar olduğu açıktır. Halk hekimliğini içeren kavramlar, terimler ve yaklaşımlara bakıldığında hem hastalık sağaltımı ve hastalık belirtisi ile ilgili olan beyitlere rastlanmakta hem de sağlığın önemi, yemenin içmenin adabı ve sağlıklı olmadaki faktörü,

hastalıkların tanım ve teşhisleri, kısmen de olsa tedavi usullerinden bahsedilmektedir. Kutadgu Bilig'de sağlıkla ilgili "ig, em, ot, emçi, otaçı, kam, mu'azzim, afsūnçı, emle-, ota, igsiz, igsizlik" gibi kelimeler sıkça kullanılmıştır. Eserin yazıldığı dönemde Türk halk hekimliğine ait kavram ve yaklaşımların sürdüğünü söylemek yanlış olmaz.

İlk İslami eserlerden biri olan Kutadgu Bilig, Türk kültür coğrafyasının kültürel dokusunu oluşturan birçok unsuru işlemiştir. Her birini ayrı ayrı incelemek mümkündür. Kutadgu Bilig sağlık, hastalık, Türk halk hekimliği ile ilgili kavramlar, halk hekimlerinin toplum içindeki yeri ve önemi gibi birçok konu üzerine bilgi edinebilme ve değerlendirme yapma imkânı sağlayan, kaynak bir eser niteliğindedir.

KAYNAKÇA

Acıpayamlı, Orhan (1998). "Türkiye Folklorunda Halk Hekimliğinin Morfolojik ve Fonksiyonel Yönden İncelenmesi". *Türk Halk Hekimliği Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Arat, Reşit Rahmeti (1979). *Kutadgu Bilig I Metin*. Ankara: TDK Yayınları.

Arat, Reşit Rahmeti (1998). *Kutadgu Bilig II. Dizin*. Ankara: TTK Basımevi

Arı, Ahmet (2019). "Kutadgu Bilig'in Türk Kültür Tarihindeki Yeri ve Gelecek Tasavvurumuzdaki Rolü Üzerine". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. S. 23. s. 543560.

Bayat, Ali Haydar. (2010). *Tıp Tarihi*. İstanbul: Merkezefendi Geleneksel Tıp Derneği Yayınları.

Bayat, Ali Haydar (1989). "Türk Dünyasında Özellikle Anadolu Tıbbi Folklorunda Akıl Hastalıklarının Tedavi Yolları ve Kaynakları". *Türk Halk Hekimliği Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi. s. 59-82.

Bayat, Fuzuli (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Dağı, Fahri (2013). *Türk Halk Anlatılarında Halk Hekimliği Üzerine Bir Araştırma*. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Balıkesir.

Dağı, Fahri (2017). "İlk İslamî Türk Metinlerinde (Kutadgu Bilig, Divânü Lûgati't Türk, Atebetü'l-Hakâyık, Divân-I Hikmet) Halk Hekimliği". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. S. 5/53. s. 248-256.

Divan-i Luqat-i it Türk Dizini IV. (1986). (çev. Besim Atalay). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ercilasun, Ahmet B. (2004). *Başlangıcından Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ersoy, Ruhi (2007). "Kadın Kamlar'dan Göçerevli Türkmenler'de "Ebelik" Kurumu'na Dönüşüm". *Türkbilig Dergisi*. S.13. s. 60-71.

İnan, Abdülkadir (1986). *Müslüman Türklerde Şamanizm Kalıntıları*. Ankara: TTK Yayınları.

Jamal, Gulnısa-Kafkasyalı, M. Savaş (2016). *Kutadgu Bilig Araştırmaları Tarihi*. İstanbul: Karınca Yayınları.

Kafesoğlu, İbrahim (1970). "Kutadgu Bilig ve Kültür Tarihimizdeki Yeri". *Tarih Enstitüsü Dergisi*. S. 1(1). s. 1-38.

Kaplan, Melike (2010). Sağlık ve Kültür'ün Buluştuğu Alan: Tıbbi Antropoloji. *Folklor/Edebiyat*. S. 64. s. 225-235.

Kızılçelik, Sezgin (1995). *Kırsal Kesim ve Kentsel Kesimdeki Sağlık Sisteminin Sosyolojik Açıdan Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kurtdaş, Muzaffer Çağlar- Aytaç, Ömer (2015). "Sağlık-Hastalığın Toplumsal Kökenleri ve Sağlık Sosyolojisi". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 1. s. 231-250.

Maimaitiaili, Nuerjiamali (2013). *Kutadgu Bilig'in Sözvarlığı Açısından Açıklamalı Sözlüğü.* Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şar, Sevgi (2005). "Anadolu'da Halk Hekimliği Uygulamaları". *Türkiye Klinikleri J Med Ethics*. S. 13. s. 131-136.

Şimşek, Esma (2008). "Ölümsüzlük İlacı Elma". *Turkish Studies*. S. 3/5. s. 193-204.

Uyar, Akın (2013). *Halk Hekimliği Kapsamında Yozgat Ocakları*. Yüksek Lisans Tezi. Yozgat: Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Üstünel, Özen Yaylagül (2020). "Kutadgu Bilig'de Sağlığı Koruma Bilgisi ve Sağlıkla İlgili Bazı Eş Anlamlı Sözcükler". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. S. 17/2. s. 312-330.

Yıldız, Abdullah (2019). "Kutadgu Bilig'de Akıl ve İlişkili Kavramlar Üzerine Bir Araştırma; Tıp Tarihi Açısından". *Lokman Hekim Dergisi*. S. 9(2). s. 266-279.

https://sbu.saglik.gov.tr

TÜRK NİNNİLERİNDE KUZU METAFORU

Ayşe BULUÇ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD

ÖZ

Ninniler, genellikle annelerin bebeklerini uyutmak bazen de uyandırmak için söylediği ezgili halk şiirleridir. Bu ninniler icra edildikleri ortama göre yaratılıp söylenmiş, söz konusu ortamın sosyal, kültürel ve fiziksel özelliklerini bünyesinde barındırmıştır. Hatta bu ortam ve ortamda yer alan unsurlar, ninni söyleyicisi tarafından doğrudan bebekle ilişkilendirilmiş, bu ilişki sonucu çeşitli istiareler kurulmuştur. Söz konusu istiareler ninnilerdeki fiziksel özellikleri oluşturan ve daha çok dış görünüşü nitelendiren yapısal metaforların varlığına zemin hazırlamıştır. Ninni söyleyicisinin bebek algısı ve bu algı üzerine bebeğin özelliklerini çevrede daha güçlü bulduğu unsurlarla ilişkilendirmesi sonucu çeşitli söz sanatları ve metaforlar oluşmuştur. Çalışmamızda öncelikle metafor ve ninni tanımlarına yer verilmiştir. Necati Demir'in "Türk Ninnileri" adlı çalışmasındaki ninniler örnek alınarak metaforlar tespit edilmiştir. Ninnilerdeki metaforların çoğunun bebek ve çevredeki diğer unsurlar arasında kurulduğu, bu unsurlarınsa ninni söyleyicisine ait yaşam tarzını işaret ettiği görülmüştür. Yaşam tarzıyla doğrudan ilişkilendirilebilecek ve hayvancılıkla uğraşan toplum için hayatın bir parçası olan koyun ve onun yavrusu kuzu, bu metaforların içinde en sık tekrar eden BEBEK KUZUDUR metaforunu oluşturmuştur. Çalışmanın sonunda BEBEK KUZUDUR metaforu ontolojik ve epistemolojik uygunluklar çerçevesinde incelenmiştir. Uygunluklar; kültürle ilişkili olmasıyla geleneksel, bebeğe ait fiziksel özellikleri aktarıyor olmasıyla da yapısal metaforların varlığını göstermiştir.

. **Anahtar Kelimeler:** Bebek, istiare, kuzu, metafor, ninni.

ABSTRACT

Lullabies are often melodious folk poems that mothers sang to put their babies to sleep and sometimes to wake them up. Lullabies were sung according to the environment in which they were performed and carried the social, cultural and physical characteristics of the environment. Even the elements in this environment were associated with the baby by the lullaby singer and allegories were established. These allegories laid the groundwork for the existence of structural metaphors that constitute physical features in lullabies and characterize external appearance. Various verbal arts and metaphors have been formed when the lullaby singer associates the perception of the baby and the characteristics of the baby with the elements in the environment that he finds more powerful. In our study, first, metaphor and lullaby definitions are included. Metaphors were determined by taking the lullabies in Necati Demir's "Turkish Lullabies" as an example. In the metaphors of the lullabies, the connection between the baby and other elements in the environment and the traces of his lifestyle were observed. The sheep and its baby lamb, which are associated

with the lifestyle and in the lives of those who are engaged in animal husbandry, formed the most frequently repeated metaphor BABY IS LAMB among these metaphors. At the end of the study, the metaphor BABY IS LAMB was examined with ontological and epistemological relevance. Eligibility; It has shown the existence of traditional metaphors with its relation to culture and its conveying of physical characteristics belonging to the infant.

Keywords: Baby, allegory, lamb, metaphor, lullaby.

Giriş

Metafor, dil ve düşüncenin oluşturduğu bir anlamı başka bir alanda, farklı ilişkiler neticesinde yeni bir anlamla aktarmadır. Belagatte daha çok açık istiare, kapalı istiare, mecaz, telmih, ad aktarması, deyim aktarması gibi farklı terimlerle de adlandırılan metafor (Demir, 2009: 65), bir şeyin yerine onu anlamsal yönden daha güçlü ve etkin gösterebilecek başka bir şeyin kullanılması olup kısaca bir kavramın başka bir kavramla anlatılması olarak karşımıza çıkmıştır.

Metaforlar söz sanatlarından biri olan istiareyle benzer özelliklere sahip olsa da istiare gibi bir yapıyı süslemek, söyleyişi güzelleştirmekten daha farklı işlevlerle karşımıza çıkmıştır. Dünyayı görüp yorumlayabilme şeklimize bağlı olarak toplumlar ve kültürler arasında bazen farklılıklar bazen de benzerlikler arz eden metaforlar, biçimlendirici özellikleriyle de dikkat çekmiştir. Düşünce, dil ve bilim üzerindeki biçimlendirme günlük hayata da yansımış, gayet basit algıladığımız konuşmalarda da yer almıştır (Morgan, 1998: 14). Hemen hemen her alanda karşımıza çıkabilecek metaforlar, yaratıldığı toplumun ve topluma ait kültürün aynası niteliği kazanmış (Draaisma, 2007: 21), böyle durumlarda geleneksel metafor özelliğini taşırken yeni oluşum ve kalıpların kırılmasıyla da çağdaş metaforlarla karşılaşılmıştır.

Ninnilerde yer alan metaforların oluşum sebeplerinin ve örneklerinin ele alındığı çalışmamızda metafor kavramı, ilk ortaya atıldığı alan olan Batı edebiyatı çerçevesinde ele alınıp açıklanmış ardından Türk edebiyatında nasıl algılandığına dair görüşlere yer verilmiştir. Ninni kavramı tür olarak ele alınmış, ninnilerde yer alan metaforların neler olduğuna değinilip metafor kavramı kültürle ilişkilendirilmiş ve daha özel bir konu olan BEBEK KUZUDUR metaforu üzerinde durulmuş, kaynak ve hedef alan açıklaması yapıldıktan sonra sonuca varılmıştır.

Yöntem

Türk ninnilerinde metafor aranmadan önce geleneksel ve kavramsal metafor hakkında yapılan çalışmalar incelenmiş, dilsel bir ifadeden düşsel bir ifadeye doğru giden görüşlere yer verilmiştir. Metafor kavramı çeşitli yönleri ile ele alındıktan sonra halk şiiri ürünü olan ninni ele alınmış ve tanımlarına yer verilmiştir. Ardından Necati Demir'in derlemiş olduğu ve 2014 yılında genişleterek yayıma hazırlattığı "Türk Ninnileri" adlı çalışmada yer alan

2480[1] ninni incelenmiş, bu ninnilerde yer alan metaforlar tespit edilip en sık kullanılan metaforlardan biri olan "KUZU BEBEKTİR" metaforu ele alınarak kaynak alan-hedef alan açıklamaları yapılmıştır. Çalışmamızda yer alan metafor örnekleri "BEBEK KUZUDUR" şeklinde büyük harflerle gösterilmiştir.

Batı Edebiyatında Metafor

Batı edebiyatındaki çalışmalar, metafor hakkındaki düşüncelerin temellerini atmış ve bizim edebiyatımıza göre çok daha önce başlamıştır. M.Ö. 4. yüzyılda düşüncelerini paylaşan Aristoteles metafor alanındaki çalışmaların ilk nüvesini oluşturmuştur. "Bir sözcüğe, kendi özel anlamının haricinde başka bir anlam verilmesidir" diyerek metaforu tanımlayan Aristoteles metafora dilsel bir unsur olarak ve benzetmenin bir parçası, süslü söz söyleme yeteneği olarak bakmıştır (Aristoteles, 1995).

1936 yılında yayımlanan "Retorik Felsefesi" adlı kitabında, metaforu iki kavram arasında bağ kuran öge olarak tanımlayan Richards, metaforun epistemolojik konumunun analiz sürecinde hâlâ kullanılmakta olan bir terminolojiyi oluşturmuştur. Richards'a göre iki kavramdan biri "konu terim"i oluştururken diğeri de "araç terim"i oluşturmuş, bu ikisi arasındaki ilişki de metaforu meydana getirmiştir (Richards, 1936; Akyüz, 2019: 30'dan). Somut imgeler ile soyut ilişkiler arasında arabuluculuk görevi üstlenen metafor (Beck, 1978) için ilerleyen yıllarda daha sistemli bir yaklaşım içinde Lakoff tarafından tanım yapılmıştır. Lakoff, metaforu dili şekillendiren ve bir yapıya kavuşturan unsur olarak ele almış, bu yapıyı da "A, B"dir şeklinde ifade etmiş, başta dilsel yaklaştığı kavramın düşüncede de yerinin olduğunu belirtmiştir (Lakof, 1993: 209).

Var oluşları bakımından birbirlerine zıt görünen, somut ile soyutu, görsel ile sözeli, çizgisel ile de kavramsal olanı birleştiren metafor, bir duruma ait ilişkinin fark edilmesini kolaylaştırmak için daha somut olan başka bir duruma atıfta bulunma olarak karşımıza çıkmıştır (Draaisma, 2007: 34). Lakoff'un "A, B'dir" metaforunda "A" dediği unsur, daha soyut ve anlaşılması için daha somut bir şeye ihtiyaç duyarken bu ihtiyacın karşılığı olarak "B" daha somut bir halde "A"yı ifade etmiş, "A, B'dir" ifadesi de metaforu meydana getirmiştir. Lakoff'u takip eden Kövecses çalışmaları ile metaforu formül haline getirmiş, "metaforik deyimleri alıp kullanacağımız alan 'Kaynak Alan', bu şekilde anlaşılması sağlanan kavramsal alan ise 'Hedef Alan' olarak adlandırılmaktadır." diyerek iki alanı tanımlamıştır (2010: 4).

"A, B'dir" metaforunda "A" olarak bahsedilen kavram Richards'a göre konu terimi, Kövecsses'e göre de hedef alanı yani aktarılmak istenen şeyin kendisini göstermiştir. "B" olarak bahsedilen kavram da Richards'a göre araç terimi, Kövecsses'e göre de kaynak alanı

[1] İncelemiş olduğumuz çalışmanın girişinde ninni sayısı 2480 olarak belirtilmiş olmasına rağmen 1849 ile 1948 de dâhil olmak üzere aradaki 100 ninni dizgi hatası sonucu aynı rakamlarla numaralandırılmıştır. Bu durumda incelediğimiz ninni sayısı 2480 yerine 2580 adet olarak değişmiştir.

yani aktarımı sağlayacak şeyi göstermiştir. Böylece kendi başına aktarılması zor olan şey başka bir kaynakla ya da araçla daha kolay aktarılmış, bu aktarımı sağlarken de metaforlar oluşturulmuştur (Richards, 1936; Akyüz, 2019: 30'dan; Kövecses, 2010: 4).

Lakoff ve Turner metafor hakkındaki ortak çalışmalarında kaynak ve hedef alanla ilgili "HAYAT YOLCULUKTUR, ÖLÜM AYRILIŞTIR, ÖMÜR BİR GÜNDÜR, İNSANLAR BİTKİLERDİR, ÖLÜM SON YOLCULUKTUR, ÖMÜR BİR YILDIR, ÖLÜM UYUMAKTIR, HAYAT BİR TİYATRODUR" gibi örnekleri ele almıştır (Lakoff-Turner, 1989: 9-23), örneklerdeki ilk kelime grubu hedef alanı oluştururken onun anlaşılmasını sağlayan, anlatımı güçlendiren ikinci grup da kaynak alanı oluşturmuştur. Örneğin HAYAT hedef alanı oluştururken YOLCULUK da kaynak alanı oluşturmuştur. Kaynak alanla hedef alanın birleşmesi ile HAYAT YOLCULUKTUR metaforu oluşmuştur.

Türk Edebiyatında Metafor

Edebiyatımızda metafor daha çok istiare (eğretileme) ve mecaz olarak görülmüş bu terimlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Ali Püsküllüoğlu, Türkçe Sözlük'te metaforu eğretilemeye yönlendirmiş ve onu da "Bir gerçek anlamı ona benzerliği olan başka bir anlamla anlatma, benzerlik ilişkisinden yararlanarak bir sözcüğün, bir adın anlamını eğreti olarak aktarma sanatı; örneğin 'inatçı' yerine 'katır', 'kurnaz' yerine 'tilki' demek gibi." şeklinde örnekler vermiştir (2004: 604). Ferit Devellioğlu da istiareyi, "ödünç alma, birinden eğreti bir şey alma." olarak açıklarken edebiyat terimi olarak da "bir kelimenin manasını muvakkaten başka bir kelime hakkında kullanma" olarak açıklamış ve "Bir askere 'arslanım' denilmesi." örneğini vermiştir (2001: 453). Devellioğlu, "Kendi öz manasıyla kullanılmayıp benzerlikle, benzetme yolu ile başka bir manada kullanılan söz: 'Arslanlar ilerliyor' derken, arslan kelimesinin Türk askeri manasına gelişi gibi." şeklinde örnek verip hakikatin zıttı olan mecazı açıklamıştır (2001: 593). Klasik alanda belagat çalışması yapan diğer araştırmacıların çoğu da metafor bahsinde istiare ve mecaz üzerinden tanım yapmıştır. Bu tarz tanımlardan birini yapan Saraç, istiareyi kısaltılmış bir benzetme olarak görmüş, aralarında anlamca ilişki bulunan iki kelimeden yahut kelime grubundan birinin diğeri yerine kullanılması ile oluşan dil hadisesi olarak açıklamıştır (2016: 18-20). Klasik belagatten ayrılıp metafora anlambilim açısından bakan Aksan da "aralarında bir ilişki olan iki şeyden birinin benzetme yoluyla diğerine aktarıldığı dil olayı" olarak bir tanıma yer vermiştir (1978: 123-124).

Bayram Çetinkaya "Türkiye Türkçesinde Mutluluk ve Üzüntü Göstergeleri" adlı çalışmasında metaforları; elde edilen tecrübeler sonucu varlık, durum ya da hareketleri toplumun çevresinde var olan başka kavramlar ile ilişki kurmayı sağlayan unsurlar olarak açıklamıştır. Ayrıca metaforların soyutluk arz eden kavramların anlatımında daha somut özellikleri olan başka kavramlara bürünüp daha kolay anlamlandırmayı sağladığını ve kavramlar arasında kurulan bu ilişkilerin toplum hafızasındaki kavramsal metaforu oluşturduğunu ifade etmiştir (Çetinkaya, 2006).

Kavramsal Metafor Teorisi; kelimeden ziyade kavram niteliği olduğunu, söz sanatı oluşturmak yerine kavramı netleştirip belirgin kılmak için kullanıldığını, bilinen ve iddia edilenin aksine çoğunlukla benzerliğe dayanmadığını, zihinde sürekli yeri olan bir figür olduğu için yeniden üretilme yahut ifade edilme sürecinde özel bir kabiliyet gerektirmediğini ve dilbilime ait bir süs olmayıp kavram algılama sürecinde düşüncenin bir parçası olduğunu belirtmiştir (Lakoff ve Johonson, 1980; Çalışkan, 2009a: 25-26'dan).

Grekçe "metafora"dan gelen metaforun, meta: öte ve pherein: taşımak, yüklenmek kelimelerinin birleşiminden meydana gelip "bir yerden başka bir yere götürmek" anlamını taşıdığını söyleyen Demir, metaforun istiare gibi ödünç bir anlamdan çok kalıcı bir anlamı oluşturduğunu ifade etmiştir (2005: 15). M. Kemal Yunusoğlu da "Budist Türk Çevresi Eserlerde Metaforlar" adlı çalışmasında, dil kullanıcıları için soyut bir kavram olan fikirlerin daha belirgin bir hale gelebilmesi için yapılan somutlaştırma ve nesnelleştirmenin kısaca soyut olanı somuta doğru yeniden şekillendirmenin adı olduğunu ve bu şekillendirmeye hizmet eden metaforların somut ile soyut iki farklı öge arasındaki benzerliği ve aralarındaki ilişkiyi ortaya koyduğunu söylemiştir (Yunusoğlu, 2016: 34). Kısaca soyut olup bilinmezlik taşıyan bir şeyin, somut olup bilinirlik özelliği olan başka bir şeyle anlatımı metaforu oluşturmuştur (Uyan Dur, 2016: 123).

Ninni

Ninni, Türk halk edebiyatının anonim ürünlerinden olup yöreden yöreye göre varyantları olan, doğumdan ölüme kadar hafızalarımızdan silinmeyen ezgili şiirlerdendir. Şükrü Elçin, henüz süt emen yaşta olan çocukları uyutmak için anneler tarafından ezgi ile söylenen manzum yahut mensur sözler olarak ninniyi tanımlamıştır (2014: 271).

Türk ninnileri üzerinde çalışmaları olan Amil Çelebioğlu "Türk Ninnileri Hazinesi"nde ninniyi; anneler tarafından çocukların doğumlarından itibaren 3-4 yaşlarına kadar kucakta, ayakta ya da beşikte sallarken çocuğu daha kolay uyutmak amaçlı söylenen ve annenin ruh halini yansıtan genellikle de ezgili olan, dörtlüklerden oluşan türkü olarak tanımlamıştır (1995: 9). Nasıh Güngör de ninnileri biçim ve söyleyicilerini de kapsayan bir tanımda bulunmuştur. Bu tanıma göre ninniler; dört mısraı ya da birinci, ikinci ve dördüncü mısraları ortak kafiyeye sahip olan, bir ya da iki bendi bulunan yahut üçer mısralık ana birimlerden sonra ikişer mısralık bentler alan ve birbiri ile kafiyeli olan, genelde 7 ve 8'li hece ölçüsüyle anneler bazen de babalar tarafından söylenen manzumelerdir (1944: 11).

Emine Uğurlu, "Türk Dünyasında Ninni" adlı çalışmasında, "Ninni, bir bebeği sakinleştirerek uyutmak niyetiyle onunla baş başa kalan, öncelikle bir kadının (anne, nine, abla gibi) bazen de bir erkeğin (baba, dede gibi) o andaki duygu, algı ve düşüncelerini, içinde yaşadığı toplumun şiir, ezgi anlayışı ve kültürel birikimi çerçevesinde sevgi ve şefkat ile yoğurup manzum olarak dile getirdiği bir iletişim yoludur." diyerek ninni söyleyicilerini örneklemiş, ninninin oluştuğu çevreden ve içeriğinden de söz etmiştir (2012: 34). Necati

Demir, "Türk Ninnileri" adlı çalışmasında ninni tanımlarında en çok uyutmaktan bahsedildiğine fakat çocuğu uyandırmak için de ninnilerin söylendiğini belirtirken yine aynı çalışmada ninnilerin "bebekleri eğlendirmek, onları sevmek ve iletişim kurmak" için söylendiğini de ifade etmiştir (2014: 21).

Ninni çocuğu sakinleştiren, kendine has ritmi ile çocuğa huzur veren bir türdür. Alanında uzman kişilerin tanımlarından da hareketle hem uyutmada ve uyandırmada hem de çocuğun yetişmesinde ninnilerin önemli bir yeri olduğu görülmüştür. Kültürün izlerini taşıyan bu ninnilerde annenin bebek algısı ve bebeğini benzettiği unsurların sıklığı dikkat çekmiş ve pek çok edebi üründe olduğu gibi ninnilerde de metaforlara yer verilmiştir.

Ninnilerde Metafor

Lakoff ve Turner'a göre metaforlar, deneyimlerini kavramsallaştıran kültür üyelerinin yöntemidir. Sanatçılar ve icracılar içinde bulundukları kültürün bir üyesi olarak üst kimlikleriyle fakat okurları ve dinleyicileri olan kültürün diğer üyeleriyle bağlantılı olarak aynı metaforları kullanırlar (1989: 1-56). Yaratılan ve kullanılan bu metaforlar yaratılışları itibariyle geleneksel-kültürel ve yeni-orijinal olmak üzere iki gruba ayrılır. Sanatçılar ve icracılar, geleneksel metaforları toplumun ortak hafızasından yararlanarak, ortak sesi duyarak şiirlerine alıp işler. Ortak bir feryadın sesi olan ağıt, bir sorunu eleştiren taşlama, milli birliğe yönelten destan, annelerin temennilerini ilettiği ninniler gibi daha pek çok edebi yaratmada toplumsal birikimin ürünü olan ortak sese rastlamak mümkündür.

Ortak sesin ürünü olan geleneksel metaforlar; insanoğlunun temel yaşamsal deneyimleriyle tarihi, coğrafi, kültürel ve dini etkilerle oluşturulmuştur. Sanatçılar ve icracılar bu metaforları ya birincil halleriyle doğrudan ya da haritalamayı genişletip birkaç metaforu bir araya getirip karmaşık yapıları eserlerine dâhil ederek kullanmıştır (Şahan, 2014: 83). Diğer bir grubu oluşturan yeni-orijinal metaforlar da sanatçıların yeni kavramsallaştırmalarından doğmuştur. Yeni-orijinal metaforlar ile okur zihninde haritalamanın sürmesiyle yeni bir anlam dairesi oluşturulmuş ya da yine aynı haritalama ile okurun metafora erişmesi hedeflenmiştir (Şahan, 2014: 202). Çalışmamızın konusu olan ninniler daha çok ortak sesin ürünü olan geleneksel metaforlar ile karşımıza çıkmış, ortak tarih, coğrafya, kültür ve din üzerine inşa edilmiştir. Tarihten kaynaklı yiğitlik, coğrafyadan kaynaklı çeşitli hayvan, bitki ve yer adları, kültürden kaynaklı ataya saygıyı gösteren çeşitli ifadeler, dinden kaynaklı bir din büyüğü yahut bir âlim istiaresi ninnilerde sıklıkla yer almıştır.

Lakoff ve Johnson, metaforların kültüre göre çeşitlilik gösterdiğini ve nedensiz olmadıklarını, ilk olarak fiziksel, sosyal ve kültürel deneyimlerden türediğini ifade etmiştir. Bu deneyimlerden oluşan metaforlar temel metaforları oluşturmuş, bunlar da yönelim metaforları, yapısal metaforlar ve ontolojik metaforlar olarak açıklanmıştır (Lakoff ve Johnson, 2005:50; Çalışkan, 2009a: 33). Yapısal metaforlarda kaynak alan ve hedef alan

zengin olup hedef alan kaynak alanın yapısı ile oluşturulmuştur ve geleneksel metaforların birçoğu bu şekilde karşımıza çıkmıştır. Ontolojik metaforlar soyut bir kavramın somut bir kavramla ilişkilendirilmesi ile oluşmuş "şey metaforları" ve "materyal metaforları" olarak karşımıza çıkmıştır. Yönelim metaforları da "aşağı – yukarı, ön – arka, iç – dış, merkez – çevre, derin – sığ gibi mekânsal kavram çiftlerinden yararlanarak bazı kavramların kavramsal sistemimizde uyumlu hâle getirilmesini" sağlamıştır (Çiçekler ve Aydın, 2019: 25).

Türk ninnilerinde Lakoff ve Johnson'ın da dediği hem varlık bilgisiyle ilgili yapısal metaforlar hem de yönelim metaforları görülmüştür. Ninniye konu olan bebeğin tasvirinde en çok karşılaşılan metafor, varlık bilgisiyle ilgili olmuştur. Bebeğin güzelliği ve övülecek özellikleri, çeşitli varlıkların niteliklerinden hareketle metaforlaştırılmıştır. Türk ninnilerde en çok rastlanan yapısal metafor ifadelerini hayvan adları, yiyecek ve içecek adları, doğaya ait diğer varlıkların adları ve onlarla ilişkili diğer kavramlar oluşturmuştur (Çek, 2015: 721).

Ninni benim gülüme,
Saçları sümbülüme,
Uyku verin erenler,
Evimiz bülbülüne,
Nenni yavrum nenni!
Nenni yavrum nenni!
Eee bebeğim eee…
Eee bebeğim eee… (295/1538/1)[2]

Bu ninniye metafor açısından yaklaşıldığında ortak sesin bir ürünü olduğu ve daha çok yapısal yönelimi olan metaforların varlığı dikkat çekmiştir. İlk mısrada yer alan "gülüme" ifadesi BEBEK GÜLDÜR metaforunu oluşturmuştur, burada bebek güzelliği, yanaklarının allığı, kokusu ve narinliği ile hassas olan ve genelde kırmızı rengiyle akla gelen güle benzetilmiş ve bebek hedef alanı yerine daha güçlü olan gül kaynak alanı kullanılmıştır. İkinci mısrada yer alan "sümbülüme" ifadesi ise BEBEK SAÇI SÜMBÜLDÜR metaforunu oluşturmuştur, burada genel olarak bebek, özel olarak da bebeğin saçı kıvrımlı, bukleli yahut örülü oluşuyla sümbüle benzetilmiş ve bebek saçı hedef alanı yerine daha güçlü olan sümbül kaynak alanı kullanılmıştır. Dördüncü mısrada "bülbülüne" ifadesi BEBEK SESİ BÜLBÜLDÜR metaforunu oluşturmuştur, burada bebeğin sesi, kulağa daha hoş gelen ve herkesçe sesinin hoşluğu bilinen bülbüle benzetilmiş, bebek sesi yerine bülbül kullanılmıştır. Ninnide yer alan üç metafor örneği de ortak algının ürünü olup geleneksel-kültürel metafora işaret ederken söz konusu aktarımların bebeğin dışarıdan izlenebilir özelliklerini tasvir etmesinden dolayı da yapısal metaforların varlığı görülmüştür.

[2] Makalede yer alan ninni örnekleri, Necati Demir'in "Türk Ninnileri" adlı çalışmasından alınmıştır. Parantez içinde yer alan ilk sayı sayfa numarası, ikinci sayı ninni numarası, üçüncü sayı da ninni birimini ifade etmek için kullanılmıştır.

Metafor Olarak "Hayvan"

Ninniler söylenirken içinde pek çok metafora yer verilmiştir. Bu metaforları ninniyi söyleyenin çevresindeki unsurlar oluşturmuştur. Emine Uğurlu, "Anne, bebeği için kaygılanmakta (bu kaygının temelinde bebeğini tehlikelerden koruma arzusu yatmaktadır) ve duygularını ifade ederken, o ifadeyi süslerken, içinde bulunduğu, yaşadığı çevrenin özelliklerini ninnisinde dile getirmektedir." diyerek yaşanılan çevrenin ve kültürün ninnilere yansıdığını belirtmiştir (2012: 104). Bozkır hayatı süren, daha çok hayvancılık ve tarımla uğraşan halkın ürünü olan ninnilerde de içinde bulundukları çevreye dair metaforların varlığı oldukça doğal karşılanmıştır. Ninni söyleyicisi içinde bulunduğu ortamı her yönüyle ninnisine aksettirmiştir. Necati Demir'in derlemiş olduğu ninniler Anadolu'nun her yöresini temsil etmiş, bu ninnilerde de metafor için bitki, hayvan, yiyecek ve içecek adlarının daha çok kullanıldığı görülmüştür (Demir, 2014).

Sözlü kültürün bir ürünü olan ninniler, kültürde ve toplumda var olan her şeyi içine almıştır. Ninni söyleyicisinin ve içinde bulunduğu toplumun değerli gördüğü yahut olmazsa olmaz olarak kabul ettiği kültürel ve coğrafi unsurlar ninnilerde "maddi kültür unsurları" olarak yer almıştır. Ninnilerde yer alan bu unsurlar, toplumun içinde bulunduğu coğrafi mekânla ilgili unsurlar ve malzemeler, zanaatlar ve sanatlar, giyim kuşam, beşiğin yapısı, değerli madenler ve diğer eşyalar olarak karşımıza çıkmıştır (Uğurlu, 2012: 135). Daha çok coğrafi mekânla ilişkili olan çevredeki bitkiler, yiyecek ve içecekler de ninnilerde karşımıza çıkmıştır. Bebeğin kokusu bahçedeki güle, saçlarının örgüsü dağdaki sümbüle, ağzından akan salya şerbete, kollarının boğum boğum olması bumbar dolmasına, burnunun küçüklüğü nohuda, parmakların inceliği yaprak sarmasına, karnının kaba oluşu lahana sarmasına benzetilmiş ve bunlara benzer pek çok örnek ninnilerde yer almıştır (Demir, 2014).

Bitki, yiyecek ve içeceklerin yanında dikkatimizi çeken bir diğer unsur da hayvan adlarıdır. Kimi adlar manide olduğu gibi doldurma dizeler için kullanılırken kimileri de anne, baba gibi aile bireylerini daha çok da bebeği anlatmak için kullanılmıştır. Bebeğin yahut çocuğun yiğit, cesur oluşu aslana, ufak tefek oluşu kuzuya, saçlarının kıvrım kıvrım olması kuzu ve koyunyününe, agularken çıkardığı sesi bülbül sesine, narin ve nazlı olması kuşa, yürüyüşü keklik ve ceylana benzetilmiştir. Ninnilerde farklı hayvan adları da karşımıza çıkmış, bunlar toplumun hiç bilmediği hayali şeyler olmaktan ziyade yaşamlarında gördükleri, iç içe oldukları yahut çeşitli anlatılar aracılığı ile duyup haberdar olduğu varlıklar olarak ninnilerde yer almıştır.

Hayvancılıkla uğraşan toplumun metaforları da hayvan üzerinden olmuştur. Çobanlık yapan bir kadın yahut her akşam ve her sabah hayvanları sağan bir kadın, sürekli haşır neşir olup beslenmesinden bulunduğu yerin temizlenmesine hatta hastalık ve doğum gibi anlarına da şahitlik edip sürekli yanında olduğu hayvanları kendinden saymış ve onlara duyduğu şefkati kendi bebeği ile ilişkilendirmiş, bu adları sevgi sözü olarak kullanmıştır, Emine Uğurlu da "Ninnilerde geçen sevgi sözleri de ninninin ait olduğu kültürün özelliklerini

yansıtır. Bir kelimenin sevgi sözü olarak kullanılması hayat tarzı ile ilgilidir." diyerek ninnilerdeki çeşitli ifadelerin hayat tarzı ile ilişik olduğunu vurgulamıştır (2012: 33). Dana, koç, koyun, kuzu, oğlak gibi hayvan adlarının yer alması da bu ilişkinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmıştır.

"BEBEK KUZUDUR" Metaforu

Türk ninnilerinde geçen hayvan adlarının başında "kuzu" yer almıştır. Bebeğin kuzuya benzetilmesinin çeşitli sebepleri bulunmuştur. Ninni söyleyicisinin hayvancılıkla uğraşan bir toplum içinde var olup çevresinde gördüğü en yakın şeyle bebeğini ilişkilendirmesi bu benzetmelerin başlıca sebebiyken bir diğer sebep de sevgi ve şefkat ifadeleri olmuştur, ortak bir sevme sözü olan kuzu, ninni söyleyicisinin içinde bulunduğu coğrafya ile bir başka ifadeyle tabiat ile iç içe olmasından kaynaklanmıştır (Uğurlu, 2012: 33). Bununla beraber dışa ait unsurların ilişkisi de metaforları oluşturmuştur. Bebek ile kuzunun benzer masumiyete, renge, güzelliğe, hareketlere, görünüme ve sevimliliğe sahip olması BEBEK KUZUDUR metaforunu doğurmuş, ninni söyleyicisi özellikle anne de bu ilişkinin, sevgi aktarımının farkında olup bunu ninniye de yansıtmıştır:

Yavru desem,
Yavru tavuktan olur ninni,
Kuzu desem,
***Kuzu** koyundan olur ninni,*
Oğul desem,
Oğul arıdan olur ninni
Ne diyeyim de seveyim ninni
Ne diyeyim seveyim seni ninni. (71/196/1)
*Yaylalarda **kuzular**,*
Sütünü verir koyunlar,
*Benim **kuzum** yavrumdur,*
Uyu ninni uyu ninni!
Uyu ninni uyu ninni! (212/997/1)

Türkiye sahasındaki ninnilerin pek çoğunda hayvan adları yer almakla beraber bu adların büyük bir çoğunluğunu koyunun yavrusu için kullanılan "kuzu" oluşturmaktadır. Necati Demir'in "Türk Ninnileri" adlı eserinde derlenen 2480 ninninin 472'sinde "kuzu" ifadesi istiare yoluyla metafor olarak karşımıza çıkmıştır. İstiarelerin büyük bir kısmı, ninnilerde nakarat olarak kabul ettiğimiz mısralarda bulunurken bu mısralar da ninnin başı, ortası ve sonu gibi çeşitli kısımlarda yer almıştır. Kuzu metaforunun bulunduğu ninnilerdeki mısralar şu şekildedir:

Ninni (benim)[3] ***kuzum/kuzularım** (sana) ninni (ninni)(oy)!*[4]

---

[3] Ninnilerde yer alan mısralarda bazı değişiklikler görülmüş, bu değişiklikler bazı kelimelerin varlığı ya da yokluğu şeklinde karşımıza çıktığı için her mısrada bulunmayan kelime ve kelime grupları parantez içinde gösterilmiştir. Parantez içindeki kısımlar dâhil edilmediğinde karşımıza çıkan bölümse belirtilen ninnilerde ortak görülen ana mısra gövdeleri olarak yer almıştır.

[4] Bu mısra ninnilerin çoğunda nakarat olarak yer almış ve şu ninnilerde görülmüştür: 37/3/1-2-3, 38/6/1, 39/15/1, 41/23/1, 44/36/1-2, 45/42/2, 46/45/2-4-6-7-8-9, 49/ 61/1, 50/65/3-6, 51/74/2, 53/83/2, 54/89/1, 55/94/2-3, 59/122/2,

Hay nenni ***kuzum*** *hay nenni! (136/529/1, 137/535/1, 154/653/1, 273/1405/1)*

Yavrum ninni, ***kuzum*** *ninni! (38/7/1, 48/53/2-4-6, 87/276/2-4, 162/698/1, 162/699/1, 187/865/1, 203/951/1-2-3-4, 234/1165/1, 234/1166/1, 247/1264/1-2-3, 248/1266/1, 248/1268/2, 290/1496/1, 291/1504/1, 329/1715/1-2-3-4, 402/2037/1-2-3-4, 402/2038/1-2-3, 407/2069/1, 452/2279/1-2-3-4-5-6)*

Nenni (benim) güzel ***kuzum*** *nenni! (38/8/1, 60/128/2, 61/136/2, 73/207/1, 74/210/1, 163/710/1, 341/1793/2, 389/1966/1)*

Benim ***kuzum*** *şimdi uyur (39/13/1-2-3, 91/297/2-4, 139/551/1, 142/579/1)*

Ninni ***kuzucuğum*** *ninni! (39/14/1, 97/321/1-2-3, 160/691/1, 285/14661/1-2-3-4, 313/1632/1, 477/2446/1)*

Ben ***kuzumu*** *çok avuttum (40/18/1)*

Nenni kara ***kuzum*** *nenni! (44/33/1)*

Nenni kınalı ***kuzum*** *nenni (oy)! (44/35/1-2-3, 46/44/1-2, 98/323/2-4-6, 105/349/1-2-3, 106/353/1-2, 148/620/2-4, 228/1114/1, 233/1160/1, 234/1169/2, 235/1172/1, 246/1260/1-2, 321/1683/1, 326/1693/1-2-3, 336/1751/1-2, 374/1890/1, 410/2080/1)*

Benim ***kuzum*** *niye ağlar? (45/39/1)*

Körpe ***kuzum*** *nenni nenni! (45/40/1, 463/2348/1)*

Anasının/annesinin ***kuzusu*** *(en güzelim) (52/81/1, 108/361/1, 215/1014/1, 330/1722/1, 335/1747/1, 345/1816/1, 362/1921/1)*

Babasının ***kuzusu*** *ninni (99/327/2-4, 152/641/1-2, 184/842/1)*

Uyusun/Büyüsün benim körpe ***kuzum*** *(54/87/1, 87/277/2, 360/1912/1, 372/1873/1)*

El ***kuzusu*** *yavru olmaz (55/97/1)*

Nenni oğlumun ***kuzusu*** *nenni! (57/109/2)*

Nenni dayı ***kuzum*** *nenni (57/111/1)*

Ninni ***kuzum (kuzum)*** *(62/138/1, 154/655/1, 248/1271/1, 461/2334/1)*

Ninni söylerim ***kuzum*** *beşiğine (63/146/4)*

(Eee yavrum eee) Eee (küçük/kınalı) ***kuzum*** *eee! (64/149/1, 74/215/1-2, 151/635/1-2, 186/855/1, 229/1124/1, 295/1537/1-2-3, 311/1621/1)*

Kınalı ***kuzum*** *yavrum (64/152/1)*

59/124/2, 60/129/1, 60/132/1-2, 61/133/1-2-3-4, 61/135/2-4, 62/137/1, 62/141/1, 63/143/1, 63/146/2, 67/175/1, 68/178/1-2, 68/179/2, 68/180/1, 69/182/1-2, 69/183/1-2, 70/190/2, 73/209/1, 78/229/1, 80/244/1, 87/279/2-4, 88/280/1-2-3-4, 90/290/2-4, 91/295/2-4, 93/306/1-2-3, 95/314/2, 99/329/2-4, 101/335/2, 104/347/1-2, 104/348/1-2-3-4, 107/357/1, 108/361/1-2, 108/362/1-2-3, 112/380/1, 117/406/1-2, 120/418/1-2, 120/419/1, 122/430/1, 122/431/1, 124/448/1, 126/459/2, 126/462/1, 129/483/1, 134/515/1, 135/521/1, 135/522/1, 137/540/1, 138/544/1, 138/547/1, 138/548/2, 139/553/2, 139/555/1, 140/557/1, 140/558/1, 140/562/1, 141/567/1, 141/567/1, 141/569/1, 142/574/1, 143/589/1, 148/621/2, 151/637/1, 156/668/1-2, 159/680/1, 159/681/1, 159/685/1, 161/694/1, 162/702/1-2-3, 162/703/1, 163/704/1, 163/705/1, 163/707/1, 164/712/1, 164/713/2, 165/718/1-2, 165/719/1, 166/726/1, 169/744/1, 169/745/1, 169/746/1, 172/765/1, 173/766/1, 174/776/1, 174/777/1, 177/793/1-2, 180/817/1, 186/857/1, 189/875/1, 189/876/1, 189/878/1, 192/895/1, 192/896/1, 197/915/1-2, 201/938/1, 203/950/1, 205/959/1, 205/962/1-2, 206/964/1, 209/977/2, 210/983/2, 211/987/1, 211/989/1, 211/990/1, 212/994/1, 216/1024/1, 217/1029/1, 218/1037/1, 226/1101/1, 226/1103/1, 227/1110/1, 228/1121/1, 228/1122/1, 231/1145/1, 232/1155/1, 243/1241/1, 244/1245/1-2, 250/1276/1, 250/1281/1, 252/1292/1, 256/1311/1, 263/1359/1-2, 266/1374/1, 266/1375/1, 266/1376/1, 271/1395/4, 272/1399/3, 273/1408/1, 274/1415/1, 276/1424/1, 277/1427/1-2-3, 279/1438/1, 281/1448/1-2, 293/1519/1, 294/1525/1, 299/1557/1, 301/1566/1, 302/1571/1, 302/1572/1, 302/1574/1, 305/1585/1, 305/1591/1, 307/1603/1, 308/1609/1, 314/1644/1, 317/1661/1, 318/1666/1-2-3-4, 328/1710/1, 329/1714/3, 335/1748/1-2, 336/1755/1-2, 343/1806/1, 344/1812/1, 345/1821/1, 349/1841/1, 351/1855/1, 352/1862/1-2, 353/1866/1, 359/1900/1, 362/1920/1, 362/1924/1, 363/1929/1, 365/1940/1-2, 365/1945/1, 366/1947/1, 370/1864/1-2-3, 379/1912/1, 384/1929/1-2, 384/1932/1, 338/1963/1, 389/1968/1, 389/1971/1, 390/1973/1, 390/1974/1, 390/1977/1, 393/1994/1, 394/1997/1-2, 396/2008/1, 397/2014/1, 399/2023/1-2-3-4-5, 400/2029/1, 401/2031/1, 404/2046/1, 407/2064/1-2, 409/2078/1, 410/2081/1, 411/2091/, 416/2118/1-2-3-4-5, 417/2124/1-2, 422/2152/1, 423/2156/1-2, 423/2157/3-4, 425/2169/1, 432/2184/1-2, 434/2186/1, 434/2188/1, 437/2202/1, 449/2265/1, 451/2276/1-2-3-4-5-6, 453/2285/1, 454/2294/1, 454/2297/1, 456/2307/1, 458/2319/1, 461/2340/1, 463/2352/1, 465/2361/1, 465/2362/1, 466/2372/1, 467/2378/1, 470/2389/2, 471/2403/1, 474/2424/1, 474/2425/1, 477/2442/1.

*Oynasın **kuzum** doyuncak (69/183/1)*
***Kuzum** desem*
Kuzu koyundan olur ninni (71/196/1)
*Bana bu güzel **kuzumu***
Allah hediye vermiş (74/213/1)
*Uyu (benim) **kuzum** ninni (78/228/1, 446/2250/1)*
*(Ninni) (Benim) **Kuzuma** ninni (78/230/1, 91/294/1-2-3-4, 102/340/1-3, 117/407/1, 118/412/2-4, 152/644/1, 192/898/1, 195/911/1, 209/979/1, 230/1135/1, 254/1302/1, 267/1381/1, 273/1406/1, 296/1539/1-2-3, 296/1541/1-2-3-4, 298/1549/1, 301/1568/1, 327/1707/1-2-3-4-5-6, 331/1729/1, 337/1757/1, 340/1784/1, 344/1808/1-2, 348/1837/1-2, 356/1877/2-3, 379/1908/1, 382/1920/1-2, 390/1975/1, 395/2002/1, 399/2020/1, 401/2035/1, 409/2077/1, 476/2435/2-4, 478/2451/1)*
***Kuzum** mee, yavrum mee (79/234/1)*
*Sen biricik **kuzumsun** (81/247/1)*
*Yavrular **kuzusu** yavrum (81/251/1)*
***Kuzumun** uykusu geldi (83/258/3)*
*Uyu da büyü **kuzum** ninni! (84/261/2, 89/287/2-4, 108/363/1-2-3, 137/541/1, 209/980/1, 275/1418/1, 280/1444/2, 368/1856/1-2, 422/2149/2-4)*
*Akar **kuzumun** dudacığının şekeri (87/276/1)*
*Nenni nenni nenniledim **kuzumu***
*Kundaklara beledim **kuzumu***
*Anasına yolladım **kuzumu** (87/276/3)*
*Ninniş **kuzum** ninniş (ninniş) (88/282/1, 283/1458/1-2-3, 476/2440/1)*
*O da benim **kuzuma** az geldi (88/283/1)*
*Uyuturum **kuzumu** ninni (96/316/1)*
*Uyuturum **kuzum** seni (99/329/2-4)*
*Nenni de **kuzum** uyusun*
*Uyansın da **kuzularla** yürüsün (103/343/1-2-3-4)*
*Benim **kuzum** uyumaz mıymış (105/352/2)*
*Yel vurdukça sallanıyor **kuzum** ninni (106/355/1, 336/1750/1)*
*Tez gel **kuzumun** babası ninni (106/355/1, 336/1750/1)*
*Ne sarar **kuzum** ne sarar? (111/372/2-4)*
Uğurladım tıkır tıkır,
***Kuzum** seni ninni ninni (113/389/1)*
*Süt, **kuzumun** bardağında (116/402/1)*
*Ninni **kuzu** oğul (123/441/1)*
Ninni çalar uyuturum,
***Kuzum** seni ninni **kuzum** (135/520/1)*
Kuzum kuzum** kustu **kuzum
*Yarlısı yastı **kuzum**,*
*Bekarların dostu **kuzum** (137/537/1)*
*Nerden gelir **kuzum**, oynamadan*
*Dar sokağı **kuzum**, boylamadan (140/559/1)*
*Benim **kuzum** oynayacak*
*Benim (kınalı)**kuzum** uyuyacak (140/563/1, 230/1134/1, 262/1345/1)*
Ben de kurbanlar olurum
*Oğlumun **kuzusuna** (141/567/1)*
***Kuzum** ninni ninni (144/590/1, 250/1279/1, 284/1463/1, 329/1716/3-4, 413/2103/1, 413/2104/1)*
*Neen nen **kuzum** nen (150/634/1-2-3)*
***Kuzumun** uykusu geldi (151/638/3/)*
*Şu gelinin **kuzuları** (158/679/1)*

Dağların yarısı ***kuzum*** *ninni,*
Evlerin yarısı ***kuzum*** *ninni (163/709/1)*
Şimdi uyur tek bir ***kuzum*** *(165/720/1, 191/889/1)*
Uyusun da büyüsün (benim) (kınalı) ***kuzum*** *(hu hu) (167/730/2, 221/1060/1, 243/1240/1, 244/1245/1, 280/1446/2, 431/2176/1)*
Tatlı ***kuzum*** *uyusun hu hu (168/737/1)*
Tel sarar kınalı ***kuzum*** *tel sarar (169/742/1)*
Büyütürüm ***kuzum*** *seni (172/760/1)*
Eee kuzum dandini ***kuzum*** *eee (174/773/1)*
Nenniler gelir ***kuzuma*** *uzaktan (178/797/1-2)*
Nenni diyelim de ikimiz ***kuzum*** *(186/857/1)*
(Ninni) Benim ***kuzum*** *küçük/benim küçük* ***kuzum*** *(186/858/1, 348/1830/1, 361/1916/1)*
Kuzumun *uykusu geldi (188/870/1)*
İpektir elleri ***kuzumun*** *(193/902/1)*
Uyusun artık ***kuzum*** *(200/932/1)*
Kuzum *yesin büyüsün (203/947/3)*
Benim ***kuzum*** *yürüsün ninni (208/975/1)*
Benim ***kuzum*** *büyüyecek (210/986/1)*
Esmer ***kuzum*** *esner bebeğim (211/992/4)*
Benim ***kuzum*** *yavrumdur (212/997/1)*
Benim ***kuzum*** *yavrum eee (216/1022/1)*
Hoppala ***kuzum*** *hoppala (222/1065/1)*
Temiz yürekli olası ***kuzum*** *(224/1088/1)*
Küçük ***kuzum*** *uyuyasın (233/1163/1)*
Ninni ***kuzum*** *uyusun (234/1164/1)*
Küçük ***kuzum*** *ninni (243/1238/1, 348/1840/1)*
Al duvaklı gelin olsun benim ***kuzum*** *(243/1240/5)*
Kınalı ***kuzusunu*** *gütsün (250/1280/1)*
Yavrum nennen, ***kuzum*** *nennen (252/1291/1)*
Alnı kınalı ***kuzum*** *(266/1371/1)*
Kuzum *tavana bakar (ninni) (266/1374/1, 281/1447/3)*
Kuzum *okullarda yürüsün (277/1381/1)*
Benim ***kuzum*** *lokum yer (293/1522/1)*
Çatal dayılı ***kuzum*** *(307/1598/1)*
Lori lori lori ***kuzum*** *lori (307/1599/1)*
Ağlama ***kuzum*** *(derdim bana yeter) ağlama (328/1708/1, 388/1963/1)*
Şeker de ***kuzum*** *nenni (336/1754/2)*
Kuzumun *babası gelir (345/1818/1)*
Çok özledim benim ***kuzum*** *(350/1849/1)*
Kuzum *sen misin*
Beni koyup da giden (350/1849/1)
Söyletme ***kuzum*** *ninni ninni! (353/1864/1)*
Uykusuz ***kuzum*** *uykusuz (363/1927/1)*
Kurban olam ***kuzum*** *sana (365/1944/1)*
Nenni ***kuzum kuzum*** *nenni oooyy! (368/1857/1, 369/1862/1-2)*
Uyu benim körpe ***kuzum*** *(400/2028/1)*
Uyu ***kuzum*** *şimdi uyu (40/2041/1)*
Kuzum *senin yüzünden (412/2098/1)*
Eveler ***kuzum*** *eveler (417/2127/1)*
Bir ***kuzu*** *meledi babasız (419/2132/1)*
Yüce dağ başında bir ***kuzu*** *meler*
Kuzunun *meleyişi bağrımı deler (421/2144/1)*

*Kader böyleymiş **kuzum** hu hu (425/2167/1)*
***Kuzuma** uyku vermişler (440/2214/1)*
*Bir **kuzu** taş dibinde/taş dibindeki **kuzu** meliyor (456/2306/1, 466/2371/1)*
***Kuzum** diye diye*
Ben de meledim (460/2331/1)
*Kimler meme versin körpe **kuzuya** (465/2359/1)*
*Uyu derim **kuzum** sana (466/2370/1)*
*Veren Allah aldı **kuzum** ninni (468/2383/1-2)*
***Kuzum** ırgalarım ola beşiği yavrum nenni*
*Sana mıydı **kuzum** ölüm keşiği yavrum nenni*
***Kuzum** dokuz aylık yoldan geldin yavrum nenni (468/2384/2)*
*Şeker alsın **kuzusuna** nenni (471/2400/1, 482/2478/1)*
*Nen çalayım uyu **kuzum***
*Küçücüksün büyü **kuzum** (474/2425/1)*
*Nennen yapacak **kuzusu** (478/2453/1)*
*Ben **kuzumu** yatıracağım (481/2473/1)*

Yukarıdaki mısralarda da görüldüğü gibi sevme ve şefkatin ağır bastığı "BEBEK KUZUDUR" metaforu, insan yavrusunun toplumun içinde bulunduğu coğrafya ve ekonomi gerekliliği olan koyunun yavrusu olan kuzuya benzetilmesi ile oluşmuştur. Bu durumda hedef alanı BEBEK, kaynak alanı da KUZU oluşturmuştur.

Dağların yarısı yavrum,
Evlerin dolusu kuzum,
*Ninni benim **güzel kuzum**! (73/207/1)*

*Nenni **kınalı kuzum** nenni!*
*Nenni **kınalı kuzum** nenni! (44/35/3)*

Bayırdan toprağı eledim
Kınalı beşiğe yavru beledim
Neni yavrum nenni nenni!
***Körpe kuzum** nenni nenni! (45/40/1)*

Gelir koşa koşa,
Emer konuşa konuşa,
Ağlar coşa coşa,
Eee kızım eee eee…
*Eee **kuzum** eee eee… (295/1537/1)*

Örnek verdiğimiz ninnilerde BEBEK hedef alanı için çeşitli yönleri daha güçlü olan KUZU kaynak alanı kullanılmıştır. İlk ninni parçasında bebek güzelliği yönünden kuzuya benzetilmiştir. Burada kuzu ile bebek arasında birebir güzellik benzerliği bulunmasa da zihinsel bir süreç içerisinde bebeğin sevimli ve güzel oluşuna karşın çevrede en sık görülüp de güzel ve sevimli olarak nitelendirilebilecek bir varlık olan kuzunun kavramsal metafor olarak kullanılması ile gerçekleştirilmiştir. İncelediğimiz ve örnek verdiğimiz diğer ninnilerde bebeğin saçı, yürüyüşü, küçüklüğü, ten rengi, yaramazlıkları, sakin oluşu, sevimliliği, anasını emmesi, ağlama sesi gibi dışa ait unsurlar ve fiziksel tasvirler daha güçlü olan ve hafızada yeri olan kuzu ile aktarılmıştır. Ninni söyleyicisinin içinde bulunduğu coğrafyanın ve kültürün bir unsuru olan ve fiziksel özellikler için kullanılan "kuzu" istiaresi

ile "BEBEK KUZUDUR" geleneksel-kültürel bir şekilde karşımıza çıkıp yapısal metaforu oluşturmuştur.

Akarsuda testim susuz,
Eve geldim evim ıssız,
*Bir **kuzu** meledi babasız,*
Tanrı sana ömür versin ninni,
Ninni yetimim ninni! (419/2132/1)

*Koyunlar **kuzusuna** meler,*
İnekler buzağısına meler,
Ben sana melerim yavrum,
***Kuzum** mee, yavrum mee…*
Uyu yavrum uyu mee… (79/234/1)

Yukarıdaki iki örnekte de anne ve bebeğin sesi üzerinden bir ilişki kurulmuştur. Bebeğin ağlarken çıkardığı ses ve annenin ninni söylerken "eee" demesi ile koyunla kuzunun "mee" diyerek birbirlerine seslenmesi üzerine BEBEK KUZUDUR metaforu yanında ANNE KOYUNDUR metaforu oluşturulmuştur. Bu metaforlar da ortak sesin, ortak kültür ve yaşam tarzının bir yansıması olduğu için geleneksel-kültürel metaforlar içinde yer alıp, ses gibi fiziksel bir özellik için kullanılmasıyla da yapısal metafor eğilimi göstermiştir. Aşağıda BEBEK KUZUDUR metaforu *hedef alan* ve *kaynak alan* açısından incelenip ontolojik ve epistemolojik uygunluklara yer verilmiştir. BEBEK KUZUDUR metaforunda bebek anlatılırken kuzuya ait özelliklerden hareket edildiği dikkat çekmiş ve epistemolojik uygunluğu göstermiştir.

Buraya kadar görmüş olduğumuz ninni mısraları ve ninni birimlerinden hareketle ninni söyleyicisinin özellikle de annenin, ninniyi söylediği çocuk için kullandığı sıfat ve fiillerin bir hayvan olarak karşımıza çıkan kuzu ile benzerlik gösterdiği, bu ilişki üzerine de BEBEK KUZUDUR metaforunun kurulduğu görülmüştür. Güzel, kınalı, kara, esmer, körpe, küçük, biricik, tek, şeker, tatlı gibi kavramlar kuzu ile bebek için ortak kullanılan sıfatlar olmakla beraber bu sıfatlar söz konusu varlıkların sevecenliğini ve güzelliğini göstermiştir. BEBEK KUZUDUR metaforunun bulunduğu ninni mısralarında kuzuyla beraber uyu-, büyü-, yürü-, ye-, mele-, kurban ol- gibi ortak fiillerin kullanılması da kuzu ile bebek arasındaki ilişkiyi göstermiş, iki varlığın da küçük olması, hayata yeni başlıyor olması gibi sebeplerle büyümesi ve gelişmesi için gereken fiiller tercih edilmiş, kuzunun melemesi ile çocuğun annesine seslenmesi de mele- fiili ile yer almıştır. Ayrıca kuzunun ya da çocuğun eylemi olmamasına karşın yine onun uğruna feda olmak anlamını taşıyan kurban ol- fiili de dikkat çekmiştir. Kuzu kavramı için kullanılan iyelik ekleri ve küçültme ekleri de BEBEK KUZUDUR metaforunu ve metaforu oluşturan ilişkiyi desteklemiştir.

Görmüş olduğumuz örneklerden ve ortaklıklardan hareketle BEBEK KUZUDUR metaforundaki hedef alan ve kaynak alan, ontolojik uygunluklar ve epistemolojik uygunluklar aşağıda yer almıştır, söz konusu uygunluklar gösterilirken Nihal Çalışkan'ın

"Metaforların İzinde Bir Yazarın Kavramlar Dünyasına Giriş: Cemil Meriç'in Bu Ülke'sinde Kitap Metaforları" adlı çalışmasındaki çerçeve esas alınmıştır (Çalışkan, 2009b).

BEBEK KUZUDUR

Hedef Alan: BEBEK

Kaynak Alan: KUZU

Ontolojik uygunluklar:

Kuzuya karşı bebek

Kuzunun sevimliliğine karşın bebeğin sevimliliği

Kuzu yününün kıvırcık olmasına karşın bebeğin saçının kıvırcıklığı

Kuzunun melemesine karşın bebeğin ağlaması

Kuzunun koyun tarafından melenerek çağrılmasına karşın bebeğin "eee" diyerek uyutulması

Kuzunun körpeliğine karşın bebeğin küçüklüğü

Kuzunun koyundan süt emmesine karşın bebeğin annesinden süt emmesi

Kuzunun rengine karşın bebeğin ten rengi

Kuzunun doğumdan sonra biraz çarpık yürümesine karşın bebeğin ilk adımlarındaki çarpıklığı

Epistemolojik uygunluklar:

Kaynak Alan: Kuzu, koyun yavrusuna verilen ad olarak karşımıza çıkmıştır.

Hedef Alan: Bebek, insan yavrusuna verilen ad olarak karşımıza çıkmıştır.

Kaynak Alan: Kuzu; renginden, küçüklüğünden, melemesinden, yürüyüşü ve diğer hareketlerinden dolayı göze sevimli görünmüştür.

Hedef Alan: Bebek de yeni doğmuş olmasına karşın küçüklüğünden, biraz tombik oluşundan, agulamasından, haylaz hareketlerinden dolayı göze sevimli görünmüştür.

Kaynak Alan: Koyun ve kuzuların yünleri genellikle kıvırcıktır.

Hedef Alan: Kimi bebeklerin saçları da kuzuların yünleri gibi kıvırcıktır.

Kaynak Alan: Kuzu annesinden ayrı düşünce yahut annesinin sesini duyunca meleyip onu çağırmıştır.

Hedef Alan: Bebek de henüz konuşmaya başlamamış olsa da çeşitli sesler çıkartarak annesine çağırmış yahut kendisini ifade etmeye çalışmıştır.

Kaynak Alan: Kuzunun annesi olan koyun, yavrusunu meleyerek çağırmıştır.

Hedef Alan: Bebeğin annesi, bebeğine ninni söylerken çevresinde sık gördüğü canlının sesi ile kendini eşleyerek ve "eee" diyerek bebeğini uyutmuştur.

Kaynak Alan: Kuzu, hayatının ilk evlerinde, daha hayatın zorluğunu bilmediği, sütü ile otlamaya çıkmayıp sabah akşam annesini emdiği bir süreçte olup körpedir.

Hedef Alan: Bebek de henüz sorumluluk sahibi olmayıp dünyanın etrafında döndüğü bir süreçte olup oldukça küçük ve hayata karşı körpedir.

Kaynak Alan: Henüz ot, saman ya da yemle beslenemeyen kuzular belli bir aya kadar sürekli anne sütü emmiş yahut çobanlar tarafından süt içirilmiştir.

Hedef Alan: Yeni doğmuş bir bebek de belli bir aya kadar ek gıda almaksızın anne sütü ile beslenmiştir.

Kaynak Alan: Kuzular genellikle beyaz, siyah, kahve-sarı tonları ve kına renginde olup kimi zaman da belli gelenekler çerçevesinde sırf sahipleri tarafından kınalanmıştır.

Hedef Alan: Bebek genetik özellikler sebebiyle beyaz, sarışın ya da esmer gibi ten renklerine sahip olmuştur.

Kaynak Alan: Kuzu yeni doğduğunda tam dengesini sağlayamayıp çarpık hareket edip hareketleri zamanla dengelenmiştir.

Hedef Alan: Bebek de ilk doğduğunda sadece kısıtlı hareketlerde bulunmuş, kas sistemi güçlenip büyüdükçe dengeli hareketler yapar olmuştur. İlk başta emekleyen bebek yürüme evresinde ilk adımlarında belli bir süre çarpık yahut dengesiz yürümüş, düzgün yürüyüşü zamanla öğrenmiştir.

Sonuç

Sanatçı yahut icracı olarak adlandırabileceğimiz ninni söyleyicileri geleneksel-kültürel ortamdan ayrılmamış, ortak sesi, bilinci, yaşamı ve kültürü ninnilere yansıtmıştır. Coğrafi olarak çevrede görülen dağların heybeti, gülün kokusu, balın tatlığı, kuzunun sevimliliği; kültürün bir ögesi olan aile yapısı ve aile üyeleri, ev ortamı, yaşam tarzı; dinin bir getirisi olarak inanç yönünden değerler, veliler, dini kişiler çeşitli anlam ilişkileriyle ninnilerde yerini almıştır.

Herkesin gördüğü ortak şey, zayıf olan bir şey yerine kullanılmış, zayıf olan bu aktarma ile güçlendirilmiş ve geleneksel metaforlar Türk ninnilerinde oldukça sık görülmüştür. Metafor çeşitleri olarak baktığımızda daha çok bebeğin çevresi, geleceği ve bebeğin kendisi tasvir edilmiş, fiziksel yapı söz konusu olduğu için de bu metaforların içinde daha çok yapısal metaforlar dikkat çekmiştir.

Ninnilerdeki metaforların oluşturulmasında ninni söyleyicisinin özelde ise annenin çevresinde gördüğü ve kendi hayatı ile özdeşleştirdiği koyun-kuzu ilişkisi dikkat çekmiştir. Küçük, sevimli, genelde kıvırcık ve beyaz yünlü, ilk zamanlarında çapraz yürüyen ve belli bir süre sürekli annesine seslenip onu emen kuzu; ninni söyleyicisi tarafından bebek için kullanılmış ve kaynak alanı oluşturmuştur. KUZU kaynak alanı ile anlaşılması istenen BEBEK de hedef alanı oluşturmuştur. Türk ninnilerinde kültür, coğrafya ve diğer unsurların etkisi ile hem geleneksel-kültürel metafor grubunda yer alan hem de yapısal metafor olan BEBEK KUZUDUR metaforu sıklıkla karşımıza çıkmıştır.

KAYNAKÇA

Akyüz, Hülya (2019). *Metafor Araştırma Yönteminin Kütüphane Hizmetleri Bağlamında Değerlendirmesi: Gaziosmanpaşa Üniversite Kütüphanesi Örneği.* Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Anakara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aristoteles, K (1995). *Poetika*. (Çev. İsmail Tunalı). Remzi Kitabevi.

Beck, Brenda (1978). "The Metaphor as a Mediator Between Semanticand Analogic Modes of Thought". *Current Anthropology*. 19 (1): 83-97.

Çalışkan, Nihal (2009a). *Kavramsal Anahtar Modeliyle İki Dilli Çocuklara Metafor ve Deyim Öğretimi*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çalışkan, Nihal (2009b). "Metaforların İzinde Bir Yazarın Kavramlar Dünyasına Giriş: Cemil Meriç'in Bu Ülke'sinde Kitap Metaforları". *Dil Araştırmaları*. 4 (4), 87-100.

Çek, Songül (2015). "Türk Halk Ninnilerinde Kadın Diline Ait Metaforlar Üzerine Bir Değerlendirme". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*. *4(2).*

Çelebioğlu, Âmil (1995). *Türk Ninniler Hazinesi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Çetinkaya, Bayram (2006). *Türkiye Türkçesinde Mutluluk ve Üzüntü Göstergeleri.* Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çiçekler, Ahmet Naim ve Aydın, Timur (2019). "Kavramsal Metafor Kuramı ve Belagat: Karşılaştırmalı Bir İnceleme". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. (16). 14-26.

Demir, Gökhan Yavuz (2005) "Çevirenin Önsözü". *G. Lakoff ve M. Johnson (Yazarlar) Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil*. 11-15.

Demir, Musa (2009). "Batı 'Metafor'u ve Doğu 'İstiare'sinin Mukayeseli Olarak İncelenmesi". *Türkbilig*. (18). 64-90.

Demir, Necati (2014). *Türk Ninnileri*. Edge Akademi.

Devellioğlu, Ferit (2001). *Osmanlıca Türkçe Sözlük*. Aydın Kitabevi.

Draaisma, Douwe (2007). *Bellek Metaforları*. İstanbul: Metis Yayınları.

Elçin, Şükrü (2014). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Güngör, M. Nasıh (1944). *Kastamonu Ninnileri*. Kıral Matbaası.

Kövecses, Zoltan (2010). *Metaphor, A Practical Introduction.* USA: Oxford University Press.

Lakoff, George (1993). *Çağdaş Metafor Teorisi*.

Lakoff, George ve Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, J. ve Johnson, Mark (2005). *Metaforlar Hayat- Anlam ve Dil*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Morgan, Gareth (1998). *Yönetim ve Örgüt Teorilerinde Metafor*. İstanbul: Mess Yayınları.

Püsküllüoğlu, Ali (2004). *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Richards, Ivor Armstrong (1936). *The Philosophy of Rhetoric.* Oxford.

Saraç, M. Yekta (2016). *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*. Gökkubbe Yayınları.

Şahan, Kayhan (2014). *Türk Şiirinde Metafor (1923-1960).* Doktora Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Turner, Mark ve Lakoff, George (1989). "Soğuk Bir Nedenden Daha Fazlası: Şiirsel Metafor İçin Bir Alan Rehberi". *Kadın Sağlığı Dergisi.*

Uğurlu, Emine (2012). *Türk Dünyasında Ninni*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uyan Dur, Banu İnanç (2016). "Metafor ve Ekslibris". *Uluslararası Ekslibris Dergisi*. 5 (3):122-128.

Yunusoğlu, M. Kemal (2016). *Budist Türk Çevresi Eserlerde Metaforlar*. Ankara: TDK.

YAŞAR KEMAL'İN *HÜYÜKTEKİ NAR AĞACI* ADLI ROMANINDAKİ HALK KÜLTÜRÜ UNSURLARINA DAİR BİR İNCELEME

Ayşe EMRE

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Yaşar Kemal'in romanlarında doğa-insan ilişkisi üzerinden halk kültürüne dair birçok unsur yer almaktadır. Bu unsurlar onun romanlarını besleyen temel unsurlardır. Bu unsurları harmanladığı "Höyükteki Nar Ağacı" adlı romanında soyunun Dadaloğlu'ndan geldiğini söyleyen ve elinde sazıyla köy köy dolaşıp yemek karşılığında saz çalıp bazen türküler söyleyen bazen de hikâyeler anlatan bir âşık, muskalara bel bağlayan bir adam, kutsal olarak kabul edilen bir nar ağacından medet uman bir çocuğun bitmek bilmez umudu göze çarpmaktadır. Romanda ayrıca atasözleri, beddualar, küfürler, dualar, büyüler sıkça yer almaktadır. Romanın sonlarında en fazla göze çarpan folklorik unsur ise ağaç kültüdür. Diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da köy ve köylüyü tüm gerçekliğiyle ortaya koyan Yaşar Kemal gerek ağızlarını gerek davranış biçimlerini gerek hala dipdiri tuttukları inanışlarını gözler önüne sermiştir. Bütün bunları yaparken köylünün sesini bir çığlığa dönüştürmeyi başarmıştır. Bu çalışmada Yaşar Kemal'in Höyükteki Nar Ağacı adlı romanında yer alan halk kültürü unsurlarına değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Yaşar Kemal, Hüyükteki Nar Ağacı, halk kültürü, inanışlar, ağaç kültü

ABSTRACT

Yasar Kemal's novels contain many elements related to folk culture through the nature-human relationship. These elements are the main elements that make his novels more meaningful. In his novel "Höyükteki Nar Ağacı ", where these elements are present, there is a man who says that his family comes from Dadaloglu and who walks around the villages with thatch and plays thatch in exchange for food and sometimes sings songs. Sometimes we can see a lover telling stories, a man who believes in amulets, the inexhaustible hope of a child waiting for a cure from a pomegranate tree considered sacred. The novel also includes proverbs, curses, profanities, prayers, spells. At the end of the novel, the folkloric element that attracts the most attention is the cult of trees. In this novel, as in his other novels, Yasar Kemal, who revealed the village and the peasant in all its reality, showed both his mouths, his behaviors and his beliefs that still exist. In doing all this, he managed to make the villager's voice heard. In this study, the elements of folk culture in Yaşar Kemal's novel "Höyükteki Nar Ağacı "will be discussed.

Keywords: Yasar Kemal, Höyükteki Nar Ağacı,folk culture, beliefs, tree cult.

Giriş

1. Yaşar Kemal'in Romancılığı ve Halk Kültürü ile Bağlantısı

Yaşar Kemal'in romancılığının temel kaynağı destanlara, Karacaoğlan'a, Dadaloğlu'na, isyanlara, halk âşıklarına, türkücülere ilham veren Toroslarla çevrili Çukurova'dır. Çukurova onun romanlarında geniş yer tutmaktadır. Çukurova romanlarında bazen bereketli topraklarıyla bazen de işsizlik teması ile karşımıza çıkar. Genellikle köy ve köylüyü anlattığı romanlarında hem köyü hem de köylüyü olduğu gibi tasvir etmekle kalmaz destansı bir anlatım havasıyla okuyucusuna sunar. "Onun romanları da tıpkı Geleneksel Halk hikayelerinde, destanlarda olduğu gibi "sonra ne olacak?" sorusu hep canlı tutulur bu bağlamda okuyucunun merakı da." (Moran, 2014: 117). Romanları gücünü kullandığı dilinden alır. Köylünün yöreye özgü ağzını, kullandığı kelimeleri oldukça gerçekçidir. Köy tasvirleri adeta bir fotoğraf gibidir. Olabildiğince geniş düzlükler, yemyeşil ovalar, bembeyaz pamuk tarlalarını okurken görür gibi oluruz. Sadece görmekle kalmaz anlattığı yerin sıcağını, soğuğunu, karakterlerin yaşadığı kaygıyı, korkuyu, mutluluğu ve heyecanı okurken biz de hissederiz. Çocukluğundan beri halkla iç içe olan Yaşar Kemal bu sebeple halk kültürünü özümsemiş ve gözlemi kuvvetli bir birey olmuştur. Hatta, bu becerinin yanı sıra dünyaya da bu gözle bakabilmiş ve ruhunu beslemiştir. Gözlemci olmanın da ötesinde, halk kültürü içinde dünyayı algılamış, onunla beslenmiştir. Uzun seneler diyar diyar dolaşan yazar türküler, destanlar ve hikayeler derlemiştir ayrıca aşıklarla hasbihal etmiştir. Bu yüzden çalışmalarında çokça halk kültürüne ait temalar göze çarpmaktadır. Yazar, sadece Anadolu halk kültürü ile değil sözlü kültür unsurlarıyla da eserlerini zenginleştirmiştir. Kültür ögelerini büyük bir ustalıkla eserlerinde işlediği görülmektedir.

Bugün Anadolu'da eski törenlerin kalıntılarını bulduğumuz gibi onun bazı romanlarında da bereket ayinlerini, bereket ile ilgili efsaneler, toprağın doğurganlığı konusu önemli yer tutmaktadır. "Yaşar Kemal'in Anadolu'da yüzyıllar boyu kurulup göçmüş Hitit, Sümer, Urartu, Yunan gibi eski uygarlıkların sanatlarına, destanlarına, olan merakı anımsanırsa, eski bereket törenlerinin, mitoslarının romanlarında yankılanmasını doğal karşılamak gerek." (Moran, 2014: 146-147). Örneğin onun Binboğalar Efsanesi isimli eseri Anadolu'nun birçok yerinde hala titizlikle kutlanan, şarkılarda dahi geçen ve o gün için dilekler dileyip hazırlıklar yaptığımız hıdrellez ile başlar hıdrellez ile biter. Bu yönüyle Yaşar Kemal ve romanları diğer köy romanlarından ayrılmakta onu farklı ve kalıcı kılmaktadır.

Bunun içindir ki Fethi Naci'nin de dediği gibi "Romancılarımız, Türk köylüsünü ya idealize etmişlerdir ya köylülerin kimi davranışlarını, düşünüşlerini saklamışlar, kentlilere karşı "kol kırılır yen içinde" havasına girmişlerdir, ya da köylülere "büyük mal" diye, "kavat" diye bakmışlardır. Bir Yaşar Kemal vardır romanımızda köylüleri "olduğu gibi" gösteren; Yaşar Kemal, yaşantısına ve tanıklığına bağlı kalmış, gerçekçilikten sapmamıştır. Bunun içindir ki Türk köylüsünü "olduğu gibi" tanımak için elimizdeki tek kaynak, Yaşar Kemal'in romanlarıdır." (Fethi Naci, 2004:8) Yaşar Kemal karakterlerini daha çok aşiret beylerinden,

yörüklerden ve köylülerden seçer. Onları sadece işlemekle kalmaz işlediği bu gerçekliği yaşadıklarıyla, gözlemleriyle başka türlü bir gerçekliğe dönüştürür. Yaşar Kemal "Abartılarak işlendiği için simgeleşen ve arketipleşen kişiler ve olaylarla göreceğimiz gibi, kurmaca yönü ağır basan destan havalı yapıtlar üretir. Güncel sorunlara karşı ilgisizdir demek istemiyorum, çünkü eşraf ile bürokrasi ittifakı karşısında köylünün durumunu, değişen üretim araçlarının doğurduğu sonuçları, aşiretlerin yıkılışını irdelemiştir, ama bunların arkasında yatan ve sanayileşme öncesi tüm ülkelerdeki köylü sınıfı için yüzyıllar boyu değişmemiş olan yaşamsal sorunları doyurur bize; toprak ve doğa ile bütünleşmiş bu insanların mevsimlere ve doğa koşullarına bağımlılığını, kıtlık ve açlık korkusunu, bolluk özlemini." (Moran, 2014:101-102) Hüyükteki Nar Ağacı isimli romanı da işlediği konularla bu anlamda en belirgin örneklerdendir. Roman açlık korkusunun baş gösterdiği Çukurova'da başlar. Açlık ve kıtlık korkusuyla romanın kahramanları yollara düşer. En nihayetinde bu korkuyu gittikleri yerlerde de görür ve yaşarlar.

2. Hüyükteki Nar Ağacı İsimli Romana Kısa Bir Bakış

Hüyükteki Nar Ağacı barındırdığı motiflerle, inanışlarla ve geleneklerle halk kültürünü önemli ölçüde yansıtan 116 sayfalık bir eserdir. Makineleşmenin yıktığı hayatları gözler önüne sermektedir. "Yaşar Kemal'in yarattığı Çukurova dünyası her şeyden önce, insanı ve doğasıyla bir bozulmayı, bir yozlaşmayı yansıtır. Öyle anlaşılıyor ki yazar yozlaşmanın başlıca iki nedeni olduğu inancında. Bunlardan biri 1876'daki iskan olayıdır, ikincisi de 1950'lerde başlayan tarımdaki sanayileşmedir." (Moran, 2014: 153) Yaşar Kemal'in "doğa-insan ilişkilerini en iyi anlamda verdiğim yapıtlarımdan biri" dediği Hüyükteki Nar Ağacı, traktörün tarıma girmesiyle birlikte işsiz kalan yarıcılar ve mevsimlik işçilerin dramını konu alır. Kapitalizmin Çukurova'ya düşen büyük gölgesi, her satırla görünür kılınmaktadır. Roman 1950'lerde başlayan sanayileşmenin yozlaştırdığı insanların tarım işçilerine karşı tutundukları tavrı gözler önüne serer. Memet ve arkadaşları (Hösük, Aşık Ali, Memet Çocuk ve sıtmalı Yusuf) ekmek parası umuduyla yollara düşerler. Memet, yıllar önce hizmet ettiği, ona çok iyi davranmış, hakkını vermiş çiftlik sahibi ablasının (bir nevi hanım ağa) yanına götürecektir. Ancak karşılarında hiç ummadıkları bir abla bulurlar. Traktör, biçerdöver vb. araçlarla tarıma başlayan abla gariban ırgatların yüzüne bile bakmaz. Bunun üzerine kendilerine başka kapılar ararlar. Kısa süreli işler bulurlar ama bunlar onların beklentilerini, çocuk Memet'in "boynuzu büyük öküz" hayalini karşılamaktan uzaktır. Aylarca köy köy dolanıp dururlar. Bu arada Yusuf'un sıtma nöbetleri artar. Kendilerine yiyecek veren bir köyde, her derde derman olan bir nar ağacı olduğunu öğrenirler. Bu ağaç, onların dünyada edinemediklerini sağlama, hastalıklarına derman olma konusunda tek umut olur. Böylece ağacı bulmak için dolaşmaya başlarlar.

3. Eserde Geçen Halk Kültürü Unsurlarına Dair İnceleme

Halk kültürü, bir milletin geçmişini geleceğine bağlayan maddi ve manevi değerler bütünüdür. Yaşar Kemal çocukluğundan beri halk kültürü içinde olması ve o kültürün içinde

büyümüşe sebebiyle onun Hüyük'teki Nar Ağacı romanında halk kültürüne dair birçok örnek bulunmaktadır. Bu unsurlar onun eserini Halk bilimi açısında önemli kılmaktadır. Bunlardan bazıları şu şekildedir;

3.1. Dua

"Dualar, insanoğlunun ulaşamadığı isteklerin ve güç yetiremediği engellerin varlığının verdiği çaresizliği yansıtan inanç alanına ait kavramlardır." (Eren,2017: 355-375) Türk Halk Kültürünün konuşmalık türlerinden olan dua eserde sıklıkla geçmektedir. Özellikle Aşık Ali sazını çalıp türküler söyledikten sonra arkadaşları ona bolca dua eder(Kemal, 1982:35-36):

"Ta şafağa kadar söyledi. Tan yeri sırmalanır, seherin yelleri eserken sazını usulca yanıma

koydu.Ondan sonra da ağzını açıp bir söze varmadı. Yalnız, yüzü rahat, mutlu bir ışıltı içindeydi.

«Aşık,» dediler, «Allah acı göstermesin, yokluk göstermesin sana. Tuttuğun altın olsun."

3.2. Beddua

"Kargışlar belli bir formül içinde söylenen sözün "sihir"li (magical) bir güce sahip olduğu inancıyla mitolojik dönemlerden kalma izler taşıyan ve "alkış" (dua) ile birlikte halk dininin en işlevsel araç ve gereçleri arasında yer alırlar." (Çobanoğlu ve Çobanoğlu, 2015:8-9) Türk Halk kültürünün konuşmalık türlerinden olan beddua romanda karşımıza sıklıkla çıkmaktadır. İnsanoğlu kızdığı, haksızlığa uğradığı, sinirlendiği ve çaresiz hissettiği zamanlarda sıklıkla beddua eder. Romanda insan gücü yerine tarım işlerinde makineleşmenin yer almasıyla insanların makinelere olan nefreti beddua boyutuna varır (Kemal, 1982: 28):

"Uzun zaman motorun yanını yönünü dönüp orasına burasına baktılar.

Memet çocuk:

"Bakın, bakın" dedi. "Kocaman kocaman gözleri de var. Bakın nasıl yıldır yıldır ediyor!"

Hösük:

"Olmaz olsun" dedi.

Aşık Ali, kızgın:

"Yıkılıp viran kalası" dedi. "Tuuu.."

Tozlu motora koca bir tükrük attı. Tükrük kırmızı bir yol açarak ta aşağılara kadar aktı.

Yusuf:

"Çukurova batsın, motor batsın." dedi.

"Tuuu,,,,".

Memet:

"Parça parça olup da her bölüğü bir diyarda kalası" dedi. "Tuuu.."

Memet çocuk motordan biraz uzaklaştıktan sonra geri dönüp:

"Ölesice, ölesice, inşallah ölürsün" dedi.

"Tuuu.."

Memet çocuğun tükrüğü traktöre kadar ulaşamadı."

Romanda bir başka yerde Hösük'ün sıtma olan arkadaşı Yusuf'a beddua etmesini şu şekilde görürüz (Kemal, 1982:59-60);

"Üşüyorum, ölüyorum . . . Ölüyorum Hösük."

Hösük kızdı:

"Öl, geber, cehenneme git, sersem herif. Böyle hallerin var da ne demeye Çukurova'ya gelir de başımıza bela olursun! Öl, öl, öl, ulan, öl geber. Hem de cehennemin ortasına git. Cehennemde üşümezsin."

3.3. Deyimler

Deyimler ve atasözleri halkın kültür hazineleridir. İnsanların günlük hayatta sıkça kullandığı atasözü ve deyimler cümlelerin anlamını kuvvetlendirmek daha etkili hale getirmek için kullanılır. Romanımızda atasözleri ve deyimler sıklıkla kullanılmıştır. Bunlardan bazıları şunlardır;

Gözü gibi bakmak: Bir kimseyi çok iyi korumak kollamak anlamında kullanılan deyimimiz eserde şu şekilde geçmektedir; Memet: "Bir çift öküzüm vardı, gözüm gibi bakardım." (Kemal, 1982:15)

Yüzü gülmek: Mutluluğun yüze ifadesini anlatan deyimimiz eserde şu şekilde geçmektedir; "Birden Aşık Alinin yüzü güldü, karşıda harman savuran adamı görmüştü." (Kemal, 1982:113)

İyiliği Dokunmak: Bir kimseye herhangi bir yardımda bulunma anlamında kullanılan deyimimiz eserde şu şekilde geçmektedir;

Hacı:

"Bilirim" Dedi."O nar ağacının bana, bizim köye çok iyiliği dokundu." (Kemal, 1982:113)

3.4. Kurban Kesme

"İnsanoğlu, tarihte bereketli ürün elde etmek, elde ettiklerine karşılık minnettarlığını ifade etmek, düşmana galip gelmek, arzulanan bir şeyi gerçekleştirmek, korkulan tabiatüstü

varlıklardan korunmak, zor durumlarla baş etmek, yaratırken tükendiğini düşündükleri tanrıların enerjisini artırmak ve kozmolojik devamlılığı sağlamak gibi nedenlerle beklentileri, korkuları, sevinçleri yüksek olduğunda sergileyebileceği en son davranışlardan biri olarak kurban ritüelini uygulamıştır." (Çetin,2008:7) Kurbanlar kanlı ve kansız kurban olmak üzere ikiye ayrılır. Kanlı kurbanlar kültürümüzde genellikle dini bayramlarda, adaklarda yapılır. Romanımızda kurban ritüeli Büyük Memet'in sarı öküzünün traktörlere kurban edilmesi ve kanının da tekerleklerine akıtılması şeklinde geçmektedir. Sarı Öküz ile duygusal bir bağ kuran Büyük Memet bu haberi duyunca çok üzülür.

Memet:

"Sarı öküz?" dedi.

Sarı:

"Öküzlerin hepiciğini sattı Ağa. Senin sarı öküz var ya, onunlan mor öküzü de kurban kesti. Şu makina var ya, şu kocaman, ona biçerdöver derler, Ağa onu getirdiği gün san öküzlen mor öküzü tekerleğinin dibinde kurban kesti. Kanını tekerin dibine akıttı. Yaa, sarı öküzü kurban etti makinaya." (Kemal, 1982:21)

3.5. Misafirperverlik

Misafirperverlik Türk kültüründe özellikle Anadolu coğrafyasında oldukça önemli bir gelenektir. Eve gelen misafirler için çeşitli hazırlıklar yapılır. Evler ve özellikle misafir odaları temizlenir. En güzel yemekler hazırlanır. Misafire çok iyi davranılır. Onun rahat etmesine dikkat edilir. Eserimizde misafirperverliğin izleri birçok yerde geçmektedir. Bunlardan bazıları şu şekilde geçmektedir;

Bostancı Ahmet birden telaşlanarak ayağa fırladı:

"Aman!" Dedi, "Vay benim başıma gelenlere! Siz şimdi açsınız, susuzsunuz. Vay benim akılsız başım! Bakın, şurada bir kuyum var, çaygara suyu gibi suyu, buz." Dedi. Koştu, kovayı kuyuya sarkıtıp hemencecik çekti, aldı getirdi: "Buyurun için." Dedi. Önce Aşık Aliye uzattı kovayı. ((Ben gideyim de size, değerli konuklarıma bir yemek hazırlayım." Dedi. (Kemal, 1982: 86)

Birden karşıdan gelen kadını görünce oldukları yerde durdular.

Kadın:

"Gelin yavrular" Dedi. "Size çay da kaynattım, peynir de, tereyağ da hazırladım, sıcak bazlama da yaptım, buyurun hele." (Kemal, 1982: 69)

3.6. Aşıklık Geleneği

"Âşık, içinde yaşadığı toplumun, ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal olaylar karşısındaki duygu ve düşüncelerini aktarandır. Dünle yarın arasında bu gün bir köprüdür"

(Heziyeva, 2010:81) Türk aşıklık geleneği usta-çırak ilişkisine dayanmaktadır. Bu geleneğin temsilcileri olan âşıklar ustalarından öğrendiklerini, bir anlamda usta mallarını, çırakları vasıtasıyla geleceğe taşımaktadırlar. Aşıklar içinde bulundukları toplumun, ekonomik, siyasi, kültürel her türlü problemine her çağda türküler söyleyerek tercüman olmuşlardır. Bu bakımdan türkülere bakarak halkın yaşantısını, içinde bulunduğu durumu görebiliriz. Aşıklar her konu üzerinde türküler söyleyebilirler. Romanımızda halk aşığı olan karakter Aşık Ali soyunun Dadaloğlu'ndan geldiğini söyler. Aşık Ali de diğer tüm aşıklar gibi her konuda türküler söylemiştir. Her konuda çalıp söylediğini eserde geçen şu bölüm bizlere göstermektedir;

Aşık Ali:

"Oğlan oturmuş ak kemiklerin karşısına, belikleri almış eline, bir ağıt yakmış."

Hösük :

"De" dedi. "De, gözüne kul olduğum Aşık."

Aşık sazı döşüne çekti. Sazın üstüne yumuldu. Ver etti. Saz diller döktü, Aşık söyledi. Bir sesi vardı Aşığın, hani Veysel'in sesi gibi adamı yakan. Aşık söyledi, ötekiler dondular kaldılar. Ağızlarından ah'dan başka bir şey çıkmadı. Türkü bitti.

Aşık Ali:

"İşte," dedi. "Oğlan eline almış kızın mor beliklerini, düşmüş Çukurova'nın köylüklerine. Önüne gelene derdini döker, ağıdını söylerniş. Görenin yüreğini parça parça edermiş. Düşman başından ırak ... »

Sonra Aşık coştu. Ver etti sazın döşüne. İyice sazın üstüne yumuldu, bir topak kaldı. Beş yaşında bir çocuk kadar kaldı. Gür yanık sesi gecenin karanlığında dalga dalga tekmil ovayı dolduruyordu. İniyor, çıkıyor, kızıyor, ağlıyordu. Dert üstüne söylüyordu, aşk üstüne, ölüm üstüne, yokluk üstüne, verem üstüne, sıtma üstüne, bebeler, çocuklar üstüne, yalnızlık üstüne, gurbet üstüne söylüyordu. Kızılırmak, Seyhan, Ceyhan üstüne söylüyordu. Çukurova üstüne, sinek üstüne, gavur motorlar üstüne. Harap olası dünya üstüne, mor sümbüllü sürmeli geyikli karlı dağlar üstüne söylüyordu. Toprak üstüne, zulüm üstüne söylüyordu." (Kemal, 1982:35)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere aşıklar her konuda türkü söylerler.

"Âşık, toplumun, sosyal ve kültürel yaşamına büyük etki yapan dinî inanışında bir ölçüyle önderliğini yapmış, yayılıp kökleşmesine katkıda bulunmuştur." (Heziyeva, 2010:82) Aşıkların bir diğer özelliği de dini inanışlarda önderlik yapmalarıdır. Romanımızda Aşık Ali bu yönüyle de kendini göstermektedir. Ölüm döşeğindeki Yusuf'a imansız gitmesin diye onun kulağına okur:

Memet:

"Aşık, oku." Dedi. "Dinsiz imansız gitmesin fıkara."

Aşık okumaya başladı. (Kemal, 1982: 48)

Ölüm döşeğindekilerin kulağına okumak halk kültüründe oldukça önemli bir durumdur. Ölecek olan kişinin kulağına okunmazsa öteki aleme dinsiz gidileceğine inanılmaktadır.

3.7. Küfürler

Küfürler genellikle kızgınlık durumlarında söylenen toplum tarafından hoş görülmeyen kelimelerdir. Toplum tarafından her ne kadar hoş görülmese bile onlar da toplumun bir parçasıdır. İnsanların bazen çok mutlu olunan durumlarda da küfür kullanarak sevincini gösterdiği görülmektedir. Bazen de nazar değmesin diye bebeklere küfür edilerek sevilir.

Romanımızda küfürler şu şekilde geçmektedir;

Aşık Ali:

"Hösük, etme kardaş" Dedi. "Etme. Ekmek kapısı. Bir iki kuruş kazanamaz mıyım diye canını dişine taktı da geldi. Kendi bilmiyor mu ne halde olduğunu? Ne bok yesin, yokluk ... Yokluk ateşten gömlek"

Hösük:

"Gelmeseydi, it oğlu it.." (Kemal, 1982:30)

3.8. Nar Motifi

Şamanist inanışlardan günümüze değin her milletin kutsallık atfettiği bir meyve olan nar, cennet meyvesi olarak da bilinmektedir. Kutsallık atfedilen nar halk hekimliğinde, gıdada, boyalarda hediyelik eşya yapımı vb. pek çok alanda kendine yer bulmuştur. Nar Türk halk kültüründe bolluk ve bereketi temsil eden bir meyvedir. Bolluk ve bereketin yanında güzelliğin, kutsal ağacın ve gücün de sembolü olmuştur.

"Mitolojide nar; bereketi, doğumu ve çoğalmayı sembolize etmektedir. Pek çok meyvede çekirdek, meyvenin ortasında sınırlı sayıda saklıyken nar, sayısız dölden oluşmaktadır. Bu bağlamda nar, bereketin ve bir neslin devamlılığının sembolü olmuştur." (Şenocak,2016:232) Bilmecelere, masallara, hikayelere konu olan nar Hüyükteki Nar Ağacı'nda Çukurova'nın bir zamanlar bolluğunu temsil etmekteydi. Zamanla tarımda sanayileşmenin artmasıyla Çukurova'daki nar ağaçları kesilmiştir ve artık romana göre Çukurova'da nar ağaçlarının olmayışı eski bereketli günlerin geride kaldığını işaret etmektedir. Eserde bu bölüm şu şekilde geçmektedir:

"Ben de onlara dedim ki, buralarda bir hüyük var ya, doruğunda ağacı var mı yok mu, bilemem, onu bilse bilse Hacı bilir.

Hacı:

"Bilirim" dedi. O" nar ağacının bana, bizim köye çok iyiliği dokundu. Ama sonunda da o kurudu"

Kolunu kaldırıp boz topraklı bir engebeyi gösterdi: "Bakın, orada ağaran tepenin üstündeydi o nar ağacı. Bir çınar kadar büyük. Yaz bahar aylarında çiçeklenince, ta uzaklardan bir top gibi parlardı kızıltısı... Onun yanında, altında, onun toprağında bir gece uyuyana Allah ne dilerse verirdi. Bakın orada, o kadar uzakta değil. İsterseniz bugün burada bizimle kalın.." (KEMAL,1982:113)

3.9. Kutsal Ağaç Kültü

"Hayat ağacı inancı, bütün dünya kültürlerinde en yaygın inançlardan biridir ve ağaç kültüyle ilgili bütün inançların kökeninde hayat ağacı yatmaktadır. Gözle görülen, çeşitli vasıfları ile gerçekçi bir saygı gören ağaç, aynı zamanda mitolojik bir sembol olarak birçok mucizeyi gerçekleştirir. O, öncelikle, hayat bahşeder ve üç alemi birbirine bağlar. Kabile toplumununbütünlüğünü temsil eder. Bir başka deyişle, bu olağanüstü ağaç, hem canlıların - özellikle insanların- üç alemdeki işlerini düzenler, hem dünyanın düzenini temin eder, hem de içinde bulunduğu topluma ortak bir bağ, dayanışma, yakınlık sağlar." (Ergun, 2004:145) Türk halk inancında ağaç kutsaldır. İnsanlar bazı özellikleri taşıyan ağaçlara küçük kumaş parçaları veya ip bağlayarak dilek dilerler. Ağaç burada dilekleri Tanrıya ulaştırmada bir nevi yardımcılık görevi üstlenir. Kutsal olan ağaçlar genelde görkemlidir, meyve vermez, bulunduğu alanda yalnızdır. Bir nevi Tanrının bazı vasıflarını taşır. Romanımızda ağaç yine kutsallık atfedilen nar ile birlikte işlenmiştir. Sıtmalı Yusuf'a hem şifa vereceği düşüncesiyle hem de o ağacı ziyaret edenin dilekleri gerçekleşir düşüncesiyle köy köy bu ağacı ararlar. Romanımızda nar ağacı şu şekilde geçmektedir;

Aşık Ali çabuk çabuk, sanki sözleri ağzından kaçıp yiteceklermiş gibi sözünü sürdürdü:

"O ağaç var ya o ağaç sıtmalılara iyi gelirmiş. Yusuf'u ona götüreceğiz. Bu Yusuf var ya . . . Eliyle Yusuf'u gösterdi. "Hiç hali dirliği yok sıtmanın elinden bunun. O nar ağacını bulamazsak bu Yusuf ölecek." (Kemal, 1982:103)

"İki üç aydır şu Çukurova'da gezdik gezdik, insanlıktan çıktık. İnsanlıktan çıktık da bir iş bulamadık. O kutsal nar ağacım bulur da altında bir gececik mihman kalırsak, cümle dertlerden halas oluruz." (Kemal, 1982:104)

Ağacın kendisi olmasa bile kökü de en az onun kadar kutsaldır. Köklerinin bile kutsallığı romanda şu şekilde geçmektedir;

"Bulduk," diye bir çığlık gibi bağırdı Aşık Ali... çok şükür Allahıma bulduk. işte bu. Bu kök, o nar ağacının kökü."

"Onun kökü"Dedi Hösük.

"Kendi yoksa da kökü var,"diye konuştu Memet.

"Ha kökü, ha gövdesi, ha al çiçekleri ha dalları yaprakları."

"Hepsi bir" Dedi Yusuf.

"Dua edelim" diye ellerini havaya açtı Aşık Ali. Kıbleye dönüp dudakları kıpır kıpır uzun süre dua okudular." (Kemal, 1982:114)

3.10. Şifacı Olarak Lokman Hekim

Lokman Hekim, Türk kültüründe birden çok kimliği ile karşımıza çıkar. İnsanların çeşitli hastalıklarını tedavi eden, bitkilerle ve meleklerle konuşan olağanüstü bir güçte olan gelecekten haber veren önemli bir kişiliktir. Lokman Hekim, hekimliğin yanında din adamlığı ve sihir yapmak gibi özel durumlara da sahiptir.

Romanımızda Lokman Hekim Otçu Hasan diye tabir edilen karakterle özdeşleştirilmektedir. Otçu Hasan bütün otları tanır, hangisinin zehirli hangisinin şifalı olduğunu bilir. O ot toplar ve şifa dağıtır. Romanda Otçu Hasan'ın Lokman Hekim'le özdeştirilmesi şu şekilde geçer;

"Benimkiler büyümüş, yalım gibi de kızarmış, tam zamanında geldim. Ben zamanını bilirim. Bu dünyada hangi çiçek nerede, hangi kuytuda, ne zaman açar bilirim. Dedem de, dedemin dedesi de, onun dedesi de bilirdi. Allah benim soyumu tekmil çiçekler üstüne Lokman Hekimi devran olsun diye yaratmış. Biltekmil çiçekler, otlar, ağaçlar, kurtlar kuşlar üstüne.. Herkesin bir işi var dünyada, bizim işimiz de bu."(KEMAL, 1982:102)

"Lokmanı devran kuşların, karıncaların, böceklerin dilinden anlar, otların, ağaçların, biltekmil çiçeklerin dilinden anlar. Toprağın, kayaların dilinden anlar. Akan suyun, esen yelin, uçan bulutun dilinden anlar."Yalım gibi kırmızı sünmüş çiçeği kopardı geldi. Bir sevinç kasırgasında esiyordu."Bu çiçek var ya, bu çiçek . . . " diyordu. "Bu kırmızı çiçek var ya, karanlık azgın gecenin içinde bir güneş parçası gibi yanar. Yalınını, ışığını bir günlük yoldan görürsün. Bu çiçek var ya, kim bilir kaç adamı acılardan sızılardan kurtaracaktır. Bu çiçek var ya.." (Kemal, 1982:102-103)

Sonuç

Eski Anadolu kültürlerine ait kaynaklar ile tabiatın ilişkisinden ruh bulan eserler kaleme alan Yaşar Kemal, kıymetli edebiyatçılar ve sanatçıların yarattığı geleneği yaşamının erken dönemlerinde özümser. Bu sebeple, halk kültürünün tesiri çalışmalarına büyük ölçüde yansımıştır. O, toplumcu bir yazar olmanın yanı sıra belirli ölçüde de gerçekçi yönteme yöreye özgü kullandığı diliyle mesafeli olmuştur. Eserlerinde kaleme aldığı unsurlardan olan; simgeleşmiş kişiler, mitos sembolleri ve sıra dışı olaylar ile hayvanlar yazarın eserlerini halk edebiyatı ürünlerine bağlar. Bu eserler için; halk hikayeleri, efsane ve destan geleneği adeta bir ayna görevi görür. Yaşar Kemal'in romanlarında barındırdığı halk kültürü öğeleri sayesinde kültürümüz, gelenek ve göreneklerimiz gelecek nesillere aktarılacak ve hep yaşayacaktır. Bu anlamda onun eserleri geçmişle gelecek arasında bir köprü vaziyetindedir.

Höyükteki Nar Ağacı isimli romanı bu vazifeyi gören iyi bir örneklerdendir. Romanlarında kullandığı dili ve tasvirleri eşsiz bir kıymete sahip olduğu için günümüzde de gelecekte de ilgiyle okunmaya devam edecektir. Onun romanları sadece Edebiyat alanında değil, tarih ve coğrafya alanlarında da ilgiyle okunmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

Naci, Fethi (2004). *Yaşar Kemal'in Romancılığı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Moran, Berna (2014). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eren, Metin (2017). "Anadolu Sahası Türk Masallarında Dua Motifi". *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*. S. 58. s. 355-375

Kemal, Yaşar (1982). *Hüyükteki Nar Ağacı.* İstanbul: Toros Yayınları

Çobanoğlu, Özkul-Çobanoğlu, Sacide (2015). **"**Türk Halk Kültüründe Konuşmalık Türler Bağlamında Sözel Nasihatler, Dua ve Beddualar". *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*. S. 7. s. 1-32.

Şenocak, Ebru (2016). **"**Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar". *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*. S. 8. s. 228-251.

Hezđyeva, Şergiyye (2010). "Tarihi Süreç İçinde Türkiye'de Âşıklık ve Âşıklık Geleneği". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal of Turkish World Studies.* C. X. S.1. s. 81-89.

Çetin, Özer (2008). *Kurban ile İlgili İnanç ve Tutumlar*. Doktora Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ergun, Pervin (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. (haz.) Şebnem Ercebeci. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

ANADOLU'DA GELENEĞİN DEĞİŞİMİ-DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA: KAPILIK ÖRNEĞİ

Berna ÖZPINAR

Doktora Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Barınma ihtiyacı başta olmak üzere insanların dünya üzerinde bina ettikleri her türlü yapıda giriş bölümleri ilk konumlandırılan birimdir. İnşa sonrası oluşturulan yapının kapısı veya eşik, birbirinden farklı iki mekân arasında bir sınır oluşturur. Buranın geçiş noktası özelliği taşıması önemsenmektedir.

İnsanın evreni algılayışı, içinde doğup büyüdüğü toplumun dünya görüşleri ile doğrudan ilintilidir. Derin köklere sahip Türk kültürünün temelindeki düşüncelere ve anlayışa dayalı olarak, zıt mekânları ayıran kapı ve girişlere özel bir önem atfedilmiş olup, buralardan geçişler birtakım kurallara bağlanmıştır.

Bir yapının girişinin düzenleniş şekli, o yapının inşa amacı ile birlikte içinde yaşayanların dünya görüşünü ve inançlarını da yansıtır. Buna ilişkin olarak kapının bizzat kendisi üzerinde veya çevresinde, dışarıdan gelen biri için bilgilendirici nitelikte olan, farklı biçimlerde ve renkte nesneler ya da işaretler kullanılmaktadır. Türkler de kapılarda bu türden anlam içeren nesneleri ve sembolleri kullanmışlardır. "Kapılık" adı verilen dokuma türü de bunlardandır.

Bu çalışmada Türklerin çadır (yurt) kapılarına astıkları tekstil türlerinden biri olan kapılıkların kullanılma amacı, geleneksel Türk dünya görüşleri bağlamında ele alınarak, geleneğin sürdürüldüğü tespit edilen örnekler üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Türk, Kapı (Eşik), Kapılık, Geleneksel Dünya Görüşleri.

ABSTRACT

Entrance sections are the first unit to be located in all kinds of buildings built by people in the world, especially the need for shelter. The door or threshold of the post-construction building creates a border between two different spaces. It has been deemed important that this place has the feature of transition point.

Human perception of the universe is directly related to the world views of the society in which they were born and raised. Based on the thoughts and understanding underlying the deep-rooted Turkish culture, special importance has been attached to the doors and entrances that separate the opposite spaces, and going through these are bound by certain rules.

The arrangement of the entrance of a building reflects the world view and beliefs of its inhabitants as well as the purpose of building. In this regard, objects or signs of different shapes and colors are used on or around the door itself, which are informative for an outsider. Turks used such meaningful objects and symbols on the doors. A weaving type called "Kapılık" is one of them.

In this study, the purpose of using the Kapılık, which is one of the types of textile that Turks hang on the doors of tents (dormitories), will be examined in the context of traditional world view of Turks, and the continuation of the tradition will be evaluated through the detected samples.

Keywords: Turk, Door (Threshold), Kapılık, Çadır, Traditional World Views.

Türkler, derin kökleri olan büyük bir kültüre sahiptir. Bu muazzam kültür dünyayı algılamalarına dair görüşleri ile birlikte şekillenmiş ve gelişmiştir. Kültürün derinliği ve dayanıklılığı hâlen yaşatılan ögelerde kendini gösterir. Bu ögeler zaman içerisinde oluşan şartlarla birtakım biçimsel veya uygulamaya yönelik değişimlere uğrasa da arkaik olarak nitelendirebileceğimiz, en alt tabakada yerleşmiş düşünce yapısını korumaktadır.

Geleneksel toplumlarda "Dünya" kutsalın tezahür ettiği bir evren sayılmaktadır. Bununla birlikte dindar insan için mekân türdeş değildir, diğerlerinden niteliksel olarak farklı mekân parçaları bulunmaktadır. Ancak insan daima kutsala yakın olan merkezde olmayı ister. Bir toprak parçasına yerleşerek sabit bir noktanın yani merkezin belirlenmesi, dünyanın yaratılışına eşdeğer görülmektedir. Kuzey Amerika, Kuzey Asya Kutup dairesi yerlileri gibi Orta Asya'da yaşayan Türklerde de konutlar "Axis Mundi", bir başka deyişle yeryüzü ile gökyüzünü birleştiren ve "Dünya Ağacı" ile özdeşleştirilen merkezî bir direğe sahiptir. Genel anlayışta gökyüzü, merkezî bir direk tarafından tutulan büyük bir çadır olarak kabul edilmektedir. Yurt-çadırların da orta direği yani evin merkezî direği de Dünya'nın temel direği ile özdeş sayılarak bu adla anılmaktadır. "Ev-beden-evren" özdeşliğinden yola çıkılarak bir mikroevren sayılan konut da kutsal bir vecheye sahiptir ve bu nedenden ötürü Dünya'yı yansıtır (Eliade, 1991: 1-2, 33-34, 150). Barınılan, korunulan, kültürün aktarıldığı, nesillerin devam ettirildiği kompleks bir yapı olan ev, Türklerde sadece basit bir sığınak olarak görülmemiş, özel yere sahip kutsal bir alan olarak algılanmıştır (Erden, 1978: 75). Mikrokozmos-makrokozmos ilişkisi bağlamında Türklerde evrenin küçük bir modeli sayılan konutlar, içinde yaşayan aileyi de kapsar şekilde kutsal sayılmaktadır.

Duvarlarla sınırlanıp dış dünyadan soyutlanan, kutsal sayılan evin en önemli yeri buranın girişidir. Çünkü evin dışında başka bir dünya bulunur. Evden dışarıya veya içeriye geçiş, birbirine zıt mekânlar arasındaki geçiştir. Bu nedenle geçiş anında üzerinde bulunulan "sınır" önem taşımaktadır. Güney Sibirya Türklerinin mitolojik anlayışına göre evin sınırları mekânın koruma altına alındığını göstermekte ve evin sahiplerini koruyarak mekânın dış dünyaya karşı koymasını sağlamaktadır. Bunun yanında içindeki insan topluluğunun birlik ve beraberliğini de simgeler (Lvova vd., 2013: 82). Eşik, aynı anda hem iki dünyayı birbirinden ayıran ve zıtlaştıran sınırdır hem de bu iki dünyanın ilişkide bulundukları

paradoksal yerdir. Konutların eşiklerine de buna benzer ayinsel işlev yüklenmiştir ve bu nedenle "eşik" büyük bir özene mazhar olmaktadır. Eşikten geçerken selam verme, elle dokunma gibi pek çok ritüel yapılır. Bununla birlikte eşiğin muhafızları olduğu düşünülür. Bazı eski Doğu kültürleri yargılamayı da burada yapmaktaydılar (Eliade, 1991: 5-6). Eşik ve kapılar hâlen önemsenmektedir. Birçok atasözü ve deyimin konuya vurgu yapması da bunun bir göstergesi sayılabilir.

Geleneksel düşünce, kapının dışındaki insanı yani evin sınırındaki misafiri, içeriye almadan önce "yabancı" olarak görür. Sınır geçildikten sonra yeni bir dünyaya girmekte ve geçici olarak buraya dahil olmaktadır (Lvova vd., 2013: 83). Günümüzde de bir başkasına ait eve giriş bazı kurallara bağlıdır. Bu konuda devletin de koyduğu kanunlar bulunur. İnsanların mesken edindikleri eve hiç bir şekilde izinsiz girilemez. Bununla birlikte Türk topluluklarının hemen hepsinde kapıdan geçişte bazı kurallara ve yasaklara uyulmaya çalışılır. Tuvalar keçeyi sol elle açarlar ve eşiğin sağ köşesinden çadıra girerler. Hakaslar ise kendisi ile birlikte eve kötü ruhlar girmesin diye sağ eli ile arkasından yeller (Lvova vd., 2013: 83, Potapov, 1969: 220, 230'dan). Kapı ve eşik Türklerde kutsal sayılır çünkü eşikte yaşayan "Eşik İyesi" evi ve içindekileri korumaktadır. Bu iyenin rahatsız olmaması için eşiğe basmamaya özen gösterilir. Eşikte uğurlama-karşılama, tokalaşma yapılmaz, içeride ya da dışarıda yapılır. Eşiğe basanın rızkının kesileceğine inanılır (Kalafat, 2007: 1/11, 121, 153). Bu türden örnekleri artırmak mümkündür.

Kapının yapılış tarzı, şekli, yapı malzemesi ile birlikte üzerindeki her türlü süsleme ve nesneler, dışarıdan gelenlere içerisi hakkında bilgi sunar, fikir verir. Bu hangi yapının veya nerenin kapısı olursa olsun durum daima aynıdır. Kapılar üzerinde yer alan her türlü nesne, renk, işaret belli amaçlarla buraya konulmaktadır. Lvova vd. (2013: 184)'ne göre; nesneler zamanı, mekânı, sosyal ve hiyeraşik yapıyı, dinî ve kutsal ilişkileri düzenleyen simgeler olmuşlardır. Bunların dilini bilen insan kolaylıkla yönünü bulabilir ve düzenini oluşturabilir. Türklerin de çağlar boyunca iletişimde simgesellik ve soyut anlatımdan sıklıkla yararlandıkları göz önüne alındığında, azami öneme sahip eşik ve kapıların da bununla donatılmaları kaçınılmaz olmaktadır.

Türk toplulukları çadır kapılarında bazı halı ve keçe türlerini hem kapı hem süsleme hem de korunma amacı ile kullanmışlardır. Bunlar türlerine ve bölgelere göre ensi, enessi, haçlı, kapılık, kapunuk, kiyiz eşik gibi adlar alır ve girişlerde kapının üzerine içten veya dıştan yerleştirilirler. Kapılık da bunlardan biri olarak, girişlerin/eşiklerin/kapıların önemine dikkat çeken, Türklerin geleneksel dünya görüşlerini yansıtan sembollerle çevrili bir tekstil ürünüdür. Süs unsuru olmasının yanı sıra koruyucu, kollayıcı özelliklere de sahiptir. Aynı zamanda dışarıdan gelen insanlarla sözsüz iletişim kurulması için yardımcı olmaktadır.

Kapılık, Türk topluluklarında "kapunuk" veya "perde" adı ile de bilinmektedir (Diyarbekirli, 1972: 201). Bu yazıda en bilinen adı ile yani "kapılık" olarak geçecektir (Şekil 1).

Şekil 1: Yomud Kapunuk (Kapılık) örneği. http://www.bukhara-carpets.com/oriental-rugs/decorative/dscn1462.html, (Erişim Tarihi: 08.06.2021).



2. "KAPILIK"IN YAPI VE ŞEKİL ÖZELLİKLERİ

Kapılık görünüş şekli itibariyle ters "U" şeklindedir. Girişleri zengin ve gösterişli hale getirir. İki dikey parçası yatay parçaya göre daha uzun olur. Bazen uçları püskül ve saçaklarla da süslenir (Türkmen, 2001: 43-44, Azadi, 1985: 134'den). Araştırmamız sırasında farklı ölçülerde kapılıklar tespit edilmiştir. Kapılık ölçüleri Teke, Sarık, Ersarı, Çovdur, Yomut gibi Türkmen boylarında değişkenlik gösterebilmektedir. Ancak genellikle çadır kapısına uygun olması için uzunluk 150 cm, genişlik 30-40 cm civarında tutulur. Süslemesinde çok sayıda boncuk, şerit de kullanılan kapılık böylece göze daha hoş görünür (Cumaniyazova, 1999: 82-83). Çoğu kapılıkta kullanılan bu çok sayıda renkli boncuk, sarkıtlar ve püsküller dikkat çekicidir. Türklerin kullandıkları her eşyayı süsleme geleneği (Diyarbekirli, 1972: 56) böylece kapılıklarda açıkça görülmektedir.

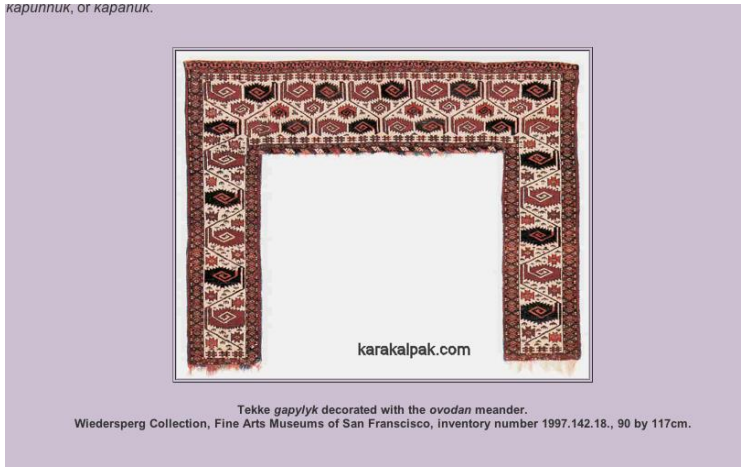
Cumaniyazova (1999: 82-83)'ya göre; kapılık dokunurken yukarıdan aşağı doğru dokunur, asılırken de ters çevrilir. Kapılıkta içerinin sıcaklığını da koruma özelliği de bulunmaktadır. Türkmenlerde kapılıkların ölçüleri yanında renkleri, desen ve motifleri de boylara göre değişkenlik gösterebilmektedir.

Hayvancılıkla uğraşan Türkler için yün, en kolay elde edilen malzeme olduğundan halı, kilim ve keçe yapımında yünden yararlanılır. Kapılık da yün iplerden dokunur. Türklerin halıcılıkta geldiği noktada göçer yaşam tarzının etkisi büyüktür. Yaylak-kışlak düzeninde yaşayan Yörükler de eşyalarını kolay taşınabilir yapmak zorundadırlar (Atlıhan, 1999: 35). Bu nedenle halı, kilim ve keçe hem inşa hem döşeme hem de süsleme aracı olarak

kullanılmıştır (Tural, 1999: 3). Hemen her eşyanın tekstille üretimi torba, heybe, halık, ensi, kapılık gibi kullanım yerlerine göre özel nitelikleri olan, çok çeşitli eşyaların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Türk Halıcılığında gelinen ustalık seviyesi, Pazırık halısında muhteşem şekilde kendisini gösterir. Bir kadının dokuduğu düşünülen bu halı ve devamında günümüze kadar gelen binlerce örnek, dokumacılığı bir sanat haline getiren Türk kadının yeteneğini, zekâsını, ince zevkini ortaya koyar. Bunun yanı sıra halının bilgilendirici yönü olduğu da bilinmektedir. Kapılık da bunun güzel bir örneğidir. Kapılıklar girişine asıldığı evin kadınının yeteneğini, becerisini sergilerken aynı zamanda o evin zenginlik seviyesini, ait olduğu boyun, ailenin bilgilerini de içeren bir nesne olmuştur (Şekil 2).

Şekil 2: Teke boyuna ait bir kapılık örneği. www.karakalpak.com, (Erişim Tarihi: 08.06.2021).



3. "KAPILIK"IN SEMBOLİK ÖZELLİKLERİ

3.1. Renkler

Türkler tarih boyunca yaşadıkları coğrafyalarda doğadan yararlanarak çeşitli boyalar elde etmişler, bununla yaşamlarında renk vermek istedikleri her malzemeyi süslemiş ve renklendirmişlerdir. Renkler Türk boyları arasında ayırıcı nitelikte idi. Türkmen (2001: 38)'e göre, Türkmen halılarında boy farklılıkları karakteristik motiflerle ve renklerle belirlenmektedir. Türkmenler halılarında gelenekli renkleri olan kırmızıyı ve tüm tonlarını sıklıkla kullanırlar. Kırmızı ve tonları içerdiği anlamlar itibariyle Türklerde en çok tercih edilen renklerdir.

Al renk, Türklerin kutsal saydığı renklerin başında gelmektedir (Ögel, 1995: 2/516). 13. yüzyıl gezgini Marco Polo'nun da belirttiği üzere kırmızı rengi baskın şekilde kullanan Türkmenler için bu renk koruma, kollama, ısıtma gibi anlamları yanında kutsallık anlamı da taşıyordu (Özkartal, 2012: 99). Kırmızının sağlıklı nesil sağladığına da inanılmaktadır (Lvova vd., 2013: 200, Potapov, Oçerki Naradnogo Bıta Altaytsev; 214-215'ten). Bununla birlikte Türklerde "Al karısı" inancında da korunmak için al renk kullanıldığı bilinmektedir. Araştırmamız sırasında tespit ettiğimiz kapılıklarda da zemin renginin çoğunlukla kırmızı ve tonları olduğu, üzerindeki motif ve desenlerde ise yeşil, mavi, sarı, beyaz renklerin kullanıldığı görülmüştür.

Kapılıklarda kimi zaman "Ak" renk de kullanılmaktadır. Cumaniyazova (1999: 83)'ya göre Türkmenler düğünlerde aklık, temizlik anlamları içerdiği için beyaz renkli kapılıkları asarlar. Evlilik insan yaşamındaki önemli geçiş dönemlerinden biri olduğundan düğün zamanındaki kapılıklarda bu renk tercih ediliyor olmalıdır. Türklerde yeni evlilere de çeyiz olarak "ak üy" verilmektedir (Diyarbekirli, 1972: 48), (Şekil 3). "Ak" sözü ve rengi, Türklerde arılık ve yüceliğin sembolüdür. Ak renk için baş renk de denilmektedir (Ögel, 1995: 2/431). V.P. Dyakonova'nın aktardığı bir bilgiye göre; Altay şamanları ilkbaharda ağaçlık bir yerde gerçekleştirdikleri tedavi amaçlı uygulamada, çubuklardan bir "n" harfine benzer kapı girişi yapıyor ve kenarlarına "ak" renkli kumaş parçaları asıyorlardı. Şaman bu yolla hastalıkları ve nazarı uzaklaştırarak koruma sağlamaya çalışmaktaydı (Cumaniyazova, 1999: 83, Dyakonova, 1981: 145-146'dan). Bu bilgiler ışığında bakıldığında, kapılıkların aynı zamanda Türklerin eski dünya görüşlerini yansıtan bir nesne olduğunu düşünmek mümkündür.

Şekil 3: 1937 yılına ait bir Kazak boz-üy (Yurt) fotoğrafı. http://www.turkotek.com/salon_00089/s89t5.htm, (Erişim Tarihi: 25.04.2021).



3.2. Motifler

Günümüzde de üretiminde dünyada ilk sırada olduğumuz halıcılık, binlerce yıldır Türklerin en fazla uğraş verdikleri hem sanat hem zanaat dallarındandır. Halı daima insanın inanış ve doğa ile ilişkilerini sembollerle ifade eden şiir, minyatür, resim, fotoğraf gibi sanatların yerini tutan özel bir araç olmuştur (Tural, 1999: 3, 7). Özellikle kadınlar düşünce ve duygularını halıya aktarmakta ustalaşmıştır. Bilindiği üzere Türk halılarında kullanılan motif ve desenlerin anlamları bilimsel araştırmalara konu olmaktadır. Özellikle halılar soyut anlatımda öncüdür. Örneklerini dünyanın birçok müzesinde görebileceğimiz Türk sanatına ait yüzlerce eser üzerindeki süslemelerde sanatçıların çoğunlukla soyut anlatım yolunu tercih etmiş olmaları dikkat çeken bir noktadır.

Bunun yanı sıra Türkler yaylak-kışlak arasında gerçekleştirdikleri göç esnasında eşyaların karışmasını önlemek için hayvanların ve eşyaların üzerinde çeşitli damgalar (tamgalar) kullanmışlardır. Halı, kilim, keçe gibi eşyaların üzerinde de bu işaretler dokunuyor veya işleniyordu (Tural, 1999: 6). Bunun bir iletişim yöntemi olduğu bilinmektedir.

Nazar (göz değmesi), Türklerde çok eski bir inanıştır. Önlem almak için bazı uygulamalar yapılması yanında nazar boncuğu gibi objeler de bu amaçla tercih edilir. Düşünce ve inançlarını halılar üzerine aksettiren Türkler, zengin bir yelpaze oluşturan stilize edilmiş motif ve desenlerin bazılarını da nazara (göz değmesine) karşı kullanmışlardır. Bunlardan en çok bilineni "Göze karşı göz" anlayışını destekleyecek nitelikte olan gözü andıran motiflerdir. Üçgen en basite indirgenmiş göz motifi olmakla birlikte, kare, eşkenar dörtgen, dikdörtgen, haç, yıldız da göz motiflerindendir. Ancak en fazla kullanılan motif, dörde bölünmüş eşkenar dörtgendir. Yörelere göre değişiklik gösteren göz motifleri, çoğu zaman koç boynuzu, eli belinde ve bereket motiflerinin etrafında veya içinde yer alır (Etikan-Kılıçarslan, 2012: 107, Erberk, 2002: 128'den, Ölmez, 2012: 503'den). Tarafımızdan tespit edilen kapılıklarda üçgen ve dörde bölünmüş eşkenar dörtgen motifinin sıkça kullanıldığı görülmüştür (Şekil 4).

Şekil 4: Tarafımızdan Antalya'da tespit edilmiş bir kapılıktan detay. Haziran 2019.



Cumaniyazova (1999: 82-84)'ya göre kapılıklar göze hoş görünmesi ve ısıtıcı işlevinin yanında evin girişini gözden ve dilden korunmak için de asılmaktadır. Kapılık üzerinde kullanılan motif ve desenler bu amaca yönelik olarak da seçilmektedir. Türkmen kapılıklarında kullanılan "çınar gülü, "ak nakış", "kerpiç", "burmalı kerpiç" gibi nakışlar bunlardandır. Bununla birlikte nakış kompozisyonu ağaca, dağa, çınar gülüne, ziggurata da benzetilmekte ve böylece koruma sağlanmaya çalışılmaktadır. Kapılıkların hem renkleri hem de üzerindeki motif ve desenler böylece olumsuzluklardan korunma amacına hizmet etmektedir.

4. GÜNÜMÜZDE "KAPILIK"

Türk topluluklarında süsleme, koruma, ısıtma amacı ile kullanılan, ayrıcalıklı nitelikleri bulunan, geleneksel bir halı türü olan kapılık ile ilgili olarak tarafımızca çeşitli dönemlerde Antalya, Alanya, Fethiye, Marmaris ve Gaziantep'te araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalarda dokuma türü kapılıkların yeni üretilmiş bir örneğine rastlanılmamıştır. Ancak bu tür kapılıkların yurtdışından getirilmekte olduğu ve alım-satımının böylece gerçekleştirildiği bilgisine ulaşılmıştır (K.K.1). Ülkemize gelen Türkmenlerden de gelenekleri ile bağlantılı olarak evlerinde kullananlar bulunmaktadır (K.K.2). Elektronik ortamda yaptığımız araştırmalarda, eski halı satan birçok firmanın açtıkları siteler üzerinden antika değerinde ve eski eser niteliğindeki her türlü halının yanı sıra kapılık alım-satımı da yapmakta oldukları bilgisine ulaşılmıştır (Şekil 5).

Şekil 5: Kapılık (Kapunuk) örneği. https://www.sellingantiques.co.uk/746911/old-afghan-turkmen-kapunuk-door-surround-tent-portiere-hanging-rug-great-decorative-item/., (Erişim Tarihi: 08.06.2021).



Araştırmamız esnasında dokuma tekniğinde yapılmasa da kapılıkların keçe malzeme kullanılarak üretildiğini tespit etmiş bulunmaktayız. Gaziantep, Şanlıurfa-Harran ve Ürgüp

gibi turistlerin yoğun olarak ziyaret ettiği şehirlerde bu tür kapılıklar turistik amaçlarla üretilip satılmaktadır (Şekil 6).

Şekil 6: Tarafımızdan Gaziantep'te tespit edilen keçe kapılık örneği. Mart 2021.



Türklerde atalardan miras geleneklerin uygulamalarında zaman içerisinde çeşitli nedenlerle bazı değişimler olduğu bilinmektedir. Diyarbekirli (1972: 167, 171, 173)'ye göre bazen bir gelenekten diğerine de geçişler olabiliyordu. İslamî dönemde hâlâ göçer yaşamı sürdüren Türkler, çadır girişlerinde koruyucu olarak hayvan figürleri kullanmaktayken, çadır orta direğine tılsım olarak hayvan heykelcikleri yerleştiriyordu. Minyatürlerden de izlenebilen bu değişim/dönüşüm, daha sonra Türk topluluklarının eserlerinde "Alem" olarak daha değişik anlayışta ve biçimde geleneği sürdürerek, kubbelerin üzerine yerleştirilmiştir. Bu durum, köklü kültürlerde uzun yıllar boyunca yerleşmiş bir geleneğin, zaman ve şartlar içerisinde değişime/dönüşüme uğrasa da farklı şekillerde devam edebildiğine dair örnek oluşturmaktadır.

Kapılıklarda da benzer bir değişim/dönüşüm söz konusudur. Bu süreçte kapılık görünüş olarak şeklini (Ters U) korumuştur. Yapılışında kullanılan malzeme ve teknikte farklılaşma gözlenmiştir. Edindiğimiz bilgiler doğrultusunda Anadolu'da kapılık, artık dokuma olarak değil, keçeden yapılmaktadır. Tespit edilen keçe kapılıkların üzerlerine, çeşitli renk, desen ve türde kumaş parçaları ile üçgen, zikzak, çiçek/güneş şekilleri aplike edilmiş olup, bazılarına küçük aynalar yerleştirilmiştir. Ayrıca renkli boncuk, düğme, pul ve şeritler de süsleme için kullanılmıştır. Keçe kapılıkların uç kısımları, dokuma kapılıklardaki gibi püskül ve saçaklarla zenginleştirilerek güzel görünüm kazanması sağlanmıştır. Böylece kapılık, Türk kültürünün çok yönlü bir ögesi olarak günümüzde hâlen üretilmekte ve varlığını sürdürmektedir.

Sonuç

İnsanlar çeşitli sebeplerle barınmak için edindikleri veya inşa ettikleri yapılara daima ayırıcı nitelikte bir kapı yapmışlardır. Kapı iki dünya arasında bir sınır oluşturur. Bu sınır zıt mekânlara işaret eder.

Türklerin geleneksel dünya görüşleri aile kurumunu kutsal olarak görür ve devamlılığına büyük önem verir. Bu bağlamda ailenin yaşadığı ev, bir barınak olmanın ötesinde dünyanın modelini yansıtan kutsal bir mekân sayılmaktadır. Başkasına ait bu mekâna geçiş yaparken dışarıdan gelenlerin uyması gerekli birtakım kurallar ve yasaklar bulunur. Ev halkı dışında kalanlar için bilgi verici işaretler ve nesneler kapılarda/girişlerde/eşiklerde tercih edilmiştir. "Kapılık" da Türkler tarafından bu türden bilgi veren ve olumsuz durumlardan koruduğuna inanılan, aynı zamanda girişleri süsleyen geleneksel bir unsur olarak kapılar üzerinde kullanılagelmiştir.

Dokuma olarak üretiminin artık yapılmadığı bilgisine ulaştığımız kapılık, keçe malzeme kullanılarak hâlen üretilmeye devam etmektedir. Turistik yörelerde, çok ziyaret edilen birimlerde veya halı satıcılarında örneklerine rastlamak mümkündür. Bu durum, düşünce yapısı derin köklere sahip olan Türk kültüründe geleneğin zaman içinde çeşitli nedenlerle değişime/dönüşüme uğrasa da başka örneklerde olduğu gibi kapılıkta da sürdüğünü göstermektedir.

KAYNAKÇA

Atlıhan, Şerife (1999). "Batı Anadolu'da Yaşayan Yörüklerde Heybe ve Torba Dokumalar". *Erdem Dergisi*. Ankara: Halı Özel Sayısı-1. C.10. S.28. s. 35-41.

Cumaniyazova, Maya (1999). "Ensi, Kapılık, Germeç Türkmen Evinin Bezeği". *Erdem Dergisi*. Ankara: Halı Özel Sayısı-1. C.10. S.28. s. 79-85.

Diyarbekirli, Nejat (1972). *Hun Sanatı*. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.

Eliade, Mircea (1991). *Kutsal ve Dindışı*. (çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Gece Yayınları. Ankara.

Erden, Attila (1978). "Batı Anadolu'da Türkmen Çadırları". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*. S. 11. s. 73-90. Https://S3.Amazonaws.Com/Kaynakca/F1ce3dd2-2204-4642-A68d-96c39239ff21/19919.Pdf, (Erişim Tarihi: 15.11.2018).

Etikan, Sema–Hande Kılıçarslan (2012). "Düz Dokumalarda Nazar İnancı ve Göz Motifi". *Art-E* Kasım-Aralık. S.10. s. 103-121. Http://Dergipark.Gov.Tr/Download/Article-File/193427. (Erişim Tarihi: 21.03.2019).

Kalafat, Yaşar (2007). Balkanlar'dan Uluğ Türkistan'a Türk Halk İnançları-1. Cilt. Berikan Yayınevi. Ankara.

Lvova, E.L., Oktyabrskaya, İ.V., Sagalayev, A.M., Usmanova, M.S. (2013). Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri. *Kâinat ve Zaman. Nesneler Dünyası* (çev. Metin Ergun). Konya: Kömen Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (1995). *Türk Mitolojisi-2. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Özkartal, Mehmet (2012), "Türk Destanlarında Geçen Halı Anlatımları, Halılardaki Hayvan Motifleri ve Renklerinin Dili". *Arış-Halı, Düz Dokuma, Kumaş, Giyim, Kuşam ve İşleme Sanatları Dergisi*. Ankara: S. 8. s. 92-101.

Tural, Sadık (1999), "Türk Dünyası'nda Halıcılığa Sahip Çıkılmalıdır". *Erdem Dergisi*. Halı Özel Sayısı-1. Ankara: C.10. S. 28. s.1-14.

Türkmen, Nalan (2001). *Orta Asya Türkmen Halıları ile Tarihî Anadolu-Türk Halılarının Ortak Özellikleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Kaynak Kişiler:

1. Musa Kaynar (2019). *Yörük Kökenli Halı Satıcısı*. Antalya.

2. Khadija Noorullah (2019) (Ersari Türkmen–Afganistan). İstanbul Kültür Üniversitesi. Yüksek Lisans Öğrencisi. İstanbul.

ERZURUM MASALLARINDA MİTOLOJİK UNSURLAR

Burcu SESLİ

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Mitoloji bir toplumun ilk evresinde dünyayı, tabiatı, maddeleri sorgulama ve anlamlandırma eyleminin adıdır. Anlamlandırma eylemini tamamlayan toplum doğadaki unsurlara kutsiyet kazandırıp bir inanç sistemi haline getirdiği için mitoloji aynı zamanda ilk inanç ve ilk ideolojidir. Mitoloji bir topluluğunun ortak değerlerinin, hayat tecrübesinin sonucunda ortaya çıktığı için bir toplumun inançlarının, dünyayı algılama biçiminin, milli bilincinin ilk kaynağı ve hafızasıdır. Bir toplumun karakteristik özelliklerinin doğuşudur. Karakteristik özellik kazanan toplumun zaman içerisinde değişen hayat şartları, coğrafi şartlar, değişen inançlar neticesinde o toplumun mitleri bazı noktalarda değişime direnip, ilk halini korurken bazı noktalarda yeniden yazılır.

Masallar bir toplumun değerler sisteminden doğup içerisinde kültürel hafızasından izler taşıyan, olağanüstülüklerin barındığı halk öyküsüdür. İçerisinde yaratıldığı toplumun inançlarını, yasaklarını, sözlü yasalarını barındırır. Bir topluluğun ilk inançlarından, ilk değerlerinden tabii olarak da mitolojik unsurlarından izler taşır.

Bu makalede Bilge Seyidoğlu tarafından derlenen Erzurum masalları adlı eserde bulunan masallar incelenip mitolojik unsurlar tespit edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Erzurum masalları, mitoloji, Bilge Seyidoğlu.

ABSTRACT

Mythology is the name of the act of questioning and making sense of the world, nature and substances in the first stage of a society. Mythology is at the same time the first belief and the first ideology, as the society, which completes the act of signification, regards the elements in nature as sanctity and turns it into a belief system. Mythology is the first source and memory of a society's beliefs, way of perceiving the world, and national consciousness because it emerges as a result of the common values and life experience of a community. It is the birth of the characteristic features of a society. As a result of the changing life conditions of the society, which has gained a characteristic feature, geographical conditions and changing beliefs, the myths of that society are rewritten at some points while resisting change at some points and preserving their original form.

Tales are folk tales that emerge from the value system of a society and bear traces of its cultural memory and contain extraordinary things. It contains the beliefs, prohibitions and verbal laws of the society in which it was created. It carries traces of the first beliefs and first values of a community and naturally from the mythological elements.

In this article, mythological elements will be determined by analyzing the tales in the work named Erzurum Tales compiled by Bilge Seyidoğlu.

Keywords: Erzurum tables, mythological, Bilge Seyidoğlu.

Giriş

Mitoloji, bir toplumun ortak değerlerinin hayat tecrübesinin sonucunda ortaya çıktığı için bir toplumun inançlarının, dünyayı algılama biçiminin, milli bilincinin ilk kaynağı ve hafızasıdır. Ortaya çıka bu ilk milli bilinç, kültür ve inanç, daha sonra o toplumun yarattığı sözlü edebiyat ürünlerinde zaman içerisinde değişen inançlarla yeni şekiller kazanıp yaşamaya devam eder. Masallar, birer kültürel kod halini alan mitolojinin hayat bulduğu sözlü anlatım türlerindendir. Zaman içerisinde mit ile masal kavramı tartışılmıştır. Kimi araştırmacılar mit ile masalın aynı tür olduğunu savunurken kimi araştırmacılar birbirlerinden farklı şeyler olduğunu söylerler.

"Celal Esad Arsever de, "Efsaneler; tabi, tarihi veya felsefi hadisatı alegori şeklinde anlatan ananevi masallardır." (Arsever, 199: 1428) şeklinde tanımladığı mit tanımında; efsane, mit ve masalı aynı anlamda kullanmıştır. Orhan Hançerlioğlu da, "Dünya İnançlar Sözlüğü"nde miti, masal ve efsane olarak adlandırır" (Aydoğan, 2006: 7).

Bu çalışmada masal, mitolojik unsurlarla yoğrulmuş halk hikayesi olarak kabul edilip masalların içerisinde bulanan mitolojik motiflerin kaynağına inilip motifler mitolojinin bölümlerine göre sınıflandırılacaktır.

Teogoni

Teogoni Tanrıları, Tanrıların tabiatla ve insanla etkileşimi, Tanrı'nın yer su olarak adlandırılan mekanlarda insanları ve tabiatı korumak için görevlendirdiği kutsal ruhların işlevlerini, eylemlerini, görevlerini barındırır.

"Şamanist Türk mitolojisine bakıldığında farklı Türk topluluklarının birbirlerine göre farklı bir tanrılar, ruhlar sistemi oluşturdukları görülür. Bu sistem genelde gök, yer/su, atalar kültüyle bağlantılı olarak karşımıza çıkar" (Kaya, 2006: 565).

Ağaç İyesi (Ağaç Kültü)

Ağaç, Şamanizm inancında hayatı temsil etmektedir. Kökleri yer altını, kötü ruhları; gövdesi dünyayı; dalları ise gökyüzünü, iyi ruhları temsil etmektedir. Doğa ile iç içe olan çeşitli ritüellerde doğada bulunan unsurları kullanan Şamanizm inancında ağacın bir ruhu olduğuna inanılırdı. Koruyucu bir ruhu olduğuna inanılan ağacın ruhuna şamanlar, kamlar kurban keserlerdi. Dileklerinin, temennilerinin gerçekleşmesi için ritüellerinde ağaca beyaz bez bağlarlardı. Ormanın, ağacın koruyucu ruhu olduğuna inanan Şamanistler bu ruhun iyileri koruduğunu, muhafaza ettiğini düşünürlerdi. "Abdulkadir İnan'ın Eski Türk Tarihi adlı eserinde bahsettiği Bay Boyanay adlı orman ruhu, ormanda avcılık yaparak geçimini

sağlayan ve orada ölen dokuzu erkek ikisi kız olan on bir kardeşin ruhlarından oluşmuştur" (Kalafat, 1999: 54).

Ağacın Tanrı'nın yardımcılarından biri olduğuna inanılır. Ağaç üremeyi, yeni hayatı da temsil etmektedir. Bu motif çeşitli destanlarda karşımıza çıkmaktadır. Oğuz Kağan destanında kağanın bir eşi ağacın kavuğundan gelmektedir.

Masallarda ağaçların koruyucu işlevlerinin olduğunu görmekteyiz. Üvey anne, teyze, üvey baba gibi kişiler tarafından ölmesi için ormana bırakılan kahraman, ağacın dalları üstüne çıkar ve onu oradan padişahın oğlu kurtarır sonunda da o kişiyle evlenir.

Üç narlar adlı masalda üç narın içinden çıkan huri kızını padişahın oğlu selvi ağacına koyar. Kız padişahın oğluna yoluna devam etmesi gerektiğini söyler. Padişahın oğlu seni nasıl bırakırım der ve kız selvi ağacının tepesine çıkar. Padişah Allah'ım sen kulunu koru der ve gider. Böylelikle huri kızını ağaç iyesine emanet eder.

Üç karpuzlar masalında karpuzun içinden çıkan dünya güzeline padişahın oğlu aşık olur. Kıza, beni burada bekle. Sana yıldızlı arabalar getireyim der ve kız selvi ağacına çıkar. Kızı koruması için ağaç iyesine emanet etmiş olur.

Üç turunçlar masalında kutunun içinden çıkan kızı padişahın oğlu selvi ağacına emanet eder.

Üç masalda da ağaca emanet edilen kızın yerini hile ile Çingene kız alır. Huri kızını ağaçtan atarak onun kılığına girer ve onun yerine ağaca çıkar ama sonunda Çingene kızının yaptıkları ortaya çıkar ve huri kızı padişahın oğlu ile evlenir. Kağanlar, sultanlar seçilmiş kişiler oldukları için eşleri de seçilmiş kişilerdir. Oğuz Kağan gibi destanlarımızda Kağanların eşlerinin ağaçtan geldiği örneklerini görmekteyiz. Ağaç iyeleri iyi ruhları, iyi insanları korurlar. Bu sebeple masalın sonunda Çingene kızları değil huri kızları kazanır ve gerçek ortaya çıkar.

Su İyesi (Su Kültü)

Su, canlıların hayatının devamı için elzem bir maddedir. İnsanın tabiatın özünü oluşturan esas maddedir. Şamanizm inancı tabiat ile iç içe bir inanç sistemidir. Şamanizm inancına göre su canlılara hayat vermesi vb gibi sebeplerle canlı bir varlıktır. Canlı bir varlık olduğu için ruhu olduğuna inanılır ve bu ruhun, iyilerin insanları, canlıları koruduğuna inanılır. Bu sebeple Şamanizm inancında suyun ruhuna kurbanlar kesilir ve o ruh memnun edilmeye çalışılır. Suyun ruhunu kızdırabilecek hareketlerden imtina edilir.

Şamanizm inancında bulunan su ruhlarının koruyucu özellikleri masallarda da karşımıza çıkmaktadır. Bazı masallarda sandıkla suya atılan kahramanı su iyesi korur ve onu emin ellere ulaştırır.

Dilaremcengi masalında evin üçüncü kızı ile padişahın oğlu evlenir. Perçemli kızla inci dişli oğlan doğurur. Bunu kıskanan kızın kız kardeşleri doğan çocukların yerine köpek yavrularını bırakır ve kız ile oğlandan kurtulmak için onları sandıkla suya atar. Su onları iyi kalpli bir değirmenciye ulaştırır. Böylelikle su iyesi masum iki çocuğu koruyarak emin ellere ulaştırmış olur.

Aynı hadise ***Gül Sinan*** adlı masalda da gerçekleşir. İnci dişli kız ile altın perçemli oğlan doğuran padişahın eşini kardeşleri kıskanır. Çocukları alıp bir dereye atarlar. Su iyesi onları korur ve bir değirmenciye teslim eder.

Şamanizm inancında suyun koruyucu iyeleri olduğuna inanılır. Masallarda bu su iyelerini farklı varlıklar kılığına girerek kahramana yardım ettiğini görmekteyiz.

İyilik et de suya at balık bilmezse Halik bilir adlı masalda gözleri görmemeye başlayan padişahın şifasının balıklar padişahının kanında olduğunu düşünen padişah, balık padişahının kanının getirilmesini ister. Padişahın oğlu deniz kıyısında balık padişahını yakalar ama serbest bırakır. Bunu duyan padişah, oğlunun öldürülmesini ister ama cellatlar ona kıyamaz onu öldürmezler. Padişahın oğlu Ahmet Bey gurbete gider ve gurbette Mehmet Bey ile karşılaşır ve Mehmet Bey, Ahmet Bey'e yardım eder. Sonunda Ahmet Beye deniz padişahı olduğunu açıklar. Onu öldürmeyip denize attığı için ona bu yolda yardım ettiğini söyler. Şamanizm inancında su ruhlarına iyi davranışlarda bulunup onları kızdırmaktan çekinirlerdi. Ahmet Bey de su iyesini koruduğu için su iyesi tarafından ödüllendirilir ve kanını Ahmet Beye vererek padişahın gözlerinin açılmasını sağlar.

Yılan Bey masalında padişah suyun kenarında gezerken kurbağaların sesini duyar ve suyun kenarında Allah'a dua eder yılan da olsa bir oğlum olsun der ve dokuz ay sonra yılandan bir çocuk dünyaya gelir. Suyun kenarında kurbağanın sesini duymasıyla dua etmesi duayı su iyesine yaptığını göstermektedir.

Aynı masalda padişahın yılanı doğurmakta zorlanan eşini doğurtması için ebe aranır. Üvey kızından kurtulmak isteyen anne, üvey kızını saraya gönderir. Kız padişahın adamlarına çeşme başında durmalarını söyler ve çeşmenin orada abdest alır namaz kılar ve Allah'a dua eder. O esnada rüya görür rüyasına bir derviş gelir ve ona çeşmenin başında iki çubuk var biri yeşil biri kırmızı der ve bu çubuklarla padişahın eşine vurmasını ister. Kızın çeşmenin başında dua etmesi, çeşmenin başında uykuya dalması sonucunda koruyucu su iyesinin derviş kılığında gelip kahramana yardım etmesi su iyelerinin masallardaki terennümüne örnektir.

Bengiboz adlı masalda padişahın gözleri kör olur. Gözlerinin açılması için ayak basılmamış toprağın gözlerine sürülmesi gerekmektedir. Küçük şehzade ayak basılmamış toprağı bulmak için yola koyulur. Su başında oturur ve biraz su içer ardından hemen uyur. Rüyasına bir derviş gelir ve ayak basılmamış toprağa onu Bengizboz adlı atın götürebileceğini söyler. Uyandığında dervişi başında bulur.

Yukarıda örnekleri verilen masallarda su iyelerinin kılık değiştirerek iyi niyetli olan kahramana serüveni boyunca yardım ettiğini görüyoruz. Şamanizm inancında kutsiyet addedilen suya ve suyun koruyucu ruhu olduğu inancına Erzurum masallarındaki yansıması yukarıdaki örneklerdeki gibidir.

Dağ İyesi (Dağ Kültü)

Şamanizm inancına göre insanları, hayvanları, bitkileri kötülüklerden koruyan canlıların devamını sağlayan, koruyucu yer su tanrıları olduğuna inanılır. Dağda, ovada, denizde, kara ve su üzerinde hakimiyet süren bu varlıklara, buralara hükmettiği için sahip ya da iye ismi verilir. Yer su ruhlarının önemli mekanlarından biri de dağlardır. Dağlar Şamanizm inancına göre Tanrıların mekanı, evi olarak kabul edildiği için kutsal mekanlardır. Bu sebeple Şamanizm inancında Tanrılar için kurban kesmek istedikleri zaman dağa çıkar, orada kurban keselerdi. Dağların kutsal mekan olarak kabul edilmesi inancına ve dağ iyelerine Erzurum masalları adlı eserde de rastlamaktayız.

Masallarda dağların koruyucu özelliği vardır. Çoğu zaman dağ zor durumdan kaçıp kurtulan kahramanın sığınağı olur. Kahramanın yuvası haline gelerek onu çıkacağı yolda yönlendirir.

İngiliz kralı adlı masalda rüya gören çocuk annesine rüyasını anlatmak ister. Annesi hayrolsun demediği içi rüyasını anlatmak istemez. Buna kızan anne çocuğu döver ve kahraman bir serüvene çıkmadan önce dağa gider, dağa sığınır.

Bengiboz adlı masalda ayak basılmamış toprak arayan küçük şehzade bir dağa gider ve orada bir saray görür ve orada dünya güzeline aşık olur.

İngiliz kralı adlı masalda dağın sığınmacı, koruyucu özelliğini görürken Bengiboz adlı masalda dağın kahramanı dünya güzeli ile karşılaştırmasıyla kahramana yeni bir hayat sunduğunu görmekteyiz.

Taş İyesi (Ruhu)

İnsanoğlu ilk zamanlarda tabiattaki varlıkları anlamlandırmaya çalışırken birçok varlığın ruhu olduğuna inanmıştır. Taşlar da insanların kutsiyet addettiği varlıklardandır. Taşların insana ve canlılara iyi gelen güçlü bir yapısı olduğuna inanılır. Taşla temas edildiğinde hastalıkların iyileşeceği, çocuğu olmayan kadınların şifa bulacağı inancı Şamanizm inancının bir parçasıdır. Bu sebeple taşla temas önemlidir. "Türkler arasında ilaç, şifa, çocuk doğurmak (veya doğurmamak), büyü, uğur, dilek, adak, yemin, yağmur, kar yağdırmak, için taşın kullanıldığı tespit edilmiştir" (Kaya, 2015: 54).

Uyuyan delikanlı masalında tüccarın kızı uyuyan delikanlıyla evlenir. Delikanlının başından kırk gün boyunca ayrılmaması gerekmektedir. Bir gün Çingene kızı onu kandırır ve birkaç saatliğine onun yerine uyuyan delikanlının yanında durabileceğini söyler. O esnada uyuyan delikanlı uyanır ve kırk gün başında bekleyeni Çingene kızı zanneder. Onunla evlenir

tüccarın kızını ise hizmetçi yaparlar. Uyuyan delikanlı bir gün çarşıya alışverişe gider ve tüccarın kızına ne istediğini sorar. Tüccarın kızı sabır taşı istediğini söyler ve uyuyan delikanlı tüccarın kızına sabır taşını getirir. Sabır taşını alan kız sabır taşına başına gelenleri anlatır ve sabır taşı çatlar.

Atalar Kültü

Ad Verme

Anadolu'da yer alan masalların bir kısmında kahramana ad verme pir, derviş gibi kutsiyet addedilen şahıslar tarafından gerçekleşmektedir. Masallarda kahramana ad veren şahıslar İslamiyet inancına mensup olsa da ad verme geleneğinin başlangıcı Şamanizm inancına dayanmaktadır. Şamanizm inancı etkisinde olan toplumlarda Şamanın Gök Tanrı ile irtibat kurduğuna inanılması, dini ritüellere yön vermesi gibi nedenlerle Şaman toplumda saygı gören, söz sahibi olan önemli bir kişidir. Bu nedenle yeni doğan bebeğe Şamanlar gelip ad verirdi. Sadece ismini söylemez, aynı zamanda yıldız falına bakarak geleceğine dair bilgiler de verirdi. Masallarda pirin, dervişin kahramana isim vermesi ve kahraman için çeşitli dualarda bulunması Şamanizm inancının İslamiyet ile birlikte yeni bir form kazanarak devam ettiğinin bir göstergesidir.

Melikşah adlı masalda padişahın çocuğu olmaz. Hızır gelir cebinden bir elma çıkarır. Padişaha bu elmayı eşiyle yemesini söyler. Bu elmayı yedikten sonra çocukları olacağını söyler ama bir şart koşar. Çocuğun adını gelip kendisinin koyacağını söyler ve bir zaman geçtikten sonra gelir çocuğa ad koyar. Sırtın yere gelmesin diye dua eder ve ortadan kaybolur.

Nar Tanesi II adlı masalda İbrahim Bey'in çocuğu olmaz. Bir gün bir derviş gelir, cebinden elma çıkarır ve padişaha bu elmayı hanımıyla yemesini söyler. Bunun üzerine çocuğu olacağını ama çocuğa gelip kendisinin ad vereceğini dile getirerek ortadan kaybolur. Bir zaman geçtikten sonra derviş gelir kıza Nardanesi annesinin, babasının bir tanesi diyerek ad verir ve gider.

Hızır ve Derviş

Eski Türk inanç sisteminde Tanrının yardımcı ruhları vardır. Bu ruhlar kara şaman, ak şaman koruyucu iyeler gibi atalar kültürünü oluşturan unsurlardır. Tanrının yeryüzünde ve yer altı dünyasında yardımcılığını üstlenen bu iyeler yeryüzünde insanları korur veya insanlara zarar verirler. Tanrı Ülgen'in yardımcıları olduğuna inanılan bu ruhlar ak şamanlar, ak ruhlar iyiliği temsil eder. Kara şamanlar, kara ruhlar ise kötülüğü temsil ederler. Masallarda da karşımıza çıka bu ruhlar, iyeler masal kahramanını çıktığı macerada korur, kahramanın karşılaştığı bir zorluğu gidermek için rüyasına girer ve kahramana yapması gerekenleri haber verir. Türk inanç sisteminde İslamiyet'ten önceki kısımda bu iyelerin, ruhların hikayelerde destanlarda karşımıza çıkışı Ak sakallı koca vb. isimlerle olsa da İslamiyet ile birlikte derviş hızır gibi isimlerle anılmaktadır. Çeşitli kerametler gösteren Hızır ve dervişler evliya kültünü oluşturmuştur. Evliya kültünün ise eski Türk inanç sistemindeki

Tanrı ile iletişime geçen Tanrı tarafından seçilmiş şamanların bir devamı niteliğinde olduğu görülmektedir.

Başta şamanların İslamiyet ile birlikte de evliyaların özelliklerinden biri gelecekten haber getirmek, Tanrı tarafından seçilmiş kişiye rehberlik etmektir.

Bengiboz adlı masalda padişahın gözlerini açılması için ayak basılmamış bir toprak parçası getirilmesi gerekmektedir. Bu ayak basılmamış toprağın nerede olduğunu bilmeyen padişahın küçük oğlunun rüyasına derviş girer ve ona Bengiboz adlı atın yerini söyleyerek o toprak parçasına o at ile ulaşabileceğini haber verir. Kahramana yol göstermesi, gelecekten haber vermesi derviş motifinin Türk inanç sisteminde bulanan ak ruhları, kahramanın bulunduğu yeri koruyan ev iyelerini ve atalar kültünü temsil ettiği görülmektedir.

Türk inanç sisteminde bulunan kara ruhlar, kara şamanlar yer altı dünyasını simgeleyip insanlara karşı kötü tutumları ile bilinmektedir. Ak ruhların, ak şamanların İslam etkisiyle hızır, derviş gibi isimlerle anıldığını görmekteyiz. Genellikle olumlu misyona sahip dervişler Erzurum masalları adlı eserin birkaç masalında insan eti yiyen kişileri korkutan, kötülük yapan tipler olarak karşımıza çıkmaktadır. Umay Günay birkaç masalda olumsuz bir özellikle karşımıza çıka bu tiplerin olumlu derviş tipinin içerisine giremeyeceği ve birkaç istisnanın bu motifi değiştiremeyeceğini vurgulamıştır.

İnsan eti yiyen bu dervişlerin menşei Türk inanç sistemindeki kara şamanlara, kara ruhlara dayanmaktadır. Kötü ruhların, kötülüğün temsilcisi olan kara şamanların misyonları İslamiyet'ten sonra ölü yiyen dervişlere aktarılmıştır. Eserde Ölü yiyen derviş 1, Ölü yiyen derviş 2 masalında bu derviş tipine rastlamaktayız. Ölü yiyen derviş 1 masalında padişahın kızıyla evlenen dervişin evinde kırk oda vardır. Padişahın kızı, odanın anahtarlarını bulur ve kırk odaya girer. Dervişin bu odalara kefenli ölüleri getirdiğini ve bu ölülerin bir kısmını yediğini görür. Kızın bunu fark ettiğini anlayan derviş don değiştirerek kızı ailesinin fertlerinin kılığına girerek kızın bu sırrı ifşa edip etmeyeceğini kontrol eder.

Peri Kızı

Periler masallarda padişahın oğlu veya kızıyla ile evlenen yarı Tanrı özelliği bulunan olağanüstü kutsal varlıklardır. Peri kızları masallarda genellikle masal kahramanı ile evlenir ve o kahramanları dünyadaki eşlerinden kıskanırlar. O sebeple kahramanları büyülerler, dünyadaki eşleriyle birlikte olmalarını engellerler. Kahramanın dünyadaki eşinin sevgisinden emin olduktan sonra kahramanı bırakırlar. Erzurum masalları adlı kitapta yer alan Kesik kafa adlı masalda, kesik bir kafa ile evlenen padişahın küçük kızı bir mağaraya girer mağarada evlendiği adamla bir peri kızının uyuduğunu görür. Beşikte de bir bebek yatmaktadır. Sineklerden bu çifti ve çocuğu korumak için yüzlerine bir bez örter. Bunu gören peri kızı "Sen artık benim dünya ahret kardeşim oldun. Kalk seni bekleyen kızın yanına git. Çocuk burada kalsın. Mağaradaki kız sana annenin sütü gibi helal olsun" (Seyidoğlu, 2016: 92) der.

Peri kızlarının evleri, yaşadıkları dünya bu dünyada değildir. Onların evlerine Erzurum masallarında kahramanın göbeğinde bulana kilidin açılmasıyla ulaşılır. Yarı tanrı özelliği gösteren bu varlıklar padişahın kızı, oğlu gibi soylu kişilerle evlenirler. Türk destanlarında kağanın eşinin olağanüstü bir şekilde ağaçtan, ışıktan meydana gelip kağana eş olması gibi Türk masallarında da haneden soyundan olan kişi kutsal varlıklarla evlenmektedir. Erzurum masalları adlı eserin birkaç masalında padişahın oğlunun Çingene kızıyla evlendiğini görmekteyiz lakin bu evlilik masallarda olumsuz bir şekilde neticelenmektedir. Çingene kızı padişahın oğluna sağdık kalmaz ve ona kötü büyüler yapar. Kamçı adlı masalda Çingene kızı ile evlenen padişahın oğlunu Çingene bir Arap ile aldatır. Arap sevgilisini öldürdüğü için padişahın oğluna büyü yaparak onu katıra dönüştürür. Masallarda verilen örneklerden anlıyoruz ki hanedana mensup kişiler soylu kişilerle evlenmektedir aksi halde başlarına kötü işler gelmektedir. Çingene kızlarının büyü yapması kara şamanların kötü ruhlarının masallarda Çingene motifi ile hayat bulduğunu göstermektedir. Peri kızları ise ak şamanlar ve ak ruhların devamı niteliğindedir.

Yılan (Ev İyeleri)

Türklerin eski inanç sisteminde yılan ata ve yılan ana kavramı bulunmaktadır. Yarısı insan, yarısı yılan olan bu varlık Tanrılardan dünyaya gelmiştir ve yer altı ruhlarını temsil etmektedir. "Yılan ata ve yılan ana motifleri Türklerde ölümlüleri iyileştiren ve sırları açığa çıkaran bir varlık olarak ön plandadır" (Sümer, 2016: 279).

Erzurum masalları adlı kitabın ilk masalı olan Yılan Bey masalında yılan motifini görmekteyiz. Masalda çocuğu olmayan sultan denizin kenarında gezerken kurbağa sesi duyar ve dua eder. "Allah'ım bana bir çocuk ver, istersen yılandan olsun" (Seyidoğlu, 2016: 11) der. Duası sonucunda eşi hamile kalır ve bir yılan doğurur.

Türk inanç sisteminde de yarı Tanrı yarı insan olarak kabul edilen yılan ata kavramının masala yansımasını görmekteyiz. Bir insandan yılanın doğması masalda yılan ata kavramının yaşadığını göstermektedir.

Güney Amerika'da Peruda anlatılan mitolojik hikayeye göre lik adında bir yılan vardır. "Lik, efsaneye göre kendisini sulak yerlere götürenlere yardım eder, onların dileklerinin gerçekleşmesini sağlar" (Sümer, 2016: 281). Masalda, deniz kenarında sultanın dua etmesi ve duasının kabul olması bu mitostan izler taşıdığını gösterir.

Masalın devamında yılan bey ile evlendirilmek üzere genç kızlar getirilir ama yılan bey onların hepsini boğar, öldürür. Üvey annesi tarafından yılan beyle evlendirilmek istenen genç kızın rüyasına bir derviş girer ve yılan beyin peri padişahının oğlu olduğunu, sultan çok istedi diye ona Allah tarafından gönderildiğini dile getirir. O peridir, sizler onu yılan olarak görüyorsunuz der. Masalın bu noktasında masalda yılan motifinin olumlu bir eksen etrafında oluştuğunu Türklerin inanç sisteminde bulunan yılan ata motifiyle ilişkili olduğunu görmekteyiz.

Derviş, genç kıza üst üste kıyafetlerini giy ve her bir kıyafet için yılandan da bir kat derisini soyunması iste der. Böylelikle yılan bey derilerinden kurtulunca çok güzel bir genç delikanlıya dönüşür. Mısır mitolojisinde yılan kabuk değiştirme özelliği sebebiyle yenilenmeyi, yeni hayatı, yeniden doğuşu temsil etmektedir. Yılan bey hikayesinde yılanın derisinden soyunup insana dönüşmesi, varlığın yeni bir kimlik kazanmasını, yeni hayatı yeni maceraları sembolize etmektedir.

İnsan olarak, şehzade olarak yeni hayata doğup bu yeni kimliğinin sorumluluklarını taşıyan yılan bey masalda babası adına bir savaşa katılır. Babasına ben varken savaşa gitmek sana düşmez diyerek savaşa göndermez ve savaşa kendi katılır. Türklerin eski inanç sisteminde ev iyeleri, ev ruhları bulunmaktadır. Bulunduğu evi bu ruhlar kötülüklerden korur. Yılan da bu ev iyelerinin içerisinde anılan bir hayvandır. Eski inanç kültürünün bir ürünü olsa da İslamiyet ile birlikte ev iyeleri inancı yaşamaya devam etmiştir. Bazı tarikatler de ev iyelerinin varlığına inanırlar. Masalda düşman ile savaşmaya giden yılan bey bir nevi devletini, sarayını kötülüklerden koruyan ev iyesi misyonunu üstlenmiştir.

Devler Cadılar Çingene Kızları

Masallarda devler kahramanın çıktığı yolda, yoluna engeller koyan iri cüsseli, kahramana ve insanlara kötülük eden, insan etiyle beslenen korkunç varlıklardır. Devler kötülükten beslenen varlıklardandır. Devlerin masallardaki rolüne baktığımız zaman eylemleri kötü ruhların hatırlatmaktadır. Şamanizm inancında kötü ruhların temsilcisi Erlik olarak bilinmektedir. Devler yer altı dünyasının (kötülüğün) sahibi Erlik'e tabii olan, Erlik için mücadele eden varlıklardır.

Beybörek masalında padişahın kırk oğlu vardır. Padişah vefat eder ve oğullarına bir vasiyet bırakır. Vasiyetinde sağ tarafa gidin sakın sol tarafa gitmeyin der. Otuz dokuz oğlu babanın sözünü dinlemez. En küçük oğlu Beybörek babamızın sözünü dinleyelim der ama kardeşleri onu dinlemez. Sefere çıkarlar onlar gece uyur ama Beybörek uyumaz o sırada bir dev gelir. Beybörek devi öldürür. Bu masalda Beybörek üç kez devle mücadele eder ve devin üstesinden gelir.

İyilik et de suya at balık bilmezse Halik bilir masalında padişahın oğlu devlerin memleketine gider. Devler memleketinde devlerin bölüşemediği malları devlerinden elinden alır. Devlerin elinde bulunan mallar Sultan Süleyman'ın külahı, kamçısı ve seccadesidir. Padişahın oğlu bunları devlerin elinden alır ve gider.

Masallarda kötülüğün timsali olan varlıklardan biri de cadılardır. Cadılar masallarda çirkinliği ile dikkat çeker. İyiliği temsil eden kahramanı yok etmek için uğraşan, küpün üstüne binerek uçabilen, elinde yılandan kamçısı olan korkunç ve olağanüstü varlıklardır. Devler gibi cadılar da kötülüğün simgesi ve sahibi olan Erlik için mücadele eder ve ona tabiidirler. Şamanizm inancında kötülüğüm timsali olan Erlik, elinde yılandan kamçısı olan

çirkin bir varlık olarak tasvir edilmiştir. Masallarda cadılar sadece yaptığı eylemlerle değil görünüş itibariyle de Erlik'e benzemektedir.

Nar tanesi I masalında annesi ölen Nardane'nin babası başka bir kadınla evlenir. Nardane'nin üvey annesi Nardanesini evde istemez. Onu evden gönderir. Nardanesi üvey anneden daha güzel olduğu için üvey anne onu kıskanır ve onun ölmesini ister. Ölüp ölmediğini kontrol etmek için yılanı kamçı yapar, küpüne biner ve göğe uçar. Bu özellikler cadının masalda Erlik'i temsil ettiğinin göstergesidir.

Dilaremcengi masalında Dilaremcengi'ye tuzaklar kuran bir cadı vardır.

Gül Sinan adlı masalda altın dişli kız ile altın perçemli oğlan doğuran padişahın eşine ablaları tuzak kurar. Cadıyı kardeşine gönderen ablalar bu iki çocuğu cadı aracılığıyla kaçırıp suya atarlar.

Çingene kızı motifi masallarda kahramanın asıl eşi olan ve iyiliği temsil eden kızların yerine kötülüğü temsil eden Çingene kızlarının geçmeye çalışması şeklinde görülür. Çingene kızlarının yaptığı kötülüklerle yer altı dünyasının timsali olan Erlik'i temsil edildiği masallarda görülmektedir.

Uyuyan delikanlı masalında tüccarın iyi kalpli kızı uyuyan delikanlıyla evlenir. Kırk gün delikanlının başında beklemek zorundadır. Kırk günün sonunda uyuya delikanlı uyanacaktır. Kırk gün delikanlının başından ayrılmayan tüccarın kızını Çingene kızı kandırır ve onun yerine geçer.

Kamçı adlı masalda padişahın oğlu bir Çingene kızı sever. Babasının itirazına rağmen Çingene kızı ile evlenir. Çingene kızı padişahın oğlunu bir Arap ile aldatır. Padişahın oğlu Arap'ı öldürür. Bunu öğrenen Çingene kızı padişahın oğlunu köpeğe çevirir.

Ay

Ay, Şamanizm inancında kutsal kabul edilen gök cisimlerindendir. Şamanizm inanç sisteminde ayın farklı zamanlarda büründüğü şekillere bakılarak savaş kararı alma gibi gelecekle ilgili konularda tahminlerde bulunulur ve kararlar alınırdı. Şamanizm inancında ayın erkek olduğuna inanılır. Şamanizm inancında Şamanlar tabiatla iç içedir ve tabiattaki varlıklarla iletişim halindedir. Şamanın hayvanlarla, gök cisimleriyle iletişime geçildiğine inanılır. Şamanın iletişime geçtiği gök cisimlerinden biri de aydır. Bu inancın Erzurum masallarına yansıdığını görmekteyiz. Erzurum masallarında ***Nar tanesi*** adlı masalda kızın üvey annesi aya sorular sorarak kızın akıbeti hakkında bilgi almaktadır.

Nar Tanesi adlı masalda üvey anne cama çıkarak bağırır.

"Heeey! Ay mı güzel gün mü güzel, sen mi güzel ben mi güzel? Nardane mi güzel?

Ay cevap verir. Ne ay güzel ne gün güzel. Ne sen güzel ne ben güzel. İlla Nardane Hanım illa da Nardane Hanım der" (Seyidoğlu, 2016, 145).

Kozmogoni

Kozmogoni kozmik sistemlerin nasıl ortaya çıktığını, evrenin, tabiatın meydana geliş hikayesini, tabiat unsurlarının insanlarla ilişkisini inceleyen bir alandır. Erzurum masalları adlı eserde kuş, at vb. tabiata ait varlıkların insanlarla ilişkisi tespit edilip bu ilişki mitolojik bir temele oturtulmuştur.

Kuş

Eski Türk inanç geleneğinde kuşların şamanların koruyucu ruhu olduğuna inanılırdı. Bu koruyucu ruhlar Tanrı tarafından seçilmiş kişilere Tanrının kutunu teslim ederlerdi. Bu kuşlardan biri de devlet kuşudur, devlet kuşu mitolojik bir kuştur. Devlet kuşu Tanrının vazifelendirdiği kuşlardandır. Tanrı devlet kuşuna kimin başına konması gerektiğini söyleyerek vazifelendirir. Bunun sonucunda devlet kuşunun başına konduğu kişi ikbal ve kut bulur.

Erzurum masalları adlı eserde bulunan ***Leylek 1, Leylek 2*** masalında padişah kızlarını evlendirmek ister ve kim konağımın altından geçer kızlarımda mendilini onun önüne düşürürse kızlarımı onlarla evlendireceğim der. Padişahın küçük kızı mendili bir leyleğin önüne atar. Leylek onu alır, peri padişahının oğluna götürür ve onu evlendirir. Periler kutsal kabul edilen ruhlardandır. Leylek eski inanç kültürümüzde bulunan kutsal ruhlarla insanlar arasında elçilik yapan kuşların misyonunu burada üstlenir. Padişahın kızının peri padişahının oğlu ile evlenmesi padişahın soyuna verilen bir kut'tur. Leylek bu kutu sahibine götürür. Devlet kuşu adlı mitolojik kuşun kahramanı evliliğe götürdüğünü, talihini değiştirdiğini mit kaynaklarında görmekteyiz. Bu masalda da kuş padişahın kızının talihini değiştirmektedir.

Erzurum masalları adlı eserde görülen kuş motifinin bir başka işlevi de don değiştirmesidir. Masallarda çok sık görülen bu motif Türklerin İslamiyet'ten önceki inançlarından itibaren görülen bir durumdur. Şamanizm inancında kamların, şamanların kuş donuna girerek gökleri dolaştığı söylenirdi. Bu mit İslamiyet ile birlikte anlatılarda yaşamaya devam etmiştir. Ahmet Yesevi'nin turna donuna, Hacı Bektaş Veli'nin güvercin donuna girerek Anadolu'ya geldiği rivayet edilir. Tanrı ile iletişime geçtiği düşünülen kutsiyet addedilen kişilerin don değiştirip kuş olması motifini Erzurum masalları eserinde ***Topal Leylek, Hasan Çelebi, Hüsnü Yusuf*** adlı masallarda yaşadığını görmekteyiz.

Hasan Çelebi adlı masalda peri padişahının kızı, beyin oğlu olan Hasan Çelebiyi kaçırmıştır. Onu bir kuş donuna sokmuştur. Akşamları peri padişahının kızının konağına gidince kuş donundan sıyrılıp insan olmaktadır. Masallarda kutsal, sihirli varlık olan perilerin don değiştirerek kuş kılığına girmeleri Şamanizm inancının masallarda yaşadığını göstermektedir.

At

Eski Türk inançlarına dair kaynaklarda at Şamanizm'e ait ritüellerde Şamanların ayinlerde gökyüzüne çıkmalarını dünya değiştirmelerini sağlayan mucizevi bir hayvandır. "Çoğu kere Gök Tanrı'nın (yeni tespit edilmiş rivayetlerde baş tanrı sayılan Ülgen'in) simgelerinden biri olarak önem kazanmakla ve kurban olarak da ona sunulmaktadır. Şaman at yardımıyla yeraltına ya da öteki dünyaya geçebildiği için ölümün de simgesi olmuştur"(Çoruhlu, 2002: 140). Atlara Şamanizm inancında yüklenmiş bu misyonun İslamiyetle birlikte değişen inancımızda da sürdüğü görülmektedir. Hz Muhammet'in miraç hadisesinde gökyüzüne çıkışı anlatıldığında ona yoldaşlık eden hayvanın at olduğu rivayet edilir. Hz. Ali'nin atı olan Düldül'ün olağanüstü özelliklere sahip olduğu anlatılır. Türk destanları ve masallarında bir maceraya sürüklenen kahramanın yardımcısı ve yoldaşı attır. Atlar bu tür anlatılarda olağanüstü özellikleriyle verilir.

Eserde ***Bengiboz*** adlı masalda padişahın gözleri kör olur. Gözlerinin açılabilmesi için ayak basılmamış toprağa ihtiyaç duyulur. Padişahın küçük oğlunun rüyasına derviş ayak basılmamış diyarlara ancak Bengiboz adlı atla gidebileceğini kahramana söyler. Bengi kelimesi sonsuza kadar süren ölümsüz anlamlını taşımaktadır. Boz ise atın rengidir. Masalda Bengiboz padişahın oğlunu ayak basılmamış diyarlara götürürken kimi zaman kanatlanıp uçmuştur. Bu özelliği ile şamanların alem değiştirirken onlara yardımcı olan atların, İslamiyet ile birlikte Hz. Muhammet'in miraç hadisesinde alem değiştirirken kullandığı bineğin özelliğini taşımaktadır. At masalda kahramanı başına gelecek kötü hadiseler konusunda uyarmıştır, kahramana kılavuzluk yapmıştır. Renginin boz olması gelecekten haber vermesi kanatlanarak uçması gibi mitolojik özelliklerinin olması Türk Budist inancında beyaz renkli atın Gök Tanrıyı simgelemesini hatırlatmaktadır.

Sayılar

Üç Sayısı

Türk mitolojisinde üç sayısının önemli bir yeri vardır. Şamanizm inancına göre dünya üç katmandan oluşmaktadır. Altay sahasının yaratılış destanına göre Tanrı Ülgen dünyayı üç balık üzerinden yaratmıştır.

"Sanma ki bizim dünya, dünyalar içinde tektir, Otuz üç katlı gökte dünya çok çok yüksektir" (Ögel, 1998: 435).

Şamanizm etkisiyle kutsiyet addedilen üç sayısına Erzurum masallarında da rastlamaktayız.

Erzurum masalları adlı eserde bulunan ***Leylek 1 Leylek 2, Ölü yiyen derviş 2, Kesik kafa, Gülsinan*** masallarında padişahın üç kızı vardır. Masallarda evlilik çağına gelen bu kızlara peri padişahının oğulları veya dervişler talip olur. Genellikle padişahın üçüncü kızı derviş ya da peri padişahının oğlu ile evlenir.

Bengiboz adlı masalda ise padişahın üç oğlu vardır ve üçüncü oğlu babasının gözlerinin açılması için çaba gösterir ve bu konuda başarılı olur.

Kesik kafa adlı masalda padişahın üç kızı vardır. Evlenmek isterler ve bu isteklerini padişaha üç karpuz göndererek ifade ederler.

Gülsinan adlı masalda padişahın üç kızı vardır.

İngiliz kralı adlı masalda padişahın oğlu İngiliz kralının sorduğu üç soruyu bildiği için adı üç marifet bilen olmuştur.

Masalların sonunda söylenen bitiş kalıbında gökten üç elma düşer. Üç rakımına bu bitiş cümlelerinde de rastlamaktayız.

Beybörek adlı masalın bitiminde gökten üç elma düştü. Biri bu masalı düzüp koşana biri dinleyene biri de bana ifadesine yer verilmiştir.

Kırk Sayısı

Kırk sayısı Şamanizm'de daha çok ölüm ile ilgili ritüellerde kullanılmıştır. Ölen kişinin ardından Şamanizm inancına mensup kişiler kırk gün boyunca yemek verir. Bu inanç İslamiyet'le birlikte bir gelenek haline gelmiştir. Ölen kişinin ardından kırk gün geçmesiyle birlikte şaman ölen kişinin ruhunu çağırır ve onunla konuşur.

Beybörek masalında padişah ölünce kırk gün yasını tutarlar.

"Bir rivayete göre yer altı dünyası ile gökyüzünün arasında bulunan uzaklık kırk menzil yola karşılık gelir" (Makas, 2000: 339). Bu sebepten dolayı masallarda kahraman bir serüvene çıkmışsa kırk gün kırk gece yol gitti, kırk gün kırk gece düğün yapıldı gibi zamanı ve ölçüyü dile getiren kalıplar kullanılır.

Beybörek adlı masalda dev, Beybörek'e padişahın kızını ona getirmesi için kırk gün mühlet verir.

Beybörek kırk katır et kırk katır şarap hazırlatır.

Nar Tanesi I adlı masalda kırk harami vardır.

Nar Tanesi II adlı masalda İbrahim Bey'in kırk odası vardır. Nardane adlı güzelin saçında kırk örük vardır.

Tavuk kız adlı masalda padişahın oğlu ile tavuk kız evlenir kırk gün kırk gece düğün yaparlar.

Kesik kafa adlı masalda padişahın kızı kesik kafadan kırk günlük yemek ister. Peri padişahının oğlu kırk cariyeyle kırk günlük yemek gönderir.

Uyuyan delikanlı adlı masalda tüccarın kızı uyuyan delikanlının uyanmasını kırk gün bekler.

Gök Tanrı inancına göre Gök Tanrının oğulları ve kızları vardır. Bunların sayıları çeşitli rakamlarla ifade edilir. Kırk da bu sayılardan biridir. Bu hadisenin masallara sultanın, kağanın kırk kızının, kırk oğlunun olması şeklinde yansıdığını görmekteyiz. Türk inanç sistemine göre sultanlar Tanrı tarafından seçilmiş kutsal kişilerdir. Bu sebeple Gök Tanrı'nın olduğu gibi masallarda onların çocuklarının, kızlarının sayıları kırk ile verilir.

Beybörek adlı masalda padişahın kırk oğlu vardır.

Muradına ermeyen dilber I masalında padişahın oğlu cadı kızı cezalandırmak için sorar kırk satır mı kırk katır mı?

Padişahın oğlu, cadı kızını kırk katırın kuyruğun bağlayarak öldürür.

Nar

Dünyadaki varlıkları doğayı anlamlandırma yolundaki ilk eylem olan mitoloji ve doğadaki canlılarla etkileşim halinde olunan Şamanizm inancında nar şifalı bir bitkidir. Nar şifalı bir bitki olması sebebiyle canlılığın ve güçlülüğün simgesidir. Maniheizm inancına göre Mani'nin doğumunda nar önemli bir rol oynamıştır. "Fâ- Tâ adındaki kralın karısı yediği nardan gebe kalmış ve göğsünden Mani doğmuştur" (Erdoğan, 2007: 33). Nar Yunan mitolojisinde bereketin sembolüdür. İçinde birden fazla tanenin olması bereketi temsil etmektedir. İçindeki taneler dişiliği ve üretkenliği de temsil etmektedir. Bu sebeple evlilik ve üretkenlik gibi durumları da temsil etmektedir. Şamanizm inancında çeşitli ritüellerde ruhlar için nar saçılarak bereketi çağırdıklarına inanırlardı. Böylelikle kansız kurban özelliğini taşıdığını da görmekteyiz. Şamanların çeşitli hastalıkları iyileştirmek için nardan ilaçlar yaptığı bilinmektedir. Halk hekimliği noktasında da birçok eserde narın şifa verici özelliğine rastlamaktayız. Sadece Şamanizm inancı içinde değil Kur'anı Kerim'in çeşitli ayetlerinde de narın şifa veren özelliğine rastlamaktayız.

Masallarda narın hastalıkları iyileştirmede kullanıldığını görmekteyiz.

Tavuk kız adlı masalda tavuk kızın annesi hastalanır ve hastalığına şifa olması için padişahın bahçesindeki narı tavuk kızdan getirmesini ister.

Yunan mitolojisinde nar aynı zamanda güzelliğin sembolüdür. Bilimsel olarak yapılan araştırmalarda nar meyvesinin cildi güzelleştiren etkisi kanıtlanmıştır. Birçok masalda güzelliği dillere destan kızlara nar isminin verildiği görülmektedir.

Nar tanesi I, Nar tanesi II adlı eserde güzelliği ile dillere destan olan kızın adının Nardane olduğunu görmekteyiz. Üvey annesi tarafından güzel olduğu için öldürülmek istenen Nardane'nin güzelliğini üvey annenin sorduğu sorudan anlıyoruz. Üvey anne dama çıkar ve bağırır.

"Heyy ay mı güzel gün mü güzel, sen mi güzel ben mi güzel? Nardane mi güzel?

Gaipten bir ses cevap verir.

Ne ay güzel ne gün güzel ne sen güzelsin ne ben güzelim. İlla Nardane, İlla Nardane. (Seyidoğlu, 2016: 145).

Zeus'un karısı ve kız kardeşi olan kadınları gözettiğine, onların hayatını düzenlediğine, analığı ve doğumu koruduğuna inanılan tanrıça Hera'nın da sembolü nardır. "Tanrıça Hera çoğu zaman yüksek bir taht üzerine oturmuş olarak tasvir edilir. Onun bir elinde çoğalmanın sembolü olan nar, diğerinde ucunda kuğu kuşu bulunan bir hükümdarlık asası bulunur" (Can, 1970: 45)

Üç narlar adlı masalda yaşlı kadın padişahın oğluna üç narlara gidersen hayır görürsün der ve üç narları almaya gider. Üçünü de böler ve üçüncü nardan dünya güzeli bir kız çıkar ve sonunda onunda onunla evlenir. Böylelikle masalda nar motifinin evliliği, yeni bir hayatı dişiliği temsil eder.

Elma

Elma Anadolu'da bereketin bolluğun ve üremenin simgesidir. Anadolu'da birçok ritüelde elmanın çeşitli anlamlara bürünerek yer alır. "Erzurum'un ilçesi İspir'de düğün günü damat evine gelen gelinin kafasına "elma vurma" hâlâ yaşayan bir pratiktir. Damadın elmayı gelinin kafasına vurabilmesi gücünün göstergesidir. Vuramaması ise gelinin karşısında yenik düştüğünün…"(Altun, 2008: 264).

Anadolu'da yer alan masallarda elma üremeyi, zürriyeti temsil etmektedir. Masallarda çocuğu olmayan kişiye pir, derviş gibi toplum açısından kutsal kabul edilen kişiler tarafından elma ikram edilir. Pir çocuğu olmayan kişinin elmayı eşiyle yemesini ister. Bu motif birçok destanda, halk hikayesinde görülmektedir. Manas destanında Yakup Han hamile kalamayan eşine elma ağacının altında oynamadığı için kızar. Kerem ile Aslı hikayesinde iki kahramanın annesi pir tarafından getirilen elmayı yedikten sonra hamile kalır.

"Dua ederek çocuk istemenin yerini, elmayla çocuk sahibi olma motifinin aldığı görülmektedir. Jean Paul Rou, Türklerin, kadında döllenmenin bazı yemeklerin yenmesiyle ilgili "döllenme bayramı" şeklinde tanımlayabileceği geleneklerinden, bu geleneğin en etkin yiyeceğinin "elma" olduğundan söz etmektedir. Elmanın etkisi aşkın kendisi gibi çift yönlüdür" (Altun, 2008: 266).

Erzurum Masalları adlı eserde yer alan ***Üç Turunçlar*** adlı masalda padişahın çocuğu olmaz. Bir gün ava giden padişahın karşısına bir Pir çıkar ve padişahın çocuğu olmadığını anlar. Padişaha elma verir. Bu elmanın yarısını padişahın yarısını da padişahın eşinin yemesini ister. Dokuz ay, dokuz gün sonra çocukları dünyaya gelir.

Melikşah adlı masalda padişahın çocuğu olmaz. Bir gün yanına bir derviş gelir padişaha derdinin ne olduğunu biliyorum der ve cebinden bir elma çıkarır. Akşam padişahın ve eşinin elmayı yemesini ister. Bunun üzerine dokuz ay sonra padişahın çocuğu dünyaya gelir.

Masalarda bitiş formeli olarak da elma kullanılır. Gökten üç elma düştü ifadesi masalların bitiminde kullanılır. Burada dikkat çekici unsur elmanın gökten gelmesidir. Şamanizm inancına göre gökten gelen her şey iyiliği, bereketi simgeler. Gökten yani gök Tanrı'nın rahmetinden bir parça olan elmanın gönderilmesi, elmanın dinleyiciye ve masal kahramanlarına şans, bereket, bolluk getirmesini temenni etmelerinden kaynaklanmaktadır.

Muradına nail olmayan dilber masalının sonundaki bitiş formeli olarak "Onlar yer içer muratlarına geçtiler. Gökten üç elma düştü, ikisi söyleyene birisi de dinleyene" ifadesi yer almaktadır. Elmanın üremeyi temsil ettiğini görmekteyiz.

Sonuç

Mitoloji bir toplumun ilk evresinde dünyayı, tabiatı, maddeleri sorgulama ve anlamlandırma eyleminin adıdır. Anlamlandırma eylemini tamamlayan toplum doğadaki unsurlara kutsiyet addedip bir inanç sistemi haline getirdiği için mitoloji aynı zamanda ilk inanç ve ilk ideolojidir. Mit tabiatın ve insanın etkileşiminin ilk hikayesidir. İlkel toplumun ilk anlatısı olan mit zamanla masal, efsane, destan vb. edebi anlatılarla harmanlanarak yeniden hayat bulmuştur. Türkler tarih boyunca birçok dine mensup olmuş en sonunda da İslamiyet inancında sabit kalmıştır. Lakin İslamiyet inancının bir parçası olduğunu düşündüğü birçok eylemin menşei Türklerin ilk inancı olan Şamanizm'dir. Bilge Seyidoğlu tarafından derlenen Erzurum masalları adlı eserde Şamanistik birçok unsura rastlanıp, bu unsurlar Şamanizm inancı ve Türk mitolojisi kaynak gösterilerek açıklanmıştır.

KAYNAKÇA

Altun, Işıl (2008). "Türk Halk Kültüründe Elma". *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. S. 5. s. 262-281.

Arsever, Celal Esad (1999). *Kirmanşah Hikayesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aydoğan, Emine (2006). *Anadolu Sahası Türk Halk Hikayelerinde Mitolojik Unsurlar*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Can, Şefik (1970). "Klasik Yunan Mitolojisi". *Büyük Larousse*. C. 16. İstanbul: İnkılap Yayınları. s. 8538.

Çoruhlu, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Erdoğan, Bayram (2007). *Sorularla Türk Mitolojisi*. İstanbul: Pozitif Yayınları.

Kalafat, Yaşar (1999). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Kaya, Muharrem (2006). *Şamanistik Türk Mitolojisinin Erzurum Efsaneleri'ndeki İzleri*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları Tarih Serisi.

Kaya, Muharrem (2015). *Mitolojiden Efsaneye Türk Mitolojisinin Türkiye'deki Efsanelerde İzleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Makas, Zeynelabidin (2000). *Türk Dünyasından Masallar*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (1998). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Seyidoğlu, Bilge (2016). *Erzurum Masalları*. İstanbul: Dergah Yayınları

Sümer, Necati (2016). "Dinsel ve Mitolojik Bir Sembol Olarak Yılan". *The Journal of Academic Social Science Studies*. S. 43. s. 275-288.

TRABZON İLİ ÇARŞIBAŞI İLÇESİNDE GELENEKSEL YILBAŞI KUTLAMASI: KALANDAR GECESİ

Çağla YILMAZ

Doktora Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Halk Bilimi ABD

ÖZ

Halk takvimi halk kültürü üretimlerinden biridir ve halkın tecrübelerinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Halk takvimi her yıl belli zamanlarda tekrar eden hava olaylarına, iklim değişikliklerine ve birtakım astronomik gözlemlere göre üretilmiştir. Bu belli dönemlerden biri de yılın başlangıcı yani yeni yıldır gecesidir. Trabzon özelinde olmak üzere Doğu Karadeniz bölgesinde 13 Ocak gecesi kutlanan geceye ve bu gece ile başlayan aya halk takviminde "Kalandar" adı verilmektedir. Bu gecede yörede birçok farklı uygulama ve pratik gerçekleştirilmektedir. Trabzon'un çoğu ilçesinde ortak ve farklı uygulamalar görülebilmektedir. Yine bu gecede Maçka ilçesi Yazlık köyünde bir festival de düzenlenmektedir. Bu çalışmada Trabzon'un batı ilçelerinden olan Çarşıbaşı ilçesindeki Kalandar kutlamaları örneklem olarak seçilmiştir. Bunun sebebi ilçedeki kutlamaların herhangi bir festivalleşmeye gitmeden doğal akışında devam ediyor olmasıdır. 13 Ocak 2019 ve 13 Ocak 2021 tarihlerinde ilçenin Kadıköy köyünde gerçekleştirilen Kalandar kutlamalarında katılımcı gözlem gerçekleştirilmiş ve ardından ilçede konuyla ilgili derlemeler yapılmıştır. Çalışmada Kalandar kutlamalarının nüfusu iyice azalan köylerde çocuklar arasında daha aktif olmak üzere halen sürüyor olmasının işlevsel açıdan değerlendirilecektir. Kalandar gecesi gerçekleştirilen uygulamalar kültürün hoşça vakit geçirme işlevi üzerinden irdelenecektir. Popüler kültürün herkesi kendine benzettiği modern çağda kültürel çeşitliliğin önemli bir değeri olan bu kutlamaların kentleşmeye rağmen hala sürdürülüyor olması önemlidir. Pek çok orijinalliği bünyesinde bulunduran ve ulusal envanterde takvime bağlı inanış, kutlama ve gelenekler başlığından kaydedilmiş olan bu somut olmayan kültürel miras unsurunun yaşatılması ve aktarılmasının devamı için başta yerel yönetimler ve sivil toplum kuruluşlarının da konuyla ilgili hassasiyet göstermesi ve farkındalık yaratması önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Halk takvimi, Trabzon, Kalandar, gelenek, yılbaşı

ABSTRACT

The folk calendar is productions of folk culture and it emerged as a result of the experiences of the people. One of these certain periods is the beginning of the year, the night of the new year. Trabzon especially in the Eastern Black Sea region, the night celebrated on the night of January 13 and it is called "Kalandar". On this night, many different applications and practices in the region is carried out. Common and different practices can be seen in most districts of Trabzon. In this study, one of the western districts of Trabzon Kalandar celebrations in Carşıbaşı district were chosen as the sample. Because of the celebrations in the county this is because it continues in its

natural flow. 13 January 2019 and 2021 observations were made during the Kalandar celebrations held in the village of Kadıköy in the district. and, reviews were made in the district on the subject. The population of the Kalandar celebrations in the work is decreasing the fact that it still continues to be more active among children in the villages will be evaluated functionally. Practices carried out on Kalandar night will be examined over the fun-time function of the culture. Many originality and national this intangible culture recorded in the inventory under the heading of beliefs, celebrations and traditions based on the calendar in order to keep the legacy element alive and transfer, local governments and non-governmental organizations.

Keywords: Folk calendar, Trabzon, Kalandar, tradition, new year.

Giriş

İnsan, her yönüyle doğayla iç içe olan bir canlıdır; onun üretim ve birikimi, geçmiş deneyimler üzerine inşa ettiği yaşam tarzı, ilişki içinde olduğu doğa olaylarından ayrı düşünülemez. Halk takvimi de halk kültürü üretimlerinden biridir ve halkın tecrübelerinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu takvim her yıl tekrar eden belli başlı olayların sonucunda halk tarafından üretilmiştir. Takvimdeki aylar yöreden yöreye farklı isimlendirilir. Kocakarı hesabı olarak da bilinen bu takvimin ilk ayına Doğu Karadeniz bölgesinde "Kalandar" adı verilmektedir. Rumi takvim esas alınarak düzenlenen bu takvimin bugün kullanılan Miladi takvimle arasında on üç gün fark bulunmaktadır. Bu yüzden Kalandar ayı ocak ayının on üçünde başlatılır. O gece yörede Kalandar gecesi olarak kutlanır ve hep beraber yeni yıl karşılanır.

İnsanlar yıllar boyunca yaşadıkları coğrafya ve iklime bağlı olarak yerel takvimler üretmişlerdir. Halk takvimi özellikle tarım ve hayvancılık faaliyetlerine bağlı olarak oluşmaktadır. Sanayileşme ile birlikte önemini kaybettiği düşünülen bu takvim toprak ile iç içe yaşayan günümüz köylü toplumu için işlevini hâlâ korumaktadır. Her ne kadar iç göç sebebiyle köy nüfusu azalsa ve tarımla ilgilenen kişi sayısında düşüş gözlense de insanlar düğün, tatil vb. birçok planını hâlen bu bilgilere ve deneyimlere dayanarak yapmaktadır çünkü Gürbüz Enginer'in Uşak Halk Takvimi Halk Metedolojisi adlı çalışmasında da belirttiği gibi uzun süreli deneyim ve bilgi birikiminin ürünü olan halk takvimlerine uymamak, onun gösterdiği doğrultuda hareket etmemek bireyin büyük zararlara uğramasına neden olur. Çünkü halk takvimleri oluştukları doğal ve kültürel ortamın ürünüdürler (1984: 22). İnsanlar her ne kadar resmî işleri için miladi takvimi kullanmak zorunda olsalar da sosyal işleri için kendi takvimlerinden vazgeçmemişlerdir.

İhsan Bulut, Eren Yürüdür ve Hasan Kazancı Tokat Yöresinde Yerel İklim Bilgisi ve Halk Takvimi adlı çalışmasında halk takvimlerinin halk kültürüne bağlı olarak ortaya çıkması bakımından geleneksel bir yapı sergilediğini belirtir. Dolayısıyla bu takvimlerin, halkın uzun zamana yayılan ortak gözlemler ve deneyimleriyle oluştuğu anlaşılmaktadır. Yerel takvim bilgisi halkın bizzat yaşayarak, hissederek öğrendiği bir kavramdır (2013: 27). Bu tecrübeler sonucunda halk resmî takvimden ayrı olarak kendi hesabına göre yöreye has gayriresmî

takvimini oluşturur ve bu takvim yöreden yöreye farklılık gösterir. Bir kültürel miras olarak halk takvimi kullanımı azalsa da hâlâ kuşaktan kuşağa aktarılmaya devam etmektedir.

Anadolu'da Nevruz, Hıdırellez gibi genel olarak bilinen günler olduğu gibi Çiğdem günü, Bocuk gecesi, Mayıs yedisi gibi daha belli yörelere has mevsimlik günler vardır. Ülkü Kara Düzgün Giresun Halk Takvimi, Sayılı Günler ve Bunlara Bağlı İnanış ve Uygulamalar adlı makalesinde halk takvimlerinin belirlenmesinde çoğunlukla yaşanan bölgenin iklim ve yüzey özelliklerinin etkili olduğuna dikkat çeker. Özellikle tarıma bağlı faaliyetlerin gerçekleştirilmesi ve üretim sürecinde dikkat edilmesi gereken hususların belirlenmesinde halk bu takvimi kullanır (2014: 235). Genelde "zemheri" olarak bilinen karakış bütün ülkede insanların evlerinden çıkmalarının zor olduğu özellikle çocukların evde tutulması için çaba sarf edildiği, tarım faaliyetlerinin durduğu bir dönemdir.

Doğu Karadeniz bölgesinde Trabzon özelinde Kalandar ayı eski hesaba göre yılın ilk ayı olarak anılmakta ve yeni yıla giriş çeşitli eğlencelerle kutlanmaktadır. Ocak ayının on üçünü on dördüne bağlayan gece yapılan bu etkinlikler yıllardır bölgede sürdürülmektedir. Bugün azalan köy nüfusu, imkânların artması ile beraber köyün hemen her yerine ulaşan elektrik vb. değişiklikler ritüellerin uygulanışını değiştirmiştir. Uygulamalar köyün yetişkinlerinin değil çocuklarının yaptığı etkinliklere dönüşmüştür. Kalandar kutlamalarında amaç yeni bir yılı beraber karşılamak, eğlenmek ve hoşça vakit geçirmektir. Zeynep Kantarcı'nın Kalandar Kutlaması: Livera (Yazlık) Köyü Örneği başlıklı makalesinde de dikkat çektiği gibi bu uygulamalarda en çok vurgulanan unsur bereket konusudur. Çünkü bölge çok zengin bir coğrafyaya sahip olmadığı için insanların yeni bir yıldan beklentileri bolluk, bereket ve refah olmaktadır. Kutlamalarda insanlar birbirlerine o coğrafyada yetişen ürünleri sunarak hediyeleşmektedirler. Bu da insanları birbirlerine yakınlaştırmakta, paylaşımı artırmakta ve eğlenmeyi sağlamaktadır (2017: 502).

Kalandar, Türkiye'de Trabzon, Rize, Artvin gibi yöreler başta olmak üzere çoğunlukla Doğu Karadeniz'de yüzyıllardan beri süregelen bir yılbaşı kutlama geleneğinin adıdır. Özünde birçok inanışı, eğlenceyi, kostüm ve sembolleri barındırır (Alay 2018: 99). Trabzon'un birçok ilçesinde ortak ve farklı uygulamalar görülebilmektedir. Kalandar kutlamaları genellikle Maçka ilçesinin Livera köyündeki festival ile duyulmuştur ve burası ile özdeşleşmiş şekilde anılmaktadır ancak Trabzon'un diğer ilçelerinde de kutlamalar yapılmaktadır. Maçka ilçesi bu kutlamaları festivalleştirirken çalışmada katılımcı gözlem yapılan Çarşıbaşı ilçesinde Kalandar geleneksel şekilde halk arasında aktarılarak devam etmektedir.

Bu çalışmada Trabzon'un batı ilçelerinden olan Çarşıbaşı ilçesindeki Kalandar kutlamaları örneklem olarak seçilmiştir. Bunun sebebi ilçedeki kutlamaların herhangi bir festivalleşmeye gitmeden doğal akışında devam ediyor olmasıdır. 13 Ocak 2019 ve 13 Ocak 2021 tarihlerinde ilçenin Kadıköy köyünde gerçekleştirilen Kalandar kutlamalarında katılımcı gözlem gerçekleştirilmiştir. 2019 yılında kutlamalar doğal seyrinde devam ederken

2021 yılında küresel salgın etkisi ile uygulamalardan birtakım değişikliklere gidilmiştir. Hatta köy halkının genel olarak Kalandar'a çıkmadığı söylenebilir. Çalışmada geleneksel kutlamaların işlevsel boyutu Kalandar örneği üzerinden incelenecek ve salgın sürecindeki dönüşümler değerlendirilecektir.

Trabzon şehri Türkiye'nin Doğu Karadeniz kıyısında yer almaktadır. Liman kenti olması sebebiyle yüzyıllardır bir geçiş noktası olma özelliği taşımaktadır. İpek yolunun liman kenti de olan Trabzon tarih boyunca Karadeniz'in önemli kentlerinden biri olmuştur. Anadolu ve Kafkasya kültürlerinin kesişim noktasında bulunan kent ayrıca her zaman çok kültürlü yapısını korumuştur. Bu sebeple kültürel birikim ve kaynaşma renkliliğine sahiptir. Kent kendine has müzik ve dans çeşitleri, kıyafet kültürü, sofra zenginliği gibi folklorik üretimlere sahiptir. Bu renklilik kentin yüzyıllardır barındırmış olduğu çeşitli kültürlerin birikiminin sonucudur.

Trabzon'un Çarşıbaşı ilçesinde 13 Ocak gecesi eski takvime göre yeni yıla giriş sayılır ve insanlar Goncoloz'a çıkarlar. Goncoloza çıkmak Kalandar gecesi yapılan bir uygulamanın adıdır. Bu uygulamada kişiler tanınmayacak kılıklara girerler ve ekipler halinde köyde ev ev gezip kapılara torba atarlar. Ev sahipleri kişilerin kim olduğunu anlamadan torbaları doldurmakla yükümlüdür. Evleri gezen Goncoloz ekipleri eğer yolda birbirlerine rastlarlarsa ganimet için kavgaya tutuşurlar. Bugün yalnızca birkaç çocuğun yaptığı bu ev gezmesinde girilen kılık aslında bir çeşit Goncoloz kılığıdır ancak uygulamayı yapanların bilincinde Goncoloz anlatısı yoktur. Yine de çocuklar bu uygulamayı yapmaya devam etmektedirler. Bugün bu uygulama daha çok eğlenmek için yapılmaktadır. Goncoloz/Koncoloz/Koncolos gibi farklı şekillerde bilinen bu anlatı özünde bir korku unsurunu barındırmaktadır. Karakışın kötücül cini olan Goncoloz Yozgat'tan Kıbrıs'a anlatılan bir ruhtur. Aslında kışın soğuk akşamlarında çocukları sokaktan uzak tutmak için anlatılan bu hikâye Çarşıbaşı'nda Kalandar gecesinde yapılan ev gezmelerine de adını vermiştir.

Kültür denilen şeyin Malinowski'den hareketle "aletlerden ve tüketim mallarından, çeşitli toplumsal gruplaşmalar için yapılan anayasal belgelerden, insana özgü düşünce ve becerilerden, inanç ve törelerden oluşan bütünsel bir toplam" (Malinowski 1992) olarak tanımlarsak Kalandar içinde hem tüketim mallarını hem insana özgü becerileri hem de inanç ve töreleri barındıran bir bütün olarak kültürün temel taşlarını içinde barındıran bir kutlamadır. İnsanların bir araya gelerek sosyalleştiği kutlama ortamında kültürün sürekliliğine de ortam sağlanır.

Kültür üretimlerinde değişim kaçınılmazdır. Her çağ kültürel unsurları kendine uydurur. Karagöz perdeden radyoya nasıl girdiyse radyodan da dijital platformlara geçmiştir. Benzer bir şekilde gelin nasıl ata biniyorsa bugün de gelin arabasına binecektir. Folklor yaşamak için dönüşmek mecburiyetindedir. Kesin olan şey ise insanın kültür üretmeye devam edeceği ve bu üretimlerden vazgeçmeyeceğidir. Son dönemde de kültürün ve kültür unsurlarının salgın

ile beraber yeni normale ayak uydurduğu gözlenmektedir. Bu da "folklorun salgın çağı"nı başlatmıştır.

Bascom kültürün dört işleve hizmet ettiğini belirtir. Hoşça vakit geçirme, değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme, eğitimin gelecek kuşaklara aktarılarak eğitilmesi işlevi ve toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçıp kurtulma mekanizmasıdır (Bascom 2010: 71- 80). Kalandar gecesi içinde bulundurduğu uygulamalarla bütün işlevleri bünyesinde barındırmaktadır. Kalandar gününün öncesinde, Kalandar gecesinde ve Kalandar ayının ilk sabahında olmak üzere üç aşamada değerlendirilebilecek Kalandar uygulamaları her ne kadar inananı azalsa da yöre insanı için hâlâ işlevselliğini korumaktadır.

Kalandar kutlamalarının temeli eski yılı uğurlama ve yeni yıl en iyi duygularla karşılama amacı taşır. Bu gecede yapılan bütün uygulamalar bolluk ve bereket beklentisine ve kötülüklerden korunma dileğine dayanmaktadır. Bu gece insanların beraber vakit geçirmesi, yeni yılın eğlenerek karşılanması vb. ihtiyaçlara cevaben yapılır. Bu uygulamalar atma türkü geleneği, yöresel tatlar, korku anlatıları gibi kültürel unsurları içinde barındırır. Bütün bu kültür ögeleri Kalandar gecesini kendine has kılmakta ve genel geçer yılbaşı gecesinden farklı bir yere koymaktadır. Bu özgün gece gittikçe daha az görünür olmakta ve anlatıcıları ile uygulayıcıları azalmaktadır. Oysa bu tarz kutlamalar kültürün kendini en işlevsel olarak hissettirdiği alanlardandır.

Kalandar gecesi birlik, beraberlik ve dayanışma duygularının gelişmesine hizmet etmektedir. Çarşıbaşı ilçesinde katılımlı olarak yaptığımız gözlemde özellikle kapıya torba atma uygulamasının bu açıdan büyük önem taşıdığı gözlenmektedir. Goncoloz grupları köylerde ev ev gezerek kapılara torba atarlar. Bu uygulamada tanınmamak esastır. Grubun elinde ilçede adına "kelek" denilen bir çan bulunur. Bu çan ev sahibine grubun eve yaklaşmakta olduğunu haber verir. Bu sesle ve eğer grubun içinde kemençeci varsa duyulan kemençe sesiyle ev sahibi kapıyı açar ve ekibi karşılar. Grup evin önüne bir çanta atar ve içinin doldurulmasını bekler. Bu genellikle fındık, kivi gibi yörede yetişen ürünlerden olur. Bazen de ev sahipleri goncolozlar için hazırlık yapar ve mısır patlatır. Bölgede patlamış mısıra "koşa" denmektedir. Torbalara hazırlanan koşalardan da koyulduğu görülür. Gruplar ayrıca "Hurmali hurmali hurmali" diye direterek geceye özel yapılan hurmalı bir ekmek talep etmektedir. Bu ekmek güz vakti toplanan ve Trabzon'a özgü bir çeşit hurma türünden yapılmaktadır. Son dönemde yapanı bulunmayan hurmalı ekmek Kalandar gecelerinin aranan tatlarındandır. Müzik ve dans ile icra edilen uygulamada komşuluk ilişkileri ve yardımlaşmaya dikkat çekilmekte ve kapısını açmayanlar kötülenmektedir. Bu gecede insanlar eskiden beri böyle olduğunu ve büyüklerinden bunu gördüklerini söylemektedirler. Dolayısıyla kapısı açılmayan ev ayıplanmakta ve seneye onun kapısına gidilmemektedir. Çünkü bu uygulama yalnızca eğlenmeyi değil bereket temennisini de içinde barındırmaktadır ve çalınan bir kapının açılmaması, atılan bir torbanın boş bırakılması kötü bir durum telakki edilmektedir.

Bireylerin eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirmelerine de olanak sağlayan Kalandar kutlamaları özellikle oynanan Kara Koncoloz köy seyirlik oyunu ve atılan türkülerle köy insanının yeni yılı gülümseyerek karşılamasına olanak sağlamaktadır. Kutlamaların bu hoşça vakit geçirme işlevini yerine getirmesi sebebiyle her ne kadar köyler boşalsa da Kalandar akşamı heyecanı sürmektedir. Geçmişte Kalandar ekipleri yetişkin erkeklerden oluşmaktaydı ve her bir ekip kendi ganimetine sahip çıkmaya çalışmaktaydı. Farklı ekipler yolda karşılaştıklarında birbirlerinin ganimeti için kavgaya tutuşurlardı. Bu çekişme bir tarafın diğerinin biriktirdiği torbayı alması ile son bulurdu. Bugün bu uygulama Çarşıbaşı ilçesinde ortadan kalkmış, Kalandar gezmesi çocukların sosyalleştikleri, büyüklerin de Kalandar sebebi ile toplanıp türküler atıp horon oynadıkları bir eğlence gecesine dönüşmüştür. Bu tür ortamlarda kişiler hoşça vakit geçirmekte ve hayatın sorumluluk ve zorluklarından bir süreliğine de olsa uzaklaşmaktadır. Bu uzaklaşma sebebiyle bugün halk takvimi, Kalandar gibi kullanımlar ya da Goncoloz gibi anlatılar kalmasa da bu gecenin eğlence işlevi sürmektedir.

Kalandar gecesi ve sonrasında yapılan uygulamaların hemen hepsi sosyal bir ortam içinde belli bir düzen içinde hareket etme zorunluluğundadır. Grupların birbirlerine yakalanmamak ya da ev sahibi tarafından tanınmamak için yaşadığı zorluklar, grubun beraber hareket ederse başarılı olacağını göstermektedir. Goncoloz kılığındaki kişi tanınmamalı, torba atanlar görülmemeli, ekibin elindeki kelek ev sahibine kaptırılmamalıdır. Eğer bunlar gerçekleştirilmezse ekip başarısız kabul edilir. Bu beraber hareket etme sosyalleşmeyi beraberinde getirir. Beraber hareket edilmeli, herkes kendi görevini en iyi şekilde yapmak için emek vermelidir. Bu durum köylünün barış içinde yaşamasına olanak sağlar ve kişilerin sosyal ilişkilerine sağlamlaştırır. Ayrıca çocuklar için birer kültür edinim ortamı olan bu eğlenceler sonucunda bir nesil daha Kalandar'ı öğrenerek yetişir ve kültür aktarımı doğal ortamında gerçekleşmiş olur. Böylelikle hem komşuluk, yardımlaşma iş bölümü gibi toplumsal düzen hem de kültürün devamı ve sürekliliği sağlanmış olur.

Sonuç

Toplumun sosyal değişimi ve çağın gerektirdikleri toplumsal uygulamalarda dönüşüme sebep olmaktadır. Eskiden daha kalabalık olan köy nüfusu sebebiyle Kalandar gezmelerine yetişkinler gitmekteydi. Son dönemlerde ise bu uygulamanın daha çok çocuklar arasında sürdürüldüğü gözlenmektedir. 2021 Kalandar'ının ise salgın şartlarında gerçekleştiği, kalabalık değil küçük gruplar halinde gerçekleştiği gözlenmiştir. Ayrıca horon halkasının kurulmadığı da görülmüştür.

Bugün yöreden yaptığımız derlemelerde bu takvimin kullanımının ve önemsenmesinin azaldığı ancak Kalandar kutlamalarının ve bu gecedeki uygulamanın kaldığı görülmektedir. Bu da kişilerin ne olursa olsun eğlenme ve bir arada vakit geçirme isteğinin değişmediğini göstermektedir. Yalnızca bu gece için köylere giden insanların olduğu bilinmektedir. Özellikle salgın döneminde insanlar bu maskeli ve mesafeli ritüellere ilgi göstermişlerdir. Bu

uygulamalarda hoşça vakit geçirme, sosyalleşme ve kültür aktarımı işlevlerinin baskın olduğu görülmektedir. Kültür aktarımı konusu Kalandar özelinde ayrıca önem taşır çünkü bu gelenek halk müziği, halk dansı, korku anlatıları, yöresel yemekler, köy seyirlik oyunları gibi birçok unsuru içinde barındırır. Dolayısıyla Kalandar kutlamalarının aktarılması demek bütün bu kültürel unsurun aktarılması anlamına gelmektedir. Kültür aktarım ortamlarının birer birer yok olduğu modern çağda Kalandar gibi geleneksel kutlamaların koruması oldukça önemlidir.

Gelenek görenekler, toplumsal kutlamalar ve inançlar toplumun kültürel kodlarını ve kimliğini oluşturmaktadırlar. Halkların varlığı kültürel üretimlerinin yaşaması ile mümkündür. Aksi takdirde tek bir kültürün hâkim olduğu bir ortamda halkların çeşitliliği de söz konusu olmaz ve kültürünü kaybeden toplum aidiyetini ve daha sonra varlığını kaybeder. Kültürel zenginliklerden olan bu tarz geleneksel kutlamaların korunması ve yaşatılması için çalışılması toplumun ve yönetimlerin görevidir.

Kalandar kutlamaları yalnızca birer romantik renk olarak düşünülmemelidir. Kültürün küreselleştiği ve her şeyin tek tipleştiği modern çağda bu tarz çeşitlilikler UNESCO tarafından da önemsenmekte ve Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması ve Kültürel İfadelerin Çeşitliliği Sözleşmeleri ile korunmaları ve aktarılmaları teşvik edilmektedir. Bu renkler güçlü kültürlerin altında ezilen yerel değerlerin önce ulusala ardından da uluslararası platforma taşınması açısından dikkatle araştırılmaya ve korunmaya muhtaçtır. Ancak bu koruma belli kıstaslar göz önünde bulundurularak yapılmalıdır. Örneğin Maçka Livera Köyündeki Kalandar kutlamaları festivalleştirilerek sürdürülmektedir. Bu her ne kadar kıymetli olsa da festivalleşme kültürün asıl taşıyıcılarının izleyici konumuna geçmesi açısından da riskler barındırmaktadır. Koncolos temsilleri için tiyatro ekiplerinin görevlendirildiği bilinmektedir. Festivallerde kurulan sahneler, uygulamaları bağlamından koparıp birer şova dönüştürmektedir. Oysaki Kalandar kutlamalarının doğal akışında sürmesi için başta yerel yönetimler olmak üzere çalışmalar yapılmalıdır.

Folklor ürünlerinin önemli işlevlerinden sosyal hayatın içinde insanları bir araya getirmek ve kültürün gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. Ayrıca toplumsal değerlere ve törelere destek verilmesi, eğitime yönelik yöntem ve mekanizmaları bünyesinde barındırmasıdır. Kalandar kutlamaları gibi geleneksel kutlamalar en önemli kültür miraslarından olsa da son dönemde unutuldukları ve uygulayıcının azaldığı görülmektedir. Ekonomik değişim ve sosyal dönüşüm sebebiyle Kalandarcılık geleneğinin giderek azaldığı ve sonuç olarak bir çocuk eğlencesine dönüştüğü tespit edilmiştir.

Açık havada sürdürülen bu kutlamalar aynı zamanda bir şenlik havası taşımaktadır. Ev gezmelerinden ve ganimet toplandıktan sonra bir meydanda toplanıp horon oynanması yerel yönetimlerin ve basının da dikkati ile bir görünürlük kazanabilir ve yurdun çeşitli yerlerinin de kendi yerel renklerine dikkat çekilmesi sağlanabilir. Bu uygulamaların salt nostaljik bir değer olmadığı bölgesel kalkınmada da önemli bir yere sahip olduğu unutulmamalıdır.

Kimlik vurgusu ile kültürün ayrıştırıcılığının değil bütünleştiriciliğinin vurgulanması bu durumun devamlılığı ile beraber kent ve bölge bütünleşmesi sağlanabilir ve yöre ulusalda daha çekici bir duruma getirilebilir.

KAYNAKÇA

Alay, Okan (2018). "Anadolu ve Kafkasya Kavşağında Geleneksel Bir Yılbaşı Kutlaması: Kalandar". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. S. 23. s. 96- 110.

Bascom, William R. (2010). "Folklorun Dört İşlevi". Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar II. (Çev.: Feryal Çalış Minkan). Ankara: Geleneksel Yayınları. 71- 80.

Bulut, İhsan-Yürüdür, Eren-Kazancı, Hasan (2013). "Artova (Tokat) Yöresinde Yerel İklim Bilgisi ve Halk Takvimi". *Türk Coğrafya Dergisi*. S. 61. s. 21-30.

Enginer, Gürbüz (1984). *Uşak Halk Takvimi ve Halk Metodolojisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Kara Düzgün, Ülkü (2014). "Giresun Halk Takvimi, Sayılı Günler ve Bunlara Bağlı İnanış ve Uygulamalar". *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi Karadeniz Özel Sayısı*. S. 23. s. 233- 256.

Kantarcı, Zeynep (2017). "Kalandar Kutlaması: Livera Yazlık Köyü Örneği." *SOBİDER*. S. 10. s. 491-503.

Malinowski, Bronislaw (1992). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

AXEL OLRİK'İN EPİK YASALARI ÇERÇEVESİNDE *YER ALTI DİYARININ KARTALI* MASALI

Duygu ÇAKIR, Enis BEKAR

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Ardahan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZ

Halkbilimi çalışmalarında önemli bir yere sahip olan Danimarkalı Axel Olrik, 1909 yılında yayınladığı Halk Anlatılarının Epik Yasaları adlı çalışmasında bu alanda önemli bir yön gösterici konuma gelir. Axel Olrik, anlatıların toplumsal hafızanın en önemli kültürel ürünleri olan epik karakterli anlatılara yönelik incelemelerde bulunduğunu ve toplumların yarattığı anlatılarının birbirlerine olan benzerliklerini epik yasalar ile açıklamaya çalışır. Bu yöntemi on beş maddede toplayarak kuramsal bir çerçeve oluşturur. Oluşturulan bu on beş maddelik kuram, halk anlatılarının birbiri ile olan benzerlikleri nedeniyle büyük oranda uygunluk gösterdiğini de ispatlar.

Ortak anlatılardan olan masallar, dünyanın neresinde ortaya çıkarsa çıksın diğer masallarla ortak özelliklere sahiptir. Geçmişten günümüze birçok bilgi barındıran masallar, halk arasındaki ortak milli hafızayı güçlendirmekle birlikte bu milli hafızayı gelecek kuşağa aktarmayı sağlar. Bu da yazılı ve sözlü aktarım sayesinde gerçekleşerek milli birliği kuvvetlendirir. Anlatı esasına dayalı bu masalın Anadolu, Gagauz, Azerbaycan, Kazak, Kırgız, Kıbrıs, Tatar, Bulgar (eski), Yakut ve Altay anlatımları hemen hemen birbirinin aynıdır. Bu makalede Axel Olrik'in halk anlatılarından yola çıkarak oluşturduğu epik kurallarının Yer Altı Diyarının Kartalı masalına uygunluğu değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda, Yer Altı Diyarının Kartalı masalının Axel Olrik'in halk anlatılarının epik kurallarının tümünü içerdiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Yer Altı Diyarının Kartalı, Axel Olrik, Epik Yasalar, masal.

ABSTRACT

Axel Olrik of Denmark, who has a prominent role in the study of folklore, takes an important position in this field in his 1909 work Epic Laws of Public Narratives. Axel Olrik examines narratives with epic characters, the most important cultural products of social memory, and tries to explain the similarities of societies' created narratives with epic laws. Collecting this method in fifteen substances creates a theoretical framework. This fifteen-point theory also proves that folk narratives are largely appropriate because of their similarities.

Tales from common narratives have traits in common with other tales wherever they arise in the world. Fairy tales that contain a lot of knowledge from the past to the present strengthen the common national memory among the people but also allow this national memory to be passed on to the next generation. This, in turn, strengthens national unity through written and oral

transmission. The Anatolian, Gagauz, Azerbaijan, Kazakh, Kyrgyz, Cyprus, Tatar, Bulgarian (old), Yakut and Altai narratives of this narrative are almost identical. This article assesses the fitness of Axel Olrik's epic rules, based on public narratives, for the tale of the Eagle of the Underland. As a result of the study, the tale Eagle of the Underland appears to contain all of the epic rules of Axel Olrik's public narrative.

Keywords: Eagle of the Underworld, Axel Olrik, Epic Laws, fairy tale

Giriş

Milletleri bir araya getiren önemli etkenler arasında bazı unsurlar bulunur. Bunlar başta kültür çerçevesinde şekillenen gelenek ve görenekler olmak üzereyken aynı zamanda kültürün yapı taşı mahiyetinde olan sözlü halk anlatılarıdır. Bu kültürel aktarımı konu edinen edebi ürünler sözlü kültür ürünleriyle şekillenmeye başlar ve bu ürünlerin en güzel meyveleri yazıyla ifade edilir.

Konuya ev sahipliği yapan masal ile ilgili olarak Boratav şunları ifade eder:

“Pertev Naili Boratav, Az Gittik Uz Gittik, İstanbul 1992, 87-92. Boratav Az Gittik Uz gittik 274-275. "Pertev Naili Boratav 'in konu ile ilgili verdiği diğer bilgiler şöyledir: Yer Altı Diyarının Kartalı. TTV 72; AaTh 301. TTV'de bu masaln 38 anlatması incelenmiştir. Burada yayımlanan anlatmanın başı TTV ve 206 da 12 anlatması incelenmiş olan başka bir tipe bağlanır. TTV 72'nin daha sonra derlenen ya da yayımlanan 5 anlatması: İmren Yörükleri/Ceyhan (kitaptaki metin); TFA sayı 149 ve 150 (İstanbul); HB 64, No 79 (Naldöken/Bornova/İzmir); TAT, I no, s. 10 (Sungurlu/Çorum) HPB 67, no. 22 (Edremit/Balıkesir). Bunlardan Başka TFA sayı 180 (Kırşehir) de yayımlanan bir metin de bir motifiyle bu tipe yaklaşır. Bu masal, Türk sözlü geleneğinden, çokluk başka masallardan öğelerle katışık olarak anlatılıyor..-Kırgız sözlü geleneğinden bu masalın başka masallara, masal ve destan (épopée) öğelerine eklenmesiyle genişletilerek bir destan (épopée) biçiminde düzenlenmesi şu yazıda incelenmiştir: P.N. Boratav, L'épopée d'Er Töstiük etle conte populaire. “Volksepen der uralischen und altaischen Völker”, Vortragedes Hamburger Symposions von 16,-17 Dezember 1965 Wiesbaden, O.Harrassowitz yayınevi 1968, s.75-86. Kitaptaki metni 1947 Şubatında Adana’nın Ceyhan ilçesine bağlı İmren köyünde Saçı-Karalı Yörüklerinden 35 yaşında Bayan Fidan Karadaş’tan derledim” 1093 100 112” (Boratav, 1969: 375-376).

Masalın yayılış sahası ise; “İstanbul, İzmir, Çorum, Edremit/Balıkesir, Kırşehir, Eskişehir, Sivas, Çankırı, Kastamonu, Ankara, Gümüşhane, Bayburt, Erzurum, Tunceli, Kars, Gaziantep, Yozgat Adana buna ilave olarak Elazığ’ı da ekleyebiliriz” (Altınkaynak, 2015: 61). Görüldüğü üzere birçok yere yayılan masalın, Tarihî-Coğrafi yöntemine göre pek çok eş metni bulunabilir. Halkbilimi araştırmacılarının görevi ise bir anlatı metninin eş metinlerini toplamak, bunlardan birini asıl metin olarak kabul etmek ve tüm metinler arasında karşılaştırma yaparak anlatmanın ilk şeklini kurmaktır. Bu yöntem sayesinde bir metnin yayılma yolları ve ilk defa nerede oluştuğu belirlenir. Farklı yöntemler kullanılarak

çözümlenmeye çalışılan halk metinlerinden (masallar, destanlar, efsaneler, mitler) Tarihi Coğrafi Fin yönteminin genişlemesini anlatı yapılarının çözümlenmesini sağlayan Axel Olrik'in Epik Yasalarıdır. Olrik'e göre her halk anlatılarının içinde belli yapıların bulunduğunu ifade eder. Olrik, toplumsal hafızada saklanan kültürel verilerin halk masalı, mit, efsane, halk şarkısı vb. bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde korunduğunu göstermek için halk anlatılarının epik kurallarını on beş maddede toplamış ve bu tespitlerini birçok eser üzerinde ispatlamaya çalışmıştır. Epik kurallar, Manas Destanı üzerine hazırlanan bir doktora tezinin (Yılmaz, 1999) yanı sıra; makale düzeyinde, destan (Özcan, 1996; Adıgüzel, 1999; Çiftçi, 2013), tiyatro metni (Akyüz, 2012), destanî hikâye (Gülmen, 2008), karagöz oyunu (Tuncel, 2013), roman (Zariç, 2012) ve mesnevi (Yılmaz, 2001; Zariç, 2007; Yılmaz, 2009; Erdoğan, 2010) anlatı türlerine uygulanmıştır.

1)Axel Olrik'in Epik Kuralları Çerçevesinde Yer Altı Diyarının Kartalı Masalı

Söz konusu masal metninin Axel Olrik'in epik yasalara uygunluğu değerlendirilmeye çalışılacaktır. Masalın metni Boratav'ın Az Gittik Uz Gittik (1969: 117-125). Kitabından Yer Altı Diyarının Kartalı adlı eserinden alınmıştır. Olay örgüsü şu şekildedir:

1.Babanın hastalığı ve oğullarının derdine derman araması

2.Oğulların yala çıkmaları ve yolda ayrılmaları

3.Küçük oğlanın üç kız kardeşle karşılaşması

4.Küçük oğlanın ejderha ile karşılaşması

5.Küçük oğlanın Uyuz-padişahının memleketine varışı ve hezaran bülbüllerini alması

6.Küçük oğlanın üç kız kardeşleri de alarak geri dönüşü

7.Küçük oğlanla birlikte kardeşlerinin dönüş yolunda su kuyusuna varışları

8.Küçük oğlanın koca karıyla karşılaşması ve devi öldürmesi

9.Küçük oğlanın Padişahın kızıyla karşılaşması

10.Küçük oğlanın Padişahla yaptığı sözleşme

11.Küçük oğlanın kartalla karşılaşması ve dilekte bulunması

12.Küçük oğlanın kurtulması.

Bu tür anlatılar genellikle birbirleri ile aynı paralellikte olduğundan ortaktır. Öyle ki anlatılar birbirinden farklı olmayıp kolektif belleğin yansımalarıdır. Küçük kardeşin zeki olması büyük kardeşin kötü olması gibi. Yer Altı Diyarının Kartalı masalında A. Olrik'in Epik Yasalarını şu şekilde incelemek mümkündür.

1.1 Giriş ve Bitiş Kuralı: "Sage birdenbire başlamaz ve birdenbire bitmez… Sage durgunluktan coşkunluğa doğru giderek başlar ve çoğu zaman başlıca kişilerinden birinin başına gelen bir felâketi içeren sonuç olayından sonra coşkunluktan durgunluğa giderek biter" (Olrik, 1994a: 2).

Yer Altı Diyarının Kartalı masalı "Bir varmış, bir yokmuş. Üç kardeş varmış, bir de babaları varmış" (Boratav, 1969: 117) ifadesiyle başlar. Üç kardeş babalarının hastalık sebebini öğrenmek için tek tek yanına gider, fakat baba büyük ve ortanca oğlana neden hastalandığını söylemez. Bu kez de küçük olan kardeşleri, babalarının yanına giderek aynı soruyu yöneltir. Babası da üç tane Hezaran bülbülünün Uyuz Padişah tarafından çalındığını söyler. Böylelikle sorunu öğrenen küçük kardeş ağabeylerine olanları anlatır ve durum ciddi bir hal alır. Bu durum sonucunda harekete geçen üç kardeş çıktıkları yol boyunca çeşitli olaylar ile karşılaşır. Bunlar arasında yol ayrımı, ejderha, üç konakta bulunan kızlar, yılanların şahı şahmeran, üç konaktan sonra ip yumağı sarıp söken emmi, uyuz padişah, onun sarayındaki aslanlar, kaplanlar, köpekler, jandarmalar ve askerler yer alır. Bülbüller alındıktan sonra ise üç kardeş bir kuyuyla karşılaşırlar. Küçük kardeş kuyuya iner ve iki koç (ak-kara) ile karşılaşır. Kara dünyaya varan küçük kardeş suyun gözündeki devi öldürür. Masal, coşkunluktan durgunluğa giderek Yer altında bulunan kahramanın, kartalın sırtında yeryüzüne çıkmasıyla son bulur.

Masal incelendiğinde masalın yapısının bu kurala uygun şekillendiği söylenebilir. Masalın durgunluktan coşkunluğa, coşkunluktan durgunluğa geçerek bittiği görülür. Kara dünyada (Yer altı) kahramanın padişaha ak dünyaya çıkmak istediğini söylemesiyle, masalın sonunun geldiği hissettirilir ve kahraman Yer altı diyarının kartalına yönlendirilir. Böylece kahraman Yer altı diyarı kartalının sırtında ak dünyaya çıkarak yolculuğunu durgun bir şekilde tamamlamış olur.

1.2 Yineleme Kuralı:

"Anlatıda, ne zaman çarpıcı bir sahne ortaya çıksa durum olayın akışını kesmeyecek şekilde uygunsa, sahne yinelenir. Bu sadece gerilimi sağlamak için değil, aynı zamanda anlatının boşluklarını doldurmak için de geçerlidir. Yineleme, bazen gerilimi arttırıcı, bazen basittir. Ama önemli olan, Sage'nin yineleme olmadan tam olarak kendi biçimini kazanamayacağıdır. Yineleme her zaman üç sayısına bağlıdır, fakat üç sayısı aynı zamanda kendi başına bir kuraldır" (Öcal vd: 2017: 69).

Masalda yinelemenin en güzel örnekleri kahramanın kız kardeşleri almaya giderken uykusunda ejderhanın gelmesi ve kahramanın bir gürz atıp onu öldürmesi, tekrar bu yolda şahmeranla karşı karşıya gelme ihtimali ve kara dünyada (Yer altı) suyun gözüne oturup insanları yiyen bir dev ile savaşıp onu öldürmesi sayılabilir. Anlatı baştan sona sembolik ve bu açıdan sözlü geleneğin zengin bir örneğidir. Öyle ki, kahraman üçüncü yolu (giden gelmez) tercih ettikten sonra bir süre daha yol alır ve sonra bir çayırlıkta uyur. Bunun bir

benzer örneğine ise Dede Korkut anlatılarındaki Kanlı Koca - oğlu Kanturalı Boyu hikâyesinde geçer. "O zaman da Oğuz beylerine ne kaza gelse uykudan gelirdi, Kanturalı'nın uykusu geldi, uyudu" (Gökyay, 1980: 147). Türk anlatı geleneğinde uyku, çoğunlukla küçük ölümü temsil eder. Fakat masalda uyku, kahramanın bir anlamda ruhlar âlemi ile temasa geçmesini sağlar. "Mitolojik bağlamda uyku, ruhlarla ilişkiye girmek ve semboller âlemine geçiş için bir vasıtadır" (Özdemir, 2017: 116). Öyle ki kahraman geleceği görür ve kendisine saldıracak olan ejderhayı öldürür diyebiliriz.

1.3 Üçler Kuralı: "Yineleme hemen hemen her zaman üç sayısına bağlıdır. Üç sayısı da kendi başına bir kuraldır. Bununla birlikte bütün halk anlatıları üçleme kuralına uymaz" (Olrik: 1994a: 3). Masalda kırk sayısı da kullanılmasına rağmen çoğunlukla üç sayısı kullanılır. Üç kardeşin olması kahramanın üç kızla karşılaşıp kızların ona varması ve üç yolun, üç konağın ve üç bülbülün olması masaldaki üçler kuralını gösterir.

Sembolik açıdan değerli olan bu iki sayı (kırk ve üç) pek çok dinde de kutsal bir sayı olarak görülür. Tüm halk anlatılarında görünmese bile birçok anlatıda karşımıza çıkan üç sayısı, evrenin merkezinde ve ikiliğin yani dualitenin arasına girip, tamlayan sayıdır. "Lao-tzu şöyle der: Tao birliği oluşturur, birlik ikiliği, ikilik üçlüğü ve üçlük her şeyi oluşturur" (Schımmel, 2000: 71). Masalda da görüldüğü gibi iki erkek kardeş yerine üç erkek kardeş ve bunların dengi olarak üç kız kardeş vardır. Bunun yanında üç yol, üç konak ve üç bülbülün olması masaldaki tamlığın üç sayısı ile ifade edildiği söylenebilir. "Dante'ye göre Teslis'le bağlantılı olarak gördüğü 3, aşkın, yani sentetik gücün özünü açığa vurur" (Schımmel, 2000: 71). Buna verilebilecek bir örnek Pi sayısının 3,14 olması ve evrenin merkezine yerleşmiş altın oranının da Pi sayısının yarısı olmasıdır.

İslamiyet'ten önceki Türk inanç sisteminde önemli bir yere sahip olan kırk sayısı, İslamiyet sonrası dönemlerde de bu önemini korur. Aynı zamanda bu sayı kendisini geleceğe taşımakla birlikte karşımıza en çok halk anlatılarında çıkar. "Hazırlama ve tamamlama" sayısı olarak adlandırılan kırk, "büyük sayılar arasında en büyüleyici sayı olarak Orta Doğu'da, özellikle de İran ve Türkiye'de yaygın biçimde kullanılır" (Schımmel, 2000: 265). Masalda kırk sayısı karşımıza Uyuz Padişah'ın kırk gün uyuz uykusuna yatmasıyla çıkar. "Uykunun küçük ölüm sayılması eski oğuz geleneklerinde yaşardı; günlerce sürdüğü için küçük ölüm ve Oğuz yiğitlerinin, çoğu kez, tutsak olmalarına yol açan bu çeşit uykuya oğuz uykusu da derlerdi; bu deyim, "Uyuz uykusu" biçiminde bozularak, Anadolu Yörüklerinin masallarına kadar erişmiştir" (Boratav, 1994: 28). Masalda padişahın uykuya dalması tıpkı Oğuzlarda olduğu gibi tehlikeli bir durumdur. Çünkü onun bilinçli halden uyku haline geçmesi Hezaran bülbüllerinin ondan alınmasına sebep olur. Hiç kuşkusuz bu olay Oğuzların uyurken yağmalanmalarına benzer bir niteliktedir Bu durum insanların yüzyıllar boyunca aynı bakış açısı ve içgüdülerle hareket ettiğini göstermekle birlikte kolektif bilinç dışının da bir yansımasıdır.

1.4 Bir Sahnede İki Kuralı: "İki, aynı zamanda ortaya çıkan en yüksek kişi sayısıdır.

Aynı zamanda ortaya çıkan üç kişiden her birinin kendi kişilikleriyle rol alması geleneğin bozulması demektir… Bütün anlatı boyunca sadece iki kişi aynı sahnede ortaya çıkar" (Olrik, 1994a: 4).

Masalda, bir sahnede iki kuralına uyan, bütün masal boyunca yan yana olan iki kişi yoktur. Fakat kahramanın ejderha ve dev ile mücadelesi küçükte olsa bir örnek olarak gösterilebilir. Masalda yer alan ejderha eski Türk ve Çin inanışlarında bolluk bereket anlamına gelirken, batıya gelindikçe bu iyi anlam yerini insanlara engel teşkil eden bir sembole dönüşür. Bu koşutta masalda da görüldüğü gibi ejderha, kahramanın uykusunda canına kast etmeye çalışır. "Batı inançlarında insanları yutan ejderha, yer altı dünyası ile ilişki içindedir" (Duman, 2019: 485). Masalda ejderhayı öldürdükten sonra kuyuya yönelen kardeşler, Yer altı diyarının kapılarını aralar. Anlatıların birçoğunda havada, suda ve yerde yaşadığı düşünülen ejderhalar, bazı anlatılarda Yer altında yaşamakla birlikte hazinelerin koruyucusudur. Bunula birlikte ejderhalar bir nevi yılan formunda da görülebilir. "Birçok toplumun ikonografisinde ejderha, yılan olarak da tasvir edilmiş" (Duman, 2019: 485). Sürüngen hayvanların yılan formunda olmasından ötürü genellikle ejderha olarak nitelendirilebilirler. Masalda verilen şahmeran da ejderhanın bir varyantı olarak görülebilir.

Halk anlatılarında kötücül, zararlı ve yolculukta kahramanın sürekli olarak aşmaya çalıştığı bir engeldir. Yapı olarak büyük, çirkin ve akılsız olarak nitelendirilen devler, genelde esas düşman değil aşılması gerekilen bir eşiktir. Fakat Dede Korkut anlatılarından Basat'ın, Tepegözü Öldürdüğü hikâyesinde olduğu gibi esas engel olarak da ortaya çıkabilir. Masalda kahramanın yolculuğunu tamamlaması için aşması gereken bir eşiktir.

1.5 Zıtlık Kuralı:

"Sage'de her zaman kutuplaşma vardır. Kuvvetli bir Thor'un karşısında mutlaka akıllı bir Odin veya kurnaz Loki bulunmalıdır. Hüzünlü bir kadının yanında neşeli ve ferahlatıcı biri oturacaktır. Bu temel zıtlık, epik yapısının önemli bir kuralıdır: Genç ve ihtiyar, büyük ve küçük, insan ve canavar, iyi ve kötü. Zıtlık Kuralı, Sage'nin başkahramanlarından, özellikleriyle ve eylemleri başkahramana zıt olma gereksinimiyle belirlenen diğer bireylere kadar etkili olur" (Olrik, 1994a: 4-5).

Masalda kahramanın tam aksi yönde meziyetlerini sergileyen birileri görünür şekilde karşımıza çıkar. Bunların ilki kahramanın iki ağabeyidir. Zira kahramanımız cesur ve bilge iken ağabeyleri pasif ve korkaklardır. Bunun yanında diğer zıtlıklardan bir tanesi de Uyuz Padişah ile ortaya çıkar. Zira padişah kahramanın babasının bülbüllerini alarak bir zorba görünüşü çizmektedir. Hâlbuki kahraman yüce gönüllü ve yardım sever biridir. Zira bunu da yer altı diyarında kurtardığı insanlardan görebiliriz.

1.6 İkizler Kuralı:

"İki kişi aynı rolde ortaya çıktığında, bunların ikisinin de küçük ve zayıf olarak betimlendiğini gözlemleyebiliriz. Bu iki tip yakından ilişkili iki kişi, Zıtlar Kuralından uzaklaşarak İkizler Kuralının etkisi altına girer. 'İkizler' kelimesi burada geniş anlamda ele alınmalıdır. Bu, hem gerçek ikizler hem de aynı rolde aynı olan iki kişi anlamına da gelebilir… İkinci derecede gelen tipler çift olarak ortaya çıkmaktadır" (Olrik, 1994a: 5).

Masalda bu kurala uyduğunu gördüğümüz ilk kişiler kahramanın ağabeyleridir. Zira onlar tutumları, davranışları ve yaptıklarıyla birbirinin aynıdır. Bunun yanında üç kız kardeş de ikizler kuralı çerçevesinde değerlendirilebilir. Gayeleri, amaçları ve üstlendikleri roller aynı minval üzerindedir.

1.7 İlk ve Son Durumun Önemi Kuralı:

"Bir sürü kişi veya nesne peş peşe ortaya çıkınca en önemli kişi öne gelir. Buna rağmen sonuncu gelen kişi anlatının duygudaşlık doğurduğu kişidir. Anlatının ağırlık merkezi her zaman buradadır. Bu kişi üçler kuralıyla birleşerek halk anlatılarının en önemli bir özelliğini oluşturur" (Olrik, 1994a: 5).

Masalın olay örgüsüne bakıldığında iki önemli olayın masalın merkezinde bulunduğu gelişen diğer olayların bu ilk ve son olayın etrafında şekillendiği görülür. Masalın en başında kahramanımız olaylara hemen dâhil olmaz. Olay önce büyük kardeş, ortanca kardeş ve baba etrafında şekillenir. Büyük ve ortanca kardeşin netice alamaması sonucu küçük kardeş olaya dâhil olur. Sonradan olaylara dâhil olan küçük kardeş önemli bir kişi olarak öne çıkar. Hikâyenin başında büyük ve ortanca kardeş yerine olaya dâhil olan küçük kardeş kendinden sonra gelecek olayların da habercisidir. Masalın sonunda ise düğüm küçük kardeşin kuyuya inmesiyle çözülür. Burada bir diğer nokta ise küçük kardeşin bacağından bir parça eti kartala vermesi onunla kurduğu duygudaşlığı gösterir. Son olarak da yer altına inen küçük kardeş, inisinasyon sürecini tamamlayıp yeryüzüne çıkar. Masalda yer alan kuyu, yeni bir dünyaya geçişin eşiği niteliğindedir. Zorluklarla mücadele etmede insanoğlu pek çok şeyi bilinçdışının etkisiyle yapar. Bunların da birçoğu bilincin karanlık noktalarını bir diğer deyişle arka planını dolayısıyla da bir nevi kuyuyu sembolize eder. Masalda kahramanın, yer altına inerek başka bir âleme geçtiği söylenebilir. Bir anlamda bir şaman profili sergilediği görülür. Şamanlar, "Kendi bedenlerini bırakıp kolaylıkla ruhlarıyla göğün katlarına çıkabilir veya yer altına inebilirler" (Balkaya, 2014: 58). Kahramanın şaman görevi üstlendiği görülmekle birlikte, şaman ayinleri esnasında şaman esrime tekniğini de kullandığı düşünülebilir. Kuyu aynı zamanda kahramanın dinginleşme sürecini ya da kendini sorgulama fırsatına erişebildiği bir yer olarak da düşünülebilir. Öteki dünya diye tabir edilen dünya, masaldaki kahramanın kendini gerçekleştirdiği kendinin ve yapabileceklerinin farkına vardığı bir içe dönüşü de temsil eder.

1.8 Anlatımda Tek Çizgililik Kuralı:

"Çağdaş edebiyat –bu terimi en geniş anlamıyla kullanıyorum- çeşitli entrika çizgilerini birbirine dolayıp karıştırmaktan hoşlanıyor. Buna karşılık halk anlatısı bir olay çizgisini başkasıyla karıştırmaz; halk anlatıları her zaman tek çizgilidir. Eksik kalan ayrıntıları tamamlamak için geriye dönüş yapmaz. Eğer daha önceki olaylar hakkında bilgi vermek gerekiyorsa; bu bir konuşmanın içinde verilir" (Olrik, 1994b: 4).

Masalda bulunan olaylar kronolojik bir sıra ile verilir. Olaylar arasında sebep sonuç ilişkisi bulunur. Bir olay çizgisi başkasıyla karıştırılmamıştır ve olaylarda eksik kalan ayrıntılar için geriye dönüşlere rastlanmaz. Masalda kahramanımız Gülperi adlı kıza rastladığında geriye dönüp her şeyi anlatmaz fakat kız sorduğunda ejderhayı öldürdüğünü, kendisiyle gelebileceğini söyler. Bu durum ikinci kız Gülizar ve üçüncü kız Gülbahar'da da devam eder. Böylece kahraman üç kız kardeşi alıp, kardeşleriyle ayrıldıkları yol ayrımına gelir. Bununla birlikte masal aynı doğrultuda devam eder ve dünya değiştirme serüvenine geçilir. Küçük kardeş yer altına indikten sonra da durum değişmez. Öyle ki önce suyun gözündeki devi öldürür, sonra da kartalın sırtında ak dünyaya çıkar.

1.9 Kalıplaştırma Kuralı:

"Aynı çeşitten iki insan veya durum, elverdiği ölçüde değişik değil, elverdiği ölçüde birbirine benzerdir. Genç kahraman, üç gün arkası arkaya bilmediği bir yere gider. Her gün bir devle karşılaşır, hepsiyle aynı şeyi konuşur ve hepsini aynı biçimde öldürür. Hayatın böyle katı üsluplaştırılmasının kendine özgü bir estetik değeri vardır. Gereksiz olan her şey atılmış ve sadece gerekli olanlar göze çarpıcı bir durumda ortaya çıkarılmıştır" (Olrik, 1994b: 4).

Babanın küçük kardeşe bülbüllerinin alınmasından ötürü hasta ve kederli olduğunu söylemesiyle, üç kardeş harekete geçer ve her birinin farklı yönlere gittiği ve ayrı anlamları olan üç yolla karşılaşmaları söz konusudur. Kahraman karşısına çıkan üç yoldan, "giden gelmez" yolunu tercih eder. Bu yolda ilerlerken ilk olarak karşılaştığı ejderhayı öldürür. Üç kızı aldıktan ve kuyuya indikten sonra, yer altındaki devi öldürmesi ayrıca şahmeranın adının masalda geçmesi bu kuralı ile açıklanabilir kılar. Görüldüğü üzere masalda gereksiz hiçbir detaya girilmemiş önemli olan sahneler ve durumlar işlenmiştir. Anlatım esasına dayalı metinlerde dinleyicilerin sıkılmaması ve icracıya bağlı kalması açısından önemli bir detaydır. Bu durum masala estetik bir duruş da katmıştır.

1.10 Büyük Tablo Sahneleri Kuralı:

"Sage her zaman Büyük Tablo Sahneleri ile doruğuna erişir. Bu sahnelerde Sage kahramanları yan yana gelirler: kahraman ve atı; kahraman ve canavar; … Bu görkemli durumlar çoğu zaman gerçeğe değil hayale dayanır… Büyük Tablo Sahnelerinin bir geçicilik

duygusu değil, bir çeşit zaman içinde süreklilik niteliği taşıdığı fark ediliyor!" (Olrik, 1994b: 4-5).

Anlatı esasına dayalı metinlerde bu sahne oldukça sık görülür. Öyle ki doğaüstü ve hayale dayanan bazı sahnelerde kahraman bir canavarla, ormanın bekçisi devle, ya da bölgedeki cinlerle mücadele etmek durumunda kalır. Bu durum anlatıcı açısından dikkatleri çekmek ve masalın doruk noktasına çıkması açısından önem arz etse de, arkaik insanın bilinçaltını ve kendi benliğinde verdiği mücadeleyi gösterir. Masalda bu sahne ilk olarak kahramanın uyku sırasında gelen ejderhayı öldürmesiyle görülür. Bunun yanında kahramanın, Uyuz Padişah'ın sarayına girmesi ve yer altına inip yer altı diyarında, devi öldürmesi de büyük tablo sayılabilir. Fakat en etkileyici sahne kartalın kahramanımızı ak dünyaya çıkardığı ve bacağından bir parça et kopardığı yerdir.

1.11 Anlatı Mantığı Kuralı:

"Sage'nin bir mantığı vardır. Ortaya konulan temaların konunun ana hatlarını etkilemesi gereklidir ve üstelik bu etki temaların anlatı içindeki ağırlığı ile doğru orantılı olmalıdır. Sage'nin bu mantığı her zaman doğal dünyanın mantığı ile ölçülemez. Animizme ve hatta mucize ve büyüye olan eğilim, onun temel kuralıdır. Her şeyden önce onun kabul edilmesi büyük ölçüde entrikanın iç tutarlılığına dayanır. Akla sığabilirlik, pek seyrek olarak dış gerçeklikle ölçülür" (Olrik, 1994b: 5).

Masalın kendine özgü bir mantığı vardır. Bu mantık doğal dünyada görülenden farklıdır. Kahramanın ejderhayı gürz ile öldürmesi, şahmeranın diyarına gitmesi, Uyuz Padişah'ın aslanlarının, kaplanlarının olması buna örnek olarak gösterilebilir. Bunun yanında kahramanın yer altı dünyasına inmesi, ak ve kara koçun gelmesi ardından bir devi öldürmesi ve bir kartal ile ak dünyaya uçması doğaüstü olan ve normal hayatın akışı dışındadır. Zira arkaik anlatılara günümüzün bakış açısıyla değil geçmişin düşünüş ve yaşayış şekliyle bakmak gerekir. Yüzyıllar içinde değişiklikler gösterip günümüze kadar gelen bu anlatılar, insanın evren içindeki gelişimini ve değişimini göstermektedir. Masalın ilk kısmında geçen bu doğaüstülük bir tanesi de, yol üstünde bir taşın üstüne oturup yumak sarıp tekrar söken ihtiyardır. Masalda, kahramana uyuz padişahın memleketinin uzak oluğunu fakat iple uzağı yakın edeceğini söyler. Bu da ihtiyarın olayları hızlandırdığını bir anlamda zaman kurucu olduğunu gösterir.

1.12 Tek Entrika Kuralı: "Sage için bir ölçüdür. Bu en iyi gerçek Sage ile edebi eser karşılaştırınca görülür. Entrika yapısında gevşek olayların ve belirsiz hareketlerin varlığı ürünün elden geçirildiğinin en belirgin işaretidir" (Olrik, 1994b: 5).

Yaşam yürünmesi gereken anlamlı ve çetin bir yoldur. Bu yolu anlamlı ve zor kılan ise insanların değer yargılarıdır ve insanlar bu değerler için mücadele ederler. Masalda değer yargılarına saldırı, Uyuz Padişahın, Hezaran bülbülleri alması ile gerçekleşir. Olaylar bu entrika doğrultusunda vuku bulur. "Türk ve İran edebiyatları başta olmak üzere Şark-İslam

edebiyatlarında gül-bülbül sembolizmini ele almış ve bülbülün can'ın sembolü olduğunu belirtmiştir. Gül, ilahî cemalin; bülbül ise can'ın sembolüdür" (Kızıldağ, 2018: 167). Masalda bülbülün çalınmasından sonra babanın rahatsızlanarak hasta olması can'ı temsil eder, dolayısıyla da nefis ve benliğe bir gönderme olarak da düşünülebilir. Bülbüllerin Hezaran olarak isimlendirilmesinin sebebi Hezaran'ın saray çiçeği olmasındandır. Bu yüzden de bir bakıma hastalanan babanın padişah olması da muhtemeldir.

1.13 Epik Birlik Kuralı: "…bütün anlatı öğelerinin, en baştan beri ortaya çıkma ihtimali görülen ve artık gözden uzak tutulamayan olaylar yaratması şeklinde gerçekleşmektedir" (Olrik, 1994b: 5).

Masalda tüm olaylar bu kurala uygun olarak yeni olaylar dizgisinin üstüne kurgulanır. Tam engellerin ortadan kalktığı düşünüldüğü anlarda yeni engellerle karşılaşan kahraman, ejderhayı öldürür. Uyuz padişahın sarayına gider bülbülleri ve üç kızı alıp, her şeyin bittiği sanıldığı anda ise bu kez de kara koçun sırtında yer altı diyarına inmesi gerekir ve yeni mücadeleler başlar. En başta suyun gözündeki devi öldürmek durumunda kalan küçük kardeş, tekrar ak diyara çıkabilmek için yer altındaki padişahın tavsiyesiyle kartalın yanına gider fakat kartalı bulamaz. Kartalın yavrularının ve ağaca sarılı bir yılanın olduğunu fark edince de yılanı öldürür ve kartalın sırtında ak diyara çıkmadan masal son bulmaz. Yılan burada önemli olup, arkaik dönemlerden günümüze kadar ulaşmış bir semboldür. "Yılanın yeryüzünü temsil eden özellikleri ağaç, yumurta ve su gibi unsurlarla ilişkilendirerek hayatı, üremeyi ve doğurganlığı ifade eder. Bu üç taraf yılanın hem aydınlık hem de karanlık yüzünü ortaya koyar" (Sivri ve Akbaba 2018: 55). Yılan, zehrin olduğu gibi panzehrin de kaynağıdır. Öyle ki günümüzde tıbbın sembolü asaya sarılı yılandır. Masalda yılan ölümü temsil etmesiyle birlikte yeniden doğumu da temsil eder. Tıpkı Sümerlere ait Gılgamış Destanında olduğu gibi, yılanın Kral Gılgamış'tan gençlik otunu alıp yemesi onun deri değiştirip gençleşmesine, Gılgamış'ın da yavaş ve uzun ölümüne sebep olur. Masalda yılanın ağaca sarılı olup kartalın yavrularını yemeye çalışması hayatın sonunu temsil ederken, yılanın öldürülmesi ise yeniden doğumu temsil eder.

1.14 İdeal Epik Birlik Kuralı: "Birçok anlatı öğeleri, kişiler arasındaki ilişkileri en iyi şekilde aydınlatmak için bir araya gelirler. Kralın oğlu canavarın kızının akıllılığı sayesinde özgürlüğüne kavuşur fakat -ve bu da diğer ögedir- oğlan kızı unutur ve tekrar kız tarafından elde edilir" (Olrik, 1994b: 5).

İdeal Epik Birlik Kuralı, Epik Birlik Kuralı ile yakından ilişkili bir kuraldır. Masalda hedef bülbülleri alıp gelmektir. Bunun dışındaki tüm karakterler ejderha, Uyuz Padişah'ın aslanları, kaplanları, jandarmaları ve dev, yoldaki engeller olarak karşımıza çıkar. Kahramanın bülbülleri alıp hiçbir problem olmadığını düşündüğü anda bu kez de yer altı diyarına inmesi gerekir. Bu ise daha önceden tasarlanmıştır. Hayatla ilişkisi olduğu bilinen masallarda insanlar tam her şeyin yoluna girdiği anda yeni bir problem ile karşılaşır. Bu da hayatın doğal akışını masallara da yansıdığını gösterir. Masalda üç kızı alıp ağabeyleriyle

eve dönüş yoluna çıktıkları esnada kardeşlerinin susamasıyla bir kuyudan su içmek istemeleri sonucu kahraman, ikinci bir maceraya atılır. Kuyuya inmeden önce küçük olan kız, kahramana ak ve kara koçtan bahsederek ne yapıp edip ak koça binmesini tembihler. Fakat kahraman kara koçun üstüne biner ve kara dünyaya gider. Burada ak koç yaşanacak güzel günleri simgelerken, kara koç ise kara günlerin habercisi görülür. "Ak koç ütopyanın, kara koç ise karşı-ütopyanın sembolüdür" (Adıgüzel, 2008: 7). Ak, iyiliği ve saflığı temsil ederken siyah kötülüğün ve felaketin temsilcisidir. Bundan dolayı ak dünya istenilen ve yaşanılası bir yerken kara dünya bir distopya olup, bulunmak istenilmeyen dünyadır. Bir bakıma cennet ve cehennemi temsil eden bu semboller, eski Türk inanışlarının gelenekleşerek yaşadığının da bir kanıtıdır.

1.15 Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama Kuralı: "Halk anlatı geleneğinin en büyük kuralı Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama'dır. Tarihsel olaylar Sage'de anlatılıyorsa, dikkat kahraman üzerinde toplanır" (Olrik, 1994b: 5).

Türk gelenek yapısında küçük kardeş akıllılığı, sivri zekâlılığı, bilgeliği ve cesareti temsil eder. Yer Altı Diyarının Kartalı masalında da bu durum kendisini gösterir ve masal boyunca dikkatler küçük kardeşin üzerinde toplanır. Merkez durumdadır ve olaylar onun etrafında döner. Bundan dolayı ortanca ve büyük ağabey pasif durumda kalırlar. Bu bakımdan küçük kardeş dikkatleri kendi üzerine çektiği için diğer olay ve kişiler onun gölgesinde kalır.

Sonuç

Masallar ortak belleğin var olduğu sıra dışı metinlerdendir. Bu durum kültürel devamlılık içinde halkın ilişkilerine, zihniyetine, felsefesine, davranışlarına, bakış açısına ve elbette ki yaşayış tarzlarının her alanına etki eder. Bu doğrultuda masallar, bilimsel sosyo-kültürel ve felsefi açıdan değerlendirildiğinde geleceğe yön verecek bir potansiyele sahiptir. Ayrıca masallardaki motifler, tipler ve semboller bunu fazlasıyla yansıtır. Bu bakımdan masallar kolektif bilinç dışının yansımasıdır ve arkaik toplumların düşün, biliş ve bilinç düzeylerini de günümüze yansıtırlar.

Halk anlatılarının incelenmesinde birçok farklı yöntemden yararlanılır. Bunlardan biri de Axel Olrik'in Epik Kuralları'dır. Bu kurallara uygunluk gösteren anlatılar doğal anlatılar olarak kabul edilir. Bir diğer deyişle herhangi yapay bir etki içerisinde değildir.

Bu çalışmada da Axel Olrik'in Epik Kuralları çerçevesinde Yer Altı Diyarının Kartalı masalı incelenmiştir. Masal metninin incelenmesinde Olrik'in (1994a; 1994b) belirlediği on beş kural dikkate alınmıştır. Çalışmada Yer Altı Diyarının Kartalı masalının kuralların tamamını karşıladığı görülmüştür. Axel Olrik'in epik kurallarının daha fazla yazılı ve sözlü anlatım türlerine uygulanarak, Türk kültürünün temel motifleri ve unsurları hakkında belirgin ve sağlam sonuçlar çıkarılabilir.

KAYNAKÇA

Adıgüzel, Sedat (2008). "Anar'ın Ak Koç Kara Koç Romanında Toplumsal Önceleme Kesitleri". *Folklor/Edebiyat*. S. 56. s. 159–168.

Akyüz, Çiğdem (2012). "Haldun Taner'in 'Keşanlı Ali Destanı ve Axel Olrik'in Epik Yasaları". *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 20. s.1-11.

Altınkaynak, Erdoğan (2015). *Anlatı Esasına Dayalı Metinler ve Din*. Ankara: Atalay Matbaası.

Balkaya, Adem (2014). "Halk Anlatılarında Kuyunun İşlevselliği Üzerine Bir Okuma". *Milli Folklor Dergisi.* S. 102. s. 53-64.

Boratav, Pertev Naili (1969). *Az Gittik Uz Gittik.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Boratav, Pertev Naili (1994). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Duman, Harun (2019). "Türk Mitolojisinde Ejderha". *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*. S. 11. s. 482-493.

Gökyay, Orhan Şaik (1980). *Dede Korkut Hikâyeleri*. İstanbul: Kervan Kitapçılık.

Gülmen, Nuriye (2008). "Axel Olric'in Epik Yasaları Işığında 'Salur Kazanun Evi Yagmalandugı Boyu Beyan Eder' İsimli Hikâyenin Okunması". *Millî Folklor*. S. 79. s. 14-20.

Kızıldağ, Hasan (2018). "Sembolik Bir Masal Okuması: Keloğlan ile Altın Bülbül". *The Journal of Academic Social Science Studies*. S. 67. s. 161-170.

Olrik, Axel (1994a). "Halk Anlatılarının Epik Kuralları". *Millî Folklor*. S. 23. s. 2-5.

Olrik, Axel (1994b). "Halk Anlatılarının Epik Kuralları II". *Millî Folklor*. S. 24. s. 4-6.

Öcal, Metin Oğuz-Ekici, Metin-Açа, Mehmet-Düzgün, Dilaver-Akarpınar, R Bahar-Arslan, Mustafa-Yılmaz, Aktan.Müge-Öğüt Eker, Gülin-Özkan, Tuba (2017). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı.* Ankara: Grafiker Yayınları.

Özcan, Tarık (1996). "Oğuz Kağan Destanı'nın Halk Anlatılarının Epik Kuralları Bakımından İncelenmesi". *Millî Folklor*. S. 31. s. 95-97.

Özdemir, Mehmet (2017). "Necati Beg Divanında Uyku Kavramının Kullanımı Üzerine Bir İnceleme". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. 60. s. 113-138.

Schimmel, Anne Marie (2000). *Sayıların Gizemi.* (Çev. M. Küpüşoğlu). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Sivri, Medine- Canan Akbaba (2018). "Dünya Mitlerinde Yılan". *Folklor/ Edebiyat.* S. 96. s.53-64.

Tuncel, Uğur (2013). "Axel Olrik'in Halk Anlatılarının Epik Yasaları Bağlamında 'Ağalık' Adlı Karagöz Oyunu Çözümlemesi". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. S. 48. s. 203-240.

Yılmaz, Mehmet (1999). *Manas destanı'nın epik kurallara göre incelenmesi (Sagınbay Orozbakov Varyantı, C.1.* Yayımlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zariç, Mahfuz (2007). "Kirdeci Ali Kesikbaş Destanı'nın Metin Merkezli Temel Halkbilimi Kuramları Açısından İncelenmesi". *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. S.* 22. s. 199-216.

Zariç, Mahfuz (2012). "Axel Olrik'in Epik Yasaları ve Lord Raglan'ın Kahraman Kalıbı Açısından Ağrı Dağı Efsanesi Romanı". *Turkish Studies.* S. 7/4. s. 3337-3349.

CORONAVİRÜS (COVID-19) SALGIN DÖNEMİNİN ÖLÜM GELENEKLERİ ÜZERİNE ETKİSİ

Ela Kamuran AYDOĞDU

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Halk Bilimi ABD

ÖZ

İnsanlar tarih boyunca pek çok salgın hastalığın varlığına tanıklık etmişlerdir. 2019 Aralık ayında, Çin'in Wuhan kentinde ortaya çıkan ve ülkemizde de etkisini gösteren Covid-19 virüsü günümüz pandemi dönemini yaşayan insanların şahit olduğu yeni bir 'salgın' örneğidir. Bulaşma hızı çok kolay olan Coronavirüs vakalarının bir kısmı da ölümle sonuçlanmıştır. Ölüm insanoğlu için kaçınılmaz bir gerçektir. Geçiş dönemlerinin son eşiği olan 'ölüm' için yapılan ritüeller de bu geçişi kolaylaştırmak, öleni kötü ruhların tehlikelerinden korumak ve yeni yerine alışmasını kolaylaştırmak için yapılır. Ancak Covid-19 pandemi döneminin getirdiği kısıtlamalar gereği insan kalabalığının önüne geçilmesi gerekçesiyle pek çok ritüelin yapılmasının yasaklandığı gibi ölüm sırasında ve ölüm sonrasında yapılacak olan pek çok geleneğin de uygulanmasının önüne geçilmiştir. 'Hayat Eve Sığar', 'Evde Kal' sloganları doğrultusunda bu dönem için alınan her karar bireylerin, acısını da yasını da yalnız yaşamalarını gerekli kılmıştır. Bu çalışmanın amacı da Coronavirüs döneminde gerçekleşen ölüm olaylarının salgından ne derece etkilendiği ya da Covid-19 pandemi döneminde alınan önlemlerin ölüm geleneklerini etkileyip, etkilemediği üzerinde durulmaktadır. Bu sorulara cevap aramak için ikisi erkek biri kadın olmak üzere üç kaynak kişiyle görüşülmüştür. Aynı zamanda Pandemi dönemi kısıtlamalarının sadece Coronavirüs nedeniyle ölen insanları mı yoksa başka sebeplerden dolayı hayatını kaybetmiş olan insanları da etkileyip etkilemediği soruları ise yakınlarını salgın dönemi içinde kaybetmiş olan bu kaynak kişilere, olabildiğince incitmeden sorulmuştur. Yine çeşitli internet sitelerinde yayınlanan haberlere de yer verilmiştir. Son olarak alınan bu önlemleri, Anadolu insanının nasıl karşıladığı ya da ölüm geleneklerini 'salgın dönemi' çerçevesinde nasıl şekillendirdiği incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Coronavirüs, salgın, ölüm, ölüm gelenekleri, ritüel.

ABSTRACT

Humanity, have witnessed the existence of many epidemic diseases throughout history. The Coronavirus – emerged itself in Wuhan, China in December 2019 also affected in our country beside the world – is a newest example of "outbreak" witnessed by people living in today's pandemic period. Some of severe coronavirus cases – a virus which has got excessive rate of transmission – have resulted in "death". Death is an inevitable reality just not for human beings also all creatures. Rituals for "death", which is the last threshold of transition periods, are also performed to facilitate this transition, to protect the soul of the deceased from the dangers of evil spirits and to facilitate the adaptation of the deceased soul to its new place. However, due to the

restrictions imposed by the Covid-19 pandemic period, many rituals were prohibited in order to prevent gathering crowd people on the ground, as well as preventing the implementation of many traditions during death and after death.Every decision taken for this period in line with the slogans "Life Fits Home" and "Stay Home" made it necessary for individuals to experience their pain or grief alone.The purpose of this study is to determine to what extent the death events during the Coronavirus period were affected by the epidemic or whether the measures taken during the Covid-19 pandemic affected the death traditions.In order to find answers to these questions, three resource persons, two male and one female, were interviewed.At the same time, the questions whether the restrictions of the pandemic period affect only people who died due to coronavirus or people who died due to other reasons were asked without hurting as much as possible to these resource persons who lost their relatives during the epidemic period.Also, news published on various internet sites were included into this study. Finally, how these measures were met by the Anatolian people and how they shaped the death traditions within the framework of the "epidemic period" was tried to be examined.

Keywords: coronavirus, outbreak, death, death traditions, rituals.

Giriş

Gerek insandan insana gerekse de hayvandan insana bulaşan salgın hastalıklar tarih boyunca insanoğlu için hep bir korku teşkil etmiştir. Çünkü bu salgın hastalıklar sadece bulaştırdığı kişiyi hastalandırmakla kalmayıp aynı zamanda tüm dünyayı etkisi altına almış ve dünya genelinde bir pandemi[1] sürecinin ilan edilmesine sebep olmuştur. Tarihten günümüze dünya genelinde ilan edilen pandemilere Kara Veba, Kolera, İspanyol Gribi, Domuz Gribi, Kuş Gribi ve günümüzde etkisi halen devam etmekte olan Coronavirüs (Covid-19) pandemisi örnek olarak verilebilir. 2019 Aralık ayında, Çin'in Wuhan şehrinde ateş, öksürük, halsizlik gibi belirtilerle etkisini gösteren Coronavirüs'ün, daha önceki salgınlardan çok daha farklı olduğu düşünülmüş ve bu yeni hastalığın 'salgın' olarak ilan edilmesi gerektiğine karar verilmiştir. Her ne kadar virüsün ortaya çıktığı ve ilk kez görüldüğü Wuhan şehri karantinaya alınıp, Çin'in diğer ülkelerle olan giriş çıkışları kapatılmış olsa dahi bu virüs kısa bir süre içerisinde Tayland, ABD, Mısır, İran gibi çevre ülkelere de yayılmıştır. 11 Mart 2020 tarihinde ise Türkiye'de ilk Coronavirüs vakası duyurulmuştur. İlk vaka haberinden sonra Türkiye'de ilk ve orta dereceli okullar başta olmak üzere üniversitelerde de eğitime ara verilmiş ve aynı zamanda Cuma namazlarının camide kılınmaması konusunda duyuru yapılmıştır. Dolayısıyla insan topluluğunun çok olduğu yerlerde birikmeler olmasının önüne geçilmeye çalışılmıştır. Genellikle yaşlıların etkilendiği ve yakalanma ihtimallerinin genç-yetişkinlere göre çok daha fazla olduğu düşünülen bu virüsten Türkiye'deki ilk ölüm vakası 17 Mart 2020 tarihinde gerçekleşmiştir. Yayılma sürecinin genellikle nefes ve tükürük yoluyla olduğu iddia edilen bu virüsün, giderek kişinin temas ettiği masadan, tokalaştığı elden, alışveriş yaptığı market poşetinden dahi geçebileceği yönünde görüşler ortaya atılmıştır. Dolayısıyla bu durum temassız ve mesafeli bir yaşamı da beraberinde getirmiştir. 'Evde Kal', 'Hayat Eve Sığar' sloganlarıyla başlatılan bu pandemi süreci insan hayatında pek

[1]Pandemi Eski Yunan dilinde, tüm anlamına gelen 'pan' ve insanlar anlamına gelen 'demos' kavramlarının birleşmesinden oluşmuştur. Tüm insanlığı etkileyen anlamındadır.

çok değişikliğe gidilmesine yol açmıştır. Bir Türk için fazlasıyla önem arz eden tokalaşmak, sarılmak, misafir kabul etmek, düğün ve bayramlarda bir araya gelmek gibi faaliyetler artık eskisine göre çok daha farklı yollarla yapılmaya başlanmıştır. Yine buradan hareketle Coronavirüs'ün Anadolu insanının ölüm gelenekleri üzerinde de fazlasıyla etkisi olmuştur. Gerek ölen kişinin peşinden yapılan defin işlemleri, cenaze törenleri yas ve taziyelerde olsun gerekse de mezar ziyaretleri ve ölü aşları gibi pek çok ritüellerde bu gelenekler alışıldığı şekilde yerlerine getirilememiş ve farklı yöntemler denenip, yeni gelenekler icat edilmiştir. Özetle doğum ve evlenme dönemlerinde olduğu gibi ölüm de canlılar için bir geçiş dönemidir. Dolayısıyla ölümün gerçekleştiği evde kaos hakimdir. Kaosun olduğu yerde ise kozmosu sağlayabilmek için birtakım ritüeller gerçekleştirilir. Dolayısıyla ölüm sonrası gerçekleştirilen bu ritüeller de Covid-19 virüsünden etkilenmiş ve birtakım değişiklikler göstermiştir. Bu değişiklikler yalnız Coronavirüs nedeniyle ölenler için geçerli olmayıp pandemi döneminde ölenlerin büyük bir kısmını da kapsamıştır. Coronavirüs'ün ölüm gelenekleri üzerine etkisi şöyle sıralanabilir:

1-) Ölüm Haberlerinin Duyurulması: Örnek'e göre ölüm haberlerinin duyurulması en doğal biçimiyle ölenin yakınlarının ağlamalarıyla olur. Haberi alan komşular ölü evinde toplanarak ölünün yakınlarına teselli vermek ve acılarına ortak olmak için yanlarında bulunurlar. Örnek; bu haberin belli yerlere adam çıkartıp 'haber okutmak' ile gerçekleşebileceği gibi kasaba ve köylerde tellal çıkartmakla da yapılabileceğini ifade etmektedir. En yaygın olanı ise salâ veya gazeteye ilan verdirmektir (Örnek, 1971: 41-42). Günümüzde ise Covid-19 pandemi döneminin beraberinde getirdiği kısıtlamalar neticesiyle ölüm haberini alan komşu veya akrabaların, cenaze sahibinin yanında bulunarak destek olması söz konusu dahi değildir. Çünkü salgınla birlikte sosyal mesafeli bir yaşamı öğrenmek zorunda bırakılan insanlar, kendileri de dâhil olmak üzere ailelerini de riske sokmamak için sevdiklerinden ayrı yaşamayı ve sevdiklerinin yaslarını yalnız tutmayı öğrenmeye zorunlu bırakılmışlardır. Elbette mevtanın ölüm haberini duyurmak için salâ verdirme uygulamaları devam etmekle birlikte aynı zamanda pandemi döneminde Sağlık Bakanlığı tarafından Covid-19 verilerinin günlük tablolar şeklinde paylaşılması da bu başlık altında toplanabilir niteliktedir. Ancak bu tablolar, pandemi döneminde ölen herkesin değil yalnız virüs nedeniyle hayatını kaybetmiş olan kişilerin ölüm haberlerinin duyurulduğu bir alandır. Dolayısıyla kamuoyu ile paylaşılan günlük Coronavirüs vaka ve ölüm sayılarının yer aldığı bu tabloların da salgın sürecinde ölüm haberlerinin duyurulduğu başka bir platform olduğu söylenebilir.

2-) Ölünün Gömülmeye Hazırlanışı/Defin İşlemleri: Ölünün gömülmeye hazırlanış süreci yıkama, kefenleme ve cenaze namazı olmak üzere üç aşamadan ibarettir. Geleneksel halk inançlarına göre ölen kişinin fazla bekletilmeden bir an evvel gömülmesi makbuldür. Ölünün yıkama işlemi, meslek erbabı bir kişiyle yakınlarından birkaç kişinin yanına girmesiyle gerçekleşmektedir. Ölü yıkanır, abdest aldırılır, çeşitli kokular sürülür ve

kefenlenir. Coronavirüs salgını öncesinde bu şekilde gerçekleşen ölü yıkama süreci, kısıtlamalar dâhilinde biraz daha değişerek, daha kontrollü bir hal almıştır. Coronavirüs nedeniyle gerçekleşmeyen ölümlerde de ölünün gömülmeye hazırlanışı benzer niteliktedir. Ancak Covid-19 nedeniyle ölen kişilerin defin işlemleri daha büyük bir titizlikle yapılmaktadır. Maskeli ve mesafeli bir yaşamı beraberinde getiren bu pandemi süreci gasilhanelerde de etkisini gösterir ve ölü yıkamaya meslek erbabı kişinin yanına çok kalabalık olmamak şartıyla yine mevtanın en fazla iki yakınının girmesine neden olmuştur. Coronavirüs nedeniyle ölen kişinin yanına da yine en fazla iki kişi girebilmektedir. Salgından en çok etkilenenlerin yaşlılar olması nedeniyle altmış beş yaş üstü kişiler gasilhaneye alınmamaktadır. Bu yıkama işleminde T.C. Sağlık Bakanlığı Halk Sağlığı Genel Müdürlüğü'nün Covid-19 Morg ve Defin Hizmetleri adıyla paylaştığı bir yazıya göre gasilhane çalışanları ve cenaze yakınları mutlaka eldiven, maske, gözlük, yüz koruyucu ve sıvı geçirmez bir önlük kullanmalıdır.[2] Çünkü mevtanın yıkandığı suyun, içerideki kişilere sıçramaması gerekmektedir. Dolayısıyla tazyikli su kullanılmaması daha uygun görülmektedir.

Aynı zamanda kullanılan ürünler mutlaka dezenfekte edilip, ölünün yıkanıp kaldırıldığı alan çamaşır suyuyla temizlenmektedir. Çünkü o mevtadan hâlâ hastalık kapma endişesi vardır. Dolayısıyla Coronavirüs nedeniyle ölen kişiye, yakın temas veya çıplak elle temas söz konusu dahi değildir. Bu durum her ne kadar acılı aileye üzüntü verse de cenaze işlemleri tedbirler kapsamında olmalıdır. Bu süreçte, Coronavirüs sebebiyle ölenlerin yıkanmadığı, cenaze namazlarının kılınmadığı gibi aslı olmayan haberler de çıkmıştır. Böyle bir durum söz konusu dahi değildir. Virüs nedeniyle ölenlerin de İslami gelenekler doğrultusunda defnedilmesine önem verilmektedir. Sadece hâlâ bitmemiş ve etkisini göstermekte olan Covid-19 virüsünün kolayca bulaşabiliyor olması nedeniyle birtakım önlemler alınmak zorundadır. Yine aynı zamanda Hürriyet gazetesinin internet sitesinde yayınlanan bir habere göre Covid-19 virüsü nedeniyle vefat etmiş kişileri yıkamak için yakınlarından yüksek meblağlar isteyen gassalardan da bahsedilmesi mümkündür.[3]

Kefenleme işlemi her ne kadar T.C. Sağlık Bakanlığı Halk Sağlığı Genel Müdürlüğü tarafından yayınlanan yazıyla 'cenazenin normal bir şekilde kefenlenip, cenaze torbasına ihtiyaç duyulmadığı' şeklinde bir açıklama yapılmış olsa da yakınlarını Covid-19 nedeniyle kaybeden kaynak kişiler bu konu hakkında belli farklılıkların olduğunu şu şekilde dile getirmişlerdir:

---

2 Covid19.Saglik.Gov.Tr, 2020, https://covid19.saglik.gov.tr/Eklenti/37704/0/covid-19rehberimorgvedefinhizmetleripdf.pdf. Erişim Tarihi: 19 Aralık 2020.

3 "Son Dakika Haberler: Balıkesir'de Koronavirüsten Ölenlerin Cenazelerini Yıkamak Için 5 Bin Lira Istediler... Hemen Harekete Geçildi". *Hurriyet.Com.Tr*, 2020, https://www.hurriyet.com.tr/gundem/son-dakika-haberler-koronavirusten-olenlerin-cenazelerini-yikamak-icin-5-bin-lira-istediler-harekete-gecildi-41690318. Erişim Tarihi: 19 Aralık 2020.

''...Rahmetli dedemi Coronavirüs nedeniyle kaybettik. Defin işlemlerinde yanındaydım. Gassalar ve imam hastalık kapma endişesinden dolayı virüs korumalı tulum giydiler. Yıkama işlemi dini usullere uygun yapıldı. Kefenin üstünü de siyah bir cenaze torbasıyla kapattılar ve tabutla birlikte gömdüler. Allah kimseye yaşatmasın...'' (Bayraktar: 15.12. 2020)

Yıkama ve kefenleme işleminden sonra üçüncü işlem ise cenaze namazıdır.

Cenaze namazı; camide mevtanın musalla taşına konularak, imamın cenaze önünde durup cemaatle birlikte kıldırdığı namazdır. Her ne kadar T.C. Sağlık Bakanlığı Halk Sağlığı Genel Müdürlüğü tarafından yayınlanan yazıda ''virüs nedeniyle ölen kişiler için özel bir mezarlığa ve defin yerine kireç serpilmesi gibi bir tedbire gerek duyulmadan, kabre yerleştirirken sadece eldiven kullanımının yeterli olduğu, defin öncesi ve sonrası dezenfeksiyona ihtiyaç bulunmadığı''[4] ifade edilmiş olsa da yapılan görüşmeler ve yayınlanan haberlere bakıldığında bu noktada da belli farklılıklar olduğu saptanmıştır. Örneğin bir internet sayfasında yayınlanan habere göre Erzincan Belediyesi tarafından düzenlenen Covid-19 ölüm vakası cenaze namazlarının camilerde değil mezarlıklarda ve cenazenin, musalla taşına hiç konulmadan cenaze arabasının içinde kıbleye doğru çevrilerek imamın önderliğinde, birinci derece yakınlarından birkaç kişiyle birlikte kılındığı ifade edilmektedir.[5] Yine imam ve cenaze namazına katılan diğer bireyler virüs korumalı tulumlar giyerek, saflar arasını bir buçuk metre aralıklarla geniş tutarak yakınları için son görevlerini yerine getirmektedirler. Sadece tulum yeterli olmaksızın aynı zamanda gözlükler, maskeler ve eldivenlerin de kullanıldığı görülmektedir. Cenaze kabre yerleştirildikten sonra üzeri şeffaf bir torbayla kapatılmakta ve toprak uzunca bir süre dezenfekte edilmektedir. Daha sonra bu cenaze törenine katılan herkesin kullandıkları eşyaların da ateşte imha edildiği görülmektedir. Yine Covid-19 virüsü nedeniyle vefat etmiş pek çok kişinin cenaze törenlerine katılmış bir kaynak kişi, bu konu hakkında şunları söylemektedir:

''...Coronavirüs nedeniyle ölen pek çok kişinin defin işlemlerine şahit oldum. Cenaze, mezarlığa getirilmeden önce mezarı kazılmış oluyor ve mutlaka toprak dezenfekte ediliyor. Cenaze kabre yerleştirilirken de bir kepçeye bağlayarak kazılı yere indiriyorlar. Kimsenin yaklaşmasına da müsaade edilmiyor. Sadece birinci dereceden yakınları ve imam kabrin yanında bulunuyor. Onlar da mutlaka koruma kıyafetleri, eldiven ve maske gibi ekipmanlarla önlemlerini almış oluyorlar. Mevtayı tabutuyla kabre yerleştiriyorlar. Mezar kapandıktan sonra tekrar toprağın dezenfekte edilmesi gerekiyor. Daha sonra kazma, kürek, virüs koruma tulumları, eldiven vs. ne kullanıldıysa hepsi tek tek yakılıyor. Zaten bu süreç boyunca jandarma kapıda bekliyor...'' (Ataseven: 11.12.2020)

Örnek'in de ifade ettiği gibi Anadolu halk inançlarında ölüyü tabutla gömme Hıristiyan âdetidir. Yine Müslümanların inanç sisteminde 'topraktan geldik, toprağa gideceğiz' anlayışı

[4] Covid19.Saglik.Gov.Tr, 2020, https://covid19.saglik.gov.tr/Eklenti/37704/0/covid-19rehberimorgvedefinhizmetleripdf.pdf. Erişim Tarihi: 20 Aralık 2020.

[5] "Dailymotion". Dailymotion.Com, 2020, https://www.dailymotion.com/video/x7wme6f. Erişim Tarihi: 20 Aralık 2020.

bulunduğu için ölünün tabutla gömülmemesi gerekir (Örnek, 1971: 58). Ancak içinde bulunduğumuz pandemi sürecinin getirdiği bazı değişiklikler doğrultusunda Coronavirüs nedeniyle ölen kişilerin tabutla birlikte gömüldüğü kaynak kişiler tarafından da doğrulanmıştır. Yine mevtanın komşu, akraba ve arkadaşlarının son görevlerini yerine getirdikleri bu cenaze törenlerinde tabutun belli aralıklarla değiştirilerek taşınması, ölenin üzerine sırayla toprak atma gibi ritüeller gerçekleştirilememektedir. Çünkü o cenazeden hâlâ hastalık kapma korkusu bulunmaktadır. Dolayısıyla tabut kabre kadar cenaze arabasıyla getirilmekte ve yakınları tarafından taşınılmasına izin verilmemektedir. Kısacası defin işlemlerinde gerçekleştirilen bu gibi gelenekler kaldırılmıştır. Çünkü cenaze törenlerine katılan kişiler arasında herhangi bir temas gerçekleşmemesi gerekmektedir. Buradan hareketle Covid-19 salgını öncesinde yapılan pek çok ölüm gelenekleri ve ritüellerin günümüz pandemi sürecinde yerine getirilemiyor olması aslında cenaze yakınları için bu uygulamaların ne kadar kıymetli olduğunu hatırlatmaktadır.

3-) Yas ve Taziyeler: Örnek'in de ifade ettiği üzere yas; yakınını kaybeden bir ailenin bu olay karşısında verdiği acı, şaşkınlık ve isyan içeren tepkileridir (Örnek, 1971: 81). Yakınını kaybeden kişi gidenin yasını tutarken yanında komşu, akraba, dost gibi sevdiklerinin varlığını aramaktadır. Çünkü ölüm kabullenmesi zor ve acı bir gerçektir. Dolayısıyla böylesine zor bir kabullenişi kişi kendi kendine yaşamakta zorlanabilir. Ancak tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 virüsünün etkileri yas geleneklerine de yansımıştır ve cenaze sahibi acılı aile adeta bu yası kendi kendine tutmaya zorunlu bırakılmıştır. Yanında eşi dostu olmadan, kimseden teselli bulamadan bu gerçeğe alışmaya ve içine girdiği yeni dönemi kabullenmeye çalışır. Tükel bu konuyu şöyle ifade etmektedir:

> *"Doğal bir felaket sırasında sevilen birinin kaybı, ölümün genellikle aniden ve beklenmedik bir şekilde gerçekleşmesi nedeniyle travmatik olabilmektedir. Covid-19 nedeniyle ölen insanlar, sıklıkla yoğun bakım ünitesine kabul edildikten ve sevdiklerinden izole kaldıktan sonra yaşamlarını yitiriyorlar. Bu, kaybın üzerinde ağır bir yükün oluşması anlamına geliyor" (Gesi ve Ark: 2020'den akt.: Tükel, s.623).*

Tükel'in aktardığı bu yaklaşımdan hareketle Covid-19 pandemi sürecinde yakınlarını kaybeden ailelerin bu yeni duruma alışmakta diğer ölümlere göre çok daha fazla zorlandıkları ve beklenmedik bir şekilde gerçekleşen bu ölümlerin cenaze sahibinin yakınlarında travmatik etkiler bıraktığı ifade edilmektedir. Kısacası ölüm haberini alan ve acılı ailenin yanında olup, onun acısını kendisiyle birlikte hissetmek ve paylaşmak isteyen yakınları, pandemi sürecinin beraberinde getirdiği kısıtlamalar nedeniyle bunu yapamamaktadır. Elbette cenaze sahibi için yasın belirli bir süresi yoktur. Ancak bu yas süresi içerisinde acısını kendisi gibi yaşayan, onunla birlikte gözyaşı döküp, ağıt yakan kişiler olması cenaze sahibinin bir nevi yalnız hissetmemesini sağlamaktadır. 'Dost kara günde belli olur' diyen atalarımız kara gün ifadesiyle bu acılı ve kederli günleri kastetmişlerdir. Ne yazık ki salgın dönemi, bu kara günlerin tek başına atlatılmasını zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla yas dönemlerinde görülen geleneksel adetler arasında sıralayabileceğimiz kara giymek, ağıt yakmak, ölü evine yemek götürmek, yas kaldırmak gibi ritüellerin de artık yapılmadığı söylenebilir.

Ergun'un da ifade ettiği üzere ateş bir evin düzenini temsil etmektedir. Ancak ölü çıkan evde düzen ortadan kalktığı ve kaos hakim olduğu için ateş söndürülür (Ergun, 2015: s.369-378). Dolayısıyla ölü çıkan evde yemek pişirilmez. Bu yemekler cenaze sahibinin komşu, akraba ve yakınları tarafından yapılarak getirilir. Ancak içinde bulunduğumuz salgın döneminde acısını yalnız yaşamaya mahkûm bırakılmış cenaze sahibi aile, ocağını da kendi yakmaya, yemeğini de kendi yapmaya mecburdur.

Yine yasa katılmak, ağıt yakmak gibi ritüellerin de salgın sürecinde yerini telefon görüşmelerine bıraktığı söylenebilir. Cenaze haberini alan yakınlar cenaze sahibini arayarak acılarını, üzüntülerini telefon görüşmeleriyle paylaşmaktadırlar. Hatta bu görüşmeler esnasında ağıt yakıldığı kaynak kişiler tarafından da doğrulanmıştır. Yine cenaze evine gidemeyen yakınların kendi evlerinde yaslarını tuttukları, televizyon açmayıp, renkli kıyafetler giyinmedikleri görülmektedir. Kısacası ölü evinde gerçekleştirilecek ritüeller salgın sürecinde, 'evde kal' sloganından hareketle mevtanın yakınları tarafından kendi evlerinde uygulanmaktadır.

Pandemi süreci içerisinde gerek Coronavirüs nedeniyle olsun gerekse de Coronavirüs dışında bir sebeple olsun meydana gelen ölümlerin hepsinin etkilendiği bir diğer gelenek de taziyelerdir. Taziyeler, cenaze sahiplerini ziyaret ederek, avutucu sözlerle başsağlığı dilemekten ibaret olan ritüellerdir. Mutlaka ölü evi ziyaret edilip cenaze sahibi ailenin acıları paylaşılmalıdır. Ancak Covid-19 pandemi döneminde alınan kısıtlamalar nedeniyle taziyelere de izin verilmemektedir. Eve ziyaretle yapılan bu taziyeler ise yerini görüntülü telefon görüşmelerine bırakmıştır. Bu soruya bir kaynak kişi şöyle cevap vermektedir:

> *''... Rahmetli kayınpederimi salgın sürecinde Coronavirüs dışında bir sebepten dolayı kaybettik. Evde cenaze sahibi olarak biz yani çocukları dışında kimse yoktu. Taziye kabul edemedik. Çünkü mümkün olduğu kadar az kişili ve sosyal mesafeli olmak zorundaydık. Yakınlarımız telefon görüşmeleriyle başsağlığı dilediler. Hiçbiri yanımızda olamadı. Zor bir süreçten geçiyoruz...'' (Gürler: 10.12.2020)*

4-) Ölü Yemekleri: Yine ölüm olayı sonrasında gerçekleştirilen ritüellerden biri de ölü yemeğidir. Anadolu'da ölü yemeklerinin; ölü aşı, ölü helvası, ölü ekmeği şeklinde de adlandırıldığı görülmektedir. Ölenin ruhu için verilen bu yemeğin zamanı bölgeden bölgeye değişiklik gösterebilir. Bu yemeklerin ölümün üçüncü, yedinci, kırkıncı günlerinde verilebildiği gibi aynı zamanda yıl dönümlerinde de verildiği bilinmektedir. Ölü yemeğinin verilmesi Anadolu insanı için oldukça önemlidir. Çünkü ölünün gittiği yerde rahat edeceği inancı vardır. Dolayısıyla bu yemek onun için dağıtılır ve yenilir. Ancak kaynak kişilerden alınan bilgilere göre ölü yemeklerinin artık verilmediği, bu geleneğin günümüz pandemi sürecinde uygulanmasının mümkün olmadığı söylenmektedir.

''...Biz rahmetli kayınpederimin yemeğini veremedik. Ben ve eltilerim babamın ruhu için ölümünün yedinci gününde Kuran okuduk. Ama yemeğini kimseye yediremedik...'' (Kaynak Kişi 2)

''... Ölü aşları mezar dönüşünde, üçünde, yedisinde, kırkında ve elli ikisinde olmak üzere belli aralıklarla verilirdi. Ama şimdi ne mümkün. İnsan, insandan korkar oldu. Ölü aşları da kalktı. Ama yine de bu durum içine sinmeyip, ölünün üçüncü gününde kapı kapı gözleme dağıtan cenaze sahiplerini de gördüm...'' (Ataseven: 11.12.2020)

'Tüm dünyanın altını üstüne getiren ve dünyadaki faaliyetlerin neredeyse tamamının durmasına neden olan, Economist Dergisi'nin kapağına dünya resminin üzerine 'kapalıyız' ifadesini yazdırtan[6] bu görünmeyen düşman Covid-19' (Kandemir, 2020: 103) her ne kadar insanları birbirinden uzak bir yaşama alıştırmaya zorlasa da kaynak kişinin de belirttiği gibi Anadolu insanını geleneklerinden koparmakta pek de başarılı olamamıştır. Kaynak kişiden alınan bu bilgilerden hareketle Anadolu insanı tarafından ölüm sonrası gerçekleştirilen bu geleneklerin 'ölenin yerinde rahat uyuması' ve 'geride bıraktıklarını rahatsız etmemesi' için yapılmasına son derece özen gösterildiği söylenebilir. Salgın döneminin getirdiği kısıtlamalar her ne kadar bu geleneklerin olduğu gibi yapılmasını olanaksız kılsa da Anadolu insanı bu kısıtlamaları kendine göre uyarlamış, kapı kapı gözleme dağıtma örneğinde olduğu gibi bu ritüellerden kopmanın imkânsızlığını göstermiştir.

5-) Mezar Ziyaretleri: Mezar ziyaretleri için özellikle belirlenen bir gün yoktur. Elbette arife günleri ve bayramlarda öteki dünyaya intikal etmiş yakınlara yapılan ziyaretler daha makbuldür. Ancak Coronavirüs salgınının etkisini sürdürdüğü bu günlerde mezar ziyaretlerini de kısıtlayan bazı önlemler alındığı görülmüştür. Özellikle arife günleri ve bayramlarda daha büyük bir kalabalığa ev sahipliği yapan kabristanlarda, oluşacak riski en aza indirmek için bazı illerde mezar ziyaretlerinin engellendiği haberleri yapılmıştır.[7] Coronavirüs tedbirleri kapsamında alınan önlemler gereği valiliklerin İl Umumi Hıfzıssıhha Meclisleri toplu mezar ziyaretlerini engellemek için Zonguldak, Karabük, Gaziantep, Bartın gibi illerde Kurban Bayramı arifesi ve bayram süresince toplu olarak mezarlık ziyaretlerinin yapılmayacağını belirtmiştir. Mezar ziyaretleriyle birlikte alınan diğer önlemlerle de aslında çok küçük bir mikrobun Anadolu insanının hayatında değer verdiği pek çok ritüele engel olduğunu göstermektedir. Özellikle bu ritüellerin geçiş dönemlerinden biri olan 'ölüm' gelenekleriyle ilgili olması da ayrı bir önem teşkil etmektedir. Çünkü ölümden sonra yapılan bütün bu ritüeller aslında ölenin 'gittiği yerde rahat uyuması', 'kemiklerinin sızlamaması' ve 'gittiği yere çabuk alışması' için yapılan geleneklerdir. Dolayısıyla pandemi sürecinde bu ritüellerin yapılamıyor olması cenaze sahibi ve yakınlarına acı verdiği kadar aynı zamanda

6 "Dünya Ekonomisi Nereye Gidiyor? Kartopu Çığ Mı Oluyor?" *Aktifmedya.Com*, 2020, http://www.aktifmedya.com/2020/03/ekonomi/dunya-ekonomisi-nereye-gidiyor-kartopu-cig-mi-oluyor-3.html. Erişim Tarihi: 26 Aralık 2020.

7 "Mezarlık Ziyaretleri Yasak Mı? Kurban Bayramı Mezar Ziyareti Yasak Olan Iller | GAZETE VATAN". *Gazetevatan.Com*, 2020, http://www.gazetevatan.com/mezarlik-ziyareti-yasak-mi-kurban-bayrami-mezar-ziyareti-yasak-o-1333639-gundem/. Erişim Tarihi: 26 Aralık 2020.

Tükel'in de aktardığı gibi geride kalanların üzerinde 'ağır bir yükün oluşmasına da' (Gesi ve Ark: 2020'den akt.: Tükel, s.623) neden olmaktadır.

Sonuç

Hayatın eve sığdırılmaya çalışıldığı bu günlerde 'ölüm' geleneklerinin de alınan önlemler gereği değişiklik gösterdiği ve Anadolu insanının bu gelenekleri farklı biçimlerde de olsa mutlaka uyguladığı görülmektedir. Çünkü Anadolu insanı büyük ölçüde geleneklerin etkisi altındadır. Dolayısıyla bu ölüm geleneklerinin de gerek telefon görüşmeleriyle taziye vermek örneğinde olsun gerekse de kapı kapı gözleme dağıtarak ölü aşı dağıtma örneğinde olsun mutlaka yerine getirildiği kaynak kişiler tarafından da doğrulanmıştır. Bu ölüm olaylarının Coronavirüs nedeniyle ya da Coronavirüs dışında başka bir nedenden dolayı gerçekleştiğinde de pandemi döneminde getirilen kısıtlamalardan etkilendiği görülmektedir.

İçinde bulunduğumuz zor ve sancılı süreç Anadolu insanına farkında olmadan pek çok ritüelin kıymetini tekrar hatırlatmıştır. Elbette bu geleneklerin pandemi sürecinde, olduğu gibi değil de normal olandan farklı olarak icra edilmesi acılı aileye olduğu kadar yakınlarına da üzüntü vermektedir. Ancak riski en aza indirmek ve virüse karşı oldukça savunmasız olunduğu için birtakım önlemlerin alınması gerekmektedir. Aynı zamanda cenaze sahibinin yanında bulunmak, yasına ortak olmak, taziye vermek, ölü aşını dağıtmak gibi pek çok geleneğin yerine getirilememesi insanoğlunun küçük bir mikrop karşısındaki çaresizliğini göstermektedir. Her ne kadar insanların hazırlıksız bir anda yakalandıkları Covid-19 virüsü, günlük hayatta yapılan pek çok şeyin yerine getirilmesine engel olsa da bu yazıyla birlikte Anadolu insanının elinden bazı gelenekleri alamayacağı gösterilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Aslan, Recep (2020). "Tarihten Günümüze Epidemiler, Pandemiler ve Covid-19". *Göller Yöresi Aylık Ekonomi ve Kültür Dergisi.* S. 85. s. 35-41.

Budak, Fatih ve Korkmaz, Şerif (2020). "Covid-19 Pandemi Sürecine Yönelik Genel Bir Değerlendirme: Türkiye Örneği". *Sosyal Araştırmalar ve Yönetim Dergisi*. S. 1. s. 62-79.

Ergun, Metin (2015). "*Geleneksel Kültürümüzde Defin Kazanı*". Aile Yazıları/8, ed. Saim Sakaoğlu-Mehmet Açа-Pervin Ergun. Ankara: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Yayınları. s. 369-378.

Gesi, C., Carmassi-C., Cerveri, G., Carpita-B., Cremone, I.M.-Dell'Osso, L. (2020). "Complicated grief: What to Expect after the Coronavirus Pandemic". *Front Psychiatry*. 11: 489.

İnce, Celal (2020). "Afetlerde Sosyal Savunmasız Bir Grup Olarak Yaşlılar: Covid-19 Örneği". *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*. S. 9. s.184-198.

Kandemir, Fatih (2020). "Bazı Demografik Değişkenler Bağlamında Covid-19 Pandemi Neslinin Dindarlık ve Ölüm Kaygısı İlişkisi Üzerine Ampirik Bir Araştırma". *Tokat İlmiyat Dergisi*. S. 8/1. s. 99-129.

Örnek, Sedat Veyis (1971). *Anadolu Folklorunda Ölüm.* Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Parıldar, Hülya (2020). "Tarihte Bulaşıcı Hastalık Salgınları". *Tepecik Eğitim ve Araştırma Hastanesi Dergisi.* S. 2. s.19-26.

Tükel, Raşit (2020). "Covid-19 Pandemi Sürecinde Ruh Sağlığı". *Türk Tabipleri Birliği-Covid-19 Pandemisi Altıncı Ay Değerlendirme Raporu*. s. 617-628.

Uğurcan, Sayılı-Acar, Hazal Cansu-Şahin, Ümit-Can, Günay (2020). "Coronavirüs (Covid-19) Salgını Döneminde İstanbul'da Ölüm Hızındaki Artış". *Sağlık ve Toplum Özel Sayı.* s. 77-85.

Elektronik Kaynaklar

https://covid19.saglik.gov.tr/Eklenti/37704/0/covid (Erişim Tarihi: 19 Aralık 2020)

https://www.dailymotion.com/video/x7wme6f (Erişim Tarihi: 20 Aralık 2020)

http://www.aktifmedya.com/2020/03/ekonomi/dunya-ekonomisi-nereye-gidiyor-kartopu-cig-mi-oluyor-3.html Erişim (Tarihi: 26 Aralık 2020)

http://www.gazetevatan.com/mezarlik-ziyareti-yasak-mi-kurban-bayrami-mezar-ziyareti-yasak-o-1333639-gundem/ (Erişim Tarihi: 26 Aralık 2020)

https://www.hurriyet.com.tr/gundem/son-dakika-haberler-koronavirusten-olenlerin-cenazelerini-yikamak-icin-5-bin-lira-istediler-harekete-gecildi-41690318> (Erişim Tarihi: 19 Aralık 2020)

Kaynak Kişiler

Kaynak Kişi 1: Ataseven, Nuri (11.12.2020). Pandemi döneminde ölüm gelenekleri. (Ayaş, Ankara): 61.

Kaynak Kişi 2: Gürler, Ayşe (10.12.2020). Pandemi döneminde ölüm gelenekleri. (Sincan, Ankara): 55.

Kaynak Kişi 3: Bayraktar, Kürşat (15.12.2020). Pandemi döneminde ölüm gelenekleri. (Sincan, Ankara): 23.

ERZİNCAN İLİ KEMAH İLÇESİNE BAĞLI TAN KÖYÜNÜN HALK KÜLTÜRÜNDEKİ BAZI DEĞİŞİMLER ÜZERİNE BİR İNCELEME

Fatih KANDEMİR

Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Çağımızda geleneksel yaşantımızın hızla değiştiği ve kayıt altına alınmayan sözlü kültürün kaybolma tehlikesi yaşadığı görülmektedir. Bu sebeple sözlü kültürümüzün bilimsel metotlarla sözlü kaynaklardan derlenmesi ve yazıya geçirilmesi büyük bir ihtiyaçtır. Halk bilim açısından bir yörenin sözlü kültürünü derleyip yazıya aktarmak çok önemlidir.

Biz bu çalışmamızda, daha önce halk kültürünü kayıt altına aldığımız Erzincan ili, Kemah ilçesi, Tan köyünün halk kültüründeki bazı değişimleri inceledik. Köyün geçmiş yaşamına ve diğer halk bilgisi unsurlarına ait verileri belirlemede kaynak kişilerimizin verdiği bilgilerden yararlandık. Köyle ilgili folklorik unsurları; katılımcı gözlem, yönlendirilmemiş görüşme ve yönlendirilmiş görüşme yöntemleri ile tespit ettik. Köy mensuplarının günümüzdeki yaşayışını, geçiş dönemlerini, giyim kuşam kültürünü ve sofra kültürünü de katılımcı gözlem yoluyla inceledik. Bazı tespitlerimizi kaynak kişilerimizin ağız özelliklerine uygun anlatılarla ve değişik hatıralarla destekledik.

İncelememiz sonucunda değişen ve değişmeyen geleneklerimizi tespit ederek bunları oluşturan sebepler üzerinde durmaya gayret ettik.

Anahtar Kelimeler: Tan köyü halk kültürü, halk bilim, folklor, kültürel değişim.

ABSTRACT

In our age, it is seen that our traditional life is changing rapidly and that the oral culture that is not recorded is in danger of disappearing. For this reason, it is a great need for our oral culture to be compiled from oral sources by scientific methods and to be written. From the point of view of folk science, it is very important to compile and transfer the oral culture of the region to writing.

In this study, we examined some changes in the folk culture of Erzincan province, Kemah district, Tan village, where we previously recorded folk culture. We used the information provided by our sources to determine the data of the past life of the village and other elements of folk knowledge. We identified the folkloric elements related to the village by means of participatory observation, undirected interviewing and directed interviewing methods. We also examined the current life of village members, transition periods, clothing culture and table culture through participatory observation. We have supported some of our definitions with narratives and different memories that correspond to the mouth characteristics of our source people.

As a result of our review, we have determined our changing and unchanging traditions and tried to focus on the reasons that make them up.

Keywords: Folk culture of Tan Village, folklore, cultural change.

Giriş

Bir insan grubunun bütünü tarafından benimsenen, uygulanan faaliyetlerin olması bu grubu halk olarak ifade etmemizi sağlar. Bu faaliyetlerden doğan her türlü geleneksel unsur da halk kültürü olarak karşımıza çıkar. Artun, "bir grubu birbirine bağlayan faktörün - ortak meslek, dil veya din olabilir – ne olduğu [nun] önemli olmadığını, söz konusu grubun kendisine ait olduğunu kabul ettiği bazı geleneklere sahip olması gerektiğini" ifade eder (2005: 3).

"Her kültür olgusu kültürün bütünü gibi doğar, gelişir ve kaybolur. Yeni fonksiyonlarla yenilenir ve gençleşir. Yeni şartlar, yeni ihtiyaçlar, yeni oluşumlar meydana getirir" (Günay, 1995: 3). Bir toplumdaki kültürel değişimi de yaşanan devrin şartlarına göre ele almak ve değişimi meydana getiren etkenlerle beraber açıklamak yerinde olacaktır. Bununla birlikte kültürün birikimli olarak ilerleme özelliği vardır. Hiçbir kültürel değişim kısa süre içinde gerçekleşmez. Kültürel değişimi hazırlayan bir geçmiş ve elde edilen yeni bilgi ve alışkanlıklarla kazanılan kültürel bir birikim vardır. Nitekim Türkmen'e göre, "Dünyadaki bütün medeni milletler, eski kültürlerin ve dinlerin inanç sistemlerinden bazılarını yeni dinlerine ve yaşayışlarına adapte ederek yaşatmaktadır" (Türkmen, 1987: 630).

Artun'a göre, "Toplumsal değişim sürecini etkileyen, yönlendiren ve belirleyen yapısal ögelere niteliğini veren dört olgu vardır. Bunlar: Ekonomik, teknolojik, demografik ve ekolojik olgulardır" (Artun, 1998: 311). Bir toplumdaki değişimleri ele alırken bu unsurlar üzerinde durmak da elzemdir.

Biz, bu çalışmamızda Erzincan ili Kemah ilçesine bağlı Tan köyünün halk kültüründeki değişimleri tespit edip bu değişimlerin sebepleri üzerinde durmaya çalışacağız. Bunu yaparken söz konusu yörenin daha önce halk kültürünü kayıt altına aldığımızı ve yararlanacağımız bilgilerde *Erzincan Kemah Tan Köyü Halk Kültürü* adlı çalışmamızdan da yararlanacağımızı belirtmek isteriz.

İncelememizi beş ana başlık altında toplayıp gerçekleştirmeye çalışacağız. Bunları sırasıyla şöyle tasnif edebiliriz:

1. Geçiş Dönemlerindeki Değişimler
    - 1.1. Doğum
    - 1.2. Evlenme
    - 1.3. Ölüm
2. Gündelik Hayattaki Değişimler
3. Giyim-Kuşamdaki Değişimler
4. Yemekler ve Sofra Kültüründeki Değişimler
5. Üretim ve Halk Mimarisindeki Değişimler

1. Geçiş Dönemlerindeki Değişimler

Örnek; doğum, evlenme ve ölüm kavramlarını "geçiş dönemleri" olarak adlandırmış ve *Türk Halkbilimi* adlı eserde şu bilgilere yer vermiştir:

> *"Bilindiği gibi insan yaşamının başlıca üç önemli geçiş dönemi vardır: Doğum, evlenme ve ölüm. Her birinin kendi bünyesi içerisinde birtakım alt bölümlere ve basamaklara ayrıldığı, bu üç önemli aşamanın çevresinde birçok inanç, âdet, töre, tören, ayin, dinsel ve büyüsel özlü işlem kümelenerek söz konusu 'geçiş'leri bağlı bulundukları kültürün beklentilerine ve kalıplarına uygun bir biçimde yönetmektedirler. Bunların hepsinin amacı da kişinin bu 'geçiş' dönemindeki yeni durumunu belirlemek, kutsamak, kutlamak, aynı zamanda da kişiyi bu sırada yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilerden korumaktır. Çünkü yaygın olan inanca göre insan, bu tür dönemler sırasında güçsüz ve zararlı etkilere açıktır."*

> *"Böylece 'geçiş' dönemlerinde kümelenen âdetler, gelenekler, töreler ve törenlerle bunların içerisinde yer alan işlemler ve uygulamalar bir ülkenin ya da belirli bir yörenin geleneksel kültürünün ana bölümlerinden birini oluşturur. Geleneksel halk yaşamının başarılı bir bireşimine varabilmek için birçok başka şeyin yanı sıra bu üç önemli 'geçiş' döneminin de sistemli bir şekilde araştırılması gerekmektedir" (1995: 131).*

Bu bölümde doğum, evlenme ve ölüm çerçevesinde geçiş dönemleri üzerindeki değişimler üzerinde duracağız.

1.1. Doğum

Tarım ve hayvancılık faaliyetlerinin etkili olduğu dönemlerde gerçekleşen doğumlar hayatın akışı içinde normal karşılanmış ve büyük bir etki oluşturmamıştır. "Hamilelik süreci kadınlar için bu sürece girmeden önceki durumlardan çok farklı değildir. Günlük işlere olduğu gibi devam edilmekte ve hamilelikten dolayı iş yükünün zorunlu haller dışında değişmediği görülmektedir. Eşi askerde veya gurbette olan kadınların bu süreçte daha da zorlandıkları bir gerçektir" (Kandemir, 2021: 99-100).

Hamile kadınlar eskiden hamileliklerini büyüklerden gizlemişlerdir. Gebelikleri anlaşılana kadar bu durumu açıklamak ayıp sayılmaktaydı. Nitekim Peker de "hamileliklerini Kemah'ta geçirenlerin çoğunun âdetleri gereği aile büyükleri anlayıncaya kadar onlardan hamileliklerini gizlediklerini belirttiklerine" vurgu yapmaktadır (2016: 50).

Yakın dönemde ise hanımlar, gebeliklerini açıklamakta daha çabuk davranmakta ve bu durumu büyüklere sevindirici bir haber olarak vermekten çekinmemektedir. Hamile kadının göbeğinin şekline göre cinsiyet tahmininde bulunulması, kız çocuklarının oluşturduğu doğum sancısının erkek çocuklara göre daha acılı olduğu düşüncesi geçerliliğini korumaktadır (Özkan: 7.7.2020, Bayat: 11.07.2020, Durul: 11.07.2020, Karakaş: 14.07.2020, Tan: 14.07.2020).

Doğacak ilk çocuğun hazırlığını genellikle kız tarafı yapmakta bazen erkek tarafının yaptığı da görülmektedir. Yaklaşık elli yıl öncesinde doğacak çocuk için yapılan hazırlıkların

"biraz höllük[1], birkaç bez ve beşik gibi eşyalar" (Durul: 11.07.2020, Tan: 14.07.2020, Çiğdem: 14.07.2020) olduğu söylenmiştir. Günümüzde doğan çocuklar için ise çocukların ihtiyaç duyacağı birçok şeyin öncesinde temin edildiği görülmekle beraber ilk çocuğun hazırlığını kız tarafının yapması anlayışı devam etmektedir.

Doğum yapacak kişiler eskiden köyde doğum yapardı. Evlerde doğum yapanlar olduğu tarla ve bahçelerde doğum yapanlar olduğunu belirtenler de olmuştur. Kaynak kişilerimizin belirttiğine göre köyde ebelik yapan hanımlardan bazıları: Emine Bayat, Namire Aksu, Samime Özkurt ve Zeycan Hanım'dı (Durul: 11.07.2020, Tan: 14.07.2020)…

Geçmiş dönemlerde doktor kontrolünden geçme ve düzenli olarak doktora gitme görülmezken günümüzde doğumlar, hem ilçe veya şehir merkezlerinde yapılmakta hem de gebeler düzenli olarak doktor kontrolünden geçirilmektedir. Ayrıca doğumlar hastanelerde gerçekleştirilmekte, evde doğum pek görülmemektedir.

Peker, "Kemah köylerinde doğum sonrası uygulamaların, doğum geleneklerinin en yoğun bölümünü oluşturduğundan ve bunlardan bazılarının hem Kemah köylerinde hem de İstanbul'da hâlâ uygulanmakta olduğundan" bahsetmiştir (2016: 64). Doğum müjdesini en yakın kişiye eskiden ebe vermekteydi. Doğumun gerçekleştiği gün baba, dede, nene yakında yoksa daha sonra onlara başka kişilerin müjde verdiği de olurdu (Karakaş: 14.07.2020, Tan: 14.07.2020).

Örnek'in ifadesine göre "Geleneksel kesimde yeni doğan bir çocuğa ad konması genellikle dinsel nitelikli bir törenle olur" (1995: 149). Çocuğa ad koyma ritüeli geçmişte aile büyüklerinin en yaşlı kişisi tarafından gerçekleştirilmekteydi. Anne ya da baba ad seçimine karışmazdı ve çocuğa aile büyüklerinden birinin seçtiği ad verilirdi. Seçilen ad ekseriyetle soy ağacından bir büyüğün ya da İslam tarihinden bir peygamberin adı olur ve bu adın Kutsal Kitabımız Kur'an-ı Kerim'de geçiyor olmasına özen gösterilirdi (Bayat: 11.07.2020, Durul: 11.07.2020, Tan: 14.07.2020, Çiğdem: 14.07.2020).

Günümüzde anne babalar çocuğa ad koyma konusunda kendi görüşlerini de kullanmakta ve bu konuda daha etkin rol oynamaktadır. Çocuğu verilecek adın seçimi konusunda ise geleneksel doku korunmakla beraber sosyal medya ve popüler kültürde yaygın olarak kullanılan adlar da seçilebilmektedir. Örnek'in bu konudaki görüşü şudur: "Türkiye'nin çeyrek yüzyıldır yoğun bir kentleşme ve toplumsal değişme süreci içerisinde bulunduğu, buna bağlı olarak halkımızın birtakım kültür değişmelerinden görünür biçimde etkilendiği göz önünde tutulursa bu değişmelerin giderek ad seçimlerinde de geleneksel dokuyu gevşetmesini doğal bir olgu olarak kabul etmek gerekir" (1995: 156).

"Günümüze kadar anne babalar bebeklerini evdeki yaşlıların, kendi anne ve babalarının yanında kucaklarına alıp sevmezlerdi. Bu durum o dönemlerde edebe aykırı bir davranış

[1] Tombul, "höllük" kelimesini "Eskiden kundak çocuklarının altına bez veya ped yerine konulan kırmızı toprak." şeklinde tanımlamıştır (2007: 383).

olarak kabul edilirdi. Yine bebeklerin hatta çocukların davranışlarına büyüklerin yanında müdahale edilmezdi" (Kandemir, 2021: 114-115). Günümüzde ise anne ve babalar büyüklerin yanında çocuklarını sevebilmekte ve onların çeşitli davranışlarını yönlendirebilmektedir. Bu durum doğal karşılanmaktadır.

Köyde eski dönemlerde bebek ölümleriyle çok sık karşılaşılmıştır. Kaynak kişilerimizin aktardığına göre ölü doğan, anne karnında ölen, doğum srasında anne ile birlikte ölen bebekler olmuştur. Ölü doğan çocuğu kısa süre içerisinde yıkayıp kefenleyip toprağa vermişlerdir (Bayat: 11.07.2020, Tan: 14.07.2020).

Köyün kabristanında yaptığımız gözlemler sonucu bir mezar taşında aşağıdaki dizeler tespit edilmiştir.

"En ulu mansıptan
Davet almışam
On dokuz yaşında
Solup kalmışam
Dünyaya doymadan
Yavrumu görmeden
Ana oluyorken
Toprak olmuşam[2]
Mustafa Kızı Nadire
(Ruhuna Fâtiha)"

1.2. Evlenme

Geçmiş dönemlerde köyde görücü usulü evliliğin yaygın olduğu ve aşk ilişkisi kurarak evlenmenin olmadığı söylenmiştir. Görücü usulü evliliklerde de grup içi evlilikler yapılmıştır (Özkan: 7.7.2020, Bayat: 11.07.2020, Durul: 11.07.2020, Karakaş: 14.07.2020). Köyde yapılan görücü usulü evliliklerin ne şekilde gerçekleştiği konusunda *ERZİNCAN KEMAH TAN KÖYÜ HALK KÜLTÜRÜ* adlı eserde kaynak kişi Fatma Bayat'ın ağzından şu bilgilere yer verilmiştir:

> *"Kızla oğlan evlenince [evleneceği zaman] birbirini görmüyordu. Annesi, babası onların rızasını alıyordu: 'Yavrum, biz bunu sana münasip görüyoruz. Alıyor musun?' O da utancından olur, diyemiyor da 'Siz bilirsiniz.' diyor. Öyle yani evlenene kadar birbirlerini hiç görmüyorlar. Ben de öyle evlendim" (Kandemir, 2021: 118).*

Görücü usulü evliliklerde esas ölçüt dini duyarlıktı. Evlenilecek kişilerin zenginliğini, mal varlığını ya da fakirliğine dikkat edilmemiştir. Söz konusu dönemde evlilik yaşının alt sınırının da düşük olduğu ifade edilmiştir. Genellikle kızlar on beş, on altı yaşlarında evlendirilmiştir. Alınan gelinlere bir bakıma, gelin geldiği evin iş yükünü hafifletmek için bir yardımcı gözüyle bakılıyordu (Başkurt: 11.07.2020, Durul: 11.07.2020). Köyde yapılacak düğünleri halka ve davetlilere görevlendirilen kişiler duyururdu. Kaynak kişilerimizden aldığımız bilgilere göre Tan köyünde geçmişte başlık parası alma geleneği de vardı (Özkara:

[2] Tan Köyü Kabristanı'nda bulunan bu kabirdeki dizeler köyün ağız özelliklerini taşımamaktadır. Buradan hareketle bu dizelerin köyden olmayan bir kişi tarafından yazıldığını düşünmekteyiz.

13.01.2019, Özkan: 7.7.2020, Durul: 11.07.2020, Çiğdem: 14.07.2020). Kız isteme faaliyetine de aile büyükleri katılır, burada gelin ve damat yer almazdı (Çiğdem: 14.07.2020). Kız isteme sonrasında söz kesilir ve düğün hazırlıkları başlardı (Özkara: 13.01.2019).

Evlenecek kişiler için hazırlanan çeyizlerin eskiden birkaç temel eşyadan oluştuğu bunların bir sandıkta katır ve eşeklere yüklenerek karşı tarafa gönderildiği ifade edilmiştir (Özkara: 13.01.2019, Başkurt: 11.07.2020). Kandemir'in yaptığı derlemeye göre Kaynak Kişi Mine Özkara çeyizlerin içeriği ve çeyiz geleneği hakkında şunları söylemiştir:

> *"Çeyizimiz de şeydi. Oğlan evinden bir kat yatak ederlerdi. Sandığa koyarlardı. Katıra yüklerlerdi, kız evine getirirlerdi. Kardeşi olsun, dayısı olsun kimi varsa getirirdi kız evine. Çeyizi kız evine getiren kişi bahşişini alana kadar katırdan inmezdi. Bahşişi aldıktan sonra katırdan sandık indirilir, kız evine teslim edilirdi. Kız evi de sandığa bir kat yatak koyar, tekrar aynı şekilde oğlan evine gönderirdi. Kız evinden oğlan evine götüren kişi de oğlan evinden bahşiş alırdı. Oğlan evinden alınan bahşiş kız evinden alınan miktarın iki katı olurdu" (2021: 127).*

Tan köyünde evlilik ritüelinin en renkli bölümü kına geceleriydi. Kına gecelerinde alkış yapılmazken kına yakılacak gelinin saçı taranırken şu dizelerin söylendiği aktarılmıştır (Karakaş: 14.07.2020).

"Kız saçın örenin eli kırıla / Bir gözü kör olmuş biri de ola"
"Kız saçın örerler uzundur urgan / Sizin huyu terk et bizim huyu örgen"

Bu dizeler hem kına gecesinde kız tarafının yaşadığı hüznün hem de erkek tarafının kızı benimsemesinin göstergesidir. Kına gecesinde yapılan son uygulama da "gelin ağlatma"dır. Kına yakılan odanın ortasında oturan gelinin çevresinde dönen misafirler türküler söyleyerek gelini ağlatmışlardır. Bu sırada söylenen türkülerden biri, "Ağla bacım ağla, bugün günündür / Yanından tutanlar ağa kaynındır" dizeleriyle başlayan türküdür (Durul: 11.07.2020). Gelin ağlatma sırasında şu dizeler de söylenmiştir:

"Hatilceğin[3] *dalı kıldan incedir*
Kız senin yattığın bir bu gecedir
Sabahleyin göçürürler yurdundan
Anan baban deli olur derdinden"

"Düğün günü gelin almaya damadın annesinin, babasının, vekilinin, sağdıcının ve bazı davetlilerin yer aldığı bir grup gider. Eğer mesafe uzaksa atla yakında yürüyerek gidilir. Kendi sağdıcı tarafından hazırlanmış olan gelin, evden ilahilerle; kardeşi veya babası eşliğinde çıkardı" (Kandemir, 2021: 193). Gelin baba evinden alınıp koca evine getirildiğinde gelin görkemli bir şekilde karşılanmıştır. Gelinin üzerine para ve çerez saçılmıştır. Gelin, sağdıcı tarafından koca evinde nelere dikkat etmesi gerektiği konusunda önceden bilgilendirilmiştir. Gelinin koca evine geldiği ilk gün yapılan uygulamalar hususunda Kandemir, şu bilgileri aktarmıştır:

[3] Kaynak kişilerimiz "hatilcek" kavramının tandırların ağzına koyulan ızgara benzeri demir bir düzenek olduğunu ifade etmişlerdir. Tandırın üzerine kazan koyulacağı zaman altına hatilcek koymuşlardır.

"Tandırın üzerinde (ağzında) 'hatilcek' adı verilen kazanların altına koydukları uzun demir vardır. Gelinin eve geldiği gün bunu tutup kaldırarak kenara koyması gerekir. Gelinin bunu yapması onun 'düzenli' olduğuna işarettir. Gelin, daha sonra odada direk varsa direğe yoksa üst üste yığılmış minder veya yorganlardan oluşan yükün yanına dayanır ve duvağın içinde yatsı vaktine kadar bekler. Gelinin koynuna çocuk çorabı koyar, duvağının içine de bir çocuk sokarlar. Gelin de o çorabı o çocuğa verir. Bal ile yağ hazırlanır ve gelinin ağzına sürülür. Sonrasında bu karışım, o evin kapısına sürülür ve oğlan evinin yakınlarına ikram edilir. Bu âdetin amacı, evlilikleri boyunca yağlı ballı yani muhabbetli olmalarıdır" (Kandemir, 2021: 142).

Düğün merasimleri köyde kısa sürede sona ermekte ve köylü günlük hayata dönüp işlerine bakmakta yeni gelin de çoğu zaman düğün sonrası kendisini günlük işlerin içinde bulmaktaydı. Düğün sonrası tatil yapma, gezme, eğlenme gibi durumlara rastlanmamıştır. Mine Özkara o günlerden bir hatırasını şöyle anlatmıştır:

"İkindiydi. El öpme bitti bitmedi, nene [kayınvalide] geldi ki 'Gelüün herkes gazele gediyer.' Eltim dedi ki 'Canım gelin gitmesin.' Nene, 'Haydi gelin de gitsin ki harbıca [çabukça] süpüre de gelesiz.' dedi. Akşama kadar el öptük, ikindi vakti de gettük eltimle gazel süpürmege" (Kandemir, 2021: 144).

Yaşadığımız dönemde görücü usulü evlilik uygulamasının devam ettiği ancak biraz değişikliğe uğradığı görülmektedir. Artık görücü usulü yapılan evliliklerde gelin ve damat adayları yanlarında bir aile büyüğü ya da arkadaş eşliğinde birbirlerini görmekte ve birbirleriyle konuşup görüşerek evliliğe karar vermektedirler. Kız isteme merasimlerinde gelin ve damat da yer almaktadır. Başlık parası alma ortadan kalkmıştır. Kız isteme sonrasında söz kesimi ve nişan töreni yapılmaktadır. Kız isteme, söz ve nişan arasında tercihen üç dört ay gibi bir zaman aralığı olmakla birlikte sözle nişanın aynı anda yapıldığı da görülmektedir. Evlilik yaşının alt sınırının da yükseldiği; evlenecek kızların on dokuz yirmi yaşlarında, evlenecek erkeklerin de yirmi beş yirmi altı yaşlarında evlilik yoluna girdikleri görülmektedir. Evlenecek kişilerin birbirlerini tanımaları için İslami esaslar çerçevesinde aynı ortamda vakit geçirmelerine de izin verilmektedir.

Çeyizler de içerik olarak zenginleşmiştir. Gelin ve damadın belli bir süre ihtiyacını giderecek birçok temel malzemeye çeyiz bohçalarında yer verilmektedir. Kına gecelerinde söylenen türküler daha çok gelin ve damadın isteğine göre seçilmekte ve söylenen türküler çeşitlenmektedir. Kına gecelerinde söylenen türkülerin yanında popüler müzikler de çalınmaktadır. Gelin ağlatma sırasında söylenen kalıplaşmış ifadelere rastlanmamaktadır. Kına gecesi ve düğün merasimleri köy merkezinde yapılmamakta bunun için şehir merkezleri tercih edilmektedir. Günümüzde yapılacak evliliklerin yakın çevreye, davetiye bastırmak ve bu davetiyeleri elden dağıtmak suretiyle duyurulduğuna tanıklık ediyoruz. Bununla birlikte telefon, internet gibi iletişim araçlarıyla da evlilik törenlerinin duyurulduğunu görüyoruz.

Evlilik sürecinin günümüzde biraz daha uzun zaman aldığı ve evli çiftlerin evlendikten sonra belli bir süre balayı yaptıkları gözlemlenmiştir.

1.3. Ölüm

Ölüm ritüeli ile ilgili kültür değişimlerini daha çok "ölüm sonrası yapılan işlemler" çerçevesinde inceleyeceğiz:

Ölüm gerçekleştikten sonra ölünün tırnakları kınasız ise, tırnaklarına kına yakılmaktaydı. Bu işlem onun Müslüman olduğunun sembolüydü. Ölüden geriye kalan kıyafetler yıkanıp fakirlere dağıtılırdı. Ölüm hadisesinin duyurulması sela verilmek suretiyle kendi köylüsüne, "haberciler" gönderilerek de Kemeryaka köyü, Eskibağlar köyü gibi komşu köylere duyurulurdu.

Köyde eskiden gasilhane yoktu. Ölünün yıkanması ölü evi önünde gerçekleşirdi. Ölü evinin önüne bir bez çekilir ve hanım kişilerin cenazesini köyün kadınları, erkeklerin cenazesini de köyün imam-hatibi yıkardı (Küçükkaya: 12.03.2019, Adıbelli: 23.02.2019, Akkuş: 14.07.2020).

Kaynak kişilerimiz, köyde eskiden morg olmadığı için ölünün muhafazasının zor olduğunu bu yüzden cenaze namazı için vakit namazının sonrasını beklemediklerini, kısa süre içerisinde cenazeyi defnetmek istediklerini ifade etmişlerdir (Karakaş: 14.07.2020).

> *"Ölü defnedildikten sonra bazen çocuklara 'kefaret' adı altında ölünün hayrına para dağıtılırdı. Günümüzde kefaret adı altında para dağıtma âdetinin, dini geçerliliği olmadığından hükmü kalmamıştır. (...) Definden sonra mezarın başında vahşi hayvanlar gelip mezarı açmasın diye ateş yakarlardı. Son dönemlerde de ateş yakma yerine mezarın üstü kafesle koruma altına alınmıştır" (Kandemir, 2021: 148-149).*

Günümüzde ölen kişiden geriye kalan eşyaların fakirlere dağıtılmadığı ve temizlenip yakıldığı görülmektedir. Ölen kişinin tırnaklarına kına yakma geleneğine de rastlanmamaktadır. Ölüm hadisesinin duyurulması daha kolay gerçekleşmektedir. Komşu köylere haberci gönderme âdeti ortadan kalkmıştır. Köyde ölenler tüm köylüye kısa mesajlarla duyurulmakta ve ölüm haberi civar köylere de daha hızlı yayılmaktadır.

2. Gündelik Hayattaki Değişimler

Yüz yıl öncesine kadar köyde çiftçilik faaliyetleri çok yaygındı. Her hanenin geçimi tarım ve hayvancılığa dayanmaktaydı (Kandemir, 2021: 150). Günümüzde köyde tarım ve hayvancılık faaliyetleri zayıflamış ve hayvancılıkla ilgilenen kişilerin sayısı oldukça azalmıştır.

Geçmişte hemen hemen her hane belli sayıda büyükbaş ya da küçükbaş hayvana sahipti ve bu hayvanların günlük beslenmesini hane sahipleri hayvanları sırayla köyün dağlarına çıkararak gerçekleştirirdi. Her gün, o gün sıra kimdeyse o kişiye köyün hayvanları teslim edilirdi. Sabahın erken saatlerinde hayvanlar köyün dağlarına götürülür, otlatılırdı. Akşam ezanına yakın saatlerde de tekrar köye dönülürdü. Bu rütin köyde âdeta bir şenlik havasında geçerdi. Akşamları köyün çocukları hayvanların dönüşünü bekler ve gelen hayvanları

karşılardı. Herkes kendi hayvanını alır ve ahırlara götürürdü. Bu süreçten sonra hayvanlar sağılır, ertesi günü beklerdi. Günümüzde ise bu faaliyet ortadan kalkmıştır.

Köyün bahçe ve tarlalarını sulama usulü ise geçmişten günümüze hiç değişmemiştir. Bu konuda köylünün eskiden beri koruduğu bir sistem vardır. Bu sisteme "su nöbeti" adı verilmiştir. Köyün kurulduğu zamanlarda on iki hane olduğu söylenmiştir. On iki hane üzerinden bir sıralama yapılmış ve köydeki bağ ve bahçeler bu sıralamaya göre sulanmıştır. Bugün bu düzenin değiştirilmesi bazı zamanlar gündeme getirilmişse de "su nöbeti" uygulamasına hâlâ devam edilmektedir.

Gündüz vakitleri genellikle çalışmayla geçirilirken akşam vakitleri ev ziyaretleri yapılırdı. Köyün hanımları evlerde toplanır, sohbet ederdi. Buna "mehleye gitme" adını vermişlerdi. Bununla birlikte erkekler de köy odalarında toplanır, birlikte vakit geçirirdi. Akşamları köyün hanımlar mehleye gittiğinde, köyün erkekleri de köy odalarında toplandıklarında çocuklar büyüklerine hizmet eder, bu sırada "değerler eğitimine" tabii tutulurlardı. Çocuklara verilen bu eğitimin yanında dini eğitim de verilirdi.

Kandemir, çocuklara verilen dini eğitim konusunda Kaynak Kişilerinden Ahmet Bayat'ın hatırasını şöyle aktarmıştır:

> *"...Gençler odanın alt tarafında bir kilimin üzerinde dizilir, otururlar ıdı. Etraftaki hep yaşlılardı, oda böyüktü. O gençler oraya toplanır ıdı. 'Yarın ne iş göreceksin, suyu suvardın mı bugün, ahbunu çektin mi?' gibi günlük konuşmalar yapılırdı."*
>
> *"Hafız Ömer Dede vardı. Herkes bir kere sohbetini ederdi. Sohbetler bitti mi Hafız Ömer Dede: 'İşiz bitti mi, daha kazma kürek işiz kaldı mı?' derdi. Kimseden ses çıkmazdı. Bir su getir derdi, o sudan başlardı işte."*
>
> *"Çocuk sevinirdi ki hoca su istedi şimdi yine gidip yerine oturacak. Hâlbuki Hafız Ömer Dede: 'Maşrafayı koy yerine, bir çık buraya, bir kere Kulhuvallah'ı oku bakam!' derdi ve onu okuturdu; o geçerdi arkaya, öbürü gelirdi. Sırayla -ben de dâhil idim o zamanlar- okuturdu Hafız Ömer Dede. Babalarımız da orada olurdu. O zamanlar 'utanmak' vardı. Babalarımızın yanında biz nasıl okuyak? Giderdi mesela 'İnnaenzelna'yı oku!' derdi, 'İnnaenzelna' okumak daha zordu. Ne eder, eder öğrenürdük ki yarın akşam yine sorarsa mahcup olmayalım. Bu sefer daha zorunu sorardı: 'Yarın Ettehiyyatu'yu manasıyla beraber ezberle; öğren, gel.' derdi. Artık babadan, dededen öğrenir; giderdik" (2021: 170).*

Günümüzde köyde böyle uygulamalara rastlanmamaktadır ancak köylünün bütün sosyokültürel faaliyetleri ve köylü çocukların eğitimi köylülerin oluşturdukları sivil toplum kuruluşları vasıtasıyla sağlanmaktadır. Köyde gerçekleşen ölümlerde veya köy mensubu olup köy dışında yaşayan herhangi bir kişinin ölümü sonrasında yine köy derneğinde taziye faaliyetleri gerçekleşmekte ve ölüm sonrası yaşanan acılar paylaşılmaktadır.

3. Giyim-Kuşamdaki Değişimler

Köy halkının giyimi oldukça sade ve gösterişsizdi. Kız çocuklarının saçları çok süslenmez ancak taralı olurdu. Bayram, düğün gibi özel günlerde kızların saçları örülür,

bugünlerde diğer günlerden daha süslü olunabilirdi (Küçükkaya: 01.03.2019, Özkara: 13.01.2019).

Köyün evli kadınları başlarına fes takar, fesin üzerine siyah yazma bağlar ve beyaz çar[4] örterlerdi. Gelinler koca evine giderken erham[5] giyerdi. Damatlar ise genellikle siyah takım elbise giyerdi (Kırış: 12.02.2019, Özkara: 05.02.2019, Bayat: 12.02.2019).

Günümüzde çocuklara giydirilen elbiselerin daha renkli ve gösterişli olduğunu görmekteyiz. Kız çocuklarının saç bakımına geçmişe göre daha çok özen gösterilmekte ve kız çocukları mütemadiyen süslü giyinmektedir ancak genç kızlık dönemlerinde günlük hayatta giydikleri elbiseler genellikle sadeleşmektedir. Bununla birlikte kına gecesi, düğün vb. zamanlarda süslenmeye, eskiye göre daha çok özen gösterilmektedir.

Köyün gelinleri günümüzde gelinlik giymektedir. Bu durum gelinlerin giyim tercihinin değiştiğini göstermektedir. Damatların giyiminde ise günün koşullarına göre daha gösterişli takım elbiseler giymenin dışında bir değişiklik olmamıştır.

4. Yemekler ve Sofra Kültüründeki Değişimler

Köylü geçmişte kendi ürettiği tarımsal ve hayvansal gıdalarla beslenmekteydi. Az sayıda malzemeden farklı türde birçok yemek yapmakta ve doğal beslenmekteydi. Köylüler sütten ürettikleri bazı ürünleri yaylalarında bulunan kayalıkların derinliklerinde muhafaza ederlerdi. Konuyla ilgili şu bilgiler kayda geçilmiştir:

> *"Köylülerin sütten ürettikleri bazı mamullerin muhafazası 'Kezuk Yaylası', 'Keş Gölü' gibi meralarda bulunan 'in' adı verilen alanda sağlanırdı. Bu yer âdeta köyün, köylünün soğutucu deposu gibiydi. Oldukça derin ve soğuk olan bu yerde yazın buz kütlelerine rastlamak bile mümkündü. Köylü buraya yaptıkları süt ürünlerini koyacağı zaman bellerine ip bağlayarak buranın içine inebilirdi. Sonrasında da bu ürünler çuvallara koyularak iple çekilir ve köye götürülerek kullanılırdı" (Kandemir, 2021: 178).*

Kaynak kişilerimizin verdiği bilgiye "zerafet (babukko), gendüme pilavı, cıvrıla, sırın, pancar çorbası, tarhana çorbası, tandır katmeri, patates yemeği, yaprak sarması, yeşil fasulye" köyde yapılan yemeklerden bazılarıdır (Çimen: 05.02.2019, Kırış: 12.02.2019, Özkara: 13.01.2019).

Köyde birbirine mahrem kişiler aynı anda yemek yiyeceği zaman, kadınlar ve erkekler ayrı sofralarda otururdu. Böyle bir durum olmadığı zaman aynı sofrada yemek yenirdi. Yemekler sahan adı verilen tek bir kapta veya tepside yenirdi. İçecek olarak genellikle ayran tüketilir ve bu da üsgüre adı verilen bakır bir tasa koyulurdu. Herkes kendi kaşığıyla sofranın ortasında bulunan sahandan yemeğini yer ve üsgüreden ayranını içerdi. Köyde eski dönemlerde öğle ve akşam öğünlerinde yemek yenirken sonraları köylüler, sabah ve akşam

[4] Uzun yazma. (Bkz. Tombul, 2007: 141)

[5] "İhram'dan" Kadınların boydan boya büründükleri geniş, beyaz veya kahverengi yün giysi. (Bkz. Tombul, 2007: 214)

öğünlerinde kahvaltı yapmayı tercih etmiş ve sadece öğle öğünlerinde yemek yemişlerdir. (Çimen: 05.02.2019). Köylüler, sabah ve akşam öğünlerinde kahvaltı yapma tercihlerini sürdürmektedir.

Günümüzde köyde yapılan yemeklerde kullanılan malzemeler köyde üretilmemekte pazar ve marketlerden alınmaktadır. Köyün yöresel yemekleri yapılmaya devam edilirken yeni yemeklerin ve içeceklerin de tüketilmeye başlandığı görülmektedir. Sofralarda herkesin kendi tabağından yemek yediği ve kendi bardağından su içtiği görülmektedir. Köyün büyükleri geçmişten gelen alışkanlıkla tabak ve bardaklara sahan ve üsgüre adını vermeye devam ederken gençler günümüzdeki adlandırmaları kullanmaktadır.

5. Üretim ve Halk Mimarisindeki Değişimler

Köylünün eskiden, kullandığı eşyalardan, oturduğu konutlara kadar birçok alanda kendi üretimini kullandığı söylenmiştir. Köyün Yukarı Bağlar mevkisinde "Tandır Toprağı" olarak bilinen bir cins topraktan çeşitli kaplar yapmışlardır (Özkara: 13.01.2019). Boya üretiminde olgunlaşmış eriklerin (kayısıların) kabukları kullanılmıştır. Bunun yanında ot köklerinden de boya elde edilmiştir (Çimen: 05.02.2019).

Kavak ve selvi[6] ağaçlarından evlerin çerçeveleri, kapıları, masalar, sandalyeler ve sedirler[7] yapılmıştır (Adıbelli: 23.02.2019). Köydeki evlerin iç ve dış yapılarının teşekkülü hakkında Kandemir, şu bilgileri aktarmıştır:

> *"Ev yapımında çalışan bazı ustalar vardı. Bu ustalar uzun yıllar ev yapımında çalışmış tecrübeli kişilerdi. Değişik taş ocaklarından ve bölgelerden taşlar kırılır, köye taşınırdı. Evlerin birinci katı genellikle bu taşlardan yapılırdı. Taşlar çamurla sabitlenir ve sıvanırdı. Bir katın cephe duvarlarının yapımı bittikten sonra bu duvarların üzerine tersik[8] döşenirdi. Tersikler 'hatil' adı verilen ayak keseriyle yontulmuş tahtalarla sabitlenirdi. Bunların aralarında ve üzerinde kalan boşluklara da 'hıbar' adı verilen yuvarlak, çeşitli şekillerde irili ufaklı kırılmış taşlar dökülür ve düzlenirdi. Bunların da üzerine sivink[9] bağlanır; şorah[10] taşınır, dökülürdü. Dökülen şorah, köy evlerinin bacalarının su geçirmesini önlerdi. Bir kat, böylece tamamlanmış olurdu" (Kandemir, 2021: 192-193).*

Köyün evleri eskiden tek odalı ya da iki odalı olurdu. Odalarda "hamamlık" olurdu. Evin üst katlarına dışarıdan "tahtakale (takkale)" adı verilen ahşap merdivenle çıkılırdı. Her evde ve her odada soba olmazdı. Odalarda oturmak amacıyla duvar kenarlarına kaldırımdan biraz daha yüksekçe tahta sedirler yapılmıştı (Özkara: 13.01.2019, Tanuğur: 04.03.2019). Eskiden

6 Selvi ağacına köylü "suldanı" adını vermiştir.

7 "Arapça sadr'dan" Kol koyacak yeri olmayan, aralıksız, üstü minderli ve yastıklı olabilen kerevet, divan (Bkz. Tombul, 2007: 528).

8 Toprak binalarda tavanı oluşturan ve her bölümün kerpiç duvarlarının üzerine, belli aralıklarla enine uzatılan yuvarlak, kalın ağaçlar (Bkz. Tombul, 2007: 573).

9 Bina damlarının kenarları ile bahçe duvarlarının üst kısmına, çalı çırpı, taş, çamur gibi malzemeden yapılan koruyucu yükselti, saçak (Bkz. Tombul, 2007: 540).

10 Su geçirmeyen toprak (Bkz. Tombul, 2007: 557).

her evde tandır bulunmaktaydı. Yapılacak evin temeli atılırken tandırın yeri yapılır ve bekletilirdi.

Günümüzde kerpiç ve taş evlerin yerini betonarme evler almıştır. Köyün mimari yapısı modern bir görünüme kavuşmuştur. Birden çok odalı evlerin sayısı artmıştır. Evlerin "damları" eskiden topraktan yapılırken sonraları sacdan yapılmaya başlanmıştır. Daha yakın dönemlerde ise "çatıların" yapımında tuğla tercih edilmeye başlanmıştır. Evlerin camlarında kullanılan çerçeveler eskiden ahşaptan yapılmışken günümüzde çerçeve yapımında metal ve plastik malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Yeni yapılan evlerde artık tandır yapımına özen gösterilmemektedir. Evlerin içinde oturmak için sedirler yerine kanepeler ve sandalyeler kullanılmaya başlanmıştır. Köylü artık kullandığı eşyalardan, inşa ettiği konutlara kadar birçok yerde satın aldığı malzemeleri kullanmayı tercih etmektedir. Köyün mimari gelişimi mahalle aralarındaki sokaklara da yansımıştır. Eskiden toprak zeminli ve dar bir yapıya sahip olan köy sokakları, günümüzde taş kalıp döşelidir ve araç kullanımına uygun genişliktedir.

Sonuç

Geçiş dönemlerinde doğumla ilgili değişimleri tıbbın gelişimine ve köylünün sağlık konusunda bilimsel yöntemlere ilgi duymasına bağlıyoruz. Bu durum köyde hem bebek ölümlerinin sayısını azaltmış hem de çocuk gelişiminde daha güvenli bir yol izlenmesini sağlamıştır. Evlilik ritüelindeki değişimler hem ekonomik iyileşmenin hem de toplumsal bilincin artmasının sonucudur. Ölüm sonrası yapılan uygulamalarda görülen farklılıklar da teknolojik gelişmelerin sağladığı imkânlardan kaynaklanmaktadır.

Günlük hayattaki değişimler, köyün verdiği dış göçler sonucu nüfusta meydana gelen düşüşten ileri gelmektedir. Köylünün farklı iş kollarına yönelmesi sonucu tarım ve hayvancılık, köylünün günlük uğraşı olmaktan çıkmıştır. Bununla birlikte köylü, kurduğu sivil toplum kuruluşlarıyla üretimde kurumsallaşmıştır. Bu durum köye maddi gelir getirirken tarım ve hayvancılığa ilgiyi daha da azaltmıştır.

Giyim-kuşamdaki ve sofra kültüründeki değişimler yeni yaşayışa uyum sürecinin bir sonucudur. Üretim ve halk mimarisindeki değişimler de köylünün tarım ve hayvancılık dışında farklı meslek kollarına yönelmesi böylece ekonomik yönden güçlenmesi; kendi ürettiğini değil, satın aldığını kullanması sebebiyledir. Türkiye'de inşaat ve sanayi sektöründeki gelişimler de bunu cazip kılmaktadır.

KAYNAKÇA

Artun, Erman (1998). "Anadolu'da Türk Halk Kültürü Ürünlerinin Oluşumuna Kültürel Değişim ve Gelişim Açısından Bakış". *Giresun Kültür Sempozyumu Bildirileri (30-31 Mayıs 1998.* s. 307-312.

Artun, Erman (2005). *Türk Halkbilimi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Kandemir, Fatih-Kübra Kandemir (2021). *Erzincan Kemah Tan Köyü Halk Kültürü.* İstanbul: Onur Kitap.

Örnek, Sedat Veyis (1995). *Türk Halkbilimi.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Peker, Sevgi (2016). *Erzincan Kemah Köylerinde Geçiş Ritüelleri (Doğum, Sünnet, Evlilik, Cenaze): Antropolojik Bir Analiz.* Doktora Tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi SBE.

Tombul, Metin (2007). *Örneklerle Açıklamalı Erzincan Dil Sözlüğü.* Erzincan: Erzincan Belediyesi Yayınları.

Türkmen, Fikret (1987). "Anadolu'da Yaşayan Bazı Eski Türk İnançları ve Âdetleri Üzerine". *Türk Kültürü Aylık Dergisi*. S. 294. s. 630-633.

Yılmaz, Şirin (1995). "Prof. Dr. Umay Günay ile Halkbilimi Çalışmaları Üzerine Bir Konuşma". *Milli Folklor*. S. 22. s. 2-4.

Kaynak Kişiler

Adıbelli, Mevlüt (23.02.2019). Ölüm, Üretim ve Halk Mimarisi. Üsküdar. İstanbul: 81.

Akkuş, İsmail (14.07.2020). Ölüm. Tan Köyü. Kemah. Erzincan: 65.

Başkurt, Nurcan (11.07.2020). Evlilik. Tan Köyü. Kemah. Erzincan: 57.

Bayat, Fikriye (11.07.2020). Doğum, Evlilik. Tan Köyü. Kemah. Erzincan: 80.

Bayat, Türkan (12.02.2019). Giyim-Kuşam. Çengelköy. Üsküdar. İstanbul: 74. Çengelköy. Üsküdar. İstanbul: 63.

Çiğdem, Safiye (14.07.2020). Doğum, Evlilik. Tan Köyü. Kemah. Erzincan: 78.

Çimen, Sevim (05.02.2019). Yemekler ve Softa Kültürü, Üretim ve Halk Mimarisi.

Durul, Rukiye (11.07.2020). Doğum, Evlilik. Tan Köyü, Kemah, Erzincan: 76.

Karakaş, Hacer (14.07.2020). Doğum, Evlilik, Ölüm. Tan Köyü, Kemah, Erzincan: 78.

Kırış, Sırma (12.02.2019). Giyim-Kuşam, Yemekler ve Sofra Kültürü. Çengelköy, Üsküdar, İstanbul: 85.

Küçükkaya, Ali (12.03.2019). Ölüm. Çengelköy, Üsküdar, İstanbul: 71.

Küçükkaya, Lefize (01.03.2019). Giyim-Kuşam. Üsküdar, İstanbul: 82.

Özkan, Fikriye (07.07.2020). Doğum, Evlilik. Üsküdar, İstanbul: 76.

Özkara, Mine (13.01.2019). Evlenme, Giyim Kuşam, Yemekler ve Sofra Kültürü, Üretim ve Halk Mimarisi. Üsküdar, İstanbul: 69.

Özkara, Şükriye (05.02.2019). Giyim-Kuşam. Çengelköy, Üsküdar, İstanbul: 77.

Tan, Mavuş (14.07.2020). Doğum, Evlilik. Tan Köyü, Kemah, Erzincan: 67.

Tanuğur, Mehmet (04.03.2019). Üretim ve Halk Mimarisi. Üsküdar, İstanbul: 69.

ARDAHAN MERKEZ KÖYLERİ ÖRNEKLEMİNDE BİR KORKU KÜLTÜ: HORTLAK

Leyla YILMAZ POLAT

Doktora Öğrencisi
Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Türk kültüründe olağanüstü varlıklarla ilgili inanmalar ve pratikler Anadolu'dan Sibirya'ya kadar zenginlik göstermektedir. Evrensel bir varlık olan hortlak da bu minvalde anlatılarda ve pratiklerde kendine yer bulmuştur. Hortlak, ölümden sonraki hayat ile bağdaştırılmış olağanüstü bir varlık tasavvurudur. Hortlak, yaşarken diğer insanlar tarafından "kötü" olarak nitelendirilen insanın, öldükten sonra da kötülük yapmaya devam edeceği inancı üzerine kurulmuştur. Zira ölen herkes hortlak olmaz. Sadece yaşarken kötülük yapmış insanlar ve cadılar öldükten sonra hortlarlar. Yakın zamana kadar Ardahan'da özgün bir inanış olan hortlak, popüler kültürün etkisiyle vampir inanışıyla benzerlikler görülmektedir. Hortlak ve vampirden başka öldükten sonra dirilen diğer olağanüstü varlıklar ise zombi ve cadıdır. Ardahan'daki cadı inanışı ile hortlak inanışı arasında da benzerlikler görülmektedir. İslamiyet'in etkisiyle söz konusu olağanüstü varlıklar cin ve peri başlıkları altında toplanmıştır ancak hortlak inancı burada kendine yer bulamamıştır. Zira hortlak ölümden sonra bedenin tekrar dirilmesi olarak tasvir edildiği için İslamiyet'te öldükten sonra dirilme ancak Kıyamet günü ile bağdaştırılmaktadır. Bu çalışmanın amacı, anlatılar ışığında Ardahan'daki hortlak inancını ve benzer diğer inançlar ile aralarındaki benzerlikleri saptamaktır.

Anahtar Kelimeler: Hortlak, vampir, zombi, cadı, Ardahan.

ABSTRACT

Beliefs and practices about extraordinary beings in Turkish culture show richness from Anatolia to Siberia. The ghoul, which is a universal being, also found its place in narratives and practices in this manner. The ghost is a vision of an extraordinary being associated with life after death. The ghoul is built on the belief that a person who is considered "bad" by other people while alive will continue to do evil after death. Because not everyone who dies is a ghoul. Only people and witches who have done evil while living are haunts after death. While this belief was an original belief in Ardahan until recently, it shows similarities with the belief of vampires with the influence of popular culture. Other extraordinary beings resurrected after death are zombies and witches. There are similarities between the jazz belief in Ardahan and the ghost belief. Despite the fact that extraordinary beings are gathered under the headlines of gin and fairy under the influence of Islam, the belief of the ghost could not find a place here. Since the ghost is described as the resurrection of the body after death, resurrection after death is only associated with the Day of Judgment in Islam. The aim of this study is to determine the ghost belief in Ardahan and the similarities between them and other similar beliefs in the light of the narratives.

Keywords: Undead, vampire, zombie, witch, Ardahan.

Giriş

Kendini dünyada düşünsel anlamda konumlandırmaya çalışan insanın hissettiği duyguların başında korku gelir. Korku, bir duygu olmanın yanı sıra tehlike olarak algılanan bir durum karşısında beynin geliştirdiği reaksiyondur. İnsanın zihinsel olarak kendini anlamlandırma sürecinde önemli bir yapı taşı olan korku, varlık alanı ihlal edilen her varlığın kendisinden olmayana karşı beslemiş olduğu ilk önyargının da bir yansımasıdır. Bunların yanı sıra korku, insanın bilişsel olarak yüzleşmekten kaçındığı ve onu bilinçdışının derin mahzenlerine gönderdiği, hatırlamak istemediği, travmatik yönü ağır basan hatıralarıdır. Toplumların kollektif bilinçdışılarının mitler yardımı ile yorumlandığı gibi kişisel bilinçdışıları da rüyalar yardımı ile yorumlanabilir. Çünkü insan gün yüzüne çıkaramadığı, bastırdığı duygularını, uyku esnasında beyninin sansür yapmadığı rüyalarda ortaya çıkarabilmektedir. Toplumların kollektif bilinçdışılarının yorumlanmasına olanak sağlayan mitlerin sembolik açılımları ise ancak arketipler ile ortaya çıkar. Öyle ki insan dünyaya geldiğinde zihni boş bir levha olmanın aksine kollektif bilinçdışına ait ögeleri barındıran arketipleri taşımaktadır. Zira insan bilinci, arkaik insanın bilinci üzerine yükselmektedir. Arketipler, kalıtsal eğilimler doğrultusunda bireyin hayatına rehberlik eden, yoğun duygusal öğeler taşıyan evrensel düşünce biçimidir. Etkileri ise insanların doğum ve ölüm, doğal engellere karşı kazanılan zaferler, ergenliğe geçiş dönemi gibi tipik ve önemli durumlarla karşılaştıkları zamanlarda daha belirgindir (Jung, 2013: 29). Mitler, dünyada var olan bazı olayları açıklamaya çalışmasının yanı sıra insanoğlunun aynı olaylar karşısında hissettikleri duyguların da birer yansımasıdır. Bu bağlamda insanoğlunun yaşam macerasının sona erimi olan ölüm ile birlikte bilinmeyen bir dünyaya bağlı olarak ortaya çıkan olağanüstü varlıklar ile ilgili inançlar ve anlatıların dünya mitolojilerinin hemen hepsinde bulunması arketipler ile açıklanabilir.

Ölüm, geleneksel ve modern toplumlardaki insan için yeni bir boyuta geçişin ilk adımıdır. Zira ölüm beden içindir, ruh ise ölümsüzdür ve bedenin ölümden sonra dahi ruh varlığını sürdürmeye devam eder. Frazer, ilkel insanda ruh anlayışını şöyle betimlemektedir; "bir vücudun içinde iki kişi vardır. İnsanların gördüğü büyük vücuttur, ancak onun içinde de görülmeyen küçük bir vücut daha vardır. Büyük vücut ölür, gömülür ama küçük vücut büyüğü ölünce uçar gider" (1991: 121). İnsan için ruh, ölümden sonra da var olacağı düşünülen ancak nereye gideceği tam olarak bilinmeyen bir olgu olduğu için bu durum çoğunlukla korku ile karşılanmıştır. İnsan doğanın gizemi ve bilinmezliği karşısında hissettiği bu korkuyu da olağanüstü varlıklar ile kişileştirmiştir. O yüzdendir ki mitolojilerde var olan olağanüstü varlıkların çoğu ölüm ile bağlantılıdır. İnsan için kötü ve korkunç olarak nitelendirilen ve tarihin bir döneminde "gerçek kabul edilen" bu varlıklar, farklı isimlendirmelerle de olsa tüm dünya mitolojilerinde görülmektedir. Bu olağanüstü varlıklardan biri de hortlaktır. Hançerlioğlu'na göre hortlak, mezardan çıkıp geceleri dolaştığına inanılan ölüdür. Özellikle Roma'da, Ortaçağ Avrupası'nda ve İskoçya'da inanılmıştır. Ölülerin yaşamaya devam ettikleri inancına dayanmaktadır (2000: 200). Hayalet ise yaşadığına inanılan ruhsal varlıktır (2000: 185). Bu bağlamda hayaletlerin ruh ile ilgili soyut birer varlık oldukları söylenebilir. Hortlak ise somuttur, bir başka ifadeyle fiziksel bir varlıktır. Artun, hortlak için "mezardan çıkarak insanları korkuttuğuna ve onlara kötülük

yaptığına inanılan yaratık, hayalettir" (2014: 256) demektedir. Artun her ne kadar hortlak ile hayalet kelimelerini eşanlamlı olarak kullansa da Ardahan Merkez köylerindeki anlatılar incelendiğinde hortlamanın daha çok beden ile ilgili olduğu çıkarımı yapılabilir. Öyle ki hortlayan kişi mezardan kendi bedeni ile çıkmakta ve dolaşmaktadır. Hortlağın ölümü de yine bedeninin parçalara ayrılması ile olmaktadır. Bu bağlamda hortlamanın sadece ruhsal bir durum olduğu söylenemez. Oysaki hayalet kavramı daha çok ruh ile ilgilidir.

Hortlak, hayat boyu kötülük yapmış, zalim insanların ölümden sonraki hayatta huzur bulamamış ruhlarının bedenleri ile birlikte tekrar dünyaya dönmesi olarak açıklanabilir. Öyle ki yaşarken insanlara veya diğer canlılara zarar veren insanın, bedeni mezarda çürüse dahi günahkâr ruhunun huzur bulamayacağına inanılmıştır. Bu bağlamda hortlak, ruhun bedenin ölümünden sonra da var olacağını düşünen insan için kötülüğün de ölen bedenle sonlanmayıp, ruhun yeni bir boyuta geçişiyle de devam edeceği düşüncesinden doğmuştur denilebilir. "Tekirdağ'da haksız yere öldürülen bir adamın gece on ikiden sonra bağırarak insanları korkuttuğu; Erzurum'da hürmet gösterilmeyen ölülerin hortlağa dönüştüğü; Amasya' da karısının bedduasını alan bir adamın hortladığı; Tokat'ta kötü ruhlu insanların öldükten sonra hortlayıp köprübaşlarında yaşadıkları görülür" (Polat, 2020: 229). Bu bağlamda hortlak, hem toplumsal bir düzenlemeyi sağlayan hem de insanlarda korku uyandıran olağanüstü bir varlıktır denilebilir.

Mezarlıkta dolaştığına inanılan hortlak inancı hemen hemen tüm Türk topluluklarında görülmektedir. Bayat, hortlak kelimesinin karşılığı olarak; Azerbaycan Türklerinin "Hortdan", Yakutlarda "Üer veya Yüer", Lebed Tatarlarında "Aza", Tuvalılarda "Süne veya Sürnü", Bulgar Türklerinde "Azgın", Başkurtlarda "Ubır", Karaçay- Balkarlarda "Obur", Kazan Tatarlarında ve Sibirya Türklerinde "Ubır/ Upır veya Yüer" (2016: 286- 290) kelimelerini vermiştir.

Hortlak, Vampir ve Zombi

Vampir kavramı ile ilgili çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Bunlardan biri yarasa türü olduğu diğeri ise kan emme takıntısını dile getiren zihinsel bir hastalık olduğudur (Sarpkaya, 2015: 585). Ancak popüler kültürde vampir, geceleri mezardan çıkarak insanların kanını emerek beslenen ölümle ilişkilendirilen bir varlıktır. Vampir anlatıları, dünya mitolojilerinin çoğunda görülse de Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nden hareketle daha çok Doğu Avrupa, Balkanlar ve kısmen Rusya ile ilişkilendirilmiştir. Yerel kültürlerin etkileşimi ile de bu inanç pek çok kültür içerisinde kendisine yer bulmuştur ancak daha sonra Bram Stoker'ın Dracula adlı romanı ile "Doğu Avrupa" imajı ön plana çıkmış ve sinemanın da etkisiyle vampir dünya üzerinde bir görüngü halini almıştır.

Evliya Çelebi Seyahatname adlı eserinde vampirlik hadisesini "uyuz" adıyla zikretmektedir. Öyle ki Kafkaslarda veba olmayıp, uyuzlar ise sadece Karakoncolos gecesinde insan kanı içerek uyuzluktan kurtulabilirler. Kanı içilen hastanın yakınları, uyuzun mezarını bulmak için bozulmuş bir mezar ararlar ve cesedin gözlerine bakarlar. Çünkü uyuzluk alameti gözlerin kıpkırmızı olmasıdır. Eğer cesedin gözleri kırmızı ise göbeğine kazık çakılır, cesedin yakınları yoksa da ceset yakılır. Böylece Evliya Çelebi'nin tabiri ile "uyuzun sihri batıl olur" ve kanı içilen hasta da iyileşmiş olur (Dülger, 2006: 123-124).

Ardahan'da hortlak inancının popüler kültürün de etkisiyle, günümüze yakın zamanlarda, vampir inancına doğru evirildiğini görmekteyiz. İnsanlar hortlakların da tıpkı vampirler gibi kan ile beslendiklerine, istedikleri insanları kendileri gibi vampire dönüştüreceklerine, istemediklerini de öldüreceklerine inanmaya başlamışlardır. Batıdaki vampir inancı ile Türklerdeki hortlak inancının birebir aynı olduğunu söyleyemesek de benzer yönlerinin olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki vampirler de hortlaklar gibi öldükten sonra dirilen, ne ölü ne de diri olan, geceleri dışarı çıkan ve insanların kanını içerek beslenen yaratıklardır ancak aralarında etkileşim görülse de hangi kökten çıktığını tam olarak söylemek için kesin bir bilgi yoktur.

Popüler kültürde yakın zamanda görülen bir başka yaratık da zombidir. Zombi, hortlak ve vampir inancının aksine kurgusal, ölümsüz bir yaratık veya büyülenmiş kişidir. Zombiler modern kurgu ve korku filmlerinde George A. Romero'nun "Yaşayan Ölülerin Gecesi" (1968) filminden sonra popüler hale gelmiştir (E1). Zombi ile hortlak inancı arasında öldükten sonra dirilmeden başka bir benzerlik bulunmamaktadır. Öyle ki zombiler zekâdan yoksun, beyin fonksiyonları sadece insan eti yemeye odaklanmış yaratıklardır. Zombilerdeki bu yamyamlık hortlaklarda görülmemenin yanı sıra hortlak, düşünme gücüne sahip yaratıklar olarak tasavvur edilir.

Ardahan Merkez Köylerinde Bir Korku Unsuru Olarak Hortlak

Ardahan'da; insanlarla anlaşamayan, kötülük yapan, arabozucu, dedikoducu insanların (erkek ya da kadın fark etmeksizin), öldüğü ilk kırk gün boyunca geceleri hortlayacağına ve insanlara zarar vereceğine inanılmaktadır. Hortlak, mezardan bir duman gibi süzülerek çıkar ve daha sonra insan şekline bürünürler ancak üzerlerinde kefenleri vardır ve ayakları çıplaktır (Yılmaz: 07.03.2021). Hortlakların sadece geceleri dolaşmaları, gecenin karanlık dünyasının insan için gizemli oluşuna, karanlığın ve sessizliğin insanda ölümü çağrıştırmasına dayandırılabilir.

Hortlaklar kırk gece boyunca etrafta dolaşırlar ve daha çok ailelerinin yaşadığı evlere giderler. Kendilerini gören insanlara zarar verebilir hatta öldürebilirler ancak kırk günün sonunda, yemek için bir kurban kesilerek ölünün mevlit yemeği verilir. "Kırkın verilmesi" olarak adlandırılan bu durumdan sonra hortlağın hortlama durumunun ortadan kalkacağı, çünkü ruhun dünyayı terk edeceği düşünülür (Coşkun: 05.04.2021).

Hortlak inancını kadim Türk inançlarının şekil değiştirmiş bir hali gibi varsayabiliriz. Zira Radloff, Altaylılarda da ölünün ruhunun bir süre daha evde kalacağını ve yalnız gitmek istemeyip, aile fertlerinden başka kimseleri de kendisi ile birlikte ölüm diyarına sürükleyeceğine inanıldığından ve şamanın bu durumu ortadan kaldırmak için ölen kişinin kırkıncı gününde yurdu temizlediğinden bahsetmektedir. Yurdun temizlenmesi ise Yayık Kan'ın özel yardımı ile yapılır ve ona bu yardımı için bir kurban sunulur (2018: 83). Görüldüğü gibi Şamanizm'e ait ögeler, İslami çerçeve içerisinde yaşatılırken şamana düşen görevleri de bir bakıma imamlar üstlenmiştir. Yurdun temizlenmesi için yapılan şaman ayinin yerini ise kırk günün sonunda yine kurban kesilerek verilen, mevlit yemeğinin aldığını görmekteyiz. Kalafat'ın da belirttiği gibi "Türklerin İslamiyet'e girmeden evvelki dinlerinde de gördüğümüz "Kırk" kavramı İslamiyet'e rağmen özel yerini muhafaza etmiştir" (2010:

19). Buradaki kırk gün bir "arınma dönemi" (Schımmel, 1998: 268) olarak kabul edildiği için, kırk günün sonunda ölümün bulaşıcı hastalık gibi yayılma durumunun ortadan kalkacağı düşünülmüştür.

Hortlakların öldürülmesi ise hiç kullanılmamış bir bel (kürek) yardımı ile kafaları kesilerek yapılabilir. Hortlağın tekrar hortlamaması için ise kesilen kafa, bacakların arasına konularak gömülür. Çünkü başını gövdesinin üzerinde bulamayan hortlak, bedenini tamamlayamayacak ve mezardan kalkamayacaktır (Bahadır: 05.04.2021).

Hortlağın sadece kürekle öldürülmesini, Türk kültüründe demirin, ölüm ve yeniden dirilişte en çok kullanılan alet olması ile açıklayabiliriz. Öyle ki "Demir ileri ve karmaşık bir kültür tarihine sahip halklarda dahi olağanüstü bir büyüsel- dinsel öneme sahiptir" (Eliade, 2020: 32). Demirin," içinde yaşam ve barışın düşmanı olan sihirli bir güç barındırması" (Eliade, 2020: 33) açısından demonlara karşı koruyucu bir özelliğe sahip olacağı düşünülmüştür. Hortlakların demir yardımı ile yok edileceği düşüncesi diğer Türk topluluklarında da görülmektedir. Örneğin Gagauzlar'da da, Obur olarak adlandırılan Hortlaklardan kurtulmanın tek yolu mezarı açıp üzerine çivi çakmaktır (Bayat, 2016: 291).

Ardahan'da Cadı (Cazı/Cazu) ve Hortlak

Başında uzun şapkaları, siyah uzun giysileri, büyük kazanları, geleceği gören küreleri ve uçan süpürgeleri ile düşünce dünyamızda somutlaşan cadılar, kökleri çok eskiye dayanan kötülüğün temsilcileridir. Ancak Türkiye sahası efsanelerinde cadı, masallara göre daha az bulunmaktadır. Bu özellik cadının mitik tasavvurlarında sadece bir masal kahramanı, masallardaki kötü kadın tasavvuru olduğu (Sarpkaya, 2014: 249) şeklinde yorumlanmaktadır. Genellikle olağanüstü varlık olarak düşünülen cadı inanışı, Ardahan'da farklılık göstermektedir. Öyle ki Ardahan'da cadılar, sıradan hayatlar süren halktan kişilerdir. İnsanlar arasında tıpkı onlar gibi sıradan bir hayat yaşarlar ancak geceleri büyü yapar ve süpürgelerine binerek uçarlar (Bozkurt: 20.03.2021).

Cadı prototipi genellikle kötü bir kadın olarak çizilse de, Ardahan'da bu durum da farklılık göstermektedir. Öyle ki cadılar erkek ya da kadın olabilirler (Yılmaz: 07.04.2021). Cadıların öldükten sonra hortlayacağı inancının var olduğu da görülmektedir (Şentürk: 07.04.2021).

Ardahan'da cadılar, insanlara benzerler ancak gizledikleri bir kuyrukları vardır ve istedikleri zaman hayvan kılığına girebilirler. Cadılar genellikle kara kedi kılığına girerek evlere veya ahırlara girer, yeni doğmuş buzağıların ve bebeklerin ciğerini söküp yerler (Öztürk: 06.04.2021). Bu nedenle yörede kara kedi hoş karşılanmaz ve bir ortamdaki kara kedi konuşulanları dinlemeye gelen cadı olarak nitelendirilerek, ortamdan kovulur (Yılmaz: 07.04.2021). Cadıların genellikle evlere bacalardan da girebileceği düşünülmektedir bu nedenle de cadının eve girişini önlemek için bacalara dikenler konulmaktadır (Mert: 01.04.2021). Bu bağlamda derleme yaptığımız kaynak kişilerimizden biri şöyle bir hadise anlatmıştır, "Bir sene doğan bütün buzağılarımız öldü. O sene ne yaptıysak buzağılar yaşamadı. Anam bir gün ahırda kara bir kedi görmüş, kediyi de cazı diye bir güzel dövmüş. Anam dedi ki buzağıları öldüren cazı kimmiş yarın belli olur. Ertesi gün bir baktık ki

komşumuzun ağzı gözü yara içinde, anladık ki Fincan teyze cazıymış. Meğer bütün buzağıları da öldüren oymuş" (Yılmaz: 07.04.2021). Başka bir kaynak kişimiz ise şöyle bir hadise anlatmıştır, "Bizim köyde bir cazı varmış, abisini de karısını da hiç sevmezmiş. Bir gün abisinin bebeği olmuş, bu cazı eve bacadan girmiş, beşikte yatan bebeğin ciğerini söküp, yemiş" (Öztürk: 06.04.2021). Burada Ardahan'daki cadı inanışı ile Alkarısı inanışı arasında benzerlikler olduğunu da görmekteyiz. Öyle ki Alkarısı inanışı bebeklerin ve lohusaların ciğerini söküp yiyen bir ruh iken, cadı da bebeklerin ve buzağıların ciğerini söküp yiyen kötü ruhlu insandır. Ancak burada cadının yamyam özelliklere sahip olduğunu da söyleyebiliriz.

İnsanlar, cadıları gördüğünde veya bir kimsenin cadı olduğunu öğrendiğinde kimseye anlatmamalıdır, aksi halde cadılar sırlarını söyleyenlerden intikam alırlar (Yılmaz: 07.03.2021). Cadıların kimlikleri çoğu zaman öldüklerinde vücutları yıkanırken kuyrukları görüldüğünde ortaya çıkar ancak bir kimsenin cadı olduğunu öğrenen kişi, cadının sırrını başkalarına açarsa cadı, mezardan hortlar ve o kişiden intikamını alır (Şentürk: 07.04.2021). Cadının ölünce hortlayacağı inancına benzer olarak Uraz, ölen kişinin üzerine makas konduğunu, makas olmadan ölenin ruhunun cadı olup hortlayacağını (1994: 118-119) söylemektedir.

Ardahan'da cadının hortlayıp intikam alacağı inancı çerçevesinde kaynak kişilerimizden biri başlarından geçen şöyle bir hadiseyi anlatmıştır; "Dedem, Sabri amca öldüğünde onun kuyruğunu görür ve cazı olduğunu anlar. Köyden birkaç kişiye de Sabri amcanın cazı olduğunu söyler. Bu olaydan birkaç gün sonra herkes yaylada iken ve dedem tarlada iş yaparken, köyün üstünden kendine doğru koşan bir ayı görür. Görmesiyle ayının saldırısına uğraması da bir olur. Köyden birkaç kişi gelmese ayı, gündüz vakti, köyün ortasında dedemi öldürecekmiş. Dedem aylarca komada kaldı. Ayı tüm kemiklerini kırmıştı, uzun süre iyileşemedi. O ayı Sabri amcaydı. Sırrını açık eden dedemden intikamını almak için ayı kılığında gelmişti" (Şentürk: 07.04.2021). Burada görülen başka bir varlığın donuna girerek dönüşebilme, bir durumdan başka bir duruma girmektir ve farklı dünyaların sınırlarının ortadan kalkması durumudur (Bayat, 2016: 306). Bir hayvanın donuna girerek iki dünya arasında seyahat etme durumu şamanlarda da görülmektedir. Bu bağlamda cadıların, şamanlara ait bazı özellikleri de bünyelerinde barındırdıkları söylenebilir ancak şamanın, cadı karşısında pozitif (yararlı) bir kimlik oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Cadıların öldükten sonra hortlayıp insanlara zarar vermesi ile ilgili olarak bir başka anlatı ise şöyledir; "Bir komşumuz vardı, sürekli bizimle kavga eder, düşmanlık beslerdi. Onun öldüğü kırk gece boyunca biz korkudan uyuyamadık ve geceleri sırayla elimizde bel nöbet tuttuk. Akşam ezanı okununca hortlak bir yere saklandı mı diye elimizde çıra, ahır dâhil evi baştanbaşa gezerdik. Kırkı verildiği gün rahat ettik" (Yılmaz: 07.04.2021).

Günümüzde Anadolu'da hortlak anlatılarının yerini cin- peri anlatılarının aldığını söyleyebiliriz. Şehir hayatında dahi insanlar, geceleri mezarlık yakınından geçerken ürpermektedirler ancak bu durumda hortlak inancından çok cin- peri inanışının etkili olduğu görülmektedir. Çobanoğlu bu değişimi, "Cumhuriyet ile birlikte İslam'a ait bilgilerin halk kitleleri arasında yayılmasıyla birlikte, "hurafe" olarak nitelendirilen halk inançlarının gelenek çevresinin daraldığı ve meydana gelen boşluğun İslam'ın Kur'an'da onayladığı "cin"

ve "cinliler" inancının daha önce pek çok çeşitliliğe ve işlevselliğe sahip olağanüstü varlıkların yerini alarak yayıldığı" (2015: 131) şeklinde açıklamaktadır. Bu görüşe katılmakla beraber Tuvalılarda ölen adamın ruhundan korktukları için adının söylenmeyip, ona "Süpe" (Bayat, 2016: 287) demeleri ile günümüzdeki şehir kültüründe insanların, cinleri isimleriyle anmaktan korktuğu için onları "üç harfliler" olarak adlandırmaları arasında bir bağlantı kurabiliriz. Cadıların hayvan kılığına girip insanlar arasında dolaşması inancı ise günümüzde cinlerin hayvan kılığına girmesi şeklinde değişime uğramıştır. Görüldüğü gibi İslam'ın kabul ettiği inançlar ile halk inançları arasında bir bağlantı olmasına rağmen, İslam'daki cin geleneği diğer olağanüstü varlıkları da bünyesine alarak gelenek çevresini genişletmiştir ancak hortlak inancının İslam'daki cin inancıyla tamamen bağdaşmadığını da görmekteyiz. Bunun nedenini ise İslam'da ölüp dirilme olayının yalnızca Kıyamet ile birlikte zikredilmesi olarak açıklayabiliriz.

Sonuç

Kökeni itibari ile ölüm ve ölümden sonraki inanç ile bağlantılı olan Hortlak inancı, kadim Türk inançlarıyla gelişme göstermiş ve sonraki döneme ait dini inançları da bünyesine alarak yeniden şekillenmiştir. Türkiye sahası demonlarının genelde akşam ezanından sabah ezanına kadar yeryüzünde var olduğunu, diğer bir ifadeyle güneşin batışı ve doğuşu arasında var olduklarını söyleyebiliriz. Bunu ise gecenin büyülü atmosferinden gündüzün gerçekliğine geçiş olarak açıklayabiliriz. Bu geçiş için gerekli olan ise bazen güneşin doğumu bazen ise ezandır. Demonların belli yerlerle özdeşleştirilmemesini, insanların yaşam alanlarına yakın bir yerde olabilmesi, kötülüğün, tehlikenin ve bu tehlikeye bağlı korkunun her yerde olmasından kaynaklanmaktadır.

Ardahan'da kötü huylu insanların hortlayacağına olan inançtan bahsetmiştik. Cadılar da yaşarken insanlara zarar veren, kötü huylu insanlar oldukları için öldüklerinde hortlayacaklarına inanılmıştır. Bu inanışın temelinde ise kötülüğün bitmeyeceği, bir şekilde devam edeceği inancının olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki kötülüğü yok etmek için insanlığı yok etmek gerekir. Bu bağlamda insanlar kötü huylu olarak nitelendikleri insanların öldükten sonra dahi kötülüklerine hortlayarak devam edeceğine inanmışlardır.

Ardahan'da yaptığımız çalışma sonucunda ise, hortlakların varlıklarına inanmaların artık olmadığını ve bu inancın "hurafe" olarak adlandırıldığını görmekteyiz. Derleme yaptığımız yaşlı kişiler, hortlak inancına eskiden inanıldığını, köyde kötü olarak nitelendirilen bir insan öldüğünde insanların kırk gece boyunca hortlağın gelip kendilerine zarar vermemesi için nöbet tuttuklarını belirtmiştirler. Ancak derleme yaptığımız daha genç kişiler, bu inancı televizyon olmadığı dönemlerde insanların çocukları korkutmak için oluşturmuş oldukları masallar olarak tanımlamışlardır.

KAYNAKÇA

Artun, Erman. (2014). *Ansiklopedik Halkbilimi/ Halk Edebiyatı Sözlüğü*. Adana: Karahan Kitabevi.

Bayat, Fuzuli. (2016). *Türk Mitolojik Sistemi II.* İstanbul: Ötüken Yayınları.

Dülger, Elif. (2006). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi`ndeki Büyü, Sihir ve Falın Halkbilimi Açısından Değerlendirilmesi.* Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Eliade, Mircea. (2020). *Demirciler ve Simyacılar*. (çev. Mehmet Emin Özcan). Ankara: Doğubatı Yayınları.

Frazer, James George. (1991). *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökenleri.* (çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınları.

Hançerlioğlu, Orhan. (2000). *Dünya İnançları Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Jung, Carl Gustav. (2013). *Dört Arketip.* (çev. Zehra Aksu Yılmazer). İstanbul: Metis Yayınları.

Kalafat, Yaşar. (2010). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Berikan Yayınevi.

Polat, İrfan. (2019). *Türkiye Sahası Masal ve Efsanelerinde Korku Kültü*. Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Bilimi (Folklor) Bilim Dalı.

Polat, İrfan. (2020). *Türk Masal ve Efsanelerinde Olağanüstü Güçler ve Varlıklar*. İstanbul: Selenge Yayınları.

Radloff, Wilhelm. (2018). *Türklük ve Şamanlık*. İstanbul: Örgün Yayınevi.

Sarpkaya, Seçkin. (2014). *Türkiye Sahası Masal ve Efsanelerinde Demonolojik Varlıklar*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı.

Sarpkaya, Seçkin. (2015*).* "Türk Kültüründe Vampir Türk Dünyası Anlatıları ve İnançlarından Hareketle Türk Kültüründe Kan İçen Olağanüstü Varlıklar". *III. Genç Akademisyenler Sempozyumu*. Ankara: 583-614.

Schimmel, Annemarie. (1998). *Sayıların Gizemi.* (çev. Mustafa Küpüşoğlu). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Uraz, Murat. (1994). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

https://tr.maywoodcuesd.org/difference-between-ghoul-and-zombie-4409(E.T.:07.04.2021).

Kaynak Kişiler

Bahadır, Celal (05.04. 2021). *Hortlak İnancı*. Kaptanpaşa Mah.. Merkez. Ardahan: 60.

Bozkurt, Oya (20.03.2021). *Hortlak ve Cadı İnancı*. Bağdaşen Köyü. Merkez, Ardahan: 58.

Coşkun, Çağrı (05.04.2021). *Hortlak İnancı*. Karagöl Mah.. Merkez. Ardahan: 40.

Coşkun, Nizamettin (05.04.2021). *Hortlak İnancı*. Karagöl Mah.. Merkez. Ardahan: 65.

Kılıç, Orhan (11.03.2021). *Hortlak İnancı*. Karagöl Mah.. Merkez. Ardahan: 67.

Mert, Turgay (01.04.2021). *Hortlak İnancı*. Tepeler Köyü. Merkez. Ardahan: 58.

Öztürk, Meyhanım (06.04.2021). *Hortlak İnancı*. Karagöl Mah.. Merkez. Ardahan: 88.

Şentürk, Fatma (07.04.2021). *Hortlak ve Cadı İnancı*. Yalnızçam Hasköy Köyü. Merkez. Ardahan: 94.

Şentürk, Zekeriya (07.04.2021). *Hortlak ve Cadı İnancı*. Yalnızçam Hasköy Köyü. Merkez. Ardahan: 61.

Yılmaz, Coşkun (07.04.2021). *Hortlak ve Cadı İnancı*. Yalnızçam Hasköy Köyü. Merkez. Ardahan: 57.

Yılmaz, Rasim (07.03.2021). *Hortlak ve Cadı İnancı*. Yalnızçam Hasköy Köyü. Merkez. Ardahan: 89.

Yılmaz, Zeynep (07.04.2021). *Hortlak ve Cadı İnancı*. Yalnızçam Hasköy Köyü. Merkez. Ardahan: 48.

ÖZBEK MASALLARINDA KADIN TİPLER

Mine TUTAK

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Türk boylarının folklorunda zengin külliyata sahip türlerden biri olan masal, Özbek sözlü geleneğinde de oldukça geniş bir yere sahiptir. Özbek masalları, Özbek Türklerinin kültürü, gelenek ve görenekleri, hayat tarzı, aile yapısı ve kadının sosyal hayattaki yerini ortaya koyması bakımından önem arz etmektedir. Anlatım ortamındaki sosyal bağlam göz önüne alındığında, masalların diğer türlere nazaran içinde oluşturulduğu toplumun aile yapısını ve değer yargılarını ortaya koymada daha etkin olduğu görülecektir. Masallardaki tiplerin gerçekleştirdiği eylemler sonucunda karşı karşıya kaldıkları durumlar, toplumdaki ödül ve ceza kavramlarına ışık tutmaktadır. Masallardaki kadın tiplerin incelenmesi ise, masalın ait olduğu toplumun sosyal hayatında kadının yerinin ve söz konusu toplumdaki aile yapısının ortaya koyulması ve yorumlanmasına katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla bildirimizin konusunu oluşturan Özbek masallarındaki kadın tiplerin tespit edilerek yorumlanması, Özbek Türklerinin aile yapısında kadının yerinin belirlenmesi açısından önemlidir. Bu amaçla hazırladığımız bildiride yetmiş Özbek masalı incelenmiştir. Söz konusu masallardaki kadın tiplerin tespiti ve yorumlanması, bu tiplerin masaldaki kahramana yönelik olumlu veya olumsuz eylemi gözetilerek gerçekleştirilecektir. Özbek masallarındaki kadın tiplerin sınıflandırılması sonucunda her tipin kendine özgü özellikleri değerlendirilecektir. Masallardaki kadın tiplerden hareketle, kadının Özbek kültüründeki yeri, sosyal hayata katılımı ve aile yapısındaki rolü konuları tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Özbek Folkloru, masal, tip, kadın, aile.

ABSTRACT

Tales, which is one of the genres with a rich oeuvre in the folklore of Turkic Tribes, has a very large place in the Uzbek oral tradition. Uzbek tales are important in terms of exhibiting the culture, traditions and customs, life style, family structure and the place of women in social life of Uzbek Turks. Considering the social context in the narrative environment, it will be seen that the society in which the tales are formed is more effective in revealing the family structure and value judgments. One of the important points is the reflection of these values on today's Uzbek culture. The situations that the characters in tales face as a result of their actions shed light on the concepts of reward and punishment in society. In this sense, it is very important to determine the types in folklore products and to interpret the specific features of these types. The research on the female types who actively participating in the events in the tales contributes to the place of women in the social life of the society to which the tale belongs, and perhaps most importantly, as the main element in the family structure is the female figure, it contributes to the revealing and interpretation

of the family structure of the society in question. Therefore, the determination and interpretation of the female types in Uzbek tales, which are the subject of our paper, is important in determining the place of women in the family structure of Uzbek Turks. For this purpose, the text of forty Uzbek tales, in which the family structure stands out among the seventy Uzbek tales was examined, will be taken as basis in the paper that was prepared. The identification and interpretation of the female types in the tales in question will be carried out by considering the positive or negative actions of these types towards the hero in the tale. As a result of the classification of female types in Uzbek tales, the specific characteristics of each type will be evaluated. With reference to the female characters in tales, the place of women in Uzbek culture, their participation in social life and their role in family structure will be discussed.

Keywords: Uzbek Folklore, tale, type, woman, family.

Giriş

Türk sözlü kültürünün en yaygın türlerinden biri olan masallar, tıpkı diğer sözlü ürünler gibi, içinde yaratıldığı toplumun geleneklerini, inanç sistemini ve değer yargılarını yansıtmaktadır. Dolayısıyla anlatmaların bünyesindeki pek çok öge yaratım ortamından izler taşımaktadır. Masallarda olduğu gibi diğer anlatmalarda da tasvir edilen mekân, anlatmadaki kahramanların gerçekleştirdiği eylemler, kahramanların kullanmış olduğu silah, kap-kacak ve büyülü malzemeler icra bağlamının yani halk bilgisi ürününün ait olduğu halkın sosyal yaşantısının bir yansıması olarak değerlendirilir. Anlatmalardaki kalıplaşmış yapılar, kendi içinde geleneğe bağlı olarak ve toplumsal birtakım gerçekliklerle doğrudan ilişkili bir biçimde, yani; ürünün yaratıldığı toplumun kültürel kodlarıyla bağlantılı olarak yaratılmaktadır. Sözlü anlatmalardaki bu kalıplaşmış ögeler, içinde yaratıldığı toplumu yansıtma derecesine bağlı olarak yaşayabilmektedir. Halk bilgisi ürünlerinin yaratıldığı toplumun aile yapısını, insanî ilişkilerini ve "ideal insan" algısını yansıtan unsur ise bu ürünlerdeki kahramanlardır. Dolayısıyla kalıp özellikler gösteren kahramanlar da icra bağlamındaki sosyal ilişkiler ve "ideal insan" anlayışına ışık tutmaktadır.

Çalışmamızın konusu olan "Özbek masallarında kadın tipler"in incelenmesi, masalların yaratıldığı toplumdaki "ideal kadın" ve "ideal kadın-erkek ilişkileri" algılarının tespit edilip yorumlanabilmesi açısından önemlidir. Çalışmada halk edebiyatı araştırmaları bağlamında "tip" terimi üzerinde durulmuş, pek çok araştırmaya konu olan "kadın tipler"in bilimsel çerçevede yeri vurgulanmış, incelenen metinlerdeki tespit edilen "kadın tipler", görülme sıklığı ölçü alınarak sınıflandırılmış ve yapılan sınıflandırma dâhilinde tespit edilen tipler örneklerle açıklanmıştır. İncelediğimiz yetmiş masal metninden hareketle Özbek masallarındaki kadın tiplerle ilgili tespit ve değerlendirmeler yapılmıştır. Özbek masallarındaki kadın tiplerin incelenmesi ile sosyal hayattaki pek çok algının Özbek toplumu bağlamında ortaya koyulması mümkün olacaktır. Bu bakış açısından hareketle Özbek masallarındaki kadın tipler; "1. Masal Araştırmalarında Tip Kavramı" ve "2. Özbek Masallarında Kadın Tipler ve Kadın Tiplerin Sınıflandırılması" başlıkları altında değerlendirilmiştir.

1. Masal Araştırmalarında "Tip" Kavramı

Anlatmalardaki kahramanların kalıplaşarak "tip" seviyesine yükselmesi, yaratıldığı toplumun değerlerini yansıtma becerisiyle doğrudan ilişkilidir. Ortak değerlerin bir öge üzerinde toplanıp anlatmada yer bulması "tip"leri meydana getirmektedir (Fedakar & Aksoy, 2019:2). Tipler, anlatmanın ait olduğu toplumun belli başlı yönlerini, eğilimlerini temsil ettiği ölçüde yayılma, tanınma ve kabul edilme imkânı bulmaktadır. Toplumsal birtakım değişimler söz konusu olsa da bu durum tipin belirgin kalıplarına etki etmemektedir (Kara Düzgün, 2014:49). Mehmet Kaplan halk edebiyatı araştırmalarında yaygın olarak kullanılan "tip" terimini: "*'Tip' adı verebileceğimiz bu basit ve sabit karakterli kişiler, küçük farklarla, aynı devirde yazılan başka eserlerde de görülür. Tip kelimesi bu bakımdan da onlara uygun düşer. Zira 'şahsiyet' yegâne olduğu halde, 'tip', az önce de belirttiğim gibi küçük farklarla, başka eserlerde de karşımıza çıkar* (Kaplan,1991:5)." şeklinde açıklamaktadır.

Sözlü edebiyat ürünleri, içinde yaratıldıkları toplumun değerlerinin bir arada sunulduğu eserlerdir. Bu anlatmalardaki bütün kahramanlar birer "tip" temsilcileridir (Aksoy, 2020: 33). Tipler farklı toplumların sözlü geleneğinde benzer özelliklerde veya farklı şekillerde karşımıza çıkabilmektedir. Dolayısıyla ilk kez incelenen her eserde daha önce farklı bir anlatmada tespit edilmiş bir tiple karşılaşılabileceği gibi, yeni tiplerle de karşılaşmak mümkün olmaktadır. Bu tiplerden bazıları ideal insan olarak belirlenip sözlü geleneğin de aracılığıyla çocuklara, gelecek nesillere aktarılmaktadır. Bu sayede anlatmanın ait olduğu halkın ideallerini, değerlerini ve inançlarını toplumun tamamına yayma amacına hizmet edilmektedir. Söz konusu idealler, değerler ve inançlar sözlü anlatmalardaki örnek tipler sayesinde yüzyıllarca yaşama imkânı bulmaktadır (Ekici, 2000: 1). Kadın tipler de sözü edilen işlevlere sahip bu tiplere örnek teşkil etmektedir. Eserlerde müstakil bir konu olarak "kadın" veya kadın-erkek arasındaki ilişkiler bağlamında "aile", "anne", "eş" veya "sevgili" konuları da işlenmektedir. Sözlü kültür ürünündeki kadın tipler aracılığıyla, ürünün yaratıldığı toplumun sosyal yaşantısındaki kadının yeri ile ilgili birtakım tespitler yapılabilmektedir. Bazı tipler sayesinde söz konusu halkın "ideal aile" düzenine de ışık tutulabilmektedir (Ekici, 1999: 1).

Yalnızca Türk dünyasında değil, tüm dünyada ailenin en temel figürü kadındır. Olumlu özellikler gösteren kadın tipler, toplumdaki ideal insan olgusunun yaşatılıp aktarılmasını sağlamaktayken, olumsuz özellikler gösteren kadın tiplerin özelliklerinin ise toplum tarafından reddedildiği vurgulanmaktadır. Pek çok halk bilgisi ürünlerinde olduğu gibi masallarda da "tip" kavramı, anlatmadaki zemini oluşturmada etkili bir şekilde kullanılan unsurlardandır. Birçok halk bilgisi ürününde benzer yapıdaki tiplerle karşılaşmak mümkündür. Bu tipler, halkın geçmişten günümüze kadar kültürel belleğine yerleşmiş olan olumlu veya olumsuz olguları karşılayabilmektedir (Balcı, 2020:1330). Ancak toplumların "ideal insan" veya "ideal kadın" hakkındaki algıları birbirinden farklı özelliklere sahip olabilmektedir. Bilimsel çerçevede farklı Türk boylarına ait sözlü kültür ürünlerinde kadın

tiplerin incelendiği çalışmalara bakıldığında ortaya çıkan farklılıklar, bu değişkenliğin bir sonucu olarak yorumlanabilir.

Bu amaca hizmet eden halk bilgisi ürünlerinden biri olan masallar, hemen her edebî eser gibi yaratıldığı dönemin sosyal yaşantısından beslenmekte ve ondan izler taşımaktadır. Bu sebeple diğer halk bilgisi ürünleri gibi masalların da yalnızca bir hayal ürünü olarak düşünülmemesi gerekmektedir. Masalların icra edildiği döneme ait olan bu izler, bugünün sosyal yaşantısında dahi görülmektedir. Masalların gerçeklikle kurduğu bağlantılardan biri olan tipler de anlatmanın ait olduğu halkın "ideal insan" anlayışından bağımsız bir unsur değildir. Sözlü anlatmalardaki tipler belli kalıplara veya formüllere bağlı kalınarak yaratılmaktadır. Tipler gelenekselleşmiş bir anlatma kalıbına uygun olarak halk bilgisi ürünlerine dâhil olmaktadır. Sözlü gelenekte icra edilen eserlerde her kahramanın ayrı ayrı psikolojik ve karakteristik özelliklerinden bahsedilmesi, dinleyicinin olayları takip etmesini zorlaştıracaktır. Dinleyicinin olay örgüsünden kopmaması amacıyla kahramanlar, belli başlı kalıp özelliklerle anlatmaya dâhil edilmektedir. Anlatmada tipin belirgin özelliklerinden birinden bahsedildiği takdirde, dinleyici o tipin diğer özelliklerini de hatırlamış olur (Duman, 2019: 50).

2. Özbek Masallarında Kadın Tipler ve Kadın Tiplerin Sınıflandırılması

Özbek halkının tarihte sahip oldukları köklü geçmişte benimsemiş oldukları göçebe hayat tarzı ve farklı kültürel yapılarla gerçekleşen temasları, Özbeklere ait halk bilgisi ürünlerini besleyen temel unsurlardır (Fedakar, 2011: 49-50). Oldukça hacimli bir külliyata sahip olan Özbek masallarındaki tiplerin tespiti ve incelenmesi ile Özbek halkının "ideal aile" ve "ideal insan" algısına ulaşmak mümkün olmaktadır. Pek çok kültürde olduğu gibi Özbek kültüründe de aile yapısının temel taşlarından biri kadındır.

Son zamanlarda bilimsel çalışmalara sıkça konu edilen kadın tipler, bu çalışmada "olumlu" ve "olumsuz" olmak üzere iki ayrı başlık etrafında incelenmiştir. Bu ana başlıklar, masal kahramanının kadın veya erkek oluşu gözetilerek kendi içinde sınıflandırılmıştır. İncelenen yetmiş masal metni Selami Fedakar'ın "Özbek Sözlü Geleneğinde Masallar[1]" adlı çalışmasından alınmış ve yirmi dokuz farklı masal kahramanı göz önünde bulundurularak birbirinden faklı özelliklere sahip on kadın tipi tespit edilmiştir. İncelediğimiz masallardan hareketle Özbek masallarındaki kadın tipleri aşağıdaki gibi sınıflandırmak mümkündür;

1. Olumlu Kadın Tipler

1.1. Kahramanı Erkek Olan Masallarda Olumlu Kadın Tipler

1.1.1. İdeal Eş Tipi

1.1.2. İdeal Sevgili Tipi

[1] Fedakâr, Selami. (2011). *Özbek Sözlü Geleneğinde Masallar*. İzmir: Egetan Yayıncılık.

1.1.3. İdeal Anne Tipi

1.1.4. Alp Kadın Tipi

1.1.5. Yardımcı Kadın Tipi

1.2. Kahramanı Kadın Olan Masallarda Olumlu Kadın Tipler

1.2.1. Bilge Kadın Tipi

1.2.2. Alp Kadın Tipi

2. Olumsuz Kadın Tipler

2.1. Kahramanı Erkek Olan Masallarda Olumsuz Kadın Tipler

2.1.1. Düşman Kadın Tipi

2.1.2. Hilekâr Kadın Tipi

2.1.3. Hain Kadın Tipi

2.1.4. Kötü Üvey Anne Tipi

2.2. Kahramanı Kadın Olan Masallarda Olumsuz Kadın Tipler

2.2.1. Hilekâr Kadın Tipi

1. Olumlu Kadın Tipler

Toplum tarafından belirlenmiş olan ideal insan eylemlerini gerçekleştiren "olumlu tipler" masalların eğitim işlevine hizmet eder. Örnek insan tipi, her toplumun kültüründe varlığını sürdüren bir olgulardandır. Bu tiplerin halk bilgisi ürünleri sayesinde nesiller boyu varlığını sürdürmesinde erkek kahramanlar kadar kadın kahramanların da etkisi vardır. İncelenen masallarda çoğunlukla erkek tiplere rastlansa da pek çok masaldaki kadın tiplerin topluma ait "ideal insan" ve "örnek kadın" algısının aktarılmasında çok önemli bir rolü vardır. Kahramanı erkek olan Özbek masallarında tespit edilen kadın tipler yoğunluk sırasına göre; "ideal eş tipi", "ideal sevgili tipi", "alp kadın tipi", "ideal anne tipi" ve "kurtarıcı kadın tipi" olarak sıralanmaktadır. Kahramanı kadın olan anlatmalarda ise yalnızca "bilge kadın tipi" ve "alp kadın tipi"nin görülmesi dikkate değer bir husustur. Bu hususun detayları aşağıda verilmiştir.

1.1. Kahramanı Erkek Olan Özbek Masallarındaki Olumlu Kadın Tipler

İdeal Eş Tipi

Özbek masallarındaki en sık görülen olumlu kadın tip olan "ideal eş tipi", sırasıyla şu masallarda görülmektedir: "18. Kırk Damat", "20. Bahtlı Kel", "22. Beyzade ile Peri", "33. Hakimek Bahadır", "41. Solmayan Çiçek veya Vefalı Hanım". Bu anlatmalarda "ideal eş tipi"ne örnek olan tipler ise sırasıyla: "Padişahın Kızı", "Kel'in Hanımı", "Peri", "Gülayim

Peri", "Yiğidin Hanımı"dır. "İdeal eş tipi"ne belirgin örneklerden biri olan "Solmayan Çiçek veya Vefalı Hanım" masalındaki yiğidin hanımının sadakati sınanmış ve bu sınanmada toplumun ahlak değerlerine uygun eylemler gerçekleştirerek "ideal eş tipi" olma özelliği göstermiştir. Bu sınanmaya örnek olarak, Vezir'in, yiğit evde yokken eve gelmesi ve geceyi orada geçirmek istemesi verilebilir: *"...Kız, ona teşekkür etmiş, önüne çay koymuş, yemek pişirmiş ve izzet ikramda bulunmuş. Güneş batıp, hava kararmağında kız, ona: -Siz burada kalacak mısınız yoksa gidecek misiniz, diye sormuş.*

Vezir: - Burada tanıdığım başka kimse yok, eğer kal derseniz, kalırım, demiş.

Kız: - Eğer kalacaksanız yakında babamın evi var, sizi oraya götüreyim, demiş" (Fedakar, 2011: 470).

Yiğidin hanımı alıntıdakine benzer şekilde padişah, padişahın vezirleri ve komutanı tarafından sınanmış ve eşine sadık kalmıştır. Sadakatinin mükafaatı olarak da eşiyle mutlu bir hayat sürmüştür.

İdeal Sevgili Tipi

Anlatmalardaki yoğunluğu itibarıyla ikinci sırada olan "ideal sevgili tipi"; "17. Simurg" ve "21. Gülperi" masallarında yer almaktadır. Bu masallardaki " ideal sevgili tipi"ne örnek olan tipler ise sırasıyla: "Oğlanın Sevgilisi" ve "Gülperi" tipleridir. "Gülperi" masalındaki Gülperi tipinin sevgilisine olan bağlılığı "ideal sevgili tipi"nin eylemlerine örnektir. Gülperi, zorluklara rağmen sevgilisi olan padişaha sadık kalmıştır. Masalın sonunda Gülperi sevgilisine bağlılığını kanıtladığı için sevdiği kişi ile evlenip mutlu bir hayat yaşamıştır. "İdeal sevgili tipi"ni kadın-erkek ilişkilerinde idealize edilen eylemleri yansıtması bakımından değerlendirmek, tipin işlevinin daha iyi anlaşılması açısından daha uygun bir yaklaşım olacaktır. "İdeal sevgili tipi"nde, "ideal eş tipi"nden farklı olarak "yuva" veya "aile" kavramına rastlanmamaktadır.

İdeal Anne Tipi

İdeal anne tipi Türk sözlü geleneğinde en sık karşılaşılan tiplerden biridir. Türk toplumunda çok önemli bir yere sahip olan "anne"nin, halk bilgisi ürünlerinin pek çoğunda olduğu gibi masallarda da dikkate değer bir ağırlığı vardır (Şen, 2008: 53). Anlatmalarda "anne" olgusundan ziyade "aile" kavramı üzerinde durulduğu için incelenen masallarda sadece bir "ideal anne tipi"ne rastlanmıştır. "31. Yok Yoksul" adlı masalda "Dad'ın Annesi" "ideal anne tipi" için verilecek parlak bir örnektir. Bu tip, kocası ölünce oğlunu tek başına yetiştirmiş ve çeşitli zorluklarla karşılaşan oğluna yol göstermiştir. "İdeal anne tipi" olarak görevlerini yerine getirdiği için oğlunun tahta çıktığını görmüş ve oğluyla mutlu bir hayat sürmüştür (ss. 432-446).

Alp Kadın Tipi

Alp Kadın Tipi, incelediğimiz kahramanı erkek olan Özbek masalları arasında sadece "49. Baltakay Bahadır" adlı masalda yer almaktadır. Bu masaldaki "Gülcan Suluv" adlı tipin

alplik özelliklerinin anlatıldığı; "*Gülcan Suluv, Baltakay Bahadır ile evlenmeden önce pek çok yiğitle karşılaşıp onların hepsini yenmiş. Kılıç sallamada, at sürmede ve ok atmada Gülcan Suluv'u sadece Baltakay Bahadır yenebilmiş, Gülcan Suluv bu yüzden Baltakay Bahadır ile evlenmiş. O yurtta, Baltakay Bahadır ve Gülcan Suluv ile baş edebilecek hiç kimse yokmuş"* (s. 518) kısım dikkate değerdir. Gülcan Suluv tipi, pek çok sözlü anlatmada görülen "alp kadın tipi"nin açık bir örneğidir. Metnin devamında Gülcan Suluv'un halkı için savaşırken can vermesi, onun alplik özelliklerinden biridir.

Yardımcı Kadın Tipi

Masallardaki kahramanlara zekasıyla veya olağanüstü özellikleriyle yardımcı olan bazı tipler vardır. Masal kahramanı büyük bir zorlukla karşılaştığında bu tipler kurtarıcı özelliğiyle ortaya çıkar ve kahramana yardım ederler. Özbek masallarında "kurtarıcı kadın tipi"ne "20. Bahtlı Kel" adlı masalda rastlanmaktadır. "20. Bahtlı Kel" masalındaki "Gülikahkah Peri" adlı tip, masalın kahramanını zorlu bir durumdan kurtarmıştır. Gülikahkah, Kaf Dağı'ndaki perilerin padişahıdır. Kahramanın yardıma ihtiyacı olduğunu öğrendikten sonra olağanüstü özellikleriyle ona yardımda bulunur: *"…Gülikahkah Peri, iki deve: - Kaldırın, demiş. Gülikahkah Peri, Kunduz Peri ve Kel sedire otırmuşlar. Kel gözünü kapatıp açtığında padişahın bağında olduklannı görmüş. Üçü birlikte Kel'in evine gitmişler"* (s. 377). "Yardımcı Kadın Tipi" masal kahramanının aşamadığı bir engeli aşmasında etkili olmaktadır.

1.2. Kahramanı Kadın Olan Özbek Masallarındaki Kadın Tipler

Kahramanı kadın olan Özbek masallarında ise iki ayrı tip tespit edilmiştir. Bunlar, "bilge kadın tipi" ile "alp kadın tipi"dir. Baş kahramanın özellikleri, o masalın işaret ettiği temel özelliklerdir. Bu iki tipin kahramanı kadın olan masallarda görülmesi, Özbek toplumunun "ideal kadın"da bilgelik ve alplik özelliklerinin var olmasını önemsemesi olarak yorumlanabilir.

Bilge Kadın Tipi

Masallardaki yoğunluğu itibarıyla ilk sırada yer alan "bilge kadın tipi" şu masallarda görülmektedir; "40. Bilge Kız", "46. Melike-i Hüsnabad" ve "47. Azadçehre". Söz konusu masallardaki bilge kadın tipi özelliği gösteren kahramanların adı ise "Bilge Kız", "Hüsnabad" ve "Azadçehre". Belirgin olarak bilge kadın tipi özelliği gösteren "Bilge Kız"ın eylemlerinden biri anlatmada şu şekilde geçmektedir: Kız, sokakta kaçışan insanlar görür ve onlara neden kaçtıklarını sorar. Kaçan insanlar, kıza, padişahın halka iki soru sorduğunu, kimse bu soruları yanıtlayamazsa kırk gün sonra herkesi öldüreceğini söyler. Kız, babasına soruların cevaplarını söyler ve babasından padişahın huzuruna gidip halkı kurtarmasını ister. Daha sonra: *"Yaşlı adam, padişahın huzuruna çıkmış ve ona soruların cevabını söylemiş. Padişah, ona soruların cevaplarını kimden duyduğunu sormuş. Yaşlı adam, kızından duyduğunu söylemiş. Padişah, yaşlı adamın kızının bilgeliğine hayran kalmış. Padişah, kızı*

bir daha sınamak için, adamlarına, "Gidip o kıza, öküzden bir yavru doğurtmasını söyleyin" demiş. Padişahın adamları birkaç gün sonra kızın yanına gidip ona; "Öküzü doğurttun mu?" diye sormuşlar. Kız; "Babam doğurmak için hamama gitti, o döndükten sonra size cevap vereceğim" demiş. Adamlar kahkahalarla gülüp kıza; "Erkek adam doğurur mu?" deyince, kız; "Öküz doğurur da erkek adam doğurmaz mı?" diyerek adamları alt etmiş" (ss. 466-467). Tespit edilen bu tip, yalnızca kahramanı kadın olan masallarda görülmesi açısından dikkat çekmektedir.

Alp Kadın Tipi

Kahramanı kadın olan Özbek masallarında olumlu tip olarak görülen "alp kadın tipi" ise "38. Törebeka Hanım" masalında "Törebeka Hanım" masalın kahramanı olarak yer almaktadır. Masalda Sultan Sencer Maziy adlı padişah Törebeka Hanım'a dünürcü gönderir, Törebeka Hanım'ın babası Adilbek Han ne diyeceğini bilemeyip dünürcüleri Törebeka Hanım'ın yanına yollar. Törebeka Hanım: *"Kim gazel söylemede, at sürmede ve kılıç kullanmada beni yenerse onunla evleneceğim" diyerek evlenmek için üç şart koşmuş. Törebeka Hanım, Mari'den gelen dünürcülere de; "Gidip padişahınıza söyleyin, bu üç müsabakada beni yenerse beni alır, yenemezse beni almaktan vazgeçsin"* der (ss. 462). Törebeka Hanım, göçebe yaşam tarzının benimsendiği dönemdeki "alp tipi kadın" algısının bir örneğidir.

2. Olumsuz Kadın Tipler

Masalların eğitim işlevine hizmet eden bir diğer tip türü de olumsuz tiplerdir. Toplum tarafından örnek kabul edilen birtakım eylemlerin aktarımının sürdürülmesi ve toplumdaki bozulmaları önlemek için olumsuz tiplere ihtiyaç duyulmaktadır. Olumsuz tiplerin masallardaki en önemli işlevlerinden biri masaldaki olumlu tiplerin varlığını ve "ideal" olma durumlarını pekiştirmektir. İdeal kimlikteki bir kadın kahramanın değeri onun zıttı niteliğinde bir kadını göstermekle artar. Toplumda var olan olumsuzluklardan dinleyiciyi haberdar etmek ve olumsuz tipler aracılığıyla olumlu tiplerin etkisini artırıp anlatmanın temelindeki verilmek istenen mesajı vurgulamak hedeflenmiştir (Yalçınkaya, 2019: 190).

2.1. Kahramanı Erkek Olan Özbek Masallarındaki Olumsuz Kadın Tipler

Kahramanı erkek olan Özbek masallarında, tespit edilmiş olan olumsuz tiplerin anlatmalardaki yoğunluk sırasına göre sınıflandırılışı; "düşman kadın tipi", "hilekâr kadın tipi" "hain kadın tipi" ve "kötü üvey anne tipi" şeklindedir. Özbek masallarındaki olumsuz kadın tipler, olumlu kadın tiplere kıyasla anlatmanın epizot yapısının değişmesinde daha etkin bir role sahiptir.

Düşman Kadın Tipi

Bu tip, masal kahramanının karşısında duran ve onu alt etme amacı güden olumsuz tiplerin örneğidir. Bu tip, incelenen şu masallarda tespit edilmiştir: "17. Simurg", "22.

Beyzade ile Peri", "23. Yılan Damat" "25. Ebulkasım", "30. Parıldama Sırlı Tabak". Bu masallardaki tiplerin isimleri ise; "Simurg", "Beyzade ile Peri" "Yılan Damat" ve "Ebulkasım" masallarında "Yalmağız Kocakarı"; "Parıldama Sırlı Tabak" masalında ise "Ebe" ve "Padişahın Kırk Hanımı"dır. Düşman kadın tipinin eylemlerine "Parıldama Sırlı Tabak" masalındaki "Padişahın Kırk Hanımı" ve "Ebe" tiplerini örnek olarak vermek mümkündür. Masalda padişah, kırk hanımından çocuk sahibi olamadığı için kırk birinci hanımıyla evlenir, kırk birinci hanım hamile kalınca padişahın diğer eşleri onu kıskanır ve ebeye altın vererek padişahın kırk birinci eşini ve onun çocuklarını yok etmesini isterler. Ebe ise padişahın çocuklarını öldürmeyip bir mağaraya götürür. Durumdan haberdar olan padişahın eşleri, çocukları öldürmesi için tekrar ebeye altın verirler. Ebe de çeşitli yollarla çocukların ölmesi için çabalar. Bu masalda "düşman kadın tipi"nin belirgin özelliklerinden biri olan masalın baş kahramanın karşısında durma ve kahramana kötülük yapma eylemleri görülmektedir. Bu nedenle padişahın kırk hanımı ve ebe, "Düşman Kadın Tipi" özelliği göstermektedir.

Hilekâr Kadın Tipi

Özbek masallarında görülen olumsuz kadın tip olan "hilekâr kadın tipi", kahramanı kandırma eylemiyle ön plana çıkmaktadır. "Hilekâr kadın tipi", güç sahibi olmak veya bir ödülü elde etmek amacıyla eylemlerini gerçekleştirmektedirler. Kıskançlık ve hırs duygularının ön planda olduğu bu eylemler neticesinde masalın kahramanı zorlu bir yolculuğa çıkar ya da başka bir zorlukla sınanır (Aksoy, 2020: 326). Kahramanı erkek olan Özbek masallarında hilekâr kadın tipinin tespit edildiği masallar şöyledir; "27. Kartallar", "29. Mehrigiya" ve "31. Yok Yoksul". Bu masallarda hilekâr kadın tipi "Yalmağız Kocakarı" şeklinde adlandırılmıştır. Hilekâr kadın tipinin eylemlerine örnek olarak "Mehrigiya" masalındaki "Yalmağız Kocakarı" örneği verilebilir. Yalmağız kocakarı, kahramanın karısını kaçırmak için plan yapıp hileye başvurarak amacına ulaşmış ancak daha sonra yenilgiye uğramıştır. Yalmağız kocakarı, yiğidin avlanma becerisini öğrenmek ve masaldaki kahramanın eşini kaçırmak için onlara yalan söylemiştir: *"Ey yavrum, ben hacca gidiyordum, buraya geldiğimde eşeğimin ayağı kırıldı, devem de yorgunluktan yıkıldı. Benim bir kızım vardı, acaba onu görür müyüm, yoksa burada tek başına mı kalacağım diye düşünüp ağlıyorum"* (ss. 423-424), diyerek kendisini eve kabul ettirir. Kocakarı, masal kahramanı olan yiğidin avlanma becerisindeki sırrını öğrenmek için kahramanın eşini kandırır ve yiğidin sırrını öğrenir. Yiğidin sırrı olan" *mehrigiya taşını*" hileyle ele geçirir ve taşın büyüsüyle yiğidin evini Çin padişahının memleketine götürür. Hilekâr kadın tipinin belirgin özelliklerinden biri de "kandırma" eylemidir. Masaldaki "kandırma" eylemi şu örnekte açıkça görülmektedir: *"Gözünü kapatıp tekrar açtığında, her şeyin Çin memleketine taşındığını görmüş. Padişah bütün halkı toplayarak bu mucizeyi göstermiş. Yalmağız kocakarıyı ise altın salıncakta sallandırmış ve pek çok nedimeyi hizmetçi olarak ona vermiş. Melike, kocakarıya kendi eşinin neden oraya gelmediğini sormuş. Kocakarı beş gün sonra*

melikeye; "bundan sonra senin eşin bu" diyerek Çin padişahını göstermiş" (s. 424). Alıntıda da görüldüğü gibi hilekâr kadın tipinin kandırma ve yalan söyleme yoluyla kahramanı alt etmesi, anlatmanın olay örgüsündeki kırılma noktasıdır.

Hain Kadın Tipi

Hain kadın tipinin en belirgin özelliği, başta kahramanın yanında görünüp, sonradan kahramana ihanet etmesidir. Hain kadın tipi, incelenen "21. Gülperi" ve "23. Yılan Damat" adlı Özbek masallarında tespit edilmiştir. Tipler sırasıyla "dadı", "dadının kızı" ve "padişahın büyük kızları"dır. Hain kadın tipinin eylemlerine örnek olarak "Gülperi" masalındaki "dadı" ve "dadının kızı" ele alınabilir. Dadı, başta masal kahramanlarının yanında kahramanın eylemlerini destekleyici roldedir. Dadının kızı da Gülperi'nin çocukluk arkadaşıdır. Bu masaldaki dadı tipi, kızıyla birlikte masal kahramanı Gülperi ile Şehzade kaçmak istediklerinde onların yanında yol arkadaşlığı yapar. Masalda*"yaşlı dadı aslında bir yalmağızmış. O, iki gencin mutluluğunu kıskanmış ve Gülperi'den öç almak istemiş"* (s. 384) şeklinde anlatılır ve masalın devamında dadı ve dadının kızı Gülperi'nin gözlerini oyarak onu ıssız bir yerde terk eder.

Kötü Üvey Anne Tipi

Kötü üvey anne tipi masallarda iftira, yalan ve hainlik gibi olumsuz özelliklerle karşılanan bir tiptir. Masallarda annenin "üvey" olması kan bağının olmayışından değil, "ideal anne" algısının zıt yönünü temsil etmesindendir. Yani "kötü üvey" anneler, "öz" annelerin kötü ruh durumlarının bir yansıması niteliği taşımaktadır (Şen, 2008: 125). Özbek masallarında tespit edilen "Üvey anne tipi"nin eylemleri ve masala sonradan dahil olması "19. Gök Koç" adlı anlatmada şu şekilde geçmektedir: *"Bahtiyar'ın anası aniden hastalanmış ve çok geçmeden ölmüş. Adilbay mahalledeki dul kadınlardan biriyle evlenmiş. Üvey ananın bir kızı varmış, kız çok şımank ve tembelmiş. Üvey anası, Bahtiyar'ın okula devam etmesine izin vermemiş. Bahtiyar gündüzleri koyun bakar, geceleri ise ev işlerini yaparmış. Üvey ana, ona yemek artıklarını ve tencerenin dibinde kalanları verirmiş. Onun kızı ise uyumaktan ve oynayıp gülmekten başka hiçbir şey yapmazmış. Bahtiyar günden güne zayıflamış. Çünkü üvey anası onu sürekli çalıştırır, sonra da olmayacak bir şeyi bahane ederek öldüresiye dövermiş"* (s. 370). Örnek metinde de görüleceği üzere "üvey anne tipi"nin eylemleri, halkın "ideal anne" algısının karşıtı niteliğini taşımaktadır.

2.2. Kahramanı Kadın Olan Masallardaki Olumsuz Kadın Tipler

Kahramanı kadın olan Özbek masallarında sadece bir tek olumsuz kadın tipi tespit edilmiştir. Bu olumsuz tip "Hilekâr Kadın Tipi" olarak adlandırılmıştır.

Hilekâr Kadın Tipi

"24. Abla Kardeş" masalında "Cariye" adıyla "hilekâr kadın tipi"ni temsil etmektedir. Söz konusu tipin eylemleri masalda şu şekilde anlatılmıştır:*"...genç hanım havuz başında*

saçlarını yayıp oturuyormuş. Cariyelerden biri, arkasından gelerek genç hanımı aniden havuzun içine itmiş, genç hanım havuzun içine düşmüş. Cariye hemen genç hanımın elbiselerini giymiş ve ona benzemiş. Genç hanımın evine giderek orada padişahı beklemeye başlamış. Padişah avdan dönünce dosdoğru genç hanımın evine gitmiş. Padişah eve girdiğinde küçük hanımında bir farklılık sezmiş ve ona: - Ey hanım, sana ne oldu, diye sormuş. Cariye: - Sizi düşüne düşüne bu hale geldim, demiş" (s. 404). Hilekâr kadın tipinin belirgin özelliklerinden biri olan yalan söyleme, aldatma ve kahramanı oyuna getirme eylemleri, bu masalda yer alan "Cariye"de görülmektedir.

Sonuç

İncelediğimiz yetmiş Özbek masalında yirmi dokuz ayrı tip özelliği gösteren masal kahramanları dikkate alınarak altısı olumlu, dördü olumsuz olmak üzere toplamda on farklı kadın tip tespit edilmiştir. Kahramanı erkek olan masallarda on bir olumlu tip, on üç olumsuz tip görülmektedir. Çoğunlukta olan olumsuz tiplerde "düşman" ile "hilekâr" en sık görülen tiplerdir. Olumsuz tipler masal metinlerindeki zıtlığı sağlamaları ve masalın amacını pekiştirmeleri yoluyla masal dinlemekten keyif alınmasını sağlamaktadır. Kahramanı erkek olan Özbek masallarına ait olumlu kadın tiplerde sıklık derecesi bakımından "ideal eş" ile "ideal sevgili" tipleri ön plana çıkmaktadır. "İdeal eş tipi" ve "ideal sevgili tipi"nden hareketle Özbek Türklerinin "ideal" gördüğü kadın-erkek ilişkilerinde eşine/sevdiğine sadık olmak, yol göstermek, fedakarlıkta bulunmak ve gerektiğinde eşe/ sevgiliye yardım etmek eylemleri, "ideal kadın"ın önde gelen özellikleri arasındadır.

Özbek masallarında "anne" rolündeki kahramanlar olsa da "ideal anne" özelliklerini gösteren yalnızca tek bir kahraman vardır. Bu durum, Özbek masallarından hareketle, Özbek Türklerinin "ideal anne" algısından çok "ideal aile" kavramına değer vermesiyle açıklanabilir. İncelenen pek çok masalın konusunda, anne veya baba figüründen ziyade "aile" kavramı ön plana çıkmaktadır. Tespit edilen "ideal anne tipi" ise başlıca fedakar, yol gösterici ve kurtarıcı özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Bu özellikler Özbek toplumundaki "ideal anne" algısının bir masallara yansımış şekli olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kahramanı kadın olan masallarda yer alan olumlu ve olumsuz tiplerin tamamında kadın, zekası ve cesaretiyle ön plandadır. Olumlu kadın tiplerde "bilge kadın" ile "alp kadın" olmak üzere iki ayrı kadın tipi mevcut olup, masallardaki "bilge kadın tipi"ne çok daha fazla rastlanmaktadır. Kahramanı erkek olan masallarda "bilge kadın tipi"ne rastlanmamaktadır, ancak tasvir edilen pek çok olumlu kadın kahraman zeki, fedakâr ve cesaretli olarak tasvir edilmektedir.

Kahramanı kadın olan masallardaki olumsuz kadın tipi ise sadece tek bir masalda "hilekâr kadın" olarak tespit edilmiştir. Bu olumsuz tip daha önce sözü edilen "olumsuz tiplerin, olumlu tipleri pekiştirmek amacıyla oluşturulduğu" bilgisi bağlamında incelenmiş olsa da zekasıyla ön planda olduğu görülmektedir. Masallarda görülen bütün olumsuz tiplerin

zekasıyla ön planda olması, zeka sahibi olmanın Özbeklerin "ideal kadın" algısındaki en dikkat çeken özellik olduğunun kanıtı niteliğindedir. Fedakarlılık ve cesaretlilik, tespit edilen olumlu tiplerin başlıca diğer özellikleri arasındadır. Tiplere ait olan bu özellikler, Özbek Türklerinin ideal kadın algısına işaret etmektedir.

KAYNAKÇA

Aksoy, H. (2020). *Destan Dünyasında Kadın: Kırgız Destanlarında Kadın Tipleri.* Konya: Kömen Yayınları.

Balcı, F. (2020). "Türk Kültüründe Düşman İmgesi Bağlamında Kutadgu Bilig Üzerine Bir İnceleme". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. S. 32 s. 1327-1336.

Duman, M. (2019). *Türk Halk Anlatmalarında Olumsuz Tipler: Mit, Masal, Halk Hikayesi*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Ekici, M. (1999). Anadolu Sahası Köroğlu Anlatmalarında Kadın Tipler. *Milli Folklor*. S. 44 s. 10-17.

Ekici, M. (2000). "Dede Korkut Kitabı'nda Kadın Tipler". *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni Bildirileri*. Ankara: AKM Yayınları. s. 123-138.

Fedakar, S. (2011). *Özbek Sözlü Geleneğinde Masallar.* İzmir: Egetan Yayıncılık.

Fedakar, S., Aksoy, H. (2019). "Türk Destanlarındaki Kadın Tiplerin Tespiti ve Tahlili: Kırgız Destanları Örneği". *Milli Folklor*. S. 124 s. 105-120.

Kaplan, M. (1991). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Kara Düzgün, Ü. (2014). *Türk Destan Kahramanı ve Başkurt Destanlarının Tipolojisi.* Konya: Kömen Yayınları.

Şen, S. (2008). *Anadolu Masallarında Kadının Yeri.* Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Elazığ.

Yalçınkaya, F. (2019). "Uygur sihir Masallarındaki "Kadın" Tipi Üzerine Bir İnceleme". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. S.19/1. s. 181-193.

COVİD-19 TEMASINA UYARLANMIŞ ATASÖZLERİ

Miyase GÜZEL

Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Ens. Türk Dili ve Edebiyatı ABD

ÖZ

Atasözleri anlatılmak istenen düşünceyi, kazanılmış bir tecrübeyi, alınması gereken bir tedbiri veya olmuş/olması muhtemel durumları aktarmak için kullanılan söz öbekleridir. Bu sözler gözlemsel ve yaşamsal tecrübeler sonucunda üretilir, nesilden nesle aktarılır. Ahenkli olmalarından dolayı hafızalarda kolayca yer edinir. Ait olduğu toplumun sosyolojik ve psikolojik yapılarını yansıtır.

Atasözleri az sözle birçok fikri içeren heterojen bir yapıya sahiptir. Atasözlerinin nitelikleri arasında; güldürmek, düşündürmek, olup bitenleri sorgulattırmak, sosyal hayatının akışını sağlamak, kişiler arası ilişkileri düzenlemek vb. unsurlar bulunmaktadır. Bu sözlerin kullanım alanları oluşan olay veya olgulara göre değişkenlik göstermektedir. Toplum içinde yaşanan ve herkesi etkileyen durumlar doğrudan veya dolaylı olarak atasözlerine sirayet etmiştir. Günümüzde dijital kültür ortamlarında sıkça kullanılan bu sözler daha ulaşılabilir ve anlaşılabilir hale gelmiştir.

Bu çalışmada; 2020 yılında dünyayı etkisi altına alan Covid-19'un Türk edebiyatında önemli bir yeri olan atasözleri ile olan ilişkisi incelenecektir. 08.05.2020 tarihinde siber-etnografi çözümlemesinde 93 adet atasözü dijital bir platform olan Instagram'da kaydedilmiştir. Yaşantılar-söylenenler bağlamında Covid-19 ile yeniden uyarlanan atasözleri değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Atasözü, Covid-19, Instagram, kültür, toplum.

ABSTRACT

Proverbs are phrases used to convey the idea to be told an experience gained, a measure to be taken or situations that have happened or may have happened. These words are produced as a result of observational and vital experiences, and are passed down from generation to generation. Due to their harmony, they easily take place in memories. It reflects the sociological and psychological structures of the society to which it belongs.

Proverbs have a heterogeneous structure that includes many ideas with little words. Among the attributes of proverbs; To make you laugh, to make people think, to question what is happening, to ensure the flow of social life, to organize interpersonal relationships etc elements. The usage areas of these words vary according to the event or facts. Situations experienced in society and affecting everyone have spread to proverbs directly or indirectly. Thus words which are frequently used in digital culture media today, have become more accessible and understandable.

In this study the relationship of Covid-19, which affected the world in 2020, with proverbs, which has an important place in Turkish literature, will be examined. At 08.05.2020 93 proverbs in cyber-ethnography analysis were recorded on Instagram, a digital platform. Proverbs re-adapted with Covid-19 will be evaluated in the context of experiences-what is said.

Keywords: Proverbs, Covid-19, Instagram, culture, society.

Giriş

İnsanların en temel ihtiyaçlarından biri olan iletişim, geçmişten bugüne kadar farklı aracılar ile gerçekleştirilmiştir. İlkel dönemlerden bugüne kadar duman, güvercin, telgraf, mektup, televizyon, radyo, e-mail ve telefon bu iletişim araçları arasındadır. Dinler tarihinde tanrı ile peygamberlerin vahiy yoluyla iletişimi, doğa unsurları ile kurulan mitolojik bağlar ve ritüeller de diğer iletişim türleridir.

21. yüzyılda internet kullanımının yaygınlaşması, farklı sosyal medya[1] hesaplarının ortaya çıkması; iletişim kanallarının yelpazesinin genişlemesine ve aynı anda milyonlarca insanın erişmesine olanak sağlamıştır. Dijital araçların ve sosyal medya hesaplarının hafıza olarak sınırsız olması, içerik olarak her yaşa ve insana hitap etmesi ve hızlı etki yaratması bakımından sıklıkla tercih edilmektedir.

Sosyal medya hesaplarından biri olan Instagram 2010 yılında Kevin Systrom ve Mike Krieger tarafından kullanıma sunulmuştur. İsim içeriğinde bulunan "ınstant" "hızlı, anında" anlamlarına gelmektedir. Bu ifade insanların ansızın ve hızlı bir şekilde paylaşım yapması arasında bağlantı kurulmuştur. Instagram, kolay bir işletim sistemi bulundurması ve herhangi teknik bir kurulum gerektirmemesi bakımından herkesin kolayca erişebileceği bir paylaşım platformudur. Burada fotoğraf ve video paylaşımı, özel ve grup sohbetleri, 24 saatlik fotoğraf paylaşımları ve canlı yayınlar yapılabilmektedir. Alışveriş, reklam ve farklı efektler kullanılarak hazırlanan görsel paylaşımlar ise son zamanların en çok tercih edilen tarafıdır. Özellikle "#" kullanılarak oluşturan etiketler daha fazla insana ulaşmakta bir aracıdır.

Hootsuite ve We Are Social iş birliği ile hazırlanan ve Ocak ayında sunulan 2021 Dijital Türkiye raporuna göre Instagram, aylık ortalamaya göre en çok ziyaret edilen ilk 20 web sitesi arasında 17. olmuştur. En çok kullanılan sosyal medya kanalları arasında 2. olup oranı %89.5'tir. Kadın kullanıcıların oranı %42.2, erkek kullanıcıların oranı %57.2'dir. Toplam yaş aralığı araştırmalarında +13 yaş üzeri referans alınmış ve kullanan yetişkin oranı %68.4

[1]"Sosyal paylaşım ağlarının ilk örneği 1997 yılında Amerikalı girişimci Andrew Weinreich tarafından kurulan SixDegrees'tir. SixDegrees'i önceki platformlardan ayıran ve ilk sosyal ağ olma unvanını elde etmesini sağlayan özelliği, kullanıcı profilleri, arkadaş listeleri ve okul/fakülte ilişkisi gibi birden çok bileşeni ilk kez tek bir serviste bir araya getirebilmesidir. Günümüzde yaygın şekilde kullanılan ve çalışmamızın da saha kısmını oluşturan Facebook, Twitter ve Instagram gibi popüler sosyal paylaşım ağlarının asıl atası ise, 2002'de Malezya merkezli kurulmuş olan ve ilk kez kullanıcıların, başkalarının profil ve güncellemelerini takip edebilmelerine imkan tanıyan ve yakın tarihlere kadar hizmet vermeye devam eden Friendster'dir." (Dereli, 2018: 145).

olarak belirtilmiştir. Aktif kullanıcı sayısına göre en çok kullanılan ilk 10 sosyal medya uygulaması arasında 2. olmuştur.[2]

Bugün sosyal medya kullanımını Rus sosyal bilimci ve göstergebilimci olarak tanınan Mikhail Bakhtin''in "karnavaleks" kuramına göre yorumlamak mümkündür. Bakhtin'e göre özellikle Ortaçağ'da insanların iki yaşamı mevcuttur. Bunlardan ilk katı kural ve ilkelere bağlı bir yaşam, diğeri ise karnaval ortamlarında olduğu gibi özgür ve sınırsız bir yaşam.

Bu kuram edebiyatla bağdaştırılmış ve araştırmacılar tarafından sıklıkla başvurulan bir disiplin olmuştur. Karnavaleks kuram bağlamında Instagram'da karnavallara benzeyen bir ortam mevcuttur. Sosyal statünün, yasakların, eşitsizliklerin olmadığı, sınırsız paylaşımların yapıldığı, herkesin görünürlüğünün arttığı bir uygulamadır. Kişiler bir araya gelir ve bütünü oluşturur. Ekonomik farklar, sınıfsal ayrılıklar yoktur. Uygulama bu anlamda kullanıcılara kucaklayıcı bir ortam sunar. Gündelik hayatta kurulamayan iletişimler, yapılamayan aramalar ve istekler buradan yapılmaktadır.

"Karnaval kültürü Ortaçağ halk kültürünün geleneklerine ve ritüellerine dayanan bir kültürdür. Geleneksel karnaval alayları, pazaryerindeki güldürü şovları gibi gösteriler, yazılı ve sözlü komik parodiler, lanet okumalar ve küfür gibi argo ya da kaba bir dille tanımlanan karnaval ortamı; gülmenin ve açık/dolaysız bir iletişimin hüküm sürdüğü bir zaman dilimidir. Karnaval atmosferi bir özgürlük ve samimiyet atmosferidir. Bu sebeple karnaval; duygulara hitap eden, yarı gerçek yarı oyun bir karşılıklı ilişki kurma durumudur. Bakhtin'in karnavalında; dünya "tepetaklak" ya da "ters yüz" edilir. Hayat, karnaval zamanında artık öngörülemez ve tahmin edilemez bir hal alır. İnsanlar, karnavalın gösterisel kültürünün içinde yaşarlar ve asla pasif olamazlar." (McLean ve Wallace'den Akt. Kıpçak, 2016: 113).

Bu anlamda Instagram kullanıcılara bir özgürlük ortamı sunmaktadır. İnsanlar burada kendilerini ifade etme fırsatı bulmuştur. Tanınırlık oranları artmış, merak edilen, danışılan bireyler olmuştur. Burada edebî metinler yeniden üretilmeye başlanmıştır. Her ne kadar yapaymış gibi görünse de herkes tarafından kabul görmüştür.

Sosyal medya araçları arasında en etkin olan Instagram'da kültürel paylaşımlar, deneyimler, halk kültüründe oluşturulan halk bilimi ve halk edebiyatı ürünleri paylaşılmaktadır. Ulaşımının ve etkisinin büyük olması sebebiyle bu ürünler saniyeler içinde binlerce kişi tarafından izlenmekte/paylaşılmakta ve kaydedilmektedir.

İnternet ve dijital araçlarda etnografik yöntemlerle yapılan çalışmalar "dijital etnografi, internet etnografisi, çevrimiçi etnografi, sanal etnografi, siber etnografi, netografi, hiper etnografi" (Ağaç Sucu, 2019: 37) gibi isimlerle anılmaktadır. Bireylerin çevrimiçi oldukları hesaplarda gelenekler, ritüeller, sözlü kültür ürünleri tekrar inşa edilmektedir. İnternet,

[2] https://www.webolizma.com/hootsuite-ve-we-are-social-2021-dijital-turkiye-raporu/ (ET: 02.06.2021)

folklorik unsurlara erişim kolaylığını ve bu ürünleri sınırsız depolama alanını sağlamaktadır. Malzemelere ulaşmanın maliyeti ve ulaşmaya ayrılan zaman da daha azdır.

Covid-19 Formunda Güncelleştirilen Atasözleri

Atasözleri tecrübeler sonucu üretilen, kesin yargılar içeren, öğretici/uyarıcı kısa sözlerdir. Bir durumun yaşanması sonucunda ortaya çıkar. Sözlü kültürde nesilden nesile aktarılır. Kamu tarafından kanıksanmış ve kutsanmış sözlerdir. Her yaştan kişilere, olumlu/olumsuz tüm yaşantılara hitap eder.

"Atalarsözü, masal ya da türkü gibi, durup dururken tek başına söylenmez. "Bize bir masal anlat" dediğiniz zaman masalcı masalını anlatır, kendisinden bir türkü söylemesi istenince güzel sesli bir kimse türküsünü söyler, başka bir vesile olmasa da. Bir atalarsözünün söylenmesi için ise belli bir vesilenin çıkmış olması gereklidir; bu bakıma atalar sözü "fıkra"ya benzer; fıkranın ondan farkı: fıkra, bir vesile düşünce anlatılmakla beraber, anlatıldığı yerde düz konuşmadan bağımsızdır, ondan kopmuş haldedir; atalarsözü ise "hasbıhâlin içinde", ondan ayrılmaz bir parça durumundadır (Boratav, 1969: 129).

Halk kültürü içerisinde bir kendi-kendilik mevcuttur. Coğrafî konum, ekonomik düzey, eğitim seviyesi vb. unsurlar bu kültürü oluşturur. Doğal ortamında oluşturulan kültür, etkileşim sayesinde toplumunun tamamının haberdâr olması sağlanır. Böylece kültür yayılarak devam eder ve taraftarlarını toplar. Dijital uygulamalar da bu kültürel etkileşimin bir ürünüdür.

Çalışmaya konu olan Instagram, insanların birbirlerinden sıklıkla etkilendiği "Instagram'da gördüm, keşfette gördüm, X kişi paylaşmıştı, X kişi ya da kişiler yapmış" vb. ifadeler kullanarak iletişim kurduğu ve takipleşme yaptığı bir zemindir. Dijital ortamda parodisi yapılan atasözleri, bir bakıma yeniden kabul görür ve kullanılmaya devam eder.

"Atasözleri formunu kullanarak onlara yeni bağlamlarda yaşama alanları bulmak ve bu sayede hikmetli sözleri ve deneyimleri bugün de bir şekilde geçerli kılmak da bir yaratıcılık örneğidir. Belki de çağın yaratma anlayışı bu biçimdedir." (Gürçayır, 2008: 72).

Gökşen Buğra'nın 2005 yılında hazırladığı "Çağdaş Kentte Sözel Anlatı Kalıplarının Parodiye Dönüşümü" başlıklı çalışması, atasözlerinin her dönemde insanlara hizmet ettiği ve genel-geçer yargılarını koruduğu konusundaki açıklamaları sözlü kültür ürünlerinin başka formlara büründürülmesi bakımından önem arz eder.

"Atasözlerinin yeniden-üretim süreçlerine bakılarak, sözlü kültürün ölmediği; çağdaş kentli toplum tarafından parodi yoluyla güncel ihtiyaçlara uyarlanarak canlı tutulduğu söylenebilir. Mieder'in parodi şekillerine uyan "Ekşi Sözlük" adlı siteden verilen örneklerde görüldüğü üzere, parodiler bu güncel ihtiyacı karşılamak amacıyla doğmuştur; bu canlandırma etkisi sözlü kültüre zarar vermez; hem atasözünün kendisini ve asıl anlamını korur hem de bu anlam üzerinden daha cazip görünebilecek yeni anlamlar türetir." (Buğra, 2005: 77).

Siber-etnografi metoduyla hazırlanan çalışmalarda ürünlerin toplanması ve kaydedilmesi konusunda araştırmacılar arasında görüş ayrılıkları mevcuttur. Bir grup araştırmacı bu materyallerin dijital bir alanda oluşturulmuş olması açısından kullanılan verilerin sahiplerinin haberdar edilmesinin gerekli olmadığını savunur. Diğer gruptaki araştırmacılar ise kullanıcıların rızasının alınması gerektiği konusunda ısrarcıdır.

"Rafaeli, kamusal alanda bir mesaj varsa bilgilendirilmiş rızanın gerekli olduğunu belirtirken, King bu paylaşımların kamusal olduğunu, kullanıcının bilgilendirilmiş rızasının şart olmadığını ve bunun araştırmacının sorumluluğunda olduğunu belirtir." (Çomu'dan Akt. Ağaç Sucu, 2019:40). Bu tip sorunlar henüz çözüme kavuşmadığı için, herhangi bir kamusal probleme yol açmamak adına çalışmada veri sahiplerinin kullanıcı isimleri gizlenmiştir. Sadece gönderi ve sayfa linkleri kaynak olarak gösterilmiştir.

2020 yılından itibaren dünyanın tamamını etkisi altına alan covid-19, toplumların sosyal, kültürel ve ekonomik yaşantılarını derinden etkilemiştir. Bu etkinin yansımalarını bütün bilim dallarında görmek mümkündür. Süreci devam eden pandemi özellikle edebiyat dünyasında yeni yaratım ve uyarlamalara vesile olmuştur. Atasözlerinde, âşıkların şiirlerinde, halk mutfağında, özel günlerde, gelenek ve göreneklerde covid-19 ve yaşanan salgının yansımalarını görmek mümkündür.

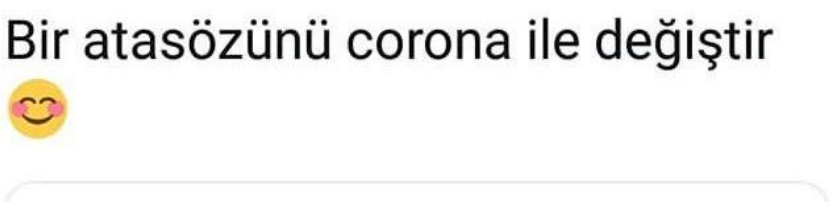
Herkesin evlerde olduğu bu dönemde, interneti sosyalleşme aracı olarak kullanma oranı artmış, edebi metinler üzerinden covid-19 mizahları yapılmıştır. 08.05.2020 tarihinde bir Instagram kullanıcısı "Bir atasözünü corona ile değiştir" mesajlı paylaşımda bulunmuştur. Diğer kullanıcılar gönderinin altına gönüllü olarak rastgele tercih ettikleri bir atasözünü covid-19 virüsüne uyarlamıştır. Bu bulgular çevrimiçi gözlemle incelenmiştir.

> *"Geleneksel etnografi, araştırmacının çalıştığı topluluğun bir parçası olmasına ihtiyaç duyarken dijital etnografi araştırmacıya, katılımcıları online olarak takip etme ve onların sosyal medya davranışlarını ve etkileşimlerini gözlemleme için çevrimiçi gözlemlerini kullanma olanağı sunar. Çevrimiçi gözlem araştırmacıya katılımcıların ön çalışma bilgi akışını ve toplumsal etkileşimini incelemelerini sağlar. Çevrimiçi gözleme dayanarak, araştırmacı neyi nasıl gözleyeceğine karar verir." (Talip vd., Akt. Özbaş Anbarlı, 2020: 98).*

Kullanıcı yorumları çevrimçi (online) gözlemle kaydedilmiştir. Doğal akışı bozmamak için kullanıcılarla irtibat kurulmamıştır. Gönderinin altına herhangi bir yorum ya da istek yapılmamıştır. 08.05.2020 tarihinde paylaşımın altındaki yorumlar dijital ortamda Word dosyasına aktarılmıştır.[3]

[3] Sayfa Linki: https://instagram.com/ogretmenimsayfa?igshid=9b2okze4laiv (ET: 08.05.2020)
Gönderi Linki: https://www.instagram.com/p/B-KsGibnbyI/?igshid=123f9912592e (ET: 08.05.2020)

Fotoğraf 1: 08.05.2020 tarihli Instagram paylaşımı.



1. Mart kapıdan baktırır corona maskesi taktırır.
2. Bahtsız bedevi çölde koronayla karşılaşırmış.
3. Ayağını koronaya göre uzat.
4. Tatlı dil koronayı deliğinden çıkarır.
5. Komşu komşunun maskesine muhtaçtır.
6. Corona coronaya baka baka kararır.
7. Su akar koronayı bulur.
8. Corona corona göl olur.
9. Sakla koronayı gelir zamanı.
10. Mahalle yangın yeriyken korona saçını tararmış.
11. Çok gezen tavuk ayağında corona getirir.
12. Damlaya damlaya (hapşıra hapşıra) corona olur.
13. Çinli olmayan yerden corona çıkmazmış.
14. Komşu komşunun kolonyasına muhtaçtır.
15. Sakla maskeni gelir virüsü.
16. Karantina girmeyen eve korona girer.
17. Alma mazlumun ahını çıkar corona corona
18. Alma corona virüsü çıkar aheste aheste.
19. Coronayı alan kefenini hazırlar.

20. Sürüden ayrılmayanı korona kapar.
21. Koronayı an maskeyi hazırla.
22. Ne verirsen elinle, korona gelir seninle.
23. Coronayı altın kafese koymuşlar, ille de pandemi olcam demiş.
24. Bir coronanın 40 yıl hatrı vardır.
25. Korona kudurmuştan(alışmıştan) beterdir.
26. Korona koronaya baka baka kararır (bulaşır).
27. Çok gezen terlik korona getirir.
28. Komşu komşunun kolonyasına muhtaçtır.
29. Besle coronalıyı oysun gözünü.
30. Komşu komşunun kolonyasına muhtaçtır.
31. Dağ dağa kavuşmaz corona size bulaşır.
32. Atın ölümü koronadan olsun.
33. Corona yaşken eğilir.
34. Besle koronayı oysun gözünü.
35. Maskenin kadri koronada bilinir.
36. Çin'e bak koronayı al.
37. Ayağını coronaya göre uzat.
38. Su uyur, korona uyumaz.
39. Corona uzanamadığı ciğere mundar dermiş.
40. Çin sakızı corona armağanı.
41. Keskin korona küpüne zarar verir.
42. Ayağını koronaya göre uzat.
43. Coronası çok olan köyün sabahı geç olur.
44. Korona kapıdan baktırır, öksürük hapşırık yaptırır.
45. Evdeki hesap koronaya uymaz.
46. Coronayı eken ölüm biçer.

47. Sabreden derviş coronayı yenmiş.
48. Öfkeyle dışarı çıkan coronayla oturur.
49. Corananın ecele faydası yoktur.
50. Corona geçene kadar ayıya dayı dersin.
51. Coronalı haber tez duyulur.
52. Coronayla yatan coronayla kalkar.
53. Denize düşen koronaya sarılır.
54. Çok muhabbet tez korona getirir.
55. Kedi uzanamadığı ciğere korona demiş.
56. Ummadık corona baş yarar.
57. Acele işe corona karışır.
58. Sizi öldürmeyen korona, evde KPSS çalıştırır.
59. Ayağını koronaya göre uzat.
60. Koranayı çalan (kapan) karantinasını hazırlar.
61. Sarsın olmadığı yerde koronaya Abdurrahman Çelebi derler.
62. Evdeki hesap koronaya uymaz.
63. Ayağını koronaya göre uzat.
64. Coronayı seven ölümüne katlanır.
65. Bir elin nesi var, iki koronanın sesi var.
66. Damlaya damlaya korona olur.
67. Evdeki hesap koronaya uymaz.
68. Dışarıya çıka çıka korona olur.
69. Bir corona bin nasihatten iyidir.
70. Nerede çokluk orada korona.
71. Bulaşacak korona havada durmazmış.
72. Corananın sesi uzaktan hoş gelir.
73. Bakarsan bağ olur bakmazsan korona.

74. Anlayana maske saz, anlamayana korona az.
75. Temiz hava, güneş girmeyen eve korona girer.
76. Coronayı görmeden maskeni sıvama.
77. Coronaya altın semer vursan yine coronadır.
78. Acele işe korona karışır.
79. Ben giderim Mersin'e, korona girsin Çin'in hepsine.
80. Korona koronayı görünce maske takarmış.
81. Üzüm üzümle tokalaşa tokalaşa coronalaşır.
82. Çinli nereye giderse korona da oraya gider.
83. Korona koronaya değe değe yayılır.
84. Üzüm üzüme baka baka kararır, virüs seni yatırır.
85. Güzelliğine güvenme bir sivilce yeter, zenginliğine güvenme bir korona yeter.
86. Damlaya damlaya korona olur.
87. Fakire nerden bulaştırdın derler, zengine yurtdışından yeni mi geldin derler.
88. Komşu komşunun coronasına muhtaç değildir.
89. Sakla maskeyi, gelir koronası.
90. Evden ayrılanı korona kapar.
91. Corona geliyorum demez.
92. Bulaşa bulaşa salgın olur.
93. Coronayı dövmeyen dizini döver.

Toplam 93 adet covid-19 içerikli güncellenmiş atasözü kayıt altına alınmıştır. Bu sözlerde içerik olarak en çok "Çin, maske, corona, kolonya, pandemi, salgın, karantina" söylemleri kullanılmıştır. Sözler arasında "Damlaya damlaya (hapşıra hapşıra) göl (corona) olur, Komşu komşunun külüne (coronasına) muhtaçtır (değildir), Acele ile şeytan (korona) karışır, Evdeki hesap çarşıya (koronaya) uymaz, Coronayı (Kızını) dövmeyen dizini döver, Corona (Kaza) geliyorum demez, Ayağını coronaya (yorganına) göre uzat, Evdeki hesap koronaya (çarşıya) uymaz., Besle koronayı (kargayı) oysun gözünü, Corona geçene kadar kadar (Köprüyü

geçene kadar) ayıya dayı dersin, Ummadık corona (taş) baş yarar, Sakla maskeyi (samanı), gelir koronası (zamanı" sözleri halk arasında sıklıkla kullanılmaktadır.

Corona ifadesi en çok geçen söz olmuştur. Bu sözlerde corona, özne veya nesne olarak kullanılmıştır. Örneğin "Ne verirsen elinle, korona gelir seninle, Korona kudurmuştan (alışmıştan) beterdir" sözlerinde özne iken; "Bir koronanın 40 yıl hatrı vardır, Sabreden derviş koronayı yenmiş, Sakla koronayı gelir zamanı" sözlerinde nesne olarak kullanılmıştır. Bir deyim olan "başımın etini yemek" ise "Corona corona dedin, başımın etini yedin" şeklinde uyarlanmıştır.

"Komşu komşunun kolonyasına muhtaçtır, Damlaya damlaya korona olur ve Ayağını koronaya göre uzat" sözleri birden fazla kullanıcı tarafından yorum olarak paylaşılmıştır. Virüsün kaynağı ülke olan Çin'in kullanıldığı sözler "Çinli olmayan yerden korona çıkmazmış, Çin'e bak koronayı al, Çin sakızı korona armağanı" ifadeleri olmuştur.

Pandemi bağlamında yeniden üretilen atasözleri bugün varlığını koruyan, etkisi herkes tarafından kabul edilen sözler olmuştur. Kültürün en önemli ögesi olan insan, içerisinde bulunduğu durumu ruh dünyasıyla ilişkilendirmiştir. Bu ruh hali dışavurumla edebiyata yansımıştır. Çalışmada kullanılan atasözlerine ulaşımda zamandan ve mekândan tasarruf sağlanmıştır. Ancak dijital tabanlı çalışmalarda internet, elektrik, uygulama bilgisi, materyalleri kullanma, saklama vb. teknik koşulları sağlamak önemlidir. Araştırmacıların yeterli teknik donanıma sahip olması, yeterince alan bilgisinin olması yapılacak dijital çalışmaların özgünlüğünü arttıracaktır.

Sonuç

Halk kültürü çalışmalarının önemli bir parçası olan siber-etnografi, çalışılması keyifli ve bir o kadar da zor bir alandır. İçeriğinin ve yöntemlerinin oluşturulmaya başlandığı bu zamanda çerçevesini oluşturmak güçtür. Ancak yapılan her siber-etnografik çalışmanın bir taraftan bir sorunu çözüme kavuşturduğu, diğer tarafından farklı sorunlar oluşturduğu bir gerçektir.

Bu tarz çalışmalarda verilere ulaşmada kaynak sorunu yoktur çünkü sanal dünyanın bu konuda eli açıktır. Kısa sürede binlerce veriye ulaşmak mümkündür. Bu materyallerin kullanılması, tasnif edilmesi, uygun konu başlıkları halinde analizlerinin çıkarılması işin en önemli kısmıdır.

Taraftarlarına karnavaleks bir ortam sunan Instagram, edebiyat mahsullerine de ev sahipliği yapmaktadır. Ayrıca kullanımın kolay olması ve herhangi bir güç kurulum gerektirmemesi bakımından herkes tarafından kolaylıkla kullanılabilmektedir. Web 2 sayesinde bu tür mecralar anlaşılır olarak algılanmaktadır. Kullanıcılar tarafından oluşturulan Instagram hesabı "ad, soyad, doğum tarihi, ülke, mobil telefon, e-mail ve profil fotoğrafı" bilgileri girilerek oluşturulur. Oluşturulan bu çevrimiçi kimlikler kişilerin görünürlüğünü erişilebilir ve kalıcı duruma getirir.

"Web 2.0 teknolojisinde kullanıcılar tüketici (consumer) olmanın yanında içeriğe doğrudan müdahalede bulunup üretici (producer) konumunda da olabildikleri için, İngilizce'de bu iki kelimeden hareketle "hem üreten hem tüketen" anlamına gelebilecek "prosumer" kavramı türetilmiştir." (Dereli, 2018: 143).

Kısa ama vurucu olan atasözleri, sanal dünyaya entegre edilerek kullanılabilirlik ömrünü uzatmaya devam etmektedir. Dünyada yaşanan olay ve olgular insan perspektifinden geçerek edebiyat dahil olmak üzere bütün disiplinlere yansımıştır. Bu yansımalara sebep olan durumlardan bir tanesi covid-19 pandemisidir. Alışılmış tüm sosyal ve kültürel yaşantıyı etkisi altına almıştır. Edebiyatta yeni üretimlere ilham olmuştur. Sanal dünyada derlenen ve çalışmada kullanılan atasözleri bu etkinin bir örneğidir.

KAYNAKÇA

Ağaç Sucu, Semra (2019). "İletişim Araştırmalarının Yeni Trendi: Etnografi". *Uluslararası Bilişim, Teknoloji ve Felsefe Dergisi*. S. 3. s. 29-57.

Boratav, Pertev Naili (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Buğra, Gökşen (2005). "Çağdaş Kentte Sözel Anlatı Kalıplarının Parodiye Dönüşümü". *Milli Folklor*. 17 (67). 74-77.

Dereli, Mustafa Derviş (2018). *Din Kimliklerinin Sosyal Medyada Akışkanlaşması: Siber-Etnografik Bir Araştırma.* Doktora Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gürçayır, S. (2008). "Kuşaktan Foruma Geçiş ve Bilgisayar Atasözleri". *Millî Folklor*. S. 79. s. 70-77.

Kıpçak, Nedret Sezin. (2016). *Yeni Karnaval Olarak Yeni Medya: Karnavaleks Nitelikleri ile Twitter*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özbaş Anbarlı, Züleyha. (2020). "Dijital Etnografi: Dijital Uzamı Anlamak İçin Bir Yöntem". *Global Media Journal TR Edition*. S. 20. s. 87-113.

Elektronik Kaynaklar

https://instagram.com/ogretmenimsayfa?igshid=9b2okze4laiv (ET: 08.05.2020)

https://www.instagram.com/p/B-KsGibnbyI/?igshid=123f9912592e (ET: 08.05.2020)

https://www.webolizma.com/hootsuite-ve-we-are-social-2021-dijital-turkiye-raporu/ (ET: 02.06.2021)

GÖKÇE ÇİÇEK FİLMİNDE YER VERİLEN İNANÇ UNSURLARININ İNCELENMESİ

Nedim Mutlu KIZILBUGA, Şeyma SOYYILMAZ

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı
İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD

ÖZ

Çalışmamızın konusunu ve yöntemini Gökçe Çiçek filminde yer verilen inanç unsurlarının halk biliminin Mit-Ritüel Halk Bilimi Kuramı ile sinemanın tür kuramlarından Mitsel ve Ritüel Yaklaşım bağlamında incelenmesi oluşturmaktadır.

1972 yapımı olan Gökçe Çiçek bir Ömer Lütfi Akad filmidir. Filmin başrollerini Gökçe Çiçek rolündeki Hülya Koçyiğit ve Selman Ali rolündeki Serdar Gökhan paylaşmaktadır. Filmde Gökçe Çiçek ve Selman Ali'nin aşkı temel konu olarak ele alınırken diğer taraftan Türkmen obalarının göçer hayattan yerleşik hayata geçiş aşaması anlatılır. Filmde Türkmen beyleri tarafından meydana getirilen bu değişim oba halkının var olan ve değişen inanç unsurları hakkında bilgiler vermektedir.

Filmde ağaç kültü, dağ kültü, alkış ile kargışlar, kurçak ve şaman ritüeli gibi çeşitli inanç unsurlarının özellikle yerleşik yaşama geçiş aşamasında İslamiyet ile harmanlanarak yaşatılmakta olduğu tespit edilmiş ve söz konusu tespitlerin sinema bağlamında aktarımı incelenmiştir.

Çalışmamızda inanç unsurlarının değişim, dönüşüm ve aktarımını gösteren sonuçlara ulaşılmıştır. Filmde eski Türk inanç sistemi içinde yer alan şamanın eren olması değişim ve dönüşüm örneklerinden birisidir.

Bu çalışma geleneksel inanç unsuru ve pratiklerinin aktarımında değişim, dönüşüm ve aktarım gibi kavramlar çerçevesinde Gökçe Çiçek filmi bağlamında ilk kez ele alınacak olması bakımından diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Bu noktada çalışmamızın amacı Gökçe Çiçek filminde yer verilen inanç unsurlarının tespitini ve değişen toplumsal yapı ile birlikte inanç unsurlarının değişim ve dönüşümünün beyaz perdede nasıl işlendiğini açıklayarak kendinden sonra gelecek çalışmalara kaynaklık etmesidir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Gökçe Çiçek, inanç, şamanizm, ritüel.

ABSTRACT

The subject and method of our study is the examination of the elements of belief in the film Gökçe Çiçek in the context of the Myth-Ritual Folklore Theory of folklore and the Mythical and Ritual Approach, one of the genre theories of cinema.

Gökçe Çiçek is a 1972 film by Ömer Lütfi Akad. The film stars Hülya Koçyiğit as Gökçe Çiçek and Serdar Gökhan as Selman Ali. While the love of Gökçe Çiçek and Selman Ali is considered as the main subject in the film, the transition phase of Turkmen tribes from nomadic life to settled life is narrated. This change brought about by the Turkmen lords in the film gives information about the existing and changing belief elements of the oba people.

In the film, it has been determined that various belief elements such as tree cult, mountain cult, applause and confusion, kurçak and shaman ritual are kept alive by blending with Islam, especially during the transition to settled life, and the transfer of these determinations in the context of cinema has been examined.

In our study, results showing the change, transformation and transfer of belief elements were obtained. The fact that the shaman, who is included in the old Turkish belief system in the film, is an eren is one of the examples of change and transformation.

This study differs from other studies in that it will be discussed for the first time in the context of Gökçe Çiçek, within the framework of concepts such as change, transformation and transfer in the transmission of traditional belief elements and practices. At this point, the aim of our study is to determine the elements of belief in the film Gökçe Çiçek and to explain how the change and transformation of belief elements along with the changing social structure are processed on the big screen, and to be a source for future studies.

Keywords: Cinema, Gökçe Çiçek, belief, shamanism, ritual.

Giriş

Medya bağlamında yapılan kültür incelemeleri halk bilim araştırmalarının ilgisinde olan bir konudur. Bu bağlamda halk bilimi bakış açısıyla sinema araştırmalarının son dönemlerde ivme kazandığı görülmektedir.

Sinemayı şu şekilde tanımlamak mümkündür;

Sinema (cinema) sözcüğü, sinematografi (cinematographie) sözcüğünden kısaltılmıştır. Lumiere Kardeşler kendi buluşları olan aygıta sinematograf (cinematographe) adını vermişlerdi. Yunanca kineına, atos=devinim (hareket) ile graphein = yazmak sözcüklerinden türetilen sinematograf, devinimi yazan, devinimi saptayan' anlamına; sinematografi de 'devinimi yazma, saptama' anlamına geliyordu. Nitekim günümüzde çok yaygın olan, hemen her ülkede kullanılan sinema sözcüğünün yanı sıra Birleşik Amerika'da çok kullanılan "motion pictıre, moving pictıre" (ve bunun kısaltması 'movie') = devinimli resim de yine aynı tutumu yansıtmaktadır. Bu anlamda sinema, herhangi bir devinimi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini saptamayı, sonra da gösterici1 yardımıyla bu resimleri karanlık bir salonda görüntülük2 üzerine yansıtarak devinimi yeniden oluşturmayı anlatır (Özön, 2008: 3-4).

Sinema yapımlarından hareketle bir filmde, sesi ve görüntüyü aktarırken bilinçli yahut bilinçsiz bir şekilde halka ait duygu, düşünce ve kültürel unsurların izleyiciye aktarımının yapılmakta olduğu görülmektedir. Çalışmamızda sinema filmlerinin toplumdan bağımsız bir sanat olmadığını, aktarımda ise bu bağlamı izleyiciye aktarımda üstlendiğini söylemek mümkündür.

1 Gösterici: gösterici (projector, motion picture projector): Sinema filmlerindeki görüntülerin devinimi olarak görüntülüğe yansımasını sağlayan aygıt (Özön, 2008: 279).

2 Görüntülük :(perde; screen): Göstericinin, üzerine görnütüleri yansıttığı, filmin izlenmesini sağlayan, ceşitli dokuda, beyaz,gergin yüzey (Özön, 2008: 279).

Sinema araştırmacısı Âlim Şerif Onaran'a göre Türk Sinemasının üretim bakımından varlığı 1914 yılında başlamaktadır. Bu bağlamda Onaran: Türk Sinemasının tarihi ilk olarak 93 Harbi'nde Rusların Ayestefanos'a (Yeşilköy) diktikleri anıtın 1914 yılında yıkılışı Fuat Özkınay tarafından kamerayla belgelenmesi böylece ilk tarihi belge Türk filmi olmasıyla başlamaktadır (Onaran, 1994: 11-13).

Türk Sineması bu tarihten itibaren üretimlerine farklı tür ve konularda devam etmiş ve 70'ler döneminde ivme kazanmıştır. Türk sinemasında 70'ler kuşağı ve bu dönemin yapımcıları eserlerini "Türk Yeni Gerçekçiliği", "Ulusal Sinema" ve "Milli Sinema" gibi akımlardan hareketle yapmışlardır. Bu bakımdan 70'ler kuşağında yer verilen ürünler ele alınan konular bakımından önem sahiptir.

70'ler kuşağını etkileyen bu akımları Onaran: "Ulusal Sinema" ile Anadolu insanının bin küsur yıllık kültürünün oluşturduğu tavrını; "Milli Sinema" ile Orta Asya'dan göçtüğünden beri Türk İnsanının İslâm-Türk kültürü içindeki kişiliğini ve Batılılaşmacın toplumumuzu yozlaştırdığını vurgulayan bir sinema anlayışı getirilmek istenmişken." Yeni Gerçekçi Sinema" ile yukarıda da belirttiğimiz gibi, geçmişle övünmeyi bir yana bırakıp bugün Anadolu topraklarının üzerinde yaşayanların sorunlarını sergileyen bir sinema anlayışı getiriliyordu." sözleriyle açıklamaktadır (Onaran, 1994:104).

70'ler kuşağının isimlerinden Ömer Lütfi Akad'ın bu dönemde hem senarist hem yönetmen olarak kendi film üslubunu yaratması bakımından önemlidir. "Onun 1962' de çevirdiği "Üç Tekerlekli Bisiklet' ile birinci dönemi kapanmakta; bir süre film çevirmeyen yönetmen, 1964'te çevirdiği "Tanrı'nın Bağışı Orman" ile İkinci dönemini idrak etmektedir. Daha doğru bir tanımlamayla bir kilometre taşı gibi görünen bu filmle ve 1966'da çevirdiği "Hudutların Kanunu", bu dönemin ilk filmleri sayılabilir. Daha sonra çevirdiği "Ana", "Kızılırmak-Karakoyun", "Irmak" ve "Gökçe Çiçek"te de aynı tutumu sürdürür."(Onaran, 1994: 107).

Akad'ın senaryo ve yönetmeliğini üstlendiği 1972 yapımı olan "Gökçe Çiçek" adlı filminde konar göçer bir hayat sürdüren Artukoğulları Boyundan Memidik'in kızı olan Gökçe Çiçek (Hülya Koçyiğit) ile Alakuşlar boyundan Deli Haydar'ın oğlu olan Selman Ali (Serdar Gökhan)'nin aşkını anlatılırken diğer bir taraftan Alakuş ve Artukoğulları beylikleri arasında tuz eminliğine bağlı olarak göçerliği bırakıp konarlığa geçmesini aktarır. Filmde Türkmen Beyleri tarafından meydana getirilen bu değişim, Türkmen obasında var olan ve değişen inanç sistemi hakkında bilgiler vermektedir.

1. GÖKÇE ÇİÇEK FİLMİNDE YER VERİLEN İNANÇ UNSURLARI

Gökçe Çiçek filminde Türkmen Beyleri tarafından göçerlikten konarlığa doğru değiştirilen bu yapıya bağlı olarak inanç unsurlarının da değişim ve dönüşüme uğradığı görülmektedir. Araştırmamıza konu olan bu inanç unsurları; "Kişiler", "Nesneler", "Ritüeller", "Kültler" ve "Renkler" olmak üzere beş ana başlık altında toplanarak incelenmiştir.

1.1. Kişiler

Gökçe Çiçek filminde inanç unsuru bağlamında izleyiciye aktarılan kişiler şamanlardır.

Türkler arasında ise genellikle "kam" olarak adlandırılan şamanlar ruhlar ve insanlar arasında aracılık yapan, dini ayin ve törenleri yöneten kişilerdir. (İnan, 1986: 72). Şamanlar

toplumun dışında, tenha yerlerde yaşamaktadır (Bayat, 2006: 23). Bu bilgiler doğrultusunda Gökçe Çiçek filminin şamanı Dede adı ile anılan, ak sakallı bir bilgedir. Türkmen oba halkı onu, sorun çözen bir iş bilici olarak görmektedir. Nitekim sezgileri çok kuvvetli olan ve gaipten haber veren Gökçe Çiçek de Türkmenler arasında "Erenlere karışmış" olarak kabul edilir. Filmde Dede'nin mağarada yaşadığı görülürken Gökçe Çiçek'in şaman olup yazıda yabanda dolaşarak obaya gelmemesi, Gökçe Çiçek'in toplumdan ayrıldığını göstermektedir.

Bu bağlamlarda şaman olarak nitelendirdiğimiz Gökçe Çiçek, Dede'nin çırağı olarak filmde yer almaktadır. Filmde ayrıca Gökçe Çiçek'in gayb erenlerine karışması şamandan erene dönüşen bir kimlikle izleyiciye aktarılmaktadır.

1.2. Nesneler

1.2.1. Davul (Tüngür)

Şamanlığın başlıca esrime aleti olan davul (tüngür), şamanları diğer din adamlarından da ayırmaktadır. Davulda yer alan dikey ve yatay ahşap saplar, kollarını iki yana açmış bir insanı anımsatır ki bu durum davulun veya şamanın ruhunu simgelemektedir (Bayat, 2006: 194-203).

Filmde ilk olarak ağaca asılmış bir davul görmekteyiz. "Şamanlığın en başlıca esrime tekniği olan davul, Şaman mitolojisine göre ilk göksel Şaman tarafından yapılmış ve Altay dağında dünya ağacından asılmış vaziyette gök Şamanının insanları kurtarmak için ikinci gelişini beklemektedir" (Bayat, 2006: 210). Filmde davulun ağaca asılı vaziyette bekliyor oluşu aynı zamanda yeni bir kurtarıcıya işarettir. Bu kurtarıcı da şüphesiz ki Dede'ye çırak olan, yeni şaman Gökçe Çiçek'tir. Gökçe Çiçek ayrıca tuz eminliği için servetlerini paşaya veren, depremde develerini ve yiğitlerini kaybeden göçer Türkmenleri yerleşik hayata geçerek Katırcıoğlu gibi tefecilerin "köle"si olmaktan kurtaracak olan şamandır.

Gökçe Çiçek'in transa geçtiği sahnede Dede'nin davulu tavşan kürkünden bir tokmakla çaldığı görülür. Tavşan derisinin sesin boğuk çıkmasını sağlamanın yanı sıra tavşan şamanın aletlerini koruyan ruhtur. Tokmağa yapıştırılan bez ve deri parçaları aynı zamanda kötü ruhları uzak tutan bir kamçıdır (Bayat, 2006: 209-212).

Filmde yer verilen davulların üzerinde yer alan bazı semboller inanç unsuru bağlamında önem arz etmektedir. Bu semboller; güneş, ay, yıldızlar ve hayat ağacıdır. Abdülkadir İnan da bu semboller şu bilgileri vermektedir; "Altay şamanlarının davullarının içinde ve dışında birtakım resimler bulunur. Bu resimler Anohin'e göre şöyle izah edilir: Daireyi ikiye ayıran düz ve kalın bir çizginin yukarısında, bir başın iki yanındaki iki daire güneş ve ayı temsil ederler. Yay şeklindeki kaim çizgiler ebekuşağıdır, her davulda görülür. Ebekuşağının altında tanrıdan yere inmiş kayın ağacının, derisi davul için kullanılan meralin (geyiğin) resimleri vardır. Davulun derisi üzerinde geçmiş bir kamın, bazı ruhların, ebekuşağı, ay, güneş, yıldızların resimlerinde başka üst dünyanın ve yer altındaki kötü ruhların, kurbanlık hayvanın resimleri de bulunur. Bunlardan başka âyin icra edilen bir sahne de tersim edilir" (İnan, 1986: 96).

1.2.2. Kopuz

Dede'nin çaldığı bir diğer çalgı ise yaylı kopuzdur.

Fuat Köprülü kopuzun Türklerin milli çalgısı olduğunu belirtmektedir. "Her milletin ilk millî nağmelerini terennüme mahsus millî bir sazı vardır ki esatirine, menkabelerine girer ve hâtırası asırlarca saklanır. İşte en eski Türk "Bahşı-Ozan"larının sagular, destanlar okurken yahut yarı dini âyinlerde kullandıkları en eski musiki âleti de "Kopuz"dur" (Köprülü, 1980: 72). Kopuzun Dede Korkut tarafından icat edildiğine ve kutsal bir çalgı olduğuna dair inançlar da bulunmaktadır (Cömert, 2019: 74). İki telli kopuzların bir teli ak, diğer teli ise kara renktedir (Ögel, 2000: 3). Çin kaynaklarına göre Hun ayinlerinde kamlar Gök Tanrı'yı ve yer tanrısını uyandırmak için müziği kullanmaktadır (Vural, 2011: 65). Bu bağlamda ele alınacak olursa kopuzun ak teli Gök Tanrı ile kara teli ise yer tanrısı ile iletişim kurmak için olmalıdır.

Filmde öncelikle Dede'nin Gökçe Çiçek'e mağarada kopuz çaldığı, bu sesle Gökçe Çiçek'in manevi dünyasına yoğunlaştığı görülmektedir. Son olarak ise Gökçe Çiçek'in "Yiğidim geri dönecek"i şeklindeki kehaneti Selman Ali'nin bir ağaca çıkarak kopuz çalması ile gerçekleşir. Selman Ali depremden sonra yaralı olarak obaya dönmüş olsa da bu dönüş madden bir dönüştür. Manevi olarak ise ancak öz kültürünün bir simgesi olan kopuzu çalması ile döner.

1.2.3. Asa

Şamanın kullandığı aletlerden bir diğeri Yenisey Türklerinde dünya ağacını temsil eden asalardır (Çoruhlu, 2002: 86). Gökçe Çiçek filminde Dede tarafından hazırlanan ve Gökçe Çiçek'in gerçekleştirdiği şaman ritüeli sırasında Katırcıoğlunun obanın üzerine getireceği kemliği kovmak amacıyla kullandığı asa, üzerinde nazar inancı ile ilgili olarak salyangoz kabukları, kumaş parçaları ve boncukları barındırmaktadır.

1.2.4. Şaman Giysisi (Manyak)

Şamanın esrik yolculuğunda biçim değiştirme yeteneğine sahip olduğunu giysisi göstermektedir (Çoruhlu, 2002: 71). Başlığına "boğa boynuzu" takan şaman, "boğa sesi" çıkararak boğa olur (Bayat, 2006: 187; Radloff, 2008: 335-336).

Filmde ise şaman ritüeli esnasında Gökçe Çiçek'in bir kurt postu giydiği görülmektedir. Kurdun Türk kültüründeki yerine bakacak olursak; Oğuz Kağan ve Salur Kazan'dan bu yana kurt zor zamanlarda, dar yollarda rehberliğine başvurularak düze çıkılan "gök tüylü, gök yeleli" ve "mübarek yüzlü" bir hayvandır (Bang ve Rahmeti, 1936: 19; Ergin, 2014: 101).

Gökçe Çiçek, film boyunca gaybdan aldığı sezgileriyle oba halkını uyarmıştır. Bu durum onun kurt postuna girerek Türkmenlere yol göstermekte olduğunun işaretidir.

1.2.5. Put-Fetiş (Kurçak)

"Altaylılarda tös-töz, Yakutlarda tangara, Uranhalarda eren, Moğol-Buret'lerde ongon denilen putlar-fetişler vardır. Bunlar keçeden, paçavralardan, kayın ağacı kabuğundan yapılır. Bir kısmı çocukların oynadıkları bebeklere benzerler. Bir kısmı da tilki, tavşan ve başka hayvan derilerinden ibarettir. Bunlar duvarlara yahut sırıklara asılır. Bazı aileler bunları torbalarda saklarlar. Ava veya önemli bir sefere çıkarken bu putlara saçı saçarlar ve ağızlarına yağ sürerler" (İnan, 1986: 43).

"Müslüman Türklerde de eski töz ve ongon kültünün izlerine rastlanmaktadır. Doğu Türkistanlı bakşılar hastaları "tedavi" ederken birçok " kuğurçak" (kokla) kullanırlar." (İnan, 1986: 45).

Gökçe Çiçek'in tuz ocağının girişine bez bir bebek olan fetiş asması sonucu Türkmenlerin ocağa girmekten kaçındıkları görülmektedir. Mağara girişine asılan kurçağın bu bilgilerden hareketle değişen sosyal yapıya karşı yapılan bir sağaltma eylemi olduğu düşüncesindeyiz.

1.2.6. Nazarlıklar

Nazarlıklar "Belli kimselerde bulunduğuna inanılan; insanlara, özelliklere çocuklara, evcil hayvanlara, eve, mala mülke, hatta cansız nesnelere de zarar veren; bakışla dışarı fırlayan çarpıcı ve öldürücü güç" olarak tanımlanan nazardan koruyan objelerdir (Örnek, 1973: 50).

Gökçe Çiçek filminde Gökçe Çiçek ve Dede'nin çeşitli nazarlıklar kullandıkları görülmektedir. "Mavi boncuğun" yanı sıra nazarlık olarak "para", "muska" ve "deniz hayvanları kabuğu"nun da kullanıldığı bilinmektedir (Örnek, 1973: 50). Filmde nazarlıklar oba kadınlarının başlıklarındaki gümüş ve altın renkteki paralarda, dedenin Gökçe Çiçek'in postu için hazırladığı mavi nazar boncuklarında ve son olarak Gökçe Çiçek'in muskasında görülmektedir Filmde yer verilen bu nazarlıkların oba halkında nazar inancı olduğunu, kem bakış ve öldürücü güçten korunma amaçlı bu nesnelere başvurdukları düşüncesindeyiz.

1.3. Ritüeller

1.3.1. Alkış (Dua)

"Alkış: Hayır dua, iyi dilek" anlamı taşımaktadır (Tanyu, 1980: 46). Filmde alkış örneği ilk olarak oba kadınları tarafından Gökçe Çiçek'e al duvak örtüldüğünde "Artukbeyoğlu gibisi dostlar başına…" demeleriyle verilmektedir. İlerleyen sahnelerde Artukbey oğlu Ahmet ile Selman Ali'nin tuz taşımak için yola çıkacakları sahnede ebeveynlerinin ağzından "Var selamatle oğlum, aslanım, yiğidim!" ve "Varın sağlıcakla!" alkışlarına yer verilmiştir. Yiğitlerin depreme dar boğazda yakalandıklarını düşünen oba halkı başta Selman Ali, Ahmet ve obanın diğer yiğitleri için: "Allah vere de bir yaramaz iş olmamış olsun" ve "Yiğitlerimiz sana emanet Allah'ım, onları bize bağışla", alkışlarını dile getirmektedir. Son olarak Türkmenlerden biri depremde Selman Ali ve Ahmet'in öldüğünü düşünerek: "Bekâ âleminde Allah'ın rahmeti üzerlerine olsun", demektedir.

Görüldüğü gibi filmde alkışlar iyi niyet temennilerinin ifade edilmesinde ve kötü olayların önüne geçilmesi için kullanılmaktadır.

1.3.2. Kargış (Beddua)

"Kargış ve kargamak, eski Türkçede beddua ve beddua etmek, demektir" (Ögel, 2014: 572).

Filmde Gökçe Çiçek'in sevdasından vazgeçen Selman Ali'ye kargıması dikkat çekici bir husustur. Gökçe Çiçek'in "Dar boğazlardan geçesin. Geçesin de başına taşlar yağsın!" sözleri ile kargıdığı Selman Ali depremde Artukoğlu Ahmet ile birlikte ağır bir şekilde yaralanır.

1.3.2. Trans

"Zihinsel açılma Şamanın en esas tekniği olan ekstaz (esrime) durumuna gelmesini sağlamış olur. O halde esrime tekniği ki, buna trans, ekstaz, vecd de denilir, Şamanlığın iç dünyasını belirleyen en önemli öğedir. Bireysel olarak Şaman, esrime tekniğini kendi içgüdüsel deneyimleri sonucunda elde eder" (Bayat, 2006: 75).

Filmde Gökçe Çiçek'in ateş başında Dede davul çalarak transa geçtiğini görmekteyiz. Böylece genç şaman adayı kendi iç dünyasında bir yolculuğa çıkmaktadır. Burada dikkate değer bir diğer husus ise bu pratiğin ateşin yanı başında yapılıyor olmasıdır.

1.3.3. Şaman Ritüeli

Gökçe Çiçek'te şaman ritüeli Katırcıoğlu ve leventleri obadayken Gökçe Çiçek'in gerçekleştirdiği ritüelidir. Gökçe Çiçek üzerinde kurt postundan ve boncuklardan oluşan bir manyakla gece vakti davul çalarak tüm obayı uykusundan kaldırır. Meydana asasını diken Gökçe Çiçek, insanların etrafında dolaşıp davul çalar. Daha sonra Gökçe Çiçek dilek ağacını ve obayı ateşe verir. Gökçe Çiçeğin bu eylemini; Gökçe Çiçek'in Katırcıoğlu'nun obaya yaymakta olduğu kötülüğe ve oba halkının değiştirilen sosyal yapısına tepki olarak halkı arındırmaya çalıştığı şeklinde açıklayabiliriz.

1.4. Kültler

1.4.1. Atalar/ Veliler Kültü (Ricaül Gayb)

Üçler, yediler ve kırklar topluluğu "Ricâlu'l-gayb" olarak da bilinmektedir. Ricâlü'l-gayb tabiri tasavvufta birkaç anlama gelir. Birinci anlamda arzda ve semada Hak'tan başka yerlerini kimsenin bilmediği, alçak sesle konuşan, utangaç, yeryüzünde vakarla yürüyen, kendilerine rastlayanlara selam verip geçen ve huşü içinde yaşayan veliler zümresini ifade eder. Ricâlü'l-gayb telakkisine göre Allah, dünyanın cismâni düzenini sağlamaları için bazı insanların çeşitli görevler üstlenmesini takdir ettiği gibi alemdeki manevi ve ruhani düzenin korunması, hayırların temini, kötülüklerin giderilmesinde sevdiği bazı kullarını görevlendirmiştir (Uludağ, 2008: 81).

Bülent Akın "Kırklar" adlı çalışmasında gayb erenleri hakkında şu bilgileri vermektedir. "İslam tasavvufundaki "ricâü'l- gayb" anlayışının aslî sorularından biri olarak karşımıza çıkan ve kırk ulu veliyi simgeleyen "kırklar" kavramı, Türk kültüründe atalar kültü anlayışın devamlılığını sağlayan bir kurumsal yapıya sahiptir. İslamiyet öncesi dönemde atalar kültü olarak yaşatılan ilk ataların yoksa ruhları ya da aile soyundan ataların ruhları ile ilgili inanış ve uygulamaların İslamiyet sonrası veli/evliya kültü adı altında sürdürüldüğü görülür. Bu çerçevede, İslam tasavvufunda ricâü'l- gayb adı verilen veliler kurumu, Türk kültürü içerisinde "garip erenler "olarak Türkçeleştirilmiş ve yaşatılmıştır. Bu anlamda gaip erenler ve bu çatı altında yer alan kırklar inancının atalar kültün İslamiyet sonrası veli/evliya kültü çatısı altındaki devamın önemli bir parçası olduğu kanaatindeyiz. Bu noktada Türkler arasında İslamiyet'in kabulünden sonra, teşekkül eden veli kültü ve gaip erenler anlayışının oluşumunda atalar kültü kadar İslam tasavvuru etkisi olduğu muhakkaktır (Akın, 2020: 32-33).

Gökçe Çiçek filminde Atalar/ Veliler Kültü çerçevesinde ricâü'l- gayb terimi görülmektedir. ricâü'l- gayb terimi; oba halkının inanç unsurlarını yansıtması bakımından filmde ilk olarak Gökçe Çiçek'in, Dede'nin yanına gelerek Selman Ali'nin kendisini

Alakuşlara kurban ettiğini söylemesi üzerine Dede'nin; "Acıyla yoğrulan Hak nuruna kavuşur kızım. Üçler, yediler, kırklar deminde sırrı aşk yüreğine âyân olur." sözleriyle tespit edilmiştir.

Filmde bu kavram Katırcıoğlu'nun, tuzu taşımaya karşılık olarak hakkın yarısını isteyen bir anlaşma ile obanın Bacı Bey'ine ziyarete geldiği karede görülmektedir. Gökçe Çiçek Katırcıoğu'nun Türkmenleri köleleştirmeye çalıştığını sezinlediği için Bacı Bey'e engel olur. Bu durum üzerine obanın kadınları "Selamün kavlen bu kız erenlere karışmış!" "Kırklar deminde dolu içmişe benzer," derler.

Filmde Gökçe Çiçek'in yazıda yabanda dolaşır olması, sessizliği, gayb biliciği ve oba halkını koruması ile gayb ereni olarak değerlendirilmiştir. Çalışmamızda bir diğer gayb ereni oba halkının dedesidir. Filmde konarlık evveli toplumu yönetmesi koruması ve toplumun sorunlarına çözüm olması, bilici kişi olması bakımından bu bağlama dahil edilmiştir. Bu hususta Ricâlü'l-gayb kavramının filmde hiyerarşik açıdan evvelinin Dede'de olduğu bilgisini vermek gerekir ancak filmde bu hiyerarşinin üzerinde durulmayıp gayb ereni kavramının gökçe çiçek üzerinden aktarılmasını görmekteyiz. Çalışmamızda Bu sebeple aynı hiyerarşi izlenip incelenirken Gökçe Çiçek'e öncelik verilmiştir.

1.4.2. Güneş ve Ay

Gökçe Çiçek filminde astral kültler arasında güneş ön plana çıkmaktadır. Geleneksel Türk inanışlarında ana olarak kabul edilen güneşe hürmet etmek önemli ritüellerdendir (Yıldırım, 2017: 251). Hun Türklerinin de güneşe saygı gösterdikleri ve kurbanlar sundukları bilinmektedir (Ögel, 2014: 237). Ancak kurban sunulmasına karşın güneşe Tanrı olarak tapmak söz konusu değildir. Türkler esasen Gök Tanrı'ya tapmakla beraber güneş, ay ve yıldızlar Tanrı değil, birer "aziz"dirler (Dikici, 2005: 371).

Filmin ilk sahnelerinde güneşin yer alıyor olması, Filmin ilk sahnelerinde Dede ve güneş birlikte kadraja alması izleyiciye yapımın geleneksel Türk inanışları üzerine inşa edildiğini belirtmektedir.

"Orta Asya kavimlerinde güneş ve ay kültü bulunduğu eski çağlardan beri malûmdur. Altaylı şamanistler güneşle and içerler, and formüllerinde "kün ana körüptur" cümlesi geçer. Müslüman Türklerden Mişer ulusu güneşle yemin eder "kuyaştır ant ediyorum" derler. Altaylılara göre güneş ana, ay atadır. Güneşi yerde ateş temsil eder. Yakut masallarından anlaşıldığına göre büyük kahramanlar güneş ve ayın himayesi altında bulunurlardı […] Şaman cübbesinde ve külâhında güneş efendinin (Kün Toyon'un), sembolü olarak, demirden veya gümüşten halkalar bulunur. (İnan, 1986: 29). Ay ve güneş kütleri filmde yukarıda şaman davulu başlığında da olduğu üzere Gökçe Çiçek ve Dedenin şaman davulunda görülmektedir. Bu kütler ayrıca dedenin asasında ve Gökçe Çiçek'in taktığı kolyede burç olarak görülmektedir.

1.4.3. Ağaç Kültü

"Kült kavramı içerisinde değerlendirilen atalar, dağ, ağaç, su vs. Tanrı değil, tanrısal olarak kabul edilmişlerdir. Özellikle de ağaç kültü, Tanrı'yı sembolize ederek Tanrı kutunun kaynağı olarak görülmüştür. Türk inanç sisteminde kutsallaştırılan hiçbir nesneye tapınılmamıştır. İster yer cisimleri ister gök cisimleri olsun, kutsal olarak görülen nesneler Tanrı ile irtibat kurmanın birer vasıtası olarak algılanmıştır" (Ergun, 2017: 22).

Gökçe Çiçek filminde dilek ağacı merkezinde yer alan ağaç kültü önemli bir yere sahiptir. Filmin ilk sahnelerinde şu türkü duyulur;

"Yiğit mendil asmış ağaç dalına
Dilek ağacı sır vermez sır alır."

Dilek ağacının dallarına çan, saç örgüsü, rengârenk çaputlar ve su kabağı gibi nesnelerin asılı durmaktadır. Selman Ali Gökçe Çiçek'e; "Dilek ağacından dileğinden olsun", der ve sarı bir çaput verir. Gökçe Çiçek de bu çaputu ağacın dallarından birine bağlar.

Tanrı ile iletişimin bir aracı olan dilek ağacı filmde büyük bir kutsallığa sahiptir. Göçerlerin Katırcıoğlu'nu obada konuk etmeleri üzerine Gökçe Çiçek'in gerçekleştirdiği ritüel esnasında dilek ağacını ateşe vermesi büyük bir kaosa sebep olur. Ancak Selman Ali'nin Dede ile konuşup ağaca çıkarak kopuz çalması sonucunda kozmos yeniden tahsis edilir. Selman Ali ve Gökçe Çiçek tekrar dilek ağacı altında buluşurlar.

1.4.4. Ateş-Ocak Kültü

Türkler çok eski zamanlardan beri ateşe saygı göstermekte, ateşi kutsal ve arındırıcı kabul etmektedir (Günay ve Güngör, 2015: 55). Şaman dualarında ateş "güneş ve aydan ayrılmış" olarak kabul edilen (İnan, 1986: 66). Bu yönü ile ateş gökyüzü ve Tanrı ile ilişkilendirilmektedir. Ocakta ateşin yanıyor olması "ailenin mevcutluğu" ve "evrenin düzeni"nin devam etmesi ile paralellik göstermektedir (Bayat, 2007: 119).

Filmde ise Dede Gökçe Çiçek ve Selman Ali ile her zaman yanmakta olan bir ateşin etrafında görüşmektedir. Burada yanmakta ateş öz kültürün ve toplumun varlığının devamı niteliğindedir.

İkinci olarak ise ateş Gökçe Çiçek'in gerçekleştirdiği ritüelde ön plana çıkmaktadır. Katırcıoğlu ve leventlerinin obada olduğu esnada gerçekleşen bu ritüelde ateş; obayı Katırcıoğlu ve temsil ettiği kötülükten arındırmayı hedeflemektedir.

1.4.5. Mağara Kültü

Çin kaynakları Türklerin ataları için mağaralarda kurban sunduklarını bildirmektedir (Roux, 2011: 36). Bu durum; mitolojik inançlarda mağaranın gizli-kutsal dünya ile yeryüzü arasındaki bir geçit olması ile açıklanabilir (Beydili, 2004: 367).

Filmde maneviyatın simgesi olan Dede'nin yaşadığı mekan mağaradır. Gökçe Çiçek ve Selman Ali'nin maneviyatlarını keşfetmelerini bu mağarada sağlar. Dede'nin huzuruna çıkmak için mağaranın eşiğinden geçen kahramanlar esasen kendi manevi-kutsal dünyalarının kapısından geçmektedir.

1.5. Renkler

1.5.1. Ak Rengi

Ak rengi şamanist inanç sistemi içerisinde "ululuk", "adalet", "güçlülük" (İnan, 1987: 412-413), "arılık", "kocalık" ve "tecrübe ile dolu oluş" anlamlarını taşımaktadır (Ögel, 2000: 377).

Filmde Dede ak sakallı ve ak libaslıdır. Dede'nin bu renk ile özdeşmiş olması onun bilgeliği, kötülüğe bulaşmamış olması ve uzun ömrü boyunca kazandığı tecrübelerin bir işaretidir.

1.5.2. Al Rengi

Ateş rengi olan al, güneş ve dolayısıyla gökyüzü ile alakalı olarak kutsallığa sahiptir (Ögel, 2000: 409). Bu renk aynı zamanda Albastı'nın korktuğu bir renktir (İnan, 1987: 261).

Filmde al rengi, babası Memidik Gökçe Çiçek'i Artukoğlu Ahmet'e verdiği sahnede ön plana çıkmaktadır. Obanın kadınları Gökçe Çiçek'in başına al bir duvak örterler. Bu sahnede al rengi gökyüzü ile alakalıdır ve Albastı gibi kötü bir ruhtan koruması işlevine sahiptir.

"Tanrı tarafından kut verilen hanımlar ile ilgili olarak Türk kültüründe Umay ve Ayzıt kültü oluşmuş ve gelin anlayışımızı derinden etkilemiştir. Bu anlamda Türk gelininin göçü, yeryüzüne gönderilen kutlu, ilk "kadın-gelin"i simgelemektedir. Gelin göçü ile ilgili uygulamalar, bu ilk örnek ile ilgili inançların tekrar edilmesi ve aynı Tanrısal kutun sağlanmasına yöneliktir" (Ergun, 2010: 276).

Oğuz Kağan'ın eşinin gökyüzünden "güneşten ve aydan daha parlak bir ışık" vasıtasıyla inmesi gibi gökyüzünden inen kutlu gelin motifi kültürel bellekte Gökçe Çiçek'in başına örtülen al duvakla yaşamaktadır. Al duvağı örtüldüğü andan itibaren o, "gülse gök tanrının güldüğü, ağlasa gök tanrının ağladığı" kutsal bir kadındır (Bang ve Rahmeti, 1936: 15).

1.5.3. Mavi

Eski Türk inanç sisteminin kutsal rengi mavidir (Kalafat, 2018: 90). Mavi gökyüzünün ve Tanrı'nın sonsuzluğunu sembolize etmektedir (Ögel, 2014: 210).

Filmde yer alan mavi nazar boncukları Tanrı'nın kutsallığı ile alakalı olmakla beraber Gökçe Çiçek'in obasını korumak için yaptığı mücadele de Tanrı'nın korumasına duyduğu ihtiyacı göstermektedir.

1.5.4. Sarı

Türkler dünyanın merkezinin rengini sarı kabul etmiştir. Işık ve altın sarı rengi güneşe ait olumlu bir simge olup akıl, zihin, idrak, sezgi ve iman gibi kavramları karşılamaktadır (Çoruhlu, 2002: 191).

Filmde Selman Ali ve Gökçe Çiçek'in dilek ağacına astığı sarı kumaş parçası aralarındaki aşkın kutsiyetini göstermektedir.

1.5.5. Yeşil

Ağaç kültü ile alakalı olarak yeşil rengi Dünya Ağacı ve Hayat Ağacı kavramlarıyla yani üç alemin arasındaki bir merdiven ile ilişkilidir.

Filmde Dede'nin mağarada dikey olarak bir tahta parçasına bağlanmış yeşil bir ipe çeşitli nazarlıklar asıyor olması, daha önce "Mağara" unsurunu incelerken bahsettiğimiz gibi dünyalar arası bir eşiğe işaret etmektedir. Yeşil rengi bu bağlamda manevi dünya ile maddi arasındaki geçişi sembolize etmektedir.

Sonuç

Ömer Lütfi Akad Gökçe Çiçek adlı filminde göçer bir toplumda eski Türk inançlarına dair unsurlara yer verirken toplumun yerleşik hayata geçmesiyle şamanizmi İslam tasavvuru ile harmanlanmış bir biçimde göstermiştir.

Filmde kurçak gibi put-fetiş nesnelerin halk üzerinde büyük bir tesiri olduğu, dilek ağacına çan, saç örgüsü ve çaput gibi nesnelerin bağlandığı görülmüştür. Bu bağlamda ele alındığı zaman, toplumsal hayatta köklü değişikliklerin yaşandığı bir zaman diliminde, eski inanç sisteminin bütünüyle terk edilmediği, İslamiyet içinde yer bulduğu görülmektedir.

Bu bağlamda sinemanın devinimli görüntüleriyle bir toplumun kültür aktarımında rol oynan bir araç olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Akın, Bülent (2020). *Mitten Tasavvufa Alevi Ritüellerinin Sır Dili Kırklar*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Bang, Willy.-Rahmeti, G. R. (1936). *Oğuz Kağan Destanı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edeiyat Fakültesi Türk Dili Semineri Neşriyatı.

Bayat, Fuzuli (2006). *Anahatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken.

Bayat, Fuzuli (2007). *Türk Mitolojik Sistemi 2*. İstanbul: Ötüken.

Beydili, Celal (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük* (çev. Eren Ercan). Ankara: Yurt Kitap-Yayın.

Cömert, Eray (2019). "Kopuz". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Ek-Cilt 2. Ankara: TDV Yayınları. s. 74-77.

Çobanoğlu, Özkul (2015). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çoruhlu, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı.

Dikici, Mehmet (2005). *Türklerde İnançlar ve Din*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ergin, Muharrem (2014). *Dede Korkut Kitabı 1*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ergun, Pervin (2010). "Türk Kültüründe "Kavaktan İnen Gelen" Motifi". *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 13. S. 23. s. 275-290.

Ergun, Pervin (2017). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Günay, Ünver-Harun Güngör (2015). *Başlangıçtan Günümüze Türklerin Dini Tarihi*. Kayseri: Berikan Yayınevi.

İnan, Abdülkadir (1976). *Eski Türk Dini*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

İnan, Abdülkadir (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Kalafat, Yaşar (2018). *Kut*. Ankara: Berikan Yayınevi.

Köprülü, M. Fuad (1980). *Türk Edebiyat Tarihi*. İstanbul: Ötüken.

Onaran, Alim Şerif (1994). *Türk Sineması 1*. İstanbul: Kitle Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş 9*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (2014). *Türk Mitolojisi 2*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Örnek, Sedat Veyis (1973). *Budunbilim Terimler Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özön, Nijat (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Radloff, Wilhelm (2008). *Türklük ve Şamanlık* (çev. A. Temir, T. Andaç, N. Uğurlu). İstanbul: Örgün Yayınevi.

Roux, Jean-Paul (2011). *Eski Türk Mitolojisi* (çev. Musa Yaşar Sağlam). İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.

Tanyu, Hikmet (1980). *İslâmlıktan Önce Türklerde Tek Tanrı İnancı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Uludağ, Süleyman (2008). "Ricâlü'l-Gayb". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Cilt: 35. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları. s. 81-83.

Vural, Feyzan Göher (2011). *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik – Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Yıldırım, Münir (2017). "Tabiat Kültleri". *Halk İnanışları El Kitabı*. Editörler: Durmuş Arık, Ahmet Hikmet Eroğlu. Ankara: Grafiker Yayınları.

TÜRK DÜĞÜNLERİNDE GÜÇ GÖSTERİSİNE DAYANAN UYGULAMALAR: KIRŞEHİR ÖRNEĞİ

Özgenur ALTUNTAŞ GÜRBÜZ

Doktora Öğrencisi
Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD

ÖZ

Türkler, evliliği ömrün en önemli geçiş dönemlerinden biri olarak görmüş ve aile kavramının ilk basamağı olan bu sosyal yapıya çok önem vermişlerdir. Evlilik, sadece iki insanın veya ailenin arasında geçen bir sözleşme değil aynı zamanda toplumun devamlılığını sağlayan, sosyal ve beşeri ilişkileri düzenleyen bir sistemdir. Evliliğin ilk aşamasından son aşamasına kadar her safhası bir dize canlı uygulamalarla doludur. İnsanları bir araya getiren bir toy olarak kabul edilen evlilik törenlerinde ziyafetler, yarışlar, eğlenceler düzenlenir. Mitler, destanlar, halk hikâyeleri ve masallar gibi sözlü anlatılarda kuvvetleri ve yiğitlikleriyle toplumun takdirini kazanan kahramanlar, gücünü ve cesaretini bu törenler vasıtasıyla gösterirler. Yerine getirilmesi zor ve tehlikeli görevlerin sonunda topluma birtakım mesajlar verirler ve ergenliğe geçişi tamamlarlar.

Örneklem olarak seçtiğimiz Kırşehir, Türk kültürü ve tarihi içerisinde ayrıcalıklı bir öneme sahiptir. Bir yandan Ahilik diğer yandan Abdallık geleneği ile bütünleşen Kırşehir'in düğünleri, bünyesinde pek çok kültürel birikimi barındırmaktadır ve sahip olduğu değerleri tüm yönleriyle ortaya koymaktadır. Çalışmamızda Kırşehir düğünlerinde güç gösterisine dayanan bazı uygulamalar doküman çalışması, alanda görüşme, gözlem yöntemleriyle ele alınmış ve elde edilen verilen Türk kültüründe çok önemli bir yere sahip olan kahramanlık olgusu çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk, Kırşehir, düğün, güç gösterisi.

ABSTRACT

Turks regarded marriage as one of the most important transition periods of their life and attached great importance to this social structure which is the first step of the family concept. Marriage is not only a contract between two people or families, but also a system that ensures the continuity of the society and regulates social and human relations. Every stage of marriage, from the first to the last, is filled with a string of live practices. Feasts, races and entertainments are organized in marriage ceremonies, which are considered as a toy that bring people together. In verbal narratives such as myths, epics, folk tales and tales, the heroes who have gained the appreciation of the society with their strength and valor show their strength and courage through these ceremonies. At the end of difficult and dangerous tasks, they give some messages to the society and complete the transition to adolescence.

Kırşehir, which we selected as a sample, has a privileged importance in Turkish culture and history. Weddings of Kırşehir, which is integrated with the tradition of Ahilik on the one hand and Abdal on the other hand, contain a lot of cultural accumulation and reveal its values in all aspects. In our study, some practices based on show of power in Kırşehir weddings were handled through document study, field interviews, and observation methods, and the data obtained were evaluated within the framework of the heroism phenomenon, which has a very important place in Turkish culture.

Keywords: Turkısh, Kırşehir, wedding, show of power.

Giriş

Evlilik, doğum ve ölüm gibi insan hayatında önemli geçiş dönemlerinden biridir. Türk kültür belleğinde düğün, en önemli geçiş ritüeli olarak kabul görmekte, doğum ve ölüme göre daha çok geleneği bünyesinde barındırmaktadır.

Türk kültüründe evlilik, sadece kişiler arasında önemli bir an değildir; yuva kurma, ocağın tütmesi, soyun devamlılığı gibi temellere dayandığı için toplumsal bir değer taşımaktadır. Evlilik sosyal ve beşeri tüm ilişkileri geliştirmekte ve düzenlemektedir. Dede Korkut Kitabı'nda *"Oğlu olan ivermiş, kızı olan köçürmiş."*[1] sözüyle ve Kutadgu Bilig'de *"Oğla kız al, kızı ere ver; ömrünü dertsiz geçir."*[2] tavsiyesini görmekteyiz. Bu ifadeler, evliliğin Türk kültür evreninde ne denli yaygın bir uygulama olduğunu göstermektedir.

Düğün, Türk kültüründe insanları bir araya getiren bir toy olmasının yanı sıra aile kavramının oluşmasındaki ilk basamak olarak görülmüştür. Eski Türklerde aile kavramı "oguş" sözüyle karşılanmıştır. Sosyal hayat, aile (oguş) ve akrabalık (kadaş) bağları üzerine kurulmuştur. Oguş kelimesi Orhun Yazıtları'nda "Er oguşlandı." (adam aile ve hısım sahibi oldu) şeklinde kullanılır. Uygurlar kan bağı ile birbirine bağlı olan küçük birliklere "oguş" veya uguş derlerdi. Oguşun "og" veya "ogu" kökünden geldiği ve bugünkü "ogu" kelimesinin kökü olabileceği belirtilmiştir (Koçak, 2011: 136). Kaşgarlı Mahmud, eserinde "oguş" için hısım, aile açıklamalarını yapmıştır (DLT, I: 61).

Aile ve akrabalık kültürel antropolojinin temel konularından biridir. Aile ve akrabalığın tesisi için evlilik ön şarttır. Evrensel bir kurum olan evliliğin gerçekleşmesinde mensup olunan toplumun değer yargıları belirleyici olur. Eş seçiminden evlilik töreninin son aşamasına kadar yapılan birtakım seremoniler, ritler ve uygulamalar toplumdan topluma çeşitlilik göstermektedir (Bekki, 2009: 31).

Toplumun geleceğinin önemli ve belirleyici yapı taşlarından biri olan düğün, kültürel sürekliliği ve dönüşümleriyle canlı uygulamalara sahiptir. Türkler, düğün toyunun öncesinden sonrasına kadar tüm uygulamaları eksiksiz yerine getirirler, aksi takdirde evliliğin kötü ruhların etkisi altında kalacağını düşünürler. *İlkel ve modern toplumlarda evlenmenin geçerli sayılması resmen saptanmasına bağlıdır. Evet dense bile evliliğin geçerli*

1 Bu konuda yapılan başlıca çalışmalar için bkz. (Ergin, 2018: 124)
2 Bu konuda yapılan başlıca çalışmalar için bkz. (Yusuf Has Hacip, 2003:326)

sayılması eski zamanlardan beri yapılagelmekte olan rit ve törenlerin gerçekleştirilmesine bağlıdır (Erdentuğ, 1974: 374).

Anadolu düğünlerinin özellikle hareketli safhalarının kökeni mitlere, destanlara, halk hikâyelerine ve masallara dayanmaktadır. Sözlü anlatılarda özellikle kahramanın toplum tarafından kabul edilmesi için kahramanlar birtakım yarış ve sınamalara tabii tutulurlar. Gücü elde eden kahramanlar ise bu sayede topluma bazı mesajlar verirler. Elde edilen başarılar, kahramanı toplumsal mücadeleye de hazırlamaktadır. Bütün bir toplum adına vereceği mücadeleyi kazanan kahraman, zamanla mensubu olduğu toplumun lideri kabul edilecektir. Ayrıca düzenlenen bütün yarışlar, sınamalar ve yerine getirilmesi zor görünen görevler; aynı zamanda dostluğun, iyiliğin, cesaretin, kararlılığın da simgesi haline gelecektir (Açа-Olgunsoy, 2010: 16-17). Türkler "alp" lığa değer vermiş onu bir yaşama biçimi olarak görmüştür. Oğuz Kağan'dan Dede Korkut'a uzanan tarihî süreç içerisinde alplar daha çocukken avcılıkla ilgilenmiş; at, ok ve yaya karşı tutundukları tavır şahsiyetleriyle örtüşmüş ve akıncı ruhlarıyla kuvvetlerini, yiğitliklerini bütün dünyaya göstermişlerdir. Göçebe toplumlarda babanın yerini tutacak oğla büyük bir önem verilmiştir. Dede Korkut, bu hususta şunları söylemiştir: "*Oğul atanın yetiridür, iki gözinün biridür. Devletlü oğul kopsa ocağının közidür."* (Ergin, 2018: 74) Sahip olunan oğlun aynı zamanda da yiğit olması gerekir. Cesaretini ve gücünü göstermeyen oğla ad bile verilmez. Mehmet Kaplan, sözlü anlatılarda alplığın aşamalarını anlatırken şu sözlere yer verir: *Çocuklar kuvvetli ve cesur olacak şekilde yetiştirilir. Dirse Han'ın oğlu, Bayındır Han'ın yılda iki kere beyleri toplayarak yapmış olduğu büyük toyda boğa ile buğra güreştirileceği esnada arkadaşlarıyla beraber aşık oynarken birdenbire üzerine hücum eden boğayı öldürür ve hususi bir merasimle Boğaç adını alır. Yenisey mezar taşlarında sık sık "er adım falan" gibi bir deyime rastlarız. Oğuz Kağan bir maharet gösteren erlere hususi adlar verir. Başka kavimlerde olduğu gibi Türkler babadan oğla geçen ırsî bir liyakat tanımazlar. Her çocuk adını ve yerini bizzat kazanmak zorundadır* (2016: 53). Dede Korkut'un Boğaç Han'ın boğayı öldürmesi üzerine ad koymak ve onun erişkinliğe erdiğini göstermek için söylediği soylama, kahramanın erginliğe geçişini gözler önüne sermektedir:

"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
Çiğni kuşlu cübbe ton virgil bu oğlana
Geyer olsun hünerlüdür." (Ergin, 2018: 82-83).

Ergenliğe geçen kahraman, sadece bir ada sahip olmakla kalmaz; yiğitliği sonucunda bazı unsurları da elde eder. Toplumun takdirini kazanmasıyla kendisine baba tarafından beylik,

taht, at, koyun, deve, ev ve kıyafet verilmesi söz konusudur. Begil Oğlu Emren boyunda Emren'in Kafir Tekür'ü yendikten sonra beylikle beraber bazı mükâfatları da kazanmıştır. Elde ettiği şan ve servetler şöyle sıralanmıştır: "*Karşu yatan kara tağdan oğlana yaylak virdi, Kara koçı yügrük atdan tavla virdi. Ağça yüzlü oğlına ağça koyun şölen virdi. Ala gözlü oğlına al davahlu gelin aldı. Ağ alınlu Bayındır Hana pencik çıkardı. Oğlın aldı, Bayındır Hanun divanına vardı. El öpdi. Padişah Kazan oğlı Uruzun yanına ana yir gösterdi. Cübbe çuğa çırgap geyürdi. Dedem Korkut gelüben şazılık çaldı, bu Oğuz-nameyi düzdi, koşdı, Begil oğlı Emrenün oldun didi."* (Ergin, 2018: 224-225).

Çeşitli sebeplerden dolayı kahramanlar, yarış ve sınamalardan geçirilirler ve farklı mücadeleler içerisinde kalırlar. Kimi zaman erginliğe geçişi göstermek için kimi zaman sevdiği bir kızı almak için, kimi zaman ise istilacı düşmanlara karşı zafer elde edip toplum tarafından takdir kazanmak için amaçlarını gerçekleştirmek uğruna nice kahramanlıklar gösterip tehlikeli ve yerine getirilmesi zor görevlere koşarlar. Dede Korkut Kitabı'nda Kan Turalı hikâyesinde kahraman Selcen Hatun ile evlenmeyi hak etmeden önce bir boğa, bir deve ve bir aslanı yenmek zorunda kalır. Bamsı Beyrek hikâyesinde ise Beyrek önce Banu Çiçek ile ok atar, at koşturur, güreş tutar sonra Deli Karçar'ın bin at, bin deve, bin koç, bin köpek ve pire isteğini yerine getirir. Tıva destanlarından Alday Buuçu'da kahramanın sevdiği kızı almak için şu koşul ve görevleri yerine getirmesi gerekmektedir: "*a) Yüz çamın başını atıp kesip kozalaklarını yere düşürmeden toplayıp devenin delik kemiğinden oku geçirip devenin kemiğini parçalayarak demir gök yazılı taşı parça parça edip yüz öküz yükünce ağacı kesip sarı bozkırı yakarak sarı bozkırın başında dağ belinden geçerken okun ucunu varıp tutmak, b) Oba önündeki Arzaytı Dağı'nı obanın arkasındaki üç dağın tepesinden teperek aşırmak, c) Öğle vakti güreş tutmak"* (Ergun-Açа, 2004: 258-265).

Atlı göçebe Türk kültüründe kadınlar da erkeklerle aynı şartlarda yaşadığından kuvvetli ve cesaretli olmak durumundadır. Türk kadını da alp tipine yaklaşır ve at binmek, ok atmak, kılıç kullanmak zorundadır. Onlara göre insanı insan yapan en güzel ve büyük his kahramanlıktır. Kam Püre Bey oğluna nasıl bir kızla evlenmek istediğini sorduğunda Beyrek, *"Baba bana öyle bir kız al ki ben yerimden kalkmadan o kalkmış olmalı; ben kara koç atıma binmeden o binmiş olmalı, ben hasmıma varmadan o bana baş getirmeli."* der (Ergin, 2018: 124). Beyrek gibi Kan Turalı da eş olarak kabul edeceği kadının kendisi gibi yiğit ve cesur olmasını istemiştir. Manas destanında da Manas, Kanıkey'in kendine denk olup olmadığını anlamak için Kanıkey'in gücünü sınaması üzerine yiğitlerinden birini görevlendirmiştir. Kanıkey, yiğidi yendikten sonra Manas, onunla evlenmeye karar vermiştir. Kanıkey'in cesaretini ve kuvvetini gören yiğit, Manas'ın yanına gelerek *"Ey alpım, bu kız dediğin kızlardan çıkan bir arslanmış… Bizim arslan Manas'a layık bir kızdır. Bununla evlenirseniz bahtınız açılacak, her türlü teşebbüsünüzde muvaffak olacaksınız."* demiştir (İnan, 1992: 36).

1. Kırşehir Düğünlerinde Güç Gösterisine Dayanan Uygulamalar

Çalışmamızda örneklem olarak seçtiğimiz Kırşehir, Türk kültürü ve tarihi içerisinde ayrıcalıklı bir öneme sahiptir. Kırşehir yerleşim yeri olarak çok eski ve farklı uygarlıklara ev

sahipliği yapmıştır. Eski Çağlarda bölgeye Etiler, Gasgaslar, Frigyalılar ve Kapadokyalılar hâkim olmuştur. Anadolu'ya Türk akınlarının başlaması ile birlikte Kırşehir Selçuklular Dönemi'nde Danişmentlilerin eline geçmiştir. Moğollar Selçukluları hâkimiyetleri altına aldıklarında asi Baba İshak Giyaseddin Keyhüsrevle Malya Ovası'nda çarpışmıştır. 1244 senesinde Fetret Devri'nden sonra Kırşehir Eratnaoğulları'nın eline geçmiştir. Yıldırım Beyazid'in karışıklık içinde geçen saltanatı zamanında Mürüvvet Bey Kırşehir Kalesi'ni alarak Kadı Burhaneddin'e teslim etmiştir. Kadı Burhaneddin Kırşehir Kalesi'ni tamir ettirmiş ve şehre 15 km uzaklıktaki Cemele Kalesi'ni almıştır. Bundan sonra şehir Karamanoğulları'nın büyük yağmalarına maruz kalmış, Timur ve Beyazid arasında gerçekleşen Çubuk Ovası'ndaki savaşta Kırşehir, Karamanoğulları'na geçmiştir. Fatih Sultan Mehmet İstanbul'un fethinden sonra Karamanoğlu Beyliği'ne Cem'i tayin etmiş ve böylece şehir Osmanlılar idaresine geçmiştir. Daha sonra Cumhuriyet yönetimiyle birlikte şehir huzur ve refaha kavuşmuştur. (Tarım, 1938: 51- 85).

İç Anadolu Bölgesi'nin Orta Kızılırmak Bölümü'nde yer alan Kırşehir, yeraltı şehirleri, zengin termal kaynakları, Seyfe Gölü (Kuş Cenneti) gibi doğal güzellikleri ile Cacabey Medresesi, Ahi Evran Külliyesi, Kalehöyük Arkeoloji Müzesi gibi tarihi yapılarıyla da dikkat çekmektedir. Kaman, Mucur, Boztepe, Akçakent, Çiçekdağı, Akpınar olmak üzere Kırşehir'in 6 ilçesi vardır. Yapılan son nüfüs sayımına göre toplam nüfusu 242. 938'dir.

Kırşehir'de halkın konuştuğu dil katıksız Türkçedir. Yunus Emre, Hacı Bektaş-ı Veli, Ahi Evran, Âşık Paşa, Gülşehri, Süleyman Türkmani, Şeyh Edebali, gibi Türk kültürünün öncüleri bu topraklarda yaşamıştır. Ozanlar ve evliyalar diyarı Kırşehir, bir yandan ahilik öte yandan abdallık geleneği ile yüzlerce yıllık bir kültürel kimliğe sahiptir.

Kırşehir kültüründe düğünler, önemli bir rol oynar. Düğüne 10-15 gün kala hazırlıklar başlar. Kaman ilçesinde düğünden önce meşveret adı verilen bir yemek verilir ve köyün ileri gelenleri düğünün nasıl yapılacağı, kimlere ne gibi görevler verileceği gibi hususlarda kararlar alırlar.[3] Gerekli alışverişler yapılır ve düğüne üç beş gün kala yakın komşular ve akrabalar toplanır ve düğün ekmeği yapılır. Gelen kadınlara da damadın annesi dizlik dağıtır veya birtakım hediyeler verir. Çayağzı kasabasında ise bu ekmeği genç kızlar yapıp marifetlerini gösterirler ve yapılan ekmeklerin ardından da damat kızlara ayna, yazma gibi hediyeler dağıtır. Bu uygulama adeta bir küçük düğün gibi eğlencelerle, türkülerle doludur. (Burçak, 2005: 91).

Düğün genellikle cuma namazının ardından oğlan evine dualar eşliğinde bayrak takılmasıyla başlanır. [4] Bayrağın tepesine de kimi zaman soğan kimi zaman elma takılır.[5] Bu uygulamanın ardından abdalların da katılımlarıyla düğün resmen başlamış olur. UNESCO

3 Düğün esnasında hizmet edecek kişilere de yasakçı derler. Bu kişilere düğün başlamadan bir gün önce yemek yedirilir. Düğünün tüm yükünü bu kişiler çeker.
4 Bu uygulamaya "bayrak kaldırma" denir.

tarafından kendisine Yaşayan İnsan Hazinesi Ödülü verilen "Davulun Efsanesi" olarak bilinen Adem Göçer, abdalların düğünü baştan sona kadar yönlendiren birer organizasyoncu olduğunu söylemiştir:*"Fasıla bozlakla başlarlar, kırık havayla devam ederler, oyun havalarıyla sona erdirirler. Eskiden düğünlere köçekler gelir kaşıkların eşliğinde Hürünü de Yavrum Hürünü, Badı Saba, Kozan Dağı, Sallan Boyuna Bakıyım gibi türküler eşliğinde oyunlarını sergilerlerdi. Büyük usta Neşet Ertaş dahi mesleğe köçeklikle başladığını her fırsatta ifade etmiştir."* (Göçer: 08.01.2021).

Cumartesi günü düğün kaldığı yerden devam eder. 10-15 kişilik orta yaşlı kadınlardan oluşan bir grup damadın evine "Hayırlı olsun."a gider. Kız evinin gönlünü hoş tutmak için çeşitli ikramlarda bulunulur, kadınlar arasında bir fasıl yapılır ve misafirler uğurlanır. Ardından oğlan evindeki tüm misafirler kız evine gider ve takı töreni başlar. Akşama oğlan evi ile kız evi arasındaki mesafe az ise davul zurna eşliğinde güle oynaya gınacı gidilir. Gelin oturur, başına al duvak örtülür. Genç kızlar etrafında dönerek türküler, maniler söyler. Bu sırada gelin elini açmaz, damadın bir yakını avucuna bir altın koyar. Oğlan evinden bir kişi de bakır tas içindeki kınayı maniler söyleyerek yakar. Boztepe ilçesinden derlenmiş olan bir kına türküsü şu şekildedir:

Hanı ya bunun anası
Elinde mumlar yanası
Bu gece bunun gınası
Gız anam gınan kutlu ossun
Yariyin ağzı datlı ossun

Çattılar ocak taşını
Vurdular düğün aşını
Derdiler gelin başını
Gız anam gınan kutlu ossun
Yariyin ağzı datlı ossun. (Dalgalı: 15.03.2021).

Kadınlar kendi arasında eğlenirken kız evi tarafından hazırlanan kına tepsisini başta kız babası olmak üzere erkeklerden oluşan büyükler, oğlan evine gayın gitmek üzere götürürler. Kırşehir düğünlerinin en zor ve ağır kısmı "gayın gitme" âdetidir. Çünkü gayın ne kadar memnun edilirse ertesi gün gelini almak o kadar kolay olur. Gayınların kendi içinde bir ağırlığı olur. Ayrı bir yerde gayınların istekleri yerine getirilir. Kışın kavun karpuz istenmesi, yazın tepside kar istenmesi gibi yerine getirilmesi çok zor istekler talep edilir. İstekler yerine gelmeyince başka türlü hizmetlerde bulunularak gönüllerinin hoş tutulması sağlanır. Davetin en sonunda da dokuz butlu tavuk istenir. Bu tavuklar baş gayın tarafından parçalanır ve önce damada ardından misafirlere yedirilir. Yeme içme bitince de fasıllar eşliğinde oynanır ve gayınlar uğurlanır (Seçilmiş: 12.05.2021). Damadın da kınası yakıldıktan sonra bozlaklar, kırık havalar eşliğinde oğlan evinde derin bir muhabbet başlar, tan yeri ağarıncaya kadar bu muhabbet devam eder. Tan yeri ağarınca ustalar Şeker Dağı, Ağ Gelin türküsünü çalar, bu türküler "dan pilavı" nın habercisidir. "Köprüden Geçti Gelin, Başımda Altın Tacım" gibi türküler eşliğinde dan pilavı denilen tavuklu bulgur pilavı yenir (Göçer: 08.01.2021).

Ardından kız evine çeyiz almaya gidilir. Şahitler huzurunda çeyiz senedi yapılır. Gelinin sandığına kız evinden biri oturtulur, bahşiş karşılığında sandık teslim edilir. Yine kız evinden bir çocuğa ayna tutturulur, aynanın bahşişi de ayrıca verilir.

Gelinin baba evinden ayrılma vakti gelir. Kızın varsa erkek kardeşi yoksa amcası tarafından kardeş kuşağı adı verilen kırmızı kurdele bağlanır ve ağlaşmalar başlar. Gelin başta annesi olmak üzere herkesle vedalaşır. Gelini almaya gelen oğlan evine kız evinden bir kimse kapıyı tutar ve bahşiş ister. Sonra gelin babası veya kardeşi tarafından arabaya bindirilir. Gelin arabası önce mezarlığa uğrar; dua edilir ve gelin, oğlan evine indirilir. Kapı önünde gelinin kucağına bir oğlan çocuğu verilir (Akça: 25.05.2021). Kaynana otoritesini göstermek için testi kırar. Tatlı dilli olsun diye gelinin ağzına bal sürülür. Evlilik sağlam temellere dayansın diye kapıya çivi çaktırılır. Bereketli olsun diye yüzüne un sürülür. Gelinle damat bir odaya alınır, onlara şerbet ikram edilir. Akşamında köyün ileri gelenleri oğlan evine gider ve "güva başı" yemeği yenilir. Çayağzı kasabasında bu yemeğe "dua yemeği" de denir. Yemekten sonra imam nikâhı kıyılır ve düğün resmen biter (Burçak, 2005: 96).

Gelinin annesi tarafından gelinin sandığına tavuk, börek, baklava gibi yiyecekler konulur, bir de çok çocukları olsun diye tereyağlı yumurta pişirilir, gelinle damada ikram edilir (Gürbüz: 12.05.2021).

Ertesi gün yakın akraba, eş dost oğlan evine giderek "kekil kesme" töreni düzenler. Gelin ortaya oturtulur ve becerikli bir kadın tarafından gelinin saçları taranır, daha sonra da kekil kesilir. Bu törene katılan misafirlere oğlan evi tarafından küçük hediyeler verilir (Yağlı: 05.05.2021).

Kırşehir düğün âdetleri görüldüğü gibi bünyesinde pek çok uygulamayı barındırmaktadır. Bugün bir kısmı unutulmaya yüz tutmuş olsa da kısmî olarak bazı gelenekler devam etmektedir. Düğün âdetleri Kırşehir çevresinde yer yer farklılık gösterse de hepsi belirli ve ortak bir amaca hizmet etmektedir. Evliliğin bereketli ve huzurlu geçmesi için tüm törensel uygulamalar yerine getirilir. Düğünlerin bilhassa hareketli safhaları, Türk kültür evrenindeki kutsal geleneklerin devamı niteliğindedir.

1.1. Kelle Atma

Kırşehir'de düğünler cuma gününden başlar, pazar günü öğleye kadar sürer. İlk gün etlik olarak adlandırılır. Düğünün başladığını haber vermek adına da kız ve oğlan evlerine de bayrak asılır. Bu günde oğlan evinde yapılacak yemeklerde kullanmak adına büyükbaş hayvan kesilir. Bu hayvanın kellesi bir yerde muhafaza edilir (Köksal: 28.09.2020). Büyükbaş hayvanın kesilmesiyle başlayan tören, kesilen kurbanın etiyle yapılan yemeğin yenmesi ve ardından eğlencelere başlanması ile devam etmektedir. Düğün merasimlerinde misafirlere yemek verilmesi şenliklerin ana unsurudur.

> *Düğünün ikinci günü olan cumartesi günü öğleden sonra kız evine gitmeden önce kellenin atılacağı saat yöre halkına önceden duyurulur. Köyün delikanlıları, orta yaşlıları toplanır, davul zurnanın çaldığı oyun havaları eşliğinde çeşitli oyunlar oynanır. Çatısı olmayan kerpiçten yapılmış beş altı metre yüksekliğinde bir evin yanına gidilir. Yerleşim yerinde uygun*

bir ev bulunamazsa dam yüksekliğinde bir iple sınır belirlenir. Boztepe ilçesinde yakın zamanda yapılan bir kelle atma töreninde bu şekilde bir uygulama yapılmıştır (Altuntaş:10.05.2021). Kelle düğün evinden getirilir. Oldukça kalabalık bir seyirci topluluğu törende hazır bulunur. Bu sırada davul zurna eşliğinde Köroğlu türküsü söylenmeye başlanır. Kendine güvenen gücü yerinde olan kişiler, kelleyi dama atmak için niyetlenir. Atacak kişi evin duvarının iki üç metre uzağında bacakları açık vaziyette kellenin çene kısmı yukarı gelecek şekilde alt çene tarafından ağız içinden kellenin yanaklarını her iki tarafından da tutar. Bacakları arasından yukarı aşağı birkaç defa salladıktan sonra dama atmaya çalışırlar. Atamaması durumunda başka bir kişi gelir ve aynı işlemi tekrarlar, gücünü kuvvetini ortaya koyar https://youtu.be/1SUGD32vT-A (E.T.: 10.02.2021). Bu arada Genç Osman türküsü gibi kahramanlık konulu türküler söylenerek nidalar atılır ve kişiler cesaretlendirilir. Kırşehir'in Mucur ilçesine bağlı olan Dalakçı köyünde ise kişiler birer birer kelleyi atarlar. Kelleyi dama düşüremeyenler elenir. Geriye kalanlar arasında bu yarış devam eder. Her defasında bir iple yükseklik mesafesi artırılır ve sonunda kelleyi en yükseğe atan kişi oyunu kazanır (Köksal: 28.09.2020).

Kim iyi atış yapıp kelleyi damda bırakırsa o en güçlü kişi olarak seçilir ve yiğitlik havalarıyla alkışlar eşliğinde tezahüratlarla kelleyi atan kişinin evine gidilir. Merkeze bağlı Çayağzı kasabasında özellikle pilav ve biber şenliklerinde düzenlenen kelle atma töreninde ise kelleyi dam başında iki çocuk yakalar ve aşağı indirir. Ardından kelleyi, atanın evine çocuklar taşır. Evin önünde halaylar çekilir. Kelleyi getiren çocuklara da birkaç lira para verilir Kimi zaman kelle atan kişinin evinde söz konusu kelle ile ziyafetler düzenlenirken kimi zaman ise eve gelen kalabalığa lokum, şeker, kahve gibi çeşitli ikramlarda bulunulur, oyun havalarıyla fasıllar yapılır. Düğün sahibi de cömertliğini göstermek adına elbise kumaşı, gömlek, para, hatta altın gibi hediyeler vererek yarışı kazanan kişiyi ödüllendirir (Burçak, 2005: 102-103).

Tarihte görülen yarış ve eğlence anlayışına bakıldığında günümüzdeki uygulamalardan çok da büyük bir farklılıklar yoktur. Destanî metinlerde kahramanlar cesaretini ispatlamadıkça alplık olgusuna erişemezler. Bu hususta hüner ve erdem kahramanın en önemli karakteristik özelliğidir. Ali Duymaz, alplığın ispatını şu şekilde açıklamıştır*: Alplığın iki temel göstergesi vardır; birisi baş kesip kan dökmek tabiriyle ifade dilen gücün ve cesaretin ispatlanması, diğeri ise cömertlik, yani açları doyurmak yalınları giydirmek şeklinde sembolize edilen karakter özelliğidir* (2004: 2). Kelle atma da Kırşehir yöresinde gücün, kuvvetin, yiğitliğin bir simgesi olarak günümüze kadar süregelmiştir. Ayrıca mutlaka alplık gösteren kahraman mükâfatlandırılır ve böylece genç neslin alplığa teşviki sağlanır. Kelle atan kişiye verilen hediyeler, onun adına düzenlenen fasıllar, çocukların atılan kelleyi kelle atanın evine kadar taşıması da yine Türk kültüründe toplumun kahramanlığa verdiği değerin göstergesidir.

1.2. Sin Sin

Köy düğünlerinde geceleyin genellikle kınanın ardından meydanda ateş yakılır. Davul zurna çalınmaya başlanır ve sin sin oyununa ait özel bir ezgiyle oyuna davet sağlanır. Seyirciler oyun alanın etrafında daire oluştururlar. Delikanlılar, seyirciler arasına karışır ve ateşin üstünden atlamak isterler. Bir kişi de ateşin etrafında durarak diğer oyuncuları engellemeye çalışır. Oyun kurucu olan bu kişi Mucur'a bağlı Yazıkınık köyünde anlatılanlara

göre önce damadı ardından da damadın babası ve kayınbabasını oyuna davet eder. Daha sonra gençler -özellikle evlenme niyetinde olan bekâr gençler- gücünü ve cesaretini ispatlamak adına oyuna dahil olurlar (Şahin: 08.12.2020).

Bir genç ateşin etrafında davulun temposuna ayak uydurarak sırayla bir ayağı üzerinde oynamaya başlar. Bu sırada etraftan gelecek kişiler için oyuncu çok uyanık davranarak ve yer değiştirerek yakalanmamak üzere dikkatlice tetikte beklerken ateşin çevresindeki halkın içinden biri, birden çıkıverir ve ateşi bekleyen oyuncu tarafından kovalanır. Ateşin yanında duran oyuncuya elindeki kemerle vurursa veya oyuncuyu tutarsa yer değiştirilir. Yenilen oyuncu seyirciler arasına karışır. İntikamını almak üzere fırsat kollar. Bu şekilde silsile devam eder. Ateş sönmek üzereyken bütün oyuncular parmaklarıyla tutuşup davul zurna eşliğinde halay çekerler (Aşkun: 08.12.2020).

Mücadele ateş ve dans figürleri üzerine kuruludur. Oyunun adı gizlice, sinerek oyuna dahil olunduğu için sin sin şeklindedir. Oyuncular oynarken bile dikkatli olmak zorundadır. Hem dikkati hem de gücü kıyas eden bu oyunda ateş figürünün de ön plana çıkması oyunun çok eski bir Türk ritüeli olduğunun apaçık göstergesidir. Sadi Yaver Ataman ateş kültünün en eski halinin en çok düğünlerde koruduğunu ifade ederek şu sözleri söylemiştir: *"Ateş en eski Türk dini olan Şamanlık ve Budistlikteki kutsal yeri Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra da bir dereceye kadar korunarak sürdürülmüş, değişik ihtiyaçlar ve dine bağlı inançlarla birlikte sevinç ve sağlık işareti olarak da kullanılmıştır."*(1992: 9). Yakutlarda evlilik, "sönmeyen bir ateş yakma" şeklinde ifade edilmektedir (Ögel, 1995: 504). Altay Türklerinin kahramanlık destanlarında Alıp Manaş, ateşi evlilikle şu şekilde ilişkilendirir:

"Ak Kağan vardır
Onun erkek yüzü görmeyen
Erkek eli değmeyen
Erke-Karakçı diye kızı vardır.
Ateşim onunla birlikte yanmış." (Ergun, 1998:102).

Kırşehir'in pek çok yerinde oynanan bu oyunda ateşin yakılması aile ocağının daima yanması gerektiğini, etraftan gelecek hamlelere karşı dikkatli olunup gücün ve cesaretin sergilenmesi bu aile ocağının tüm kötülüklerden korumak gerektiğini, oyunun sonunda hep birlikte çekilen halay ise evliliğin birlik, bütünlük ve ebedilik getireceğini gösteren unsurlardır.

1.3. Tura

Derleme Sözlüğü'nde tura için şu tanımlamalar yapılmıştır: *"Kıvırılarak sıkıştırılmış iplik çilesi. 1. Kimi oyunlarda ebeye vurmak için kullanılan düğümlenmiş mendil. 2. Düğünlerde oynanan bir çeşit oyun."* (Derleme, 3993-3994). İki kişi arasında gerçekleşen, kaba güce dayanan ve dayanıklılık isteyen bu oyun, Kırşehir'in çeşitli köylerinde günümüzde de oynanmaktadır. Genellikle düğünlerinde bazen de asker uğurlamalarında oynanan oyunda erkekler, becerilerini ve güçlerini köy meydanında sergilerler.

Önceden hazırlanan örme ve kalın ipler tuzlu sulara batırılıp bir gün bekletilir ve ipin ağırlık kazanması sağlanır. Davul zurnanın eşliğinde oyun önceleri yavaş bir seyirde sonra da hızlanarak ve hırslanarak devam eder. Oynamak isteyen genç elinde turası ile ortaya çıkar. Herhangi bir yerde durur ve orası oyun alanı olur. Müziğe göre alanda gezinerek rakibini bekler. Çiçekdağı ilçesinde kişi elindeki turayı seyircilerden birinin omzuna atarak kendi rakibini kendisi belirler (Eroğlu: 27.05.2021). Karşısına oyuncu gelince yavaş yavaş rakibinin bacaklarına vurur, sonra vurmalar şiddetlenerek sıklaşır. O oyuncu da kendisine vurdurmamak için zıplar yorulunca kaçar gider. Canı çok yanan kişi oyunu bırakır, yerine başka biri gelir ve böylece oyun devam eder. Kalçadan üste vurulması durumunda veya oyunun kavgaya dönüşeceği tahmin edildiğinde etraftan gerekli müdahaleler yapılır, oyuncu oyun dışı kalır ve yenik sayılır. Oyuncular öfkesini kontrol etmek zorundadır. Oyunda galip ya da mağlup olmaz, gösteri amaçlı oynanır. (Seçilmiş ve Atılgan: 2004: 129).

Hem savunmayı hem de saldırmayı içeren tura oyununda vuruş şekillerine ve oynarken açığa çıkan davranışlara bakılırsa amacın sadece kişiye vurmak veya gücün ispatı olmadığı, çeşitli figürler sergileyerek oyuna folklorik bir yapı kazandırmak olduğu da görülür. Oyuncular, aynı zamanda müziğe de ayak uydurarak turayı elinde sallayarak ritmik hareketlerde de bulunur. Oyuncuların başarılı olduklarında naralar atarak turasını yere vurup etrafında dönmesi bu yapının bir unsurudur.

1.4. Güreş Tutma

Adem Koç, güreş tutma motifini Dede Korkut Hikâyelerinde şu şekilde sınıflandırır: "Dede Korkut Hikâyelerinde güreş, işlevsel olarak Oğuz beylerinin kendi aralarında spor, eğlence ya da savaş hazırlığı olarak yaptıkları güreş ve at üstündeki mücadeleler, savaş meydanında düşmanla, canavarla ya da doğaüstü güçle mücadele, toylarda hayvanlar arasında mücadele, ad almanın ön koşulu erginlenme gösterimi olarak hayvanla mücadele, bir kıza talip olanın aşması gereken engel olarak diğer adaylarla mücadele, bir kıza talip olanın boğa, aslan, deve gibi hayvanlarla mücadele, bir kıza talip olanın aşması gereken engel olarak kız ile talip mücadelesi biçimlerinde görülmektedir." (Koç, 2016: 7).

Türk halk hikâyelerinde de güreş tutma imtihanı yaygın olarak görülür."Beyböyrek hikâyesinde Ak Kavak Kızı, kendisinden talip olanlardan kim üç sınavı geçerse onunla evlenecektir: av, at yarışı ve güreş ilk iki yarışı kaybeden Ak Kavak Kızı güreşte de yenilince Beyböyrek bütün imtihanları geçerek Ak Kavak kızı ile evlenmeyi hak eder." (Alptekin, 2016: 200). Köroğlu destanında ise Adov Bey'in kızı Dana Hanım da eş seçimini güreş tutma üzerinden yapar. Adaylarla güreşerek Köroğlu'nun amcası Köse Kenan'a yenilir ve onunla evlenir. (Alptekin, 2016: 137).

Kırşehir düğünlerinde de birtakım farklılaşmalarla güreş tutma motifi görülmektedir. Düğünün hemen hemen her safhasında görülen mücadeleler gelin kaynana arasında da görülmektedir. Kırşehir'in pek çok yerinde gelin, damadın ailesinin evine getirildiğinde kaynana içi şeker, para gibi hediyelerle dolu bir testiyi gelinin kötü huyları gitsin diye kapı önünde kırar. Gelinin bahtı güzel olsun, kötü bakışlar gitsin diye ayna tutulur, kurban kesilerek gelin üstünden atlatılır ve kurbanın kanı gelinin alnına sürülür. Kaynanaya itaat etsin diye gelin kaynananın kolunun altından geçer. Tatlı dilli olsun diye ağzına bal verilir. Budak köyünde çok çocuk sahibi olsun diye geline yumurta yedirilir. Bereket getirsin diye

yüzüne un sürülür (Gürbüz: 12.05.2021). Evin eşiğindeki bu uygulamaların ardından yere bir kilim serilir, merdivenin eşiğinde kaynana ve kayınpeder yöre türküleri eşliğinde güreştirilir. Göstermelik olarak bu güreşi kaynana kazanır, kayınpeder yenilgiyi kabul eder https://youtu.be/tlCpq6KC_R4 (ET.: 04.07.2021). Akpınar ilçesinde gelin alayı erkek evine gelince gelinin akrabalarından ve damadın akrabalarından iki kişi arasında bilhassa Köroğlu türküsü eşliğinde müsabakalar yapılır. Ödül olarak ortaya altın, koç, para gibi hediyeler konulur. Kız ve erkek tarafları arasında adeta bir çekişme yaşanır (Urcan: 02.04.2021). Sadi Yaver Ataman'ın da ifade ettiği gibi bu tören geline gözdağı vermek, kaynanaya saygıyı ve beraber kalacağı kaynanadan korkması gerektiğini anlatmak için yapılmaktadır. (1992: 83).

1.5. Cirit Atma

Birçok sözlü anlatıda karşılaştığımız ok atma, at yarıştırma ve güreş tutma motiflerine birtakım değişikliklerle Kırşehir yöresindeki düğünlerde rastlamak mümkündür. Genellikle törenlerde oynanan cirit diğer adıyla çavgan, at üzerinde bir sopa kullanılarak oynanan meydan oyunu ve Türklerin yüzyıllardan beri oynadıkları bir ata sporudur. Yiğitlik ve savaş oyununu olan cirit meydanında seyircilerin dikkatini çekmek için davullar ve zurnalar çalınır. Kırşehir yöresindeki düğünlerde cirit atma oyununa günümüzde rağbet edilmese de bilhassa 60'lı yıllarda gücün ve erdemin bir simgesi olarak düğünlerde cirit atmak bir gelenek haline gelmiştir (Göçer: 08.01.2021). Kırşehir'de o yıllarda gelin alınıp damadın evine getirildikten sonra delikanlılar atlarıyla cirit oynanacak alana giderler. Davul zurna eşliğinde kıyasıya bir cirit oyunu oynarlar. Sonra düğün evine dönerler, koca bir pekmez leğeni ile etli bulgur pilavı yerler. (Burçak, 2005: 96).

Sonuç

Evlilik, Türk kültür evreninde önemli bir geçiş törenidir. Hem bireylerin yeni hayatlarına bir başlangıç olarak kabul edilmesi hem de toplumsal düzeni sağlaması nedeniyle evlilikle ilgili tüm uygulamalar eksiksiz olarak yerine getirilir. İnsanları bir araya getiren böylesi önemli bir törende Türkler tarafından bir yaşama biçimi olarak kabul edilen alplığın da sergilenmesi kaçınılmazdır. Âdeta yeniden doğum olarak nitelendirilen alplığa geçiş, büyük ve görkemli bir törenle gerçekleşir. Tüm yarış ve sınamaları yerine getiren bir kimse toplum tarafından kabul edilir, sıradan insanlardan ayrılır ve ayrıcalıklı bir konuma sahip olur. Dolayısıyla sözlü anlatılarda kahramanın doğumu ve ölümüne pek yer verilmezken ergenliğe geçişi, bütün ayrıntılarıyla, coşkuyla anlatılır.

İncelemeye esas alınan Kırşehir yöresinin düğünlerinde gücün göstergesi olarak kelle atma, tura, sin sin, güreş tutma ve cirit atma gibi uygulamalar karşımıza çıkmaktadır. Bu yarış ve sınamalar, bireylerin topluma bazı mesajları vermesine imkân sağlarken aynı zamanda kararlılığı, yiğitliği, cesareti, doğruluğu, aklı ve zekâyı da ön plana çıkarır. Ayrıca düğün sahiplerinin yarışı kazanan kişileri ödüllendirmesi de kişilerin kahramanlığa teşvikini sağlar.

Çalışmamızın sonucunda elde ettiğimiz veriler ışığında Kırşehir düğünlerinde destanî metinlerin motiflerinin ufak değişikliklerle de olsa devam ettirildiği görülmektedir. Kimi zaman sevdiği kızı almak için kimi zaman ergenliğe geçişini ispatlamak için kimi zaman

gelin kaynana gibi çatışmanın galibi olmak için türlü mücadeleler içerisinde kalınır ancak amaç ne olursa olsun cesaretini ve kahramanlığını ispatlayan kişiler, toplumun takdirini kazanır.

KAYNAKÇA

Açа, Mehmet (2000). "Alplara Mahsus Evlilik". *Milli Folklor*. S. 47. s. 78-84.

Açа, Mehmet- Olgunsoy, Berna (2010). "Tıva Kahramanlık Destanlarında Yarış ve Sınamalar". *Acta Turcia*. S. 1. s. 1-18.

Alptekin, Ali Berat (2000). "Bamsı Beyrek Hikâyesinin Motif Yapısı". *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni*. s. 36-48.

Alptekin, Ali Berat (2009a). "Ceyhun'dan Ceyhan'a Evlenme ile İlgili Bazı Kavramlar (Kalın, Saçı, Okuntu, Aşerme, Toy) Üzerine". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. 39. s. 307-321.

Alptekin, Berat (2016). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Atalay, Besim (1999). *Divanü Lugat-it Türk Tercümesi I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ataman, Sadi Yaver (1992). *Eski Türk Düğünleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bakırcı, Nedim (2018). "Dede Korkut Kitabı'nda ve Halk Hikâyelerinde Evlilik". *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*. S. 15. s.1-20.

Baran, Gazi (2018). *Orada Bir Köy Kurancılı*. Ankara: Ürün Yayınları.

Bekki, Salahaddin. (2009). *Uzak Türk İllerinde Destanlaşan Evlilikler*. Ankara: Öncü Kitap.

Burçak, Musa (2005). *Çayağzı (Cemele) Tarihi ve Kültürü*. Kırşehir: Çayağzı Kasabası ve Kültür Dayanışma Derneği Yayını.

Campbell, Joseph (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Cihan, Avşar (1990). *Kırşehir ve İlçeleri*. Ankara: Özgün Matbaacılık.

Çağbayır, Yaşar (2003). *Kutadgu Bilig*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Çakır, Osman (2017). *Geçmişten Günümüze Akpınar*. Kırşehir: Akpınar Belediye Başkanlığı Yayınları.

Coşkun, Hasan (1971). *Kırşehir'de Bizim Köy*. Ankara: Güneş Matbaacılık.

Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü. (2009). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Duymaz, Ali (2004). "Dede Korkut Kitabı'nda Alplığa Geçiş ve Topluma Katılma Törenleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten*. C. 1. S. 46, s. 39-50.

Ergin, Muharrem (2018*). Dede Korkut Kitabı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ergun, Metin (1998). *Altay Türklerinin Kahramanlık Destanı: Alıp Man*aş. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Erdentuğ, Nermin (1971). "Türkiye'nin Karadeniz Bölgesinde Evlenme Görenekleri ve Törenleri III". *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*. S. 6. s. 1-28.

Ergun, Metin (2014). "Düğün Kavgalarının Mitolojik Kökenleri". *Milli Folklor*. S. 101. s. 60-72.

Gündüz, Ahmet (2019). *Tarihî Kurum ve Şahıslarıyla Kırşehir*. Ankara: 72 Tasarım Ltd. Şti.

İnan, Abdülkadir (1992). *Manas Destanı*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Kaplan, Mehmet (2016). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*. Ankara: Dergâh Yayınları.

Koç, Adem (2016). "Eşikteki Mücadele: Anadolu Düğünlerinde Kaynana-Kaynata Güreşi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. C. 9. S. 42. s. 252-274.

Oğuz, Öcal (1996). "Dede Korkut Destanlarından 'Kanlı Koca Oglı Turalı Boy'nın Tahlili". *Bilig*. S. 1. s. 16-23.

Ögel, Bahaaddin (1995). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Öncül, Kürşat (2008). "Dede Korkut Hikâyelerinde Savaşçı Kadın Tipi ve Animus Kavramı". *Turkish Studies*. Vol. 3-2. s. 574-581.

Özhan, Mevlüt (2011). *Kırşehir Köy Seyirlik Oyunları*. Kırşehir: Kırşehir Valiliği Yayınları.

Özdemir, İbrahim (2019). *Kuruluştan Günümüze Dalakçı Köyü*. Kırşehir: Kırşehir Valiliği Yayınları.

Seçilmiş Gürsel- Atılgan Mehmet (2004). *Anadolu Kültürünün Nazar Boncuğu*. Kırşehir: Kırşehir Valiliği Yayınları.

Tarım, Cevat Hakkı (1938). *Kırşehir Tarihi Üzerine Araştırmalar*. Kırşehir: Kırşehir Halkevi Kitap Saray Yayın Kolu Neşriyatı.

Elektronik Kaynaklar

https://youtu.be/2bFZAtEhvfg (E.T.: 10.02.2021)

https://youtu.be/1SUGD32vT-A (E.T.: 10.02.2021)

https://youtu.be/4w-Q2It2ji0 (ET.: 17.02.2021)

https://youtu.be/0VpaYpvUN_s (ET.: 17.02.2021)

https://youtu.be/C9-CoOSfe2E (ET.: 18.02.2021)

https://youtu.be/tlCpq6KC_R4 (ET.: 04.07.2021)

Kaynak Kişiler

Akça, Fatma (25.05.2021). *Kırşehir'de Evlenme Âdetleri*. Kırşehir: 82.

Aşkun, Hüseyin (08.12.2020) *Sin Sin*. Yazıkınık Köyü, Mucur İlçesi. Kırşehir: 67.

Altuntaş, Metin (10.05.2021). *Kelle Atma*. Boztepe İlçesi. Kırşehir: 71.

Bulut, Murat (21.03.2021). *Kelle Atma*. Karacören Köyü, Boztepe İlçesi. Kırşehir: 42.

Dalgalı, Rabia (15.03.2021). *Kına Yakma Âdetleri*. Boztepe İlçesi. Kırşehir: 68.

Gürbüz, Nazire (12.05.2021). *Kırşehir'de Evlenme Âdetleri*. Budak Köyü. Mucur İlçesi. Kırşehir: 79.

Göçer, Adem (08.01.2021). *Kırşehir'de Evlenme Âdetleri*. Kaman İlçesi. Kırşehir: 61.

Köksal, Ömer (28.09.2020). *Kelle Atma*. Dalakçı Köyü. Mucur İlçesi. Kırşehir: 69.

Seçilmiş, Gürsel (31.05.2021). *Kırşehir'de Evlenme Âdetleri*. Kırşehir: 61.

Temur, Eyüp (01.06.2021). *Kırşehir'de Evlenme Âdetleri*. Kırşehir: 57.

Tuğ, Mehmet (24.12.2020). *Kelle Atma*. Hamit Köyü. Kaman İlçesi. Kırşehir: 66.

Urcan, Ayşe (02.04.2021). *Güreş Tutma*. Akpınar İlçesi. Kırşehir: 76.

Yağlı, Fatma (05.05.2020). *Kırşehir'de Evlenme Âdetleri*. Özbağ Kasabası. Kırşehir: 48.

Yenice, Emin (10.07.2021). *Kırşehir'de Evlenme Âdetleri*. Kırşehir: 79.

GÜNÜMÜZDE MEDDAHLIK GELENEĞİNİN ZAYIFLAMASININ NEDENLERİ VE YAŞATILMASI YOLUNDA ÖNERİLER

Rugeş DEMİR

Doktora Öğrencisi
Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Türk toplumunun kültürel değerleri arasında geleneksel Türk tiyatrosunun önemli bir payı vardır. Bu payın önemli bir kısmını meddahlık geleneği ve sanatı oluşturmaktadır. "Meddah" kelimesi Arapça bir kelime olup "metheden, öven" anlamına gelmektedir. Ancak bu kelimenin zamanla anlamında bir genişleme olmuş ve "halk hikâyecisi" anlamında da kullanılmaya başlanmıştır. Bu bakımdan Türklerde hikâye anlatma geleneği geçmişten günümüze farklı şekillerde farklı isimlerle gelişim göstermiş ve toplumun sosyo-kültürel yapısına göre de dönüşüme uğramıştır. Orta Asya'da şamanla başlayıp ozanlığa kadar uzanan meddah, İslamiyet'in etkisiyle beraber Peygamberleri ve önemli kişileri methetmeye başlamıştır. Yirminci yüzyılın başına kadar büyük canlılıkla faaliyet gösteren meddahlık sanatının, günümüzde belli başlı sebeplerden dolayı zayıfladığı ve hatta yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kaldığı görülmektedir. Meddahlığın zayıflamasına yol açan faktörlerin başında hızla gelişen dijital ortam ve buna bağlı olarak değişen kültürel yapı gelmektedir. Bu çalışmada günümüzde meddahlık geleneğinin zayıflamasının başlıca nedenleri belirlenmiş ve geleneğin tekrar yaşatılması için çözüm önerileri sunulmuştur. Ayrıca meddahlık sanatının günümüzdeki temsilcileri tespit edilmeye çalışılmış ve bu kişiler hakkında bilgilere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halk tiyatrosu, meddahlık, meddahlar, günümüzde meddahlık.

ABSTRACT

Our traditional Turkish theater tradition has an important place among the important cultural values of Turkish society. An important part of this share is the tradition and art of meddah. The word "meddah" is an Arabic word and means "highly praised". However, there has been an expansion in the meaning of this word over time and it has begun to be used in the sense of "folk storyteller". In this respect, the tradition of telling stories in Turks has developed from past to present with different names in different ways and has also been transformed according to the socio-cultural structure of the society. The meddah, which started with the shaman in Central Asia and extended to the bard, started to praise the prophets and important people with the influence of Islam. It is seen that the art of meddah, which had been active until the beginning of the twentieth century, has weakened due to certain reasons and even faced with the danger of extinction. The leading factors that lead to the weakening of meddah are the rapidly developing digital environment and the socio-cultural factors changing accordingly. In this study, the main reasons for the weakening of the meddah tradition are determined and solutions are offered to keep the

tradition alive. In addition, today's representatives of the art of meddah were offer to be identified and information was given about these people.

Keywords: Folk theater, meddahlık, meddahs, meddah in today.

Giriş

Geleneksel Türk tiyatro geleneğinin önemli bir kolunu teşkil eden meddahlık geleneği, Türk toplumunun önemli kültürel değerleri arasında yer almaktadır. "Meddah" kelimesi Türkçe'de sözlük anlamı itibarıyla "Taklitler yaparak, hoş hikâyeler anlatarak halkı eğlendiren sanatçı" ve öven, aşırı övgüde bulunan kimse" şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2019: 1643). Bu tanımın yanı sıra pek çok edebiyat araştırmacısı da meddah kelimesini tanımlamış ve bazı değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Geleneksel Türk tiyatrosu ile ilgili çalışmalarda önemli bir isim olan Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* isimli kitabında meddahlığı şu şekilde tanımlamaktadır:

> Meddahlık, "canlandırma ve benzetme öğelerinden yararlanarak öykü anlatma sanatıdır. Meddah, anlattığı öykünün konusuyla ilişkili olarak çeşitli etnik gruplardan kişilerin, değişik yaştaki ve tipteki insanların, hayvanların, makinelerin ve doğa olaylarının taklitlerini yapar*." (Nutku, 1997: 11).*

Geleneksel Türk tiyatrosu hakkındaki araştırmalarıyla tanınmış Metin And da Geleneksel Türk Tiyatrosu adlı kitabında meddahı "Bir anlatı türü olması bakımından Karagöz, Ortaoyunu gibi dramatik türlerden ayrılsa da, anlatı bölümlerinin aralarına söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kesimler yerleştirdiği için o da kolaylıkla dramatik türden sayılan bir sanattır." şeklinde tanımlamaktadır (And, 1969: 68).

Meddahlıkla ilgili bir başka tanımı da Selim Nüzhet Gerçek yapmıştır. Gerçek, meddahlıkla ilgili şunları demiştir: "*Meddah şüphesiz bütün Şark ve İslam memleketlerinin ilk ve iptidai temaşasıdır. Öyle bir temaşa ki perdesi, sahnesi, dekoru, şahısları velhasıl her şeyi şahsında cem eden zekâsına, malumatına ve söz söyleme kabiliyetine bağlıdır*." (Gerçek, 1942: 18).

Araştırmacıların görüşlerinin yanı sıra ansiklopedi ve sözlüklerden de meddah ile ilgili tanımlara yer verilmiştir. Örneğin Sanat Ansiklopedisi'nde meddah, *"Türkiye'de kahvehaneler ve salonlarda halka hikâyeler söyleyen ve vakaları olmuş ve oluyor gibi anlatarak yaşatan sanatkârdır.*" şeklinde tanımlanmaktadır (Arseven, 1966: 1293). Yapılan tüm bu tanımlara bakıldığında meddah, anlatıcılık eylemini ön planda tutan, geniş hikâye repertuvarı ve taklit yeteneğiyle insanları eğlendiren, hayata dair tavsiyeler veren, kişilerin, hayvanların ve cansız nesnelerin seslerini taklit eden bir oyuncu olduğu söylenebilir. Ayrıca yapılan tanımlardan hareketle meddahın sadece hikâye anlatıcısı olarak kalmadığı, performansa dayalı olarak bir icra gerçekleştirdiği ve bunu mizahî unsurlarla zenginleştirdiği sonucuna varılmaktadır.

Türk kültüründe meddahlık geleneğinin kökü çok eskilere dayanmaktadır. Konuyla ilgili Fuat Köprülü önemli bilgiler vermektedir. Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları I* adlı eserinde Türk boylarında "meddah" ismini alan anlatıcılardan önce halk hikâyeleri ve destanları anlatan bazı anlatıcıların olduğunu ve meddahlığın köklerinin eski Türklerdeki ozan-baksı

geleneğine dayandığını ifade eder. Ayrıca Köprülü hikâye anlatıcılarının zamanın etkisiyle değişim sürecine girerek "kıssahan" ismini aldıklarını ve daha sonra da "meddah" adını aldıklarını belirtmiştir (Köprülü, 2018: 449-452). Bu bilgiler doğrultusunda meddahlık sanatı ve geleneğinin İslamiyet'in etkisiyle şekillendiği ve geliştiği söylenebilir. Mevlana Hasan Selimi Efendi'nin meddahlıkla ilgili söylediği manzum dizeler de meddahlığın İslamiyet'in etkisiyle şekillendiği görüşünü desteklemektedir:

"Ehl-i Beyt'in hizmetçisi ve meddahı ol, çünkü
Bu soyun meddahlığından daha iyi iş yoktur.
Bu işte, pirimiz ve yol gösterenimiz Cebrail'dir.
Tanrıdan övgü esinini getiren O'dur". (Nutku, 1977: 11).

Bu dörtlükte ayrıca meddahlık mesleğinin piri olarak, vahiy meleği olan Hz. Cebrail anılmaktadır. Bu bakımdan meddahların işe ilk olarak Tanrı'yı, Peygamberleri ve kutsal kişileri methetmekle başladığı görülmektedir. Meddahlar, camilerde Allah'ı, Peygamberleri ve hükümdarları öven şiirler okumuşlardır. Bu bakımdan insanlar, meddahlara bir kutsiyet atfetmiş ve saygı göstermiştir.

Meddahlar, dinleyicilerin ilgisini daha fazla çekebilmek için anlattıkları kıssalarda geçen çeşitli hayvanlarla canlıların ses ve hareketlerini taklit etmeye başlamış, dini konuların yanında dindışı konulara da yer vermişlerdir (Nutku, 2003: 294). Bir başka deyişle ilk başlarda dinsel konuları ve destanları anlatan kişi olarak gördüğümüz meddah, 18. yüzyılın başlarından itibaren konularını maceralara uyarlayarak işin mizahi yönüne önem vermiş bir sanatçı olarak göze çarpmıştır. Bu sebeple zaman içerisinde "meddahlık geleneği, Osmanlı Devleti'nde sergilenen en önemli eğlence kolları arasına girmiştir." (Tuncor, 1969: 23). Özellikle 16. asrın sonlarına doğru İstanbul'da kahvehanelerin çoğalması üzerine kahvehanelerde pek çok meddaha rastlandığı görülmektedir (Töre, 2016: 19). Bu bakımdan meddah gösterileri için kahvehaneler çok önemli yer tutmaktadır. Çünkü Osmanlı imparatorluğu zamanında insanların vakit geçirdikleri gözde yerlerin başında kahvehaneler gelmekteydi. Bu sebeple meddahlık sanatı genelde insanların toplu bir şekilde bulunduğu kahvehanelerde icra edilmiştir. Konuyla ilgili Nutku, Ramazan günlerinde ve bayramlarda başkentin büyük kahvelerinin müşterileri için meddah gösterileri düzenlendiğini, gösterilere çok sayıda dinleyici geldiğini ve bazen kahvehaneye sığmadıkları için kahvehanelerin önüne yarım ay düzeninde iskemleler dizilerek hikâyeler anlatıldığını ifade etmektedir (Nutku, 1997: 69). Meddahlığın her ne kadar kahvehanelerde sergilendiği belirtilse de Sekmen, konuyla ilgili bir değerlendirmesinde meddahın ya da meddah gösterisinin icrasını gerçekleştirilmesi için bir yer, alan ya da yapı inşa edilmediğini, meddah gösterisi için bilinen ve en yaygın olarak kullanılan yerlerin kahvehane veya kıraathaneler olduğunu ifade etmiştir (Sekmen, 2019: 28).

Memleketin her tarafında meddahların yetişmesi ve gösterilerin yapılması halkın ilgisini çekmekle beraber bu ilgi ve alaka bir süre sonra sarayın da dikkatini çekmiştir. Düzgün, Selçuklu sarayında kaside ve gazel yazan şairlerden farklı olarak birtakım nedim ve taklitçilerin olduğunu ve İstanbul'un çeşitli semtlerinde aktif olarak sanatlarını icra eden

meddahların yanı sıra Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde de meddahların bulunduğunu ifade etmiştir (Düzgün, 2000: 64). Örneğin, IV. Murat, padişah olduğu dönemde sözlü anlatı ve temaşa gibi sanatlara büyük önem vermiş ve meddahlara karşı ayrı bir ilgi göstermiştir. Hikâyelerde de onun sanatçısı, güldürücüsü ve meddahı "Tıfli Çelebi" isminde bir meddahının olduğundan bahsedilmektedir (Sayers, 2013: 105).

Hikâye anlatıcısı olan meddahlar hikâyelerinde olağanüstü ögelere; dev ve peri gibi insanüstü kahramanlara yer vermeyip gerçekçi halk hikâyelerini anlatmışlardır. Bu sebeple meddah, hikâyesini anlatırken şiir dili yerine konuşma dilini kullanmıştır. Ayrıca meddah, taklitler yaparak gerçeklik duygusunu arttırmaya çalışmıştır (Boratav, 2016: 75). Meddah, öyküsünü anlatmaya sopasını yere üç defa vurarak "*Hak dostum, hak"* sözleriyle ve bir tekerlemeyle başlar. Meddah anlattığı hikâyeyi de *"Her ne kadar sürçü lisan ettikse affola*" diyerek tamamlar, ardından hikâyenin geçtiği yeri ve kahramanlarını tanıtır. Hikâyenin kişilerini ve olaylarını kimse üzerine alınmasın diye "isim isme, cisim cisme semt semte benzer, geçmiş zaman söylenir yalan gerçek vakit olur" şeklinde bir uyarmada bulunur (And, 1967: 195). Meddahlar anlatımlarında yaşanmış olayları veya çeşitli efsaneleri, hikâyeleri, masalları ve tarihi olayları anlatabildiği gibi güncel konuları, sosyal ve siyasal olayları da anlatabilir. Dolayısıyla meddahlar, içinde yaşadıkları dönemin aynası gibidirler. Aynı zamanda anlattığı hikâyelerin sonunda dinleyicilere nasihat verir.

Geçmişte meddahlar sanatlarını saraylarda, köşklerde, sünnet düğünlerinde ve kahvehanelerde icra ederken günümüzde ise özellikle Ramazan ayında, televizyon programlarında ya da çeşitli sahnelerde sergilendiği görülmektedir. Yirminci yüzyıla kadar meddahlık geleneği canlılıkla devam ederken yirmi birinci yüzyılda bu gelenek zayıflamaya başlamıştır.

1. Meddahlık Geleneğinin Zayıflamasının Nedenleri

Dünya üzerinde pek toplumda olduğu gibi bir milletin en değerli kültür hazinesi, modern dünyanın getirdiği çeşitli etkenlerle ya değişmiş ya dönüşmüş ya da yok olma riskiyle karşı karşıya kalmıştır. Yirmi birinci yüzyılda modern dünyanın getirdiği Batı tiyatro geleneğiyle beraber televizyon ve sinema dünyası hızla yaygınlaşmaya başlamış ve bunun sonucunda meddahlık geleneğine olan ilgi ve alaka yavaş yavaş zayıflamaya başlamıştır. Bir süre sonra da toplumun zevk anlayışına cevap veremeyen meddahlık geleneği önemini yitirmeye başlamıştır. Bu anlamda toplumların kültürel mirasının kaybolmasının önüne geçmek için dünya çapında bazı çalışmalar yapılmıştır. Bunlarda biri "Somut Olmayan Kültürel Miras" sözleşmesidir. Bu sözleşme UNESCO tarafından 2003 yılında kabul edilmiş ve "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" biçiminde tanımlanmıştır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2020).

UNESCO SOKÜM temsilî listesine kaydedilen gelenekler arasında meddahlık ilk sırada yer almaktadır. Meddahlığın Türk anlatıcılık geleneğinin geleneksel özelliklerini koruyor olması ve bu sayede toplumun kültürel kimliğinin korunması ve sürdürülmesine katkı sağlaması onu uluslararası anlamda değerli kılmıştır, fakat bu projelere rağmen meddahlık geleneği sosyal hayatta çok yer bulamamış ve günümüzde giderek önemini yitirmeye başlamaktadır.

Meddahlık geleneğinin zayıflamasının nedenleri ile ilgili pek çok görüş bulunmaktadır. Örneğin Sekmen, meddahlık geleneğinin zayıflamasının nedenlerini değerlendirirken günümüz insanının olayları hafızasından çabuk sildiğini, uzmanların bu konuya karşı ilgilerinin azaldığını belirtmekte ve meddahlığın bir belgeleme veya inceleme nesnesi olarak bile göz ardı edildiğini öne sürmektedir (Sekmen, 2019: 5).

Meddahlık geleneğin zayıflamasının başlıca nedenleri hakkında bilgi veren Özdemir Nutku da genç kuşak sanatçılarının yanlış konu seçimlerine değindiğini belirtmiştir. Nutku'ya göre meddahlık geleneğinin temsilcileri eski fıkraları ve taklitleri hiç değiştirmeden, yüzyıl öncesinin içeriği ile bugünün dinleyicisi karşısına çıktığını ve doğal olarak başarısız olduğunu ifade etmiştir (Nutku, 1997: 146). Dolayısıyla Nutku, geleneğin zayıflamasını meddah hikâyelerindeki muhtevanın güncellenmemesi ve çağın insanının ilgisini çekecek hale getirilmemesine bağlamıştır.

Konuyla ilgili Dilaver Düzgün ve Mehmet Emin Bars ise meddahlık sanatının zayıflamasının başlıca sebeplerini Türk toplumunun batılı anlamdaki modern tiyatro ile tanışması ve değişen yaşam koşullarına bağlı olarak ortaya çıkan teknolojik gelişmelere bağlamıştır (Düzgün, 2000: 69). Mehmet Emin Bars, konuyla ilgili bir değerlendirmesinde meddahların toplumsal koşulları değişmesiyle beraber gündelik yaşamdaki konumlarının da değiştiğini ve bu sebeple meddahlığın yerini "stand-up" sanatına bıraktığını ifade etmiştir. Ayrıca Bars, stand-up sanatı ve meddahlık sanatı birçok yönden benzerlik gösterse de benzemeyen tarafları da olduğunu belirtmiş ve "stand-up"çının meddah olmadığı görüşünü ileri sürmüştür (Bars, 2019: 1).

Bu bilgilerden hareketle denilebilir ki "stand-up" sanatı bir anlatma sanatıdır, meddahlık sanatı ise hikâye anlatma sanatıdır. Meddah, girişi, gelişmesi ve sonucu olan bir olayı hikâyeleştirerek anlatır. Bunun yanı sıra hikâyeye belirli söz kalıpları ile başlar ve bitirir. Son zamanlarda pek çok yerde "modern meddah" tanımına da rastlamak mümkün olmuştur. Konuyla ilgili Oral, günümüzde televizyon veya tiyatro sahnelerinde sergilenen ve içinde stand-upçıların da bulunduğu tek kişilik oyunların meddahlıkla ilgisi olmadığını ve bunun modern meddahlık olarak görülemeyeceğini ifade eder (Oral, 2017: 136).

İlmi çalışmalara bakıldığında da günümüzde pek az metin bulunduğu için bir meddah hikâyeleri külliyatı elde edilememiştir. Bu konuyla ilgili Selim Nüzhet, *Türk Temaşası* adlı çalışmasında geçmişte yaşamış meddahlarla ilgili değerlendirmeler yaptıktan sonra şöyle demektedir:

"Bütün bunlar meddahlığın her devirde memleketimizin her köşesinde makbul bir san'at olduğunu meydana çıkarıyor. Yazık ki, tekrar edelim, bu sanatkârlar hakkında kâfi derecede malûmat elde edemiyoruz ve hikâyelerinin kıymeti hakkında sarih bir fikir edinemiyoruz" (Nüzhet, 1930: 37).

Meddah hikâyelerinin çoğu günümüze ulaşamadığı için pek az akademik çalışmaya rastlanmaktadır. Erzurum'da Prof. Dr. Mehmet Kaplan tarafından keşfedilen ve ardından üzerine akademik çalışmalar yapılan şanslı meddahlardan biri Erzurumlu Meddah Behçet Mahir'dir (Sakaoğlu vd., 2000: V). Başta Mehmet Kaplan'ın öğrencileri ve diğer araştırmacılar Meddah Behçet Mahir üzerine pek çok akademik çalışma yapmıştır.[1] Behçet Mahir 1919 tarihinde Erzurum'da doğmuş, 1988 tarihinde de orada vefat etmiştir. Çok yönlü bir sanatçı olan ve Erzurum'da yetişen Behçet Mahir, aşk ve kahramanlık konulu hikâyelerin en güzel örneklerini vermiştir (Alptekin, 2015: 9-25). Meddah Behçet Mahir gibi yaşayan başka bir meddah üzerine bu denli bir çalışma yapılmadığı görülmektedir.

Bu bilgilerden hareketle meddahlığın zayıflamasının başlıca nedenleri arasında şu hususlar bulunmaktadır:

- Meddahlıkla ilgilenen uzmanların yeterince işi ciddiye almaması
- Meddahlığın bir belge ve inceleme nesnesi olarak göz ardı edilmesi
- Yanlış konuların seçilmesi
- Genellikle aynı hikâyelerin sürekli tekrar edilmesi

Günümüzde meddahlık geleneği ve gösterileri yalnızca bazı üniversitelerin "Türk Dili ve Edebiyatı" ile "Türk Halk Bilimi" bölümleri aracılığıyla açılan "uygulamalı halk bilimi" müzelerinde icra edilmektedir. Müzeler vasıtasıyla aktarılan meddahlık geleneğinin yetersiz kaldığını söylemek mümkündür. Çünkü asırlardır varlığını sürdüren bu geleneğin uzun yıllar yaşatılarak, geleceğe aktarılması için daha sistemli ve kapsamlı, sürdürülebilir projeler oluşturulması gerekmektedir. Bugün halk bilimi bünyesinde kurulan müzeler dışında meddahlık sanatını icra eden pek az temsilciye rastlanmaktadır. Bunlar arasında tespit edilebilen kişiler: Mehmet Tahir İkiler, Yusuf Duru, Kenan Olpak, Ahmet Yenilmez, Nurhan Tekerek, Mutlu Polat, Sinan Bayraktar, Burak Tamdoğan, Osman Bozdemir, Hüseyin Emre Şen, Ahmet Turunç, Hüseyin Kodal, Rugeş Demir ve Yusuf Sıra'dır. Günümüzde meddahlık

1 Ali Berat Alptekin (2016). Erzurum'un Yüzleri / Behçet Mahir. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları; Muhan Bali (1977). "Behçet Mahir". Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi; Mehmet Kaplan, Mehmet Akalın, Muhan Bali (1973). Köroğlu Destanı. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları; Sabri Koz, (1989). "Behçet Mahir". Ana Britannica. C.15. 177; Saim Sakaoğlu (1980). "Meddah Behçet Mahir". Millî Kültür. 2(1), Haziran: 49-57; Saim Sakaoğlu (1988). "Erzurumlu Behçet Mahir'in Hikâye Anlatma Tekniği". Türk Kültürü Araştırmaları, 25 (1): 21-29; Saim Sakaoğlu, (1990). "Son Meddah Behçet Mahir'in Hikâye Repertuvar". Halk Edebiyatı ve Folklor Kongresi Tebliğ Özetleri (Konya 22-23 Ekim 1990), Konya. 41; Saim Sakaoğlu, Ali Berat Alptekin, Yurdanur Sakaoğlu, Esma Şimşek (1997). Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri I-II. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları; Bilge Seyidoğlu (1970). "Bir Halk Hikâyecisi Behçet Mahir". Adımlar (Erzurum), Şubat. 1 (1): 3; Ahmet Edip Uysal (1985a). "The Makimg of a Turkish Folk Narrator: Behçet Mahir of Erzurum". Erdem, 1(2), Mayıs: 535-543; Ahmet Edip Uysal (1985b). "Türk Halk Hikâyeciliğinin Son Ustalarından Erzurumlu Behçet Mahir ve İç Dünyası". Erdem, 1(2), Mayıs: 527-534.

geleneğini amatör veya profesyonel bir şekilde icra eden bu temsilciler kısaca şu şekilde tanıtılabilir:

Mehmet Tahir İkiler, Ankara Muradiye Sanat Akademisi'nde meddahlık sanatını icra eden ve dersler veren usta bir oyuncudur. Bugün **hâlâ** kurucusu olduğu kurumda meddahlık geleneğini yaşatmaya çalışmakta ve çırak yetiştirmektedir.

Yusuf Duru, SOKÜM (Somut Olmayan Kültürel Miras) kapsamında tespiti yapılıp meddah unvanıyla kayıt altına alınmıştır. Günümüzde televizyon programlarında, youtube kanallarında ve pek çok okul ve benzeri yerlerde hikâyeler anlatarak meddahlık geleneğini icra etmektedir.

Kültür Bakanlığı tarafından "Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı" unvanına layık görülen bir diğer isim de Meddah Kenan Olpak'tır. Olpak, Bugün hâlâ Ankara'da Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi'nde meddah hikâyelerini anlatarak geleneği yaşatmaya çalışmaktadır.

Ahmet Yenilmez günümüz meddahlarındandır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2020). Türk tiyatrocu, aktör, şair ve oyuncu olan Yenilmez, Ankara'da "Yenilmez Sanat Merkezi"nin kurucusudur. Yenilmez, günümüzde pek çok kültür festivalinde ve çeşitli programlarda meddahlık sanatını icra etmektedir. Ayrıca elektronik ortamda (Diyanet TV) meddah hikâyeleri anlatarak geleneğe katkı sağlamaya çalışmaktadır.

Prof. Dr. Nurhan Tekerek günümüz kadın meddahlarındandır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2020). Tekerek, Haşmet Zeybek tarafından yazılan *Zilli Şıh* isimli oyunu, meddah tarzında sahnelemiştir. UNESCO ve Kültür Bakanlığı işbirliğince "Somut Olmayan Kültürel Miras" kapsamına alınan meddahlık geleneği üzerine yayımlanan bir DVD'de, Nurhan Tekerek'in oynadığı bu oyuna da yer verilmiştir.

Mutlu Polat günümüz kadın meddahlarındandır. İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Tiyatro Oyunculuğu bölümünü bitiren Polat, yazar, yönetmen, oyuncu ve müzisyendir. Türkiye'nin ilk kadın meddahı olarak nitelendirilen Polat, "Son Osmanlı", "Yandım Ali", "Laleli'de Bir Azize", "Azap Yolu", "Çınaraltı", "Üvey Baba" gibi önemli yapımlarda yer almıştır.

Sinan Bayraktar günümüz meddahlarındandır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2020). Bayraktar, meddahlık konusunda deneysel çalışmalar yapmak ve meddahlığı modern çağın ihtiyaçları doğrultusunda yeniden yorumlamayı amaçlamaktadır.

Burak Tamdoğan, ünlü Türk oyuncudur. Ankara Sanat Tiyatrosu'nda hem oyuncu hem de yönetmen olarak çalışmıştır. Tamdoğan, meddahlık sanatını modern tiyatro ile harmanlayıp doğaçlama bir şekilde seyirciyle beraber hikâyeler oluşturmaktadır. Usta oyuncu günümüzde de pek çok sahnede meddahlık geleneğini yaşatmaya ve aktarmaya devam etmektedir.

Osman Bozdemir, Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi'nde öğretim görevlisidir. Günümüzde hocalık mesleğinin yanı sıra meddahlık sanatıyla da uğraşmaktadır. Bozdemir, meddahlık sanatını, modern dramayla harmanlayarak yaptığı gösterilerle geleneğe katkı sağlamaktadır.

Hüseyin Emre Şen, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Gösteri Sanatları Merkezi'nde oyuncudur. Belediye bünyesinde oluşturulan pek çok programda amatör bir meddah olarak hikâyeler anlatarak geleneğe katkıda bulunmaktadır.

Ahmet Turunç, Bursa Sanat Tiyatrosu yönetmeni ve "Somut Olmayan Kültürel Miras" taşıyıcısıdır. Turunç, günümüzde meddah gösterileri yapmaya devam etmektedir.

Hüseyin Kodal, Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenidir. Kodal, öğretmenlik mesleğinin yanı sıra amatör bir şekilde meddahlık geleneğini yaşatmaya çalışanlar arasındadır. Ayrıca Milli Eğitim Bakanlığı'nın "Anadolu Masalları" projesinde Tokat il koordinatörü olarak görev yapan Kodal, günümüzde kendi hikâyelerini yazıp sergileyerek meddahlık geleneğine katkı sağlamaktadır.

Rugeş Demir, günümüzün amatör meddahlarındandır. Demir, öğretmenlik mesleğinin yanı sıra amatör bir şekilde meddahlık geleneğini yaşatmaya çalışanlar arasındadır. Güncel konuları meddah anlatısı biçiminde kurgulayarak hikâyeler yazan Demir, çeşitli sahnelerde bu hikâyeleri anlatmakta ve canlandırmaktadır.

Günümüzde meddahlık geleneğini icra eden sanatçılardan biri de Yusuf Sıra'dır. Prof. Dr. Esma Şimsek tarafından tespit edilen Meddah Yusuf Sıra, Osmaniye'nin Kadirli ilçesine bağlı Bekereci köyünde yaşamaktadır. Çevresinde "Âşık Yusuf" olarak tanınan Yusuf Sıra, çeşitli yönleriyle "meddahlık" geleneğini yaşatan usta bir anlatıcıdır (Şimşek, 2015: 5).

2. Meddahlık Geleneğinin Yaşatılması Yolunda Öneriler

Türk toplumunda eğlence veya mizah kültürü geçmişten bugüne hep önemli bir yer tutmuştur. Meddahlık geleneği de Osmanlı mizahını besleyen önemli kaynaklardan biri olmuştur. Çünkü meddah bir söz ustasıdır. Mizah da temelinde söz ustalığına dayanan bir yapıya sahiptir. Fakat "Her olgu ve olay içinde bulundukları toplumun talepleri doğrultusunda yeni nitelikler kazanabilmektedir. Meddahlık geleneği de Türk toplumunda, toplumun geleneksel anlatıcılık sanatından etkilenerek yeni özellikler kazanmış ve "Türk meddahlığı" haline gelmiştir." (Dıramalı, 2021: 40).

Meddahlığın "Somut Olmayan Kültürel Miras" sözleşmesine alınmasıyla birlikte akademik anlamda meddahlık üzerine çalışmalar yapılmış, sempozyum ve kongreler düzenlenmiştir. Son üç yılda meddahlık geleneği ve sanatıyla ilgili 1 kitap, 7 yüksek lisans tezi ve 5 makale çalışması tespit edilmiştir.[2] Bu çalışmaların varlığı, meddahlık geleneğinin

2 Süleyman Karaahmet, Anton Çehov'un 'Bir Evlenme Teklifi' Oyununun Meddah Formuna Uyarlanması, (Yüksek Lisans Tezi) 2018; Mehmet Alptekin, Meddah Behçet Mahir'in Halk Anlatılarında Halk Hekimliği ve Baytarlığı,

araştırılması ve incelenmesinde önemli bir yere sahiptir. Bu tür akademik çalışmalar sayesinde meddahlık geleneğine yeni bakış açıları kazandırmak ve tekrar canlandırmaya teşvik etmek önemlidir. Bu bilgilerden hareketle günümüzde meddahlık geleneğinin anlaşılmasına yönelik çalışmaların yapıldığı ve geleneğin farklı bakış açılarından incelendiği görülmektedir. Ancak geleneğin akademik sahanın haricinde sosyal hayatta da yer bulması ve yaşatılması gerekmektedir.

Modern dünyanın getirmiş olduğu popülerlik nedeniyle eğlence kültürü ve mekânları değişmiştir. Kahvehanelerin, kıraathanelerin ve meydanların yerini elektronik çağ dediğimiz televizyon, sinema ve internet ortamı almıştır. Bu açıdan bakıldığında meddahlık sanatı geleneksel kıyafetlerle ve yeni güncel hikâyelerle bu dijital kültür vasıtasıyla yaşatılıp sunulabilir. Bu konunun değerlendirilebilmesi için de günümüzün insanına ve mizah anlayışına bakmak gerekmektedir. Günümüzün toplumsal şartlarına ve insanına bakıldığı zaman Türk televizyonlarında yayınlanan "Çok Güzel Hareketler Bunlar", "Güldür Güldür Show" ve "Tolgshow" gibi programların ilgiyle izlenmesi ve Youtube kanallarında yayınlanan içeriklerin sıklıkla komediye yönelik olması dikkat çekicidir. Özellikle meddahlığın icrası konusunda "Güldür Güldür Show" programında usta oyuncu Altan Erkekli ve Zihni Göktay'ın sergilediği meddah gösterileri büyük ilgi görmüştür (Youtube, 2018 ve 2019). Dolayısıyla bu programlara ve içeriklere dayanarak Türk toplumunda mizahın hâlâ canlılığını koruduğu ve meddahlık geleneğinin tekrardan yaşatılabilecek bir durumda olduğu söylenebilir. Çünkü meddahlar seyircileriyle iç içedir. Seyircilerin tepkisine göre hikâyeyi doğaçlayabilme yeteneğine sahiptirler. Meddahın doğaçlama yeteneği seyircileri etkilemesi bakımından önemli bir nitelik olmakla birlikte bu nitelik her ortamda da dikkat çekebilme özelliğine sahiptir. Dolayısıyla bu özellikler günümüzün şartlarına göre güncelleştirildiği takdirde meddahlık sanatının belirli bir kitleyi yakalaması muhtemeldir.

Sonuç ve Öneriler

Geleneksel Türk tiyatrosunun önemli bir kolunu teşkil eden ve köklü bir geçmişi bulunan meddahlık sanatının, günümüzde giderek zayıfladığı ve kaybolma tehlikesi ile karşı karşıya

Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2018; Mehmet Emin Bars, Geçmişten Günümüze Meddahlık Geleneğindeki Değişim/Dönüşümler: Meddahlıktan Stand-Up'a, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 2019; Seçkin Sarpkaya, Kam, Meddah, Oyun Yöneticisi: Yeni Bir Anlatıcı Olarak Rol Yapma Oyunlarındaki Oyun Yöneticileri, Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 2019; Hilal Aydın, Somut Olmayan Kültürel Miras Olarak Meddahlık Geleneği ve Bu Bağlamda 'Eyvah Nadir' Adlı Tiyatro Oyunu Üzerine Bir Değerlendirme (Yüksek Lisans Tezi), 2019; Burçak Gürkan, Hikâye-Masal Anlatıcısı ve Meddah: Benzerlik-Karşıtlık İlkeleri, (Yüksek Lisans Tezi), 2019; Derya Korkmaz, Tek Kişilik Oyunlar, (Yüksek Lisans Tezi), 2019; Cenk Şen, Türkiye'de Meddahlık ve Meddahlar, (Yüksek Lisans Tezi), 2020; İnci Uzgaş ve Nazlı Gökçe, Meddah Mehmet Beyazıt'ın Kıssalarında Değerler, Education Sciences, 2020; Tanser Yılmaztürk, Meddahlık Kavramının Sanatının Doğuşundan Günümüze Kadar Değişim Sürecinin Günümüzdeki Temsilcileri Üzerinden İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi), 2020; Canset Koç Kurt, Çocuk Tiyatrosunda Hikâye Anlatıcılığı (Yüksek Lisans Tezi) 2020; Bünyamin Aydemir, Gelenekselden Çağdaş Olana Türk Hikâye Anlatıcılığında Temel Motivasyonlar, IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, 2021; Cansu Dıramalı, Kültürel Sürekliliğin Mizah Mecmuaları Üzerinden İncelenmesi: Meddah ve Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuaları Örneği, (Yüksek Lisans Tezi), 2021; Rugeş Demir, Meddah Rugeş Demir'den Hikâyeler, İstanbul: Lora Yayınları, 2021.

kaldığı bir gerçektir. Buna sebep olan başlıca etkenler olarak; meddah hikâyelerinde konu seçimlerinin güncel olmaması, aynı hikâyelerin defalarca tekrar edilmesi, meddahlık sanatını icra eden amatör ve uzman kişilerin genellikle işi ciddiye almaması ve meddahlığın bir belge ve inceleme nesnesi olarak göz ardı edilmesi gibi nedenler tespit edilmiştir.

Günümüzde az da olsa bazı şehirlerde bulunan uygulamalı halk bilimi müzelerinde bu geleneğin yaşatılmaya çalıştığı bilinmektedir. Bunun yanında özellikle son üç yılda meddah ve meddah hikâyeleri üzerine yapılan akademik çalışmalar mevcuttur. Ayrıca sayısı az da olsa hâlâ geleneği yaşatan amatör ve profesyonel sanatçıların olduğu tespit edilmiştir. Bu hususlardan yola çıkarak geleneğin tekrardan yaşatılması için neler yapılması gerektiğine dair çözüm önerileri şu şekilde verilebilir:

Meddah hikâyeleri olarak pek çok örnek derlenebilir ve günümüz insanının zevk anlayışına göre güncelleştirilebilir.

Meddahlık geleneğinin yaşatılması ve yayılması için elektronik ortamlarda daha sık programlar yapılabilir.

Özellikle gençlerin ve çocukların meddahlığı yakından tanımaları için meddahlık, çizgi filmlere ve sinema filmlerine konu edilebilir.

Meddahlık geleneği ve sanatı üzerine akademik ortamda daha çok çalışmalara ve araştırmalara (kitap, makale, tez) teşvik edilebilir.

Meddahlık geleneğiyle ilgilenen kişiler tespit edilebilir ve bu konuda bu kişilere iş istihdamı sağlanabilir.

Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde ilkokul, ortaokul ve lise öğrencilerinin seviyesine uygun meddah hikâyeleri, eğitim aracı olarak kullanılabilir.

Sonuç olarak; meddah hikâyelerinde konu içeriği günün koşullarına göre güncellenir ve geleneğe ilgi duyan sanatçılar gelişen teknolojiye ayak uydurabilirse, meddahlık sanatının daha popüler bir hale geleceğini ve pek çok alanda fayda sağlayacağını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Alptekin, Ali Berat (2016). *Erzurum'un Yüzleri/Behçet Mahir*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Arseven, Celal Esad (1966). *Meddah. Sanat Ansiklopedisi*. Cilt III. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi s. 1292-1293.

And, Metin (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

And, Metin (1967). "Meddah, Meddahlık, Meddahlar". (Haz. Ünver Oral, Meddah Kitabı). *Türk Dili Dergisi*. s. 195.

Boratav, Pertev Naili (2016). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: Bilgesu Yayınları

Bars, Mehmet Emin (2019). "Geçmişten Günümüze Meddahlık Geleneğindeki Değişim/Dönüşümler: Meddahlıktan Stand-up'a". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 30 s. 1-12.

Dıramalı, Cansu (2021). *Kültürel Sürekliliğin Mizah Mecmuaları Üzerinden İncelenmesi: Meddah ve Gülünçlü Sahne-i Meddah Mecmuaları Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Düzgün, Dilaver (2000). "Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. 14. s. 63-69.

Gerçek, Selim Nüzhet (2006). *Meddah*. (Haz. Ünver Oral, Meddah Kitabı). İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Köprülü, M. Fuat (2018). *"Türklerde Halk Hikâyeciliğine Ait Bazı Maddeler: Meddahlar". Halk Edebiyatı Araştırmaları I*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Nutku, Özdemir (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Oral, Ünver (2017). *Meddahlık ve Biz, Meddah Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Sakaoğlu, Saim-Alptekin, Ali Berat-Sakaoğlu, Yurdakul-Şimşek, Esma (2000). *Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri II.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Sayers, David Selim (2013). *Tıfli Hikâyeleri*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Sekmen, Mustafa (2019). *Meddah ve Gösterisi*. İstanbul: Son Çağ Yayıncılık.

Şimşek, Esma (2015). "Meddahlıkta, "Yaşayan İnsan Hazineleri Listesi"ne Eklenmesi Gereken Bir İsim: Kadirlili Yusuf Sıra". *Milli Folklor Dergisi*. S. 106. s. 5-14.

Töre, Enver (2016). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Tuncor, Ferit Ragıp (1969). "Meddah". (Haz. Ünver Oral, Meddah Kitabı) *Önasya Dergisi*. S. 43. s. 23.

Türkçe Sözlük (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

Meddah Altan Erkekli, https://www.youtube.com/watch?v=Eyybchyı03o (Erişim Tarihi: 21.5.2021).

Meddah Zihni Göktay, https://www.youtube.com/watch?v=7WpBaKfiz7U (Erişim Tarihi: 21.5.2021).

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı (2020, https://aregem.ktb.gov.tr/ (Erişim Tarihi: 21.5.2021).

ÇOK MU KOMİK? KORONAVİRÜSÜN DİĞER YÜZÜ: GÜLDÜRÜ AMACI GÜDEN TELEVİZYON PROGRAMLARI

Rumeysa PEKİN

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Ens. Türk Dili ve Edebiyatı ABD

ÖZ

Dünya'yı 2019 yılının Aralık ayı itibariyle etkisi altına alan koronavirüs salgını nedeniyle insanlar evlerinden dışarı çıkamamıştır. Bu salgın birçok alanda etkili olmakla birlikte aynı zamanda Türkiye'de güldürü amacı güden mizah programlarında da etkisi görülmüştür. Bu çalışmada ölümcül sonuçları olan bir virüsten nasıl mizah çıkar, mizahın yaratılmasındaki amaç üstünlük mü, böyle bir ortamda stres ve gerginliği atma işlevi insanlar için nereye konumlandırılabilir? sorularına cevap aranmıştır. Çalışmanın konusuna uygun olarak "Güldür Güldür Show ve Çok Güzel Hareketler Bunlar 2" olarak bilinen mizah amacı güden televizyon programlarından ikisi seçilmiştir. Programların, skeçlerinde konuyu nasıl ele aldıkları ve izleyicilere nasıl aktarıldıkları üzerinde durulmuştur. Bunu yaparken mizah kuramları olan üstünlük kuramı, stres ve gerginliği atma işleviyle incelenmiştir. Programlar konuyu aktif olarak ele almıştır. Programlarda koronavirüs konusu kapsamında yer alan skeçlerdeki mizah unsurlarına kuramsal ve işlevsel bir çerçeveyle değinilmiştir. Konu üç bölüm olarak ele alınmıştır. Giriş bölümünde toplumun koronavirüs sürecindeki dönüşümü hakkında bilgi verilmiştir. Folklor, mizah ve koronavirüs başlığında bu konuların birbiri arasındaki ilişkiye değinilmiştir. Koronavirüsün mizaha yansıması başlığında programlarda mizah aracı olarak kullanılış biçimleri üzerinde durulmuştur, incelenen kuramlar ile açıklanılmaya çalışılmıştır. Konu ile ilgili yapılan iki programdan farklı on üç skeç izlenilerek sonuç bölümde ulaşılan yargılara varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Koronavirüs, Üstünlük Kuramı, Folklor, Mizah, stres ve gerginliği atma işlevi.

ABSTRACT

Due to the coronavirus epidemic that affected the world as of December 2019, people were unable to leave their homes. Although this epidemic is effective in many areas, it has also been seen to have an effect in humor programs aimed at making laughs in Turkey. How to get humor out of a virus with deadly consequences in this study, is the purpose of creating humor superiority, where can the function of removing stress and tension in such an environment be positioned for humans? questions have been sought. In accordance with the subject of the study, two of the humorous television programs known as "Güldür Güldür Show and Çok Güzel Hareketler Bunlar 2" were selected. The programmers focus on how they handle the issue in their sketches and how they are passed on to the audience. In doing so, the theory of superiority, which is humorous theories, is examined with the function of relieve stress and tension. Programs have actively

addressed the issue. Humor elements in the sketches covered by the coronavirus topic in the programs are mentioned in a theoretical and functional framework. The topic is covered in three sections. In the introduction section, information is given about the transformation of society in the coronavirus process. Folklore, humor and coronavirus are mentioned in the relationship between these topics. In the title of the reflection of coronavirus on humor, the ways in which it is used as a humor tool in programs are emphasized and tried to be explained with the theories examined. Thirteen sketches were watched differently from the two programs on the subject and the judgments reached in the final section were reached.

Keywords: Coronavirus, Theory of Superiority, Folklore, Humor, stress and de-escalation function.

Giriş

Folklor hayatımızın her alanında kendisini göstermektedir. Folklorun insan yaşamında bu kadar belirgin bir şekilde rol oynaması sürekli değişmesini ve dönüşmesini de beraberinde getirmektedir. İnsan ve insani olanı konu alan birçok bilimde bu değişim ve dönüşüm doğal ve tabi olarak görülmektedir. İnsan dünyası sürekli değişmeye ve dönüşmeye meyilli bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda folklorda insan yaşamında kendisine yer bulabilmek için değişmek ve dönüşmek zorundadır. Bu zorunluluk onun tabiatına aykırı bir zorunluluk olarak görülmemelidir. Folklorun bu zorunluluğu tabiatının bir parçası olarak görülmektedir. Mevcut veya mevcut olmaya yatkın olan değişimler kendisi ile beraberinde insanlara yeni şeyler öğretmekte ve göstermektedir. 2019 yılında kendisini gösteren ve günümüze süregelen koronavirüs bu öğretim sürecinin örneği olarak gösterilebilir. İnsanlığı yeni normal olarak adlandırılabilecek bir anormal düzene alıştırmıştır. Herkes mecburi olarak sağlıkları ve insanlığın sağlığını korumak için evlerine kapanmışlardır. Burada bir birlik ve beraberlik duygusunun varlığını görülmekte ve hissedilmektedir. Bu süreçte televizyon izleme ve internet kullanım oranları normalin aksine bir hayli artmıştır[1].

Türkiye'de yaklaşık birçok evde televizyonun varlığı kendisini göstermektedir. Televizyonlar anten ile uydudan etkileşimli bir şekilde çalışmaktadırlar. Bu sebepten pratik ve program karşılığı belirli bir ücret ödeme gereksinimi olmadığı için yaygın bir kullanıma sahiptir. Herkesin kolayca ulaşılabilmesinden dolayı mevcut normallerde televizyon izlenmesindeki artış kendisini daha fazla göstermektedir. Böylece yeni normalimiz olarak hayatımızın bir köşesinde kendisine yer bulan koronavirüste mizah anlayışımızda da kendisine yer bulmuştur. Televizyon kanallarında koronavirüsten önce yayın yapan programlar koronavirüsün hayatımıza kattığı maske, mesafe ve temizlik üçlemesini sağlamak için uzaktan veya çevrimiçi bir şekilde yayın hayatlarına devam etmeye çalıştılar. Yukarıda da değinildiği gibi insan mevcut olanı benimseyip yeni çözümler geliştirmedeki başarısı bu alanda kendisini göstermektedir.

Güldür Güldür Show ve Çok Güzel Hareketler Bunlar 2 kısa skeçleri özel kanallarda haftanın bir günü izleyicilere sergileyen televizyon programları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu programlarda kullanılan dil, güncel konulardan seçilmektedir. Kullanılan

1 Daha çok bilgi için bkz. Radyo Televizyon Yayıncıları Meslek Birliği (RATEM) yaptığı araştırmaya göre, koronavirüs salgını nedeniyle haber kanallarının ve ücretsiz kanalların daha çok izlenmeye başlandığını ve mart ayının başından itibaren televizyon izlenme oranının yüzde 23 arttığını belirtti.

malzemenin güncel olması halkın işlenilen ana konuya hakimiyetinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Televizyonda yayın yapan iki program mizah programı olarak bilinmektedir. Programlardaki skeçlerde koronavirüs konusuna sık yer verilmektedir. Koronavirüs 2019 Aralık ayından itibaren hayatımızda yerini sağlam bir şekilde almıştır. Virüsün bulaşıcılık riskinin güçlü olması ve ölümcül sonuçların ortaya çıkması bakımlarından mizaha konu olabilecek bir konusunu olmadığı görülmektedir. Ancak virüs hayatımıza girerken eskiden yapılan birçok insani davranışın aslında çok zararlı ve insan sağlığı açısından riskli olduğunu ortaya koymuştur. Sosyalleşmek ve sosyal ortamlarda kalabalık bir şekilde bulunmak virüsün yayılmasını katkı sağladığı gerçeğini ortaya koymuştur. Bireylerin bu gerçek ile yüzleşmesi ve tedbirler kapsamında evlerinde süreci geçirmelerine neden olmuştur. Bu nedenle bu kadar bunaltıcı bir ortamda insanların kendilerini ve sevdiklerinin sağlığını düşündükleri ruh hallinden uzaklaştırmak için mizah ve mizahın meydana getirdiği gülme eylemi bir kaçış olarak görülmektedir. Güldürü amacı güden iki programda mizahi bir dille koronavirüsün hayatımıza kattığı yenilikler irdelenmektedir. Bu yenilikler bazen eleştirel bir dil ile bazen de haklılık payı göz önüne alınarak irdelenmektedir.

Mizah kuramlarına bakıldığı zaman mizahın kendi içerisinde bir algoritmasının, düzeninin ve yapısının var olduğuna değinilebilir. Üstünlük kuramı, mizah alanında yaygın bir kuram olarak günümüzde de yerini korumaktadır. Kuramın ortaya çıkışı Aristoteles ve Platon'a kadar götürülmektedir. Kuramda gülmenin bir kişinin diğer kişiler üzerinde üstünlük duygusunun ifadesi olarak görülmektedir (Morreall, 1997: 2). Kuramda kişi kendisinin başına mizahi bir olayın gelmeyeceğini düşünür. Kişi karşısındaki kişinin başına gelen olayın kendi başına gelmeyeceğini düşünerek bir üstünlük yaratır. Platon'a göre mizah, kendini daha güçlü veya üstün gören kişinin, bir diğerinin güçsüzlüğüne veya düştüğü absürt duruma gülmesidir. Ayrıca Platon, mizahı ve gülmeyi saldırgan, aykırı bir tepki olarak görüp, eğlenme duygusunun da kişinin kontrolünü kaybetmesi olarak tanımlamaktadır (Morreall, 1997: 10).

Mizahın stres ve gerginliği atma işlevi de mevcuttur. İçinde bulunduğumuz durum itibariyle insanlarda normalin üstünde stres ve gerginlik mevcuttur. İnsanların stres ve gerginliklerini atabileceği ortamların çoğu yeni normallerden dolayı kapalıdır veya birey sağlığı için tehlikeli bir boyut almaktadır. Bu faktörlerden dolayı stres ve gerginliğe neden olan sorunları gülme eylemi ve mizahı olanla üstünden gelmeye çalışılmaktadır. Terr'e göre kişiler, gergin bir ortama girdiklerinde veya gergin bir olay yaşadıklarında bunu atlatmak için komik televizyon programları, komik videolar izleyerek, çeşitli mizahi yazılar okuyarak bu durumlarını atlatmaya çalışırlar. Bunları yaptıkları zaman gülme gerçekleşir ve olumsuz ruh hali ortadan kalkar (Terr, 2000: 32). Bu nedenle televizyonlarda izlenilen mizah amacı güden güldürü programları insanların üzerinde koronavirüsün etkisiyle oluşan kötü ruh halini giderme amacı da gütmektedir. Televizyon izleyicileri içinde bulundukları olumsuz ruh halini komik televizyon programları ile üzerlerinden atmaya çalıştıkları görülmektedir.

Mizah, Koronavirüs ve Folklor

Mizah, yaygın olarak komik bir dürtüyle başlayan, gülme veya gülümseme gibi bir davranışla biten ve hoşnutluk veren bir deneyim olarak görülmektedir (Yardımcı, 2010: 2). Mizah kişinin bulunduğu ortamdan onu hareket ettirmeden farklı bir ortama taşıyan en güçlü silahtır. Bir şeyin komik olması için kişinin veya icra edilen toplumun anlayış düzeyi, yaşam düzeyi ve kültür düzeyini iyi bir şekilde bilinmesi gerekmektedir. Mizah bu bilgiler ile kullanılması doğrultusunda ortaya gülme ve komik olma durumunun çıkması gerekmektedir. Aktarılan mizah toplum tarafından anlaşılmıyorsa mizahın işleyişini yerine getirmesi düşünülmemektedir. Mizah ancak toplum tarafından anlaşılacak bir kültür yapısı ve dil kullanıldığı zaman gülme denilen davranış ile son bulur. Mizah yapanların bulundukları toplumun kültürüne hakim olabilen gözlem yeteneği güçlü kişiler olması gerekmektedir. Böylece yapılan mizah halk tarafından anlaşılacak ve gülme eylemi toplumsal olarak üstünlükle veya psikolojik bir rahatlama ile son bulacaktır.

Bergson'a göre mizahın ortaya çıkışında insanların eylemlerindeki gerginlikten söz etmektedir. Dikkat edilen insan davranışlarının oluşturduğu gerginlik kendisini esnekliğe bırakır ve mizah ortaya çıkar (Bergson, 2014). Öngören'e göre *'Mizah, kötü güçler ile iyi güçleri, gerçek hayatta olduğu gibi tasarlar, ancak sonuçlan bakımından, olmadık çözümlere varabilir. Ne de olsa kötünün sembolü olan yılanın öldürülüşü bir eğlence, toplumsal kurtuluşun simgesidir'* (Öngören, 1998: 17). Buradan da anlaşılacağı gibi toplum için kötü olan ölümcül bir hastalığın maske kullanımı, selamlaşma biçim ve temizlik konusunda ele alınış şekillerinde mizahi simgeler yeni mizah simgeleri olarak algılanabilmektedir. Toplumsal kurtuluşun simgesi olarak koronavirüsün komik duruma düşmesi veya komik duruma düşürülen insanlığın yeni normalleri mizah unsuru olarak ele alınabilmektedir.

Platon'a göre bir şeyi gülünç kılan şey onun kendisini bilmemesidir (Morreall, 1997: 2). Koronavirüsün mizah alanında işlenmesini en iyi tanımlayabilecek söz olarak düşünülmelidir. İnsanlık tarihi koronavirüs gibi bulaşıcı, öldürücü gücü yüksek virüsler ve salgınlar ile baş etmişlerdir. Günümüzde koronavirüsün bu kadar mizaha vurulmasındaki ana etmen gelişmişlik olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlık ilk bulaşıcı virüsün çıktığı ortam ve zamandan daha gelişmiştir. Buna rağmen bir sene gibi bir sürede virüs ile ilgili bir bilinirlik verilememektedir. İnsanlara maske, mesafe ve temizlik gibi ana kurallara uyulduğu zaman bulaşıcılık oranının düşük olması gibi etmenler güven vermektedir. Öngören'e göre bütün mizah ürünlerinde ortak olan, karışık ve içinden çıkılmaz bir duruma, sonunda neşeli ve eğlenceli bir çözüm getirmek, geleneksel yapıdan kalan bir miras olmaktadır (Öngören, 1998: 17). Burada karışık ve içinden çıkılmaz durum olarak koronavirüs karşımıza çıkmaktadır. Koronavirüsün ortaya çıkardığı karışıklığı mizah, gülme, televizyon ve sosyal medya gibi birçok ortamda eğlenceli bir şekilde ele alması olarak görülebilmektedir. Şu anda gündemde olan mizahın oku koronavirüs olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir toplumda mizah anlayışı oluşturabilmek için mizah yapanların toplumun kültürel normlarını bilmesi ve benimsemesi gerekmektedir. Bir toplumun gülebileceği bir mizah unsuruna başka bir toplumda mizahı yönü düşük olabilmektedir. Kültürel normlar neye, ne

şekilde ve nasıl gülüneceğini bireylere öğretmektedir. Folklor, mizah ile iyi anlaşmakta ve birbirlerini tamamlayıcı iki unsur olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Mizahın oluşturulabilmesi için kültürel normların kullanım şekli de önemlidir. Öngören'e göre mizah halk ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır: '*Halk mizahında ve gerçek mizah eserlerinde, halkın temel üretim ilişkileri, bunların taşıdığı görüntü tabloları, toplumsal ilişki bölümünde yer alırlar. Bu anlamda toplumsal ilişki bölümüne bakarak, o halkın sosyal yapısı ile bağlantılı sonuçlara varabiliriz'* (Öngören, 1998: 29). Buradan da anlaşılacağı gibi halkın toplumsal ilişkileri aynı zamanda halkın mizahını da oluşturmaktadır. Koronavirüs ise toplumsal olarak bireyleri birbirinden uzaklaştırsa da bireylerin birbirlerine yakınlaştıkları görülmektedir. Bireylerin ortak bir amacı güttükleri görülmektedir.

Mizah ve gülme eylemleri aynı şeyler değildir. Gülme mizahın sonucu olarak ortaya çıkan bir davranıştır. Mizahın malzemesi olarak kullanılabilen folklor tamamen toplumun kültürünün bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Folklor ve folklorun kullandığı malzemeler, semboller, imgeler mizahında folklor alanında yaratılmasında önemli bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Binark'e göre *'...geleneksel ve yeni medya ortamlarının iç içe geçtiği gündelik yaşamımızın içine gömülü olduğu yeni bir toplumsal eko-sistemde yaşamakta ve "her yeni iletişim teknolojisi bir önceki teknolojinin içine yerleştiği zeminden ve kültürel pratiklerden-alışkanlıklardan yararlanırken, yeni bir takım üretim, tüketim ve kullanım pratikleri de geliştirmektedir'* (Binark, 2015: 10). Mizah yaratmada kültürel sembollerin kullanılması ile birlikte bir birlik ve beraberlik duygusu halka verilmektedir. Medya bu konuda gelenek ile bağını koruyan bir şekilde yer almaktadır. *'Ortak sembolleri, yani anlamsal kodları paylaşan ve etkileşim sırasında yeni anlamlar üreten sosyal aktörler eylem olarak mizahı yaratanlardır ve mizah, söz konusu grup aktörleri arasındaki ilişki bağları çerçevesinde doğrudan gözlem yapılarak çözümlenebilir. Eylemin içerdiği anlam ancak gözlem yapan kişinin de yer aldığı etkileşim sürecinde yorumlanabilir'* (Tarnavska, 2010: 22). Bireyler bulunmak zorunda oldukları ortamı gözlemlemektedirler. Çünkü bireylerin bulundukları ortamda nasıl davranacakları onlara öğretilmemiştir. Gözlem ile bunu anlamak ve öğrenmek zorundadırlar. Bireylerin gözlemledikleri şeyleri televizyonda mizah programlarında gördüklerinde bulundukları ortama farklı bir gözlem ile bakabilmelerinin yolu sağlanmış olmaktadır.

Koronavirüsün Mizaha Yansıması

Koronavirüs mizahın birçok alanında kendisini göstermiştir. Sosyal medya ve internetin yaygınlaşması ile birlikte çeşitli farklı faaliyetler ile bireylerlerin başlattıkları akımları binlerce, milyonlarca insan devam ettirmiştir. Mesela koronavirüs ile ilgili şarkıların yapılması, varolan fıkraların uyarlanarak koronavirüse göre yeniden söylenmeye başlanması verilebilecek örnekler arasında yer almaktadır. Ayrıca televizyonlarda varlığını devam ettiren mizah programları koronavirüs konulu birçok skece yer vermişlerdir. Skeçlerini televizyon ekranında yayınlayarak halka koronavirüsü farklı veya aynı bakış açılarıyla bakmaları fırsatını sunmuştur. Yapılan skeçler normal hayatta sokaklarda varolan meydana gelmiş ve gelme ihtimali yüksek olan olayları kaynak alan skeçler olarak karşımıza çıkmaktadır. Halkın bunu benimsemesindeki ve gülmesindeki ortak nokta bireylerin kendi hayatlarından veya çevresinden var olan olayları görmeleridir. Aynı zamanda mizahın üstünlük kuramı ve stres

ve gerginliği atma işleviyle açıklamak mümkündür. Skeçlerde günlük hayattan her alanından ele alınan konular sokakta karşılanılması muhtemel konular olarak karşımıza çıkmaktadır. Televizyon karşısından koronavirüs konu alan skeçler bireylerin üstünlük duygusunu göstermektedir. Bireyler skeçlerde geçen konular ile ilgili olarak orada kendisinin öyle bir tepki vermeyeceğini kendisine kanıtlamaktadır. Aynı zamanda gerçekleşen olayın kendi başlarına gelmeyeceğini veya gelme ihtimalinin düşük olmasından dolayı mizahi bir gözle bakabilmektedirler.

Televizyonda mizah amacı güden güldürü programları eğitim, evlilik ve yeni normallere alışım süreçleri kapsamında incelenmektedir. Konuya uygun programlarda geçen on üç skeç seçilmiştir.

Hayatın her alanında bireylerin evlerinde kendilerini ve sevdiklerini koruyabilmek için çekildiği bir dönemde eğitim gibi önemli bir olgu da evlerden çevrimiçi bir şekilde devam edilmek zorunda kalmıştır. Bu konuyla ilgili Güldür Güldür Show programında 'uzaktan eğitim' adıyla sergilenen skeçte bir öğretmenin, öğrencilerine ders vermek için hem evdeki karısı ile hem de internetin çekim gücüyle uğraşmak zorunda kalması ve üstüne üstlük bir de öğrencilerinin derse olan ilgisizliğine çare bulmaya çalışmasını konusu ele alınmaktadır. Aslında şuan uzaktan eğitim veren birçok öğretmenin ve öğrencinin ortak yaşadığı sorunu mizahi bir dil kullanılarak skeçte verilmektedir. Öğretmenin karısının 'hamamda simit satılmaz o zaman evden de ders anlatılmaz' diyerek var olan yeni normalin, anormalliği anlatılmaya çalışılmaktadır. Öğretmen ders anlatırken bir yandan da evde karısına yardımcı olmak için fasulye ayıklamaktadır. Normal zamanda sınıf ortamında rastlanmayacak absürt karşılanacak bir durum yeni normalin normali olarak karşımıza çıkmaktadır (URL-1). Birçok öğretmenin ve öğrencinin başına gelebilecek bu ve benzeri durumlar skeçte abartılı bir üslup ile verilmektedir. Burada gerçekte bazı aksaklıkların olabileceği ancak bu kadar aksaklık olamayacağı üstünlük kuramı ile birlikte verilmektedir.

Çok Güzel Hareketler Bunlar 2 programında 'tuzaktan eğitim' adlı skeçte ise öğrencilerin ders sırasında bilgisayardan oyun oynamasını ve yeni bahaneler bularak dersin işleyişini bozmaları konusu yer almaktadır. Bu bahaneler skeçte öğrenciler tarafından internetin gitmesi, sorulan soruya kötü ses tonuyla cevap verme ve görüntünün donması olarak karşımıza çıkmaktadır (URL-2). Öğretmenin öğrencilerinin başına gelen bu olay verimli bir ders sürecini etkilemektedir. Öğrencilerin süreçten ve ders işleme ortamında yaşadıkları sorunlardan dolayı gösterdiği bıkkınlık ve isteksizlikte kendisinin göstermektedir. Aynı programda 'tuzaktan eğitim' skecinin normale dönüş denemelerinde okulların açılması işlenmektedir. Öğrenciler kendi aralarında sınıfta bulunan diğer arkadaşı hakkında konuşurken arkadaşının 'yalnız sizi duyabiliyorum' cevabına karşılık arkadaşları 'ses kısma yoktu değil mi?' cevabını vermektedirler (URL-3). Buradan da anlaşılacağı gibi artık yeni sisteme alışılmıştır. Var olan eski sisteme uyum sağlamak içinde farklı bir çaba sarf edilmesi gerekmektedir. Burada normallerimiz aslında yeni normalle birlikte anormalleştiği gerçeği ile yüz yüze gelinmektedir. Aynı zamanda öğrencilerin dikkat etmesi gereken birçok farklı yeniliğinde hayatlarına girdiği görülmektedir. Bunlar maske takmak, dezenfektan kullanmak ve sosyal mesafeye dikkat etmek olarak karşımıza çıkmaktadır. Skeçte buna dikkat etmeyen maskeyi ağzını ve burnunu kapatacak şekilde takmayan öğrencilerin de varlığı görüldüğü

gibi aşırı dikkat eden öğrencilerin de varlığı görülmektedir. Öğretmenin "maskelerin neden çenenin altında" sorusu üzerine öğrencinin "skeçteyiz seyirci ne dediğimiz anlamaz yoksa bizde takmayı biliyoruz" cevabını vermektedir (URL-3). Burada kurallara uyanların, kurallara uymayanlara karşı gösterdiği üstünlükten söz edilebilmektedir. Öğretmenin "uyacağınız iki kural var onu da anlamıyorsunuz" (URL-3) sözü ile üstünlük kuramına vurgu yapıldığı görülmektedir. Ancak öğretmende kurallara uymakta zorluk yaşamakta ve kuralları bazen kendisi de uymakta zorluk yaşamaktadır.

Birçok muhabir halkın nabzını tutmak için sokaklarda halk ile yakın temas halinde bulunmaktadır. Halkı koronavirüs hakkındaki tutumlarını ölçmeye çalışmaktadırlar. Güldür Güldür Show programında 'sokak röportajları' skecinde halkın aslında nasıl bir bıkkınlık ve şaşkınlık yaşadığını mizahı bir dille ele almaktadır. Skeçte yer alan bir karakterin her yerinde maske bulunmasına rağmen doğru takması gereken maske kuralına göre maskeyi takmaması ağzını ve burnunu maske ile kapatması aslında dışarıda bulunan her kişiden birinin ortak sorununa değindiğini göstermektedir. Başka bir karakterin 'şey yapmamız lazım ben şey kullanıyorum şey kimseye bulaşmaması için' anlatması gereken asıl önemli noktaları şey kelimesi ile anlatmayı denemesi mevcut olan bilgi kirliliğine göstermektedir. Bir ev kadınının koronavirüs yüzünden kocası ile karantinada kalması ve artık canına tak etmesiyle birlikte "ne olacaksa olsun ama bu karantina bitsin" demesi halkın içinde bulunduğu durumla ilgili olarak karşımıza çıkmaktadır (URL-4). Halk virüsün ortaya çıktığı ilk zamanlarda yaklaştığı gibi temkinli ve tedirgin bir şekilde virüse yaklaşmamaktadır. Yaşanılan sürecin giderek uzaması ve bilinmezliğin devam etmesi nedeniyle stres ve gergin bir ortamın mevcudiyetini mizahi bir dille ele alınmaya çalışılmaktadır. Birçok evde ortak bir sorun olarak karşımıza çıkan aile bireylerin uzun bir süre bir arada kalmasından oluşan gerginlik dile getirilmektedir. Bu gerginliğin her evde varolduğu skeçte yansıtılmaktadır.

Evlilik de bu süreçte birçok kısıtlamanın uygulandığı bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Güldür Güldür Show programında 'yeni normal-düğün' skecinde maskelerin üzerine makyaj yapılması düğünde süslenilmeye, gelin ile damadın girişinde kolonya sıkılması temizliğin önemine yapılan vurguyu, hapşıran birisine verilen tepki normalin aksi bir süreçte olunduğu için panik havasının oluşması olarak işlenmektedir. Gelinle damadın çubuklar ile uzaktan mesafeli bir şekilde dans etmeleri, halay kavramının sosyal mesafe kapsamında sürdürülmeye çalışıldığı görülmektedir. Birçok alanda farklılık oluştuğu gibi takı törenlerinde de takı denilen algının değiştiği görülmektedir. Takı olarak gelin ve damada maske, kolonya ve dezenfektan takılmaktadır (URL-6). Buradan da anlaşılacağı gibi geleneksel değerlerimizin de bir değişim sürecinden geçtiği görülmektedir. Altın değerlidir ancak bu dönemde maske ve dezenfektan altından daha değerlidir algısı oluştuğu gösterilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda zor bir süreçten geçildiği ve düğünlerin yapılmasının bu süreçte riskli olduğu da vurgulanmaktadır.

Çok Güzel Hareketler Bunlar 2 programında 'mask-ı izdivaç' skecinde yasaklanan düğünlerden dolayı gizli düğün yapan bir çift konu alınmaktadır. Çift ne kadar uğraşsa da düğünleri normal düğünlerden farklı olmaktadır. Kimsenin düğüne gelmemesi ve takının olarak maske takılması skeçte karşımıza çıkmaktadır (URL-7). Burada seyirci bu kadar riske girmeye gerek olmadığı üzerinden üstünlük kurularak skecin mizahı yünü üstünlük ile

verilmektedir. Skeçler incelendiği zaman ortak noktanın gelin ve damadın mutsuzluğu olduğu görülmektedir. Her ne kadar yeni bir düzen getirilmeye çalışılsa da değişen pratikle birlikte uygulamaların değişmesinde bir uyumsuzluktan, yapılan değişikliklerin diğer düğünlerden farklı bir düğünü meydana getirmesi de üstünlükten bahsedebilineceğini göstermektedir.

Güldür Güldür Show programında 'eve berber atmak' skecinde ev sahibi uzun bir aradan sonra berberin evine gelmesine heyecanlanmaktadır. Böylece normal bir berber müşteri ilişkisi kurmayı özlediği skeçte verilmeye çalışılmıştır. Yasaklardan dolayı ev sahibi istese de berbere gidememektedir. Evine berber gelmesi ise sevinç ve heyecan kaynağı olarak görülmektedir. Yasağı kendisi için delmesi bu süreçte eve berber çağırmanın sorunsuzluk olduğunu anlaması sağlanmıştır. Ancak müşteri birazda olsa normal hissedebilmek için polis olan karısına rağmen bu riski göze almaktadır (URL-5). Burada halkın içinde bulunduğu durumu mizahı bir yönle ele alınmaktadır. Karakterin ben berber çağırmıyorum çağıranda sorumsuzdur dedikten sonra berberi çağırması üstünlük kuramına örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında yaptığı bir şeyi yapmadığını ifade ederek kendisini üstün tutmaya çalışması ve berber ile normal bir dönemdeymiş gibi havadan sudan konuşması stres ve gerginliği atma işlevi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında önemli olan eve berber gelmesi değildir. Evine berberi çağıran ev sahibinin bir an için bile olsa kendisini evinin dışında gerçek bir berber dükkânında gibi hissetmek istemesidir. Bireyler evlerde kalmaktan sıkıldıklarını ve sürece alışılmanın zorluğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Koronavirüsün ortaya çıktığı süreçte birçok televizyon kanalında koronavirüs ile ilgili yapılan programlar yayınlanmaya başlamıştır. Kendi alanında uzman olan kişilerin halkı bu süreçte neler yapmaları gerektiği konusunda uyardığı programlar sabah akşam fark etmeksizin televizyon kanallarında yayınlanmaya başlamışlardır. Güldür Güldür Show programında 'koronanın arka odası' adlı skeçte konunun uzmanları olan kişiler gibi tanıtılan halk tarafından tanınan kişilerin taklitlerini yaparak onların bu süreç kapsamında anlatacaklarını mizahi bir dille anlatmaktadırlar. Skece herkes korona konusunu ele alıyor bizim neyimiz eksik diyerek başlanmaktadır. Konuklardan birisi elimizi nasıl yıkarız adlı kitabı yazanlardan birisi olarak ele almışlardır. Süreçte ilgili olarak el yıkama videolarına göndermeler yapılmaktadır. Üçüncü konuk bir komple teorisi uzmanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sürecin ortaya çıkışı fabl şeklinde hikâyeleştirilerek üçüncü konuk tarafından anlatılmaktadır. Gündemde olan asıl suçlunun yarasa değil, insanlar olduğuna vurgu yapılması gerektiği skeçte dile getirmektedir (URL-8). Burada asıl suçlunun göz ardı edildiği dile getirilmektedir. Ekmek yapma akımı üzerinden de bir üstünlük kurulduğu skeçte görülmektedir. Cahillik üzerinden vurgular yapılarak cahil insanlarla aramda zaten sosyal mesafe vardı diyerek sosyal mesafenin önemine değinilmiştir. İnsanları yanlış yönlendiren televizyon programlarındaki gerçek bireyler üzerinden üstünlük kurarak onların sözüne inanılmayacağına skeçte yer verilmektedir. Ayrıca uzman olarak çıkan kişilerin alanları dışında konuştuklarını ve alanları dışında konuşmaları gerektiğini dile getirilmektedir. Böylece uzmanların alanları dışında konuşmayacağını dile getirerek bu kişiler ile gerçek uzmanlar arasından üstünlük kurulduğu görülmektedir (URL-8). Skeç genel anlamıyla gerçek bilen uzmanlar ile kanallarda gezen ve alanı olmayan konu hakkında fikir sahibi olan

uzmanların üstünlüğü üzerinden ilerlemektedir. Skeçte sunucu "ben kendimi iyi hissetmek için yaşlılar dışarı çıktığından yaşlı kılığında dışarı çıkıyorum" demektedir. Uzman ise "kızın sen bu zekayla"… demektedir (URL-8). Gülmenin gerçekleşmesiyle bu şekilde davrananlarla davranmayanların üstünlüğü işlenmektedir.

Çok Güzel Hareketler Bunlar 2 programında 'yayılış korona' adlı skeçte koronavirüsün yayılış süreci mizahi bir dille ele alınmaktadır. Kahvehanede oyun oynayan karakterlerin koronanın nasıl ortaya çıktığını dair halkın arasından çıkan efsane ve mitik anlatıları canlandırarak anlatması şeklinde karşımıza çıkarmaktadır. Korona ile birlikte millete cip takacaklar, devletler emekli maaşı ödemek istemiyor gibi teoriler ortaya atarak hangi teorinin daha mantıklı olduğu üzerinden durulmaktadır. Seyirci bu teorilere gülerek bunun gibi düşüncesi olan insanlardan üstün olduğunu göstermektedir. Skeçte kendisinin cezadan kaçabileceğine inanan halkın davranışları mizahi bir şekilde ele alınmaktadır. Bu süreçte getirilen yasaklara uymayan kişilere polisin ceza kesmesi sırasında yaşanılan zorluklar da skeçte yer almaktadır. Korona pozitif olan hastaya, hasta ziyaretine giden komşuluk ilişkilerini ele almaktadır. Normal koşullarda karantinada olan kişiye yaklaşılması yasakken birde hasta ziyareti adı altında ziyaret edilmesi absürt bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Skeçte ziyaret gelen komşunun maskeni tak diyerek ev sahibine maske vermesi ve ev sahibin maskeyi koluna takması absürt durumun devamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Korona tedbirleri için getirilen yasakların anlaşılmaması üzerine yapılan mizah kendisini göstermektedir (URL-12).

Karantinada aile bireylerinin birbirleriyle neler yaptığı hakkında Güldür Güldür Show programında 'çocuklarla karantina' ve 'bitmeyen karantina' adlı skeçlerinde koronavirüsün zorlukları üzerinde durulmaktadır. Bir anne ve babanın gözünden çocukları ile altmış beş gün karantinada kalmanın zorluğu dışarıdan bir bakan bir göz ile skeçte anlatılmaktadır (URL-9). Bir adamın eşinin ailesi ile kırk dokuz gün karantinada kalması ve bu süreçte aile bireylerinin yoğurt, ekmek yapması, tıraş olması gibi unsurlar anlatmaktadır. Ayrıca kayınçosu olan kişinin komplo teorilerine de değinmektedir (URL-10). Çok Güzel Hareketler Bunlar 2 programında 'anla karantina' adlı skeçte evli çiftlerin karantina sürecinde yaşadıkları anlatılmaktadır (URL-11). Programlarda konu olan skeçler izlendiği zaman hakla bir o kadar kendisinden bir parça gördükleri yadsınamaz bir gerçektir. Aynı zamanda skeçlerle gülme eylemi gerçekleştiğinde bireylerin skeçte geçen durumun başına gelmemesi veya yakınlarının başına gelen durumlar üzerinden üstünlük kurularak mizah gerçekleştirilmektedir.

Çok Güzel Hareketler Bunlar 2 programında 'aşınız sağ olsun' adlı skeçte toplumun aşıya olan yaklaşımı anlatılmaktadır. Aşı ile ilgili birçok efsaneye değinilmektedir. Skeçte bir oyuncu aşı olmaya karşıdır çünkü aşı olunca insanın değişeceğini düşünmektedir. Rus açısı ile Rus, Çin açısı ile Çinli olacağını düşünmektedir (URL-13). Bu skeçte toplumun, toplumda virüsle ilgili anlatılan anlatıların insan psikolojisine etkileri üzerinde durulmaktadır. Aşı konusunda toplumda bir gerginliğin ve stresin olduğu açıktır ve oyuncunun rüyasının skece yansıması bu gerginliğin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yukarıda adları farklı olan on üç skeç yer almaktadır. Skeçlerde ortak nokta koronavirüs ve halkın koronavirüsten anladıkları üzerinden aktarılmıştır. Skeçlere bakıldığı zaman toplumdaki var olan tartışma noktalarına mizahi bir dil ile değinildiği anlaşılmaktadır. Toplumdaki kafa karışıklığı ve bilinmezliğin izleri net bir şekilde görülmektedir. Toplumun bu programları izlemesinde ki esas amaç gülme olsa da kendilerinden ve toplumdan bir parça gördükleri de yadsınamaz bir gerçektir. Burada yer alan mizah aslında koronavirüsü hafife alındığı için değildir. Esas nokta bireylerin içinde bulundukları duruma mizahi bir açıdan bakmalarını sağlamaktır. Bireylerin kendilerine dışarıdan bir göz ile bakmaları da skeçler ile sağlanmaktadır. Koronavirüs ölümcül sonuçları olan bir salgın hastalıktır. Ancak bu hastalık ile bir anda karşılaşan bireylerde stres ve gerginliğin var olduğu görülmektedir. Aynı zamanda bireyler birbirlerinin hatalarıyla kendileriyle diğer bireyler üzerinden üstünlükte kuramaya çalışmaktadır. Programlar koronavirüse toplumun gözünden mizah unsurları katarak bakmaktadır. Böylece toplumun doğru algoritmaya ulaşmasını sağlama amacı gütmektedirler.

Sonuç

Sonuç olarak televizyonda yayınlanan ve güldürü amacı güden programlardan konusu koronavirüs olan skeçler seçilmiştir. Skeçlerde işlenilen konu mizahın üstünlük kuramı ve stres ve gerginliği atma işlevi ele alınarak incelenmeye çalışılmıştır.

Skeçlerde anlatılmak istenilen ölümcül sonuçları olan ve son derece tehlikeli olan bir virüs nasıl olurda bu kadar mizah alanına malzeme verebildiği ele alınmaya çalışılmıştır. Koronavirüsün stres ve gerginliğin hat safhada bulunduğu bir ortamda mizah alanında bu kadar üretilmesinin insanların bulunduğu stresli ve gergin ortamdan bir kaçış olarak görülmektedir. Ele alınan skeçlerde bireysel üstünlüklerin üzerinden bir gülme yaratımından bahsetmek söz konusudur. Üstünlük kuramında kişinin karşındaki kişiden üstün olduğu düşüncesi üzerinden mizah ortaya çıkmaktadır. Bu üstünlük duygusu aslında alt üst edilerek skeçlerde izleyiciye verilmektedir. Evine berber çağıran adam eve berber çağırmanın böyle bir ortamda sorumsuzluk olduğuna değinmektedir ancak kendisine bunu yapmaktadır (URL-5). Evine berber çağıran kişi aslında bu sorumsuzluğu yapmayacağını dile getirerek bunu yapan diğer kişilerden üstün olduğunu başka bireylere göstermek istemektedir. Skeçte kendiside evine berber çağıran bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu zıtlık gülmenin ana malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Koronavirüs döneminde yasaklar ve toplumsal alanda gerçekleşen değişimlerden dolayı birçok birey hatalı olan davranışları yapmayacağını dile getirmektedir. Bunun sorumsuzluk olduğunu bildikleri halde bazı davranışları farkında olarak ya da olmayarak yapmaktadır. Bu süreçte evliler bekârların avantajlı olduğunu düşünmekte, bekârlar evlilerin avantajlı olduğunu düşünmektedir. Programlarda halkın düşünceleri üzerinden hem evli hem de bekar bakış açılarıyla mizah ortaya çıkarılmaktadır. Aynı düellolarda yendiği adamın üstüne kahkaha atam bir gladyatörün yenmenin verdiği hazzını göstermektedir. Gladyatörün yendiği kişiden üstün olduğunu anladığı anda mizah üretilmektedir. Burada halkın hakim görüşlerden ve sürecin işleyişinde hata yapanlardan üstün olduğu vurgusu ile mizah yapılmaktadır.

Okulların kapalı olmasıyla birlikte öğrenciler ile öğretmenler arasındaki konuşmalar çevrimiçi ortamda kendisine yer bulmaktadır. Öğrenci, öğretmen iletişimde öğrencinin öğretmene üstünlük göstermesi, ya da öğretmenin öğrenciye üstünlük göstermesiyle gülme eyleminin gerçekleştiğini görmekteyiz. Aynı zamanda bu süreçte kurallara uyanlar ile uymayanları gösterdiği üstünlükten yola çıkarak bir gülme eylemi oluşturulmaktadır (URL-12). Kurallara uyan bireyler uymayan bireylerden kendilerini üstün görmektedirler.

İşlenen tüm skeçlerde içeriğinde stres ve gerginliği atma işlevi görülmektedir. Ortaya çıkış aşamasından, yayılış aşamasına kadar koronavirüs sürecinde stresli ve gergin bir ortam oluşmaktadır. Mizah ile stres ve gerginlik ortadan kaldırılmaya ya da hafifletilerek işlevinin yerine getirilmesini sağlamaktadır. Bireylerin kendilerini stresli ve gergin hissettikleri bir ortamın mizah ve gülme davranışıyla son bulması bireylerin kendilerini rahatlamasını sağlamaktadır. Stresli ortamlarda mizah malzemesi daha çok çıkmaktadır. Koronavirüs her açıdan bireylerin stres yaşadığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradan da anlaşılacağı gibi koronavirüs ortamın mizah üretimini sağlanmaktadır.

KAYNAKÇA

Bergson, Henri (2014). *Gülme*. (çev. Hasan Ali Yücel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Binark, Mutlu (2015). Yeni medya özel sayısı hakkında: Neden?. *Folklor/Edebiyat*. S. 83. s. 9-18.

Morreall, John (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (çev. Kubilay Aysevener- Şenay Soyer). İstanbul: İris yayınları.

Öngören, Ferit (1998). *Türk Mizahı ve Hicvi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tanavska, Dina (2010). *Farklı Kültürlerde Sözlü Mizah: Türkiye'de Yaşayan Türk, İngiliz ve Rus Gençleri Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Terr, Lenore (2000). *Sevgi ve Çalışmanın Ötesinde Oyun Yetişkinler İçin Neden İhtiyaçtır.* (çev. Murat Köseoğlu). İstanbul: Literatür yayıncılık.

Yardımcı, İsmail (2010). "Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri". *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.* C. 3. S. 2. s. 1-40.

Elektronik Kaynaklar

Güldür Güldür Show, 244. Bölüm, 'Uzaktan Eğitim': https://www.youtube.com/watch?v=Lv9NuOF8XwM&t=239s (E.T.: 15.12.2020).

Çok Güzel Hareketler Bunlar 2, 47. Bölüm, 'Tuzaktan Eğitim': https://www.youtube.com/watch?v=xOY7yCeonlU (E.T.: 15.12.2020).

Çok Güzel Hareketler Bunlar 2, 61. Bölüm, 'Tuzaktan Eğitim': https://www.youtube.com/watch?v=gK9gmKTJJu0&t=29s (E.T.: 15.12.2020).

Güldür Güldür Show, 241. Bölüm, 'Sokak Röportajları': https://www.youtube.com/watch?v=5lyJOCpMqLY (E.T.: 15.12.2020).

Güldür Güldür Show, 236. Bölüm, 'Eve Berber Atmak': https://www.youtube.com/watch?v=LyMRZtnq0_4 (E.T.: 15.12.2020)

Güldür Güldür Show, 238. Bölüm, 'Yeni Normal–Düğün': https://www.youtube.com/watch?v=VlT5yhdcc5M (E.T.: 15.12.2020).

Çok Güzel Hareketler Bunlar 2, 53. Bölüm, 'Mask-ı İzdivaç' https://www.youtube.com/watch?v=wAjCWV_q0V4 (E.T.: 15.12.2020).

Güldür Güldür Show, 239. Bölüm, 'Koronanın Arka Odası': https://www.youtube.com/watch?v=NZGxWZ8Rvqc (E.T.: 15.12.2020).

Güldür Güldür Show, 240. Bölüm, 'Çocuklarla Karantina': https://www.youtube.com/watch?v=c0kjPHNM_mY (E.T.: 17.12.2020).

Güldür Güldür Show, 326. Bölüm, 'Bitmeyen Karantina': https://www.youtube.com/watch?v=Gsy2ScUdwQY (E.T.: 17.12.2020).

Çok Güzel Hareketler Bunlar 2, 47. Bölüm, Anla Karantina, https://www.youtube.com/watch?v=H7gWTtbRo5c&t=239s (E.T.: 17.12.2020).

Çok Güzel Hareketler Bunlar 2, 64. Bölüm, 'Yayılış Corona': https://www.youtube.com/watch?v=vqF3T5c_IZ0 (E.T.: 17.12.2020).

Çok Güzel Hareketler Bunlar 2, 69. Bölüm, 'Aşınız Sağ Olsun': https://www.youtube.com/watch?v=1WBvxAxVtFk&t=34s (E.T.: 20.01.2021)

ANKARA'NIN BALA İLÇESİ'NDE KURT AĞZI BAĞLAMA GELENEĞİ ÜZERİNE BAZI TESPİTLER

Semra ŞİMŞEK

Yüksek Lisans Öğrencisi
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Halk Bilimi ABD

ÖZ

Türk kültürünün hüküm sürdüğü coğrafyalarda kurt önemli bir semboldür. Kurt totem, ongun olarak görülebilir. Destanlarda, efsanelerde, menkıbelerde kurda yer verilmiştir. Kurt, Şamanizm'de de önemlidir. Şamanların davullarında kurt tasvirleri vardır. Bazı şamanlar ise üstlerinde kurdun uzuvlarından birini taşır. Bu çalışmada kurdun mitolojik ve halk inanışlarındaki önemine değinilmiştir. Hayvan sahipleri ya da çobanlar canavardan (kurt) hayvanlarını korumak için hayvanların kaybolduğu alanları belirtip, dualar söyleyip ve ip, makas ya da bıçak gibi eşyaları kullanarak kurt ağzı bağlarlar. Ankara'nın Bala İlçesi'nde kurt ağzı bağlama geleneğinin nasıl yapıldığına, bazı yörelerle Bala İlçesi'ndeki kurt ağzı bağlama geleneği arasındaki farklılıklara ve benzerliklere yer verilerek kurt ağzı bağlama konusunda bilinmeyen birkaç noktaya değinilmiştir, kurt ağzı bağlama geleneğinin büyü ve dinle ilişkisi ve kurt ağzı bağlama geleneğinin İslamiyet'ten önceki eski kadim uygulamalardan biriyken nasıl dualarla İslami bir biçim aldığı gösterilmek istenmiştir. Kurt ağzı bağlanırken ve çözülürken neler yapıldığı, hangi dualar okunduğu, bu duaları okuma sebebine ve kurdun ağzını açmak için ne kadar beklendiğine yer verilmiştir. Bu çalışmada Bala İlçesi'nde hayvancılıkla uğraşan halkın ya da çobanların hayvanlarını kurttan korumak için uyguladığı kurt ağzı bağlama geleneğinin çok eski zamanlardan beri yapıldığı görülür ve kaynak kişilerin verdiği bilgiler doğrultusunda Bala'da çoğunlukla kadınların kurt ağzı bağlamayı yapması bu geleneğin kökenlerini Şamanizm'e götürmektedir. Ayrıyeten bu çalışmada kurt ağzı bağlanırken kullanılan eşyaların halkın inanışlarına göre seçildiği ve İslamiyet'ten sonra özellikle okunan dualarla Allah'ın ilahi gücünün yansımasıyla kurttan hayvanların korunduğu görülür.

Anahtar Kelimeler: Türk halk inançları, kurt ağzı bağlama geleneği, ankara/bala, büyüsel ve dinsel uygulama, kurt

ABSTRACT

The wolf is an important symbol in geographies where Turkish culture prevails. The wolf totem can be seen as totem. The wolf is featured in epics, legends and legends. The wolf is also important in Shamanism. Shamans have depictions of wolves on their drums. Some shamans carry one of the wolf's limbs on them. In this study, the importance of the wolf in mythological and folk beliefs is mentioned. To protect their animals from the beast (wolf), the owners or shepherds tie the wolf's mouth by pointing out the areas where the animals are lost, saying prayers and using items such as rope, scissors or a knife. A few unknown points about wolf mouth binding were mentioned by giving place to how the wolf mouth binding tradition was made in Bala District of

Ankara, the differences and similarities between some regions and the wolf mouth binding tradition in Bala District. It is aimed to show how the tradition of baglama, which was one of the ancient practices before Islam, took an Islamic form with prayers. What is done when the wolf's mouth is tied and untied, what prayers are said, the reason for reading these prayers and how long it takes to open the wolf's mouth are given. In this study, it is seen that the tradition of tying the wolf's mouth, which is practiced by the people dealing with animal husbandry or shepherds to protect their animals from wolves, has been practiced since ancient times, and in line with the information given by the source people, the fact that mostly women in Bala tie the wolf's mouth takes the origins of this tradition to Shamanism. In addition, in this study, it is seen that the items used while tying the wolf's mouth were chosen according to the beliefs of the people and that animals were protected from the wolf by the reflection of Allah's divine power, especially with the prayers read after Islam.

Keywords: Turkish folk beliefs, wolf mouth tying tradition , ankara/bala, magical and religious practice, wolf.

Giriş

Kurt Türk mitolojisi için çok önemlidir. Kurda efsanelerde, destanlarda, atasözlerinde ve halk inanışlarında yer verilmiştir. Kurt totem, ongun olabileceği gibi yeri geldiğinde ak ve kara iyeleri barındıran, bazen hayır bazen de şer getirdiği düşünülen, yol gösterici, nazardan koruyan, yiğitlik, cesaret ve güç sembolüdür. Kurt üzerine bir kült oluşmuştur. Kurt; Börü, Börte, Börcü, Asena, Kök Börü vb. isimlerle adlandırılmıştır. Ögel'e göre 'Kök Börü' Gök Kurt anlamındaydı. Burada kök ya da göğün anlamı göğün rengi olan maviliktir. Gök renk, Tanrı'nın bir sembolü sayılırdı. Bir şeyi gök rengiyle ilişkilendirilmesi o şeyi kutsal saymak için ya da onun ile Tanrı arasında bir bağ kurulmak istenmesindendir (2010: 42). Kurdun yırtıcı hayvan olduğu bilinir ama halk küçük böceğe de kurt demektedir. Ögel, bunun sebebinin bilinmediğini ve Türk tarihinde aydınlanmayan bir konu olduğunu söyler (2010: 15).

Kurt bazen bir ata bazen bir ana bazen yol gösterici bazen de kutsal bir ışık olarak görülebilir. Oğuznâme'de, Ergenekon Destanı'nda ve Başkurt Türklerinin efsanelerinde kurt yol gösterici ve rehber olarak görülür. Kendilerinin kurttan türediklerine inanan boylarda vardır. Kagnılı Türk boylarından Kao-ch'elerin de erkek kurttan türediği düşünülür. Kalafat ve Güven'e göre insanla dişi kurdun birleşmelerinden dünyaya gelen on beş çocuk Kıpçakların atalarını oluşturmuştur (2011: 66). Uygurlarda kurt ata, Göktürklerde kurt ana görülmektedir ve Cengiz Han'ın atalarının kurt olduğu düşünülür. Anadolu'da ve Türk dünyasındaki efsanelerde ve destanlarda kurdun bir anne gibi kahramanı emzirdiği görülür. Sivas'ta bilinen Kurt Çamı Efsanesi'nde annesi iş yaparken çamın altında unutulan çocuğu kurt emzirir. Bu olaydan sonra çamı kutsal kabul edip çama Kurt Çamı derler (Özen, 2001: 301, aktaran: Kalafat, 2008: 315). Kurt tarafından emzirme Azerbaycan sahasındaki Köroğlu Destanı'nda da görülür. 'Köroğlu İle Aypara kolunda Köroğlu'nun oğlunu kurt emzirmektedir' (Kalafat, 2008: 313). Dede Korkut Hikâyeleri'nde ise kurt yüzü mübarek kabul edilir. Kurtta biçim değiştirme görülür. Çoruhlu'ya göre Oğuz Kağan Destanı'nda gök kurdun bir ışıkla beraber ortaya çıkması biçim değiştirmeye işarettir (2002: 136). Işığın Tanrının habercisi olduğu unutulmamalıdır. Mezar taşlarında, şaman elbiselerinde ve şaman davullarında kurt tasvirine rastlanır. Ögel'e göre şamanların kendi ruhlarını temsil eden

hayvanları vardır ve en yüksek ruhları taşıyan hayvan kartalken en kötüsü köpek ve kurttur (2010: 47). Bu hem biçim değiştirmeye örnektir hem de zamanla kurdun öneminin yitirilmesini gösterir. Bayraklarda kurt başı tasvirleri yer almıştır. Kurt, Türk halklarında kutsal bir tılsım olarak da görülmektedir. Yağmur yağmasında kullanılan Yada taşı ya da Sata taşı hayvanların içinde olabilmektedir. İnan'a göre Yakutlar Yada taşının at, inek, ayı, kurt gibi hayvanların içinde bulunduğuna ve en kuvvetli Yada taşının kurdun karnından çıkarılan taş olduğuna inanır (1986: 162). Ay dolun olduğunda Yakut Türklerinde kurt ve ayının Ay'a saldırması sonucu Ay tutulması gerçekleşir (Ögel, 2010: 51).

Mitolojide olduğu kadar halk inanışlarında da kurdun önemli bir yeri vardır. Kurt yağı da domuz yağı gibi hangi eve sürülürse o evdeki aile içi iletişimin kopacağına, bazı uygulamalarla kurdun üreme özelliğinin insanlara geçtiğine, kurdun gözünün inek gözü gibi uğur getirdiğine ve kurt gözünün nazardan koruduğuna inanılır. İnsanlar kurdun uzuvlarını ya da kurdun uzuvlarından olan eşyayı kullanarak o uzuvdaki özelliğin kendi özelliklerine yansıyacağını düşünmüştür. Kurdun uzuvlarında büyüsel özellikler olduğuna da inanan insanlarda vardır. Juraev ve Nurmuradova, Özbek halkının rüyalarında korkmamak için kurdun dişini ve tırnağını satın alıp nazar boncuğu gibi kullandıklarını, çocuğu çok yaşamayan kadınların kurdun eski yuvasına gidip yattıklarına ve yeni doğan çocuğa zarar gelmemesi için çocuğu kurdun ağzından geçirdiklerine dikkat çeker (2010: 148-149). Kurt kafası tasviri bulunan bileziğin kadını kötülüklerden koruyacağına ve Usunlar döneminde kurdun çenesi veya ağzının derisinin kötülüklerden koruduğuna inanılırdı (Juraev ve Nurmuradova, 2010: 146).

Kurdun cesurluk özelliğinin insanlara geçtiğine ve nazardan koruduğuna inanılır. Hazar Türklerinde kurt dişi, nazara karşı korur. Laipanov'a göre Karaçay Türklerinde eski dönemde cesur olanlar yurdunu koruyup şehit olduğunda cenazeyi kurt şeklindeki sedyede taşırlardı ve erkek çocuğu doğduğunda beşiğin köşelerine kurt resmi koyarlardı (2000: 526). Cenazenin kurt şeklindeki sedyede taşınırsa ölen kişinin yiğit biri olduğu düşünülür. Bebeğin beşiğine kurt resimleri konması ise bebeğin cesaretli ve güçlü bir karaktere sahip olması istenmesindendir. Slavlarda Tanrı, insanları yarattığı için kıskançlıkla şeytan kurdu yaratmıştır. Şeytan kurdu canlandıramaz ve Tanrı'ya karşı kurdu kışkırtırsa kurdun canlanacağını düşünür. Şeytan ısır onu diye bağırdığında kurt şeytanı dinlemeyip, Tanrı'nın ısır demesine itaat etmiş ve kurda doğru koşmuştur. Kötü ruh ile kurdun sürülere birlikte saldırdığını düşünürler (Uzelli, 2016: 102, aktaran: Yılmaz, 2017: 845). Güney Slavları, kurdu gece kabirden çıkan hortlak sayar. (Uzelli, 2016: 103, aktaran: Yılmaz, 2017: 845). Slavlar Kurt Bayramı yapmaktadırlar. Kurdun insanların göremediği varlıkları gördüğü düşünülür. Bayatlı'ya göre kurt üç harflilerin üstüne işemesiyle üç harfliler taş kesilir. Hanekin ilçesi Türkmenleri; kurda saplanan bıçak evde bulundurulursa o eve hırsız giremeyeceğine, evine kurt girenin ailesine zarar geleceğine ve dişi kurdu öldüren bekâr erkeğin güzel bir kadınla evleneceğine inanır. Kurdun kuyruk yağı eritilip sürülünce saç çıkacağı, bebeğe verilen süte kurt sütü karıştırılırsa çocuğun ilerde cesaretli olacağı ve sara

hastasının kurdun gözünü üstünde bulundurursa sara nöbeti geçirmeyeceğine dair inanışlar vardır (2020: 310-311-312). Kurt üzerine günlük hayatımızı şekillendirebilecek birçok halk inancı oluşmuştur.

Anadolu'da da kurdun haberci olduğu görülür. "Çorum'un Alevi inançlı Müslüman halkının dedelerinden Kurt Baba ile Seyit Sultan savaş zamanında Kandil Baba'ya haber taşıyarak muhabereyi sağlıyorlardı" (Kalafat, 2009: 214). Kurdun haberleşmede görev üstlendiği görülmekle birlikte kurt Tanrı ile halk arasında haberci olarak da düşünülür. Gelinlere nazar değmesin diye gelinin üzerine kurdun uzuvlarını taşıyan bir nesne takılır. Kurdun yelesini kullanan kişilerin korkusuz olacağına inanılır. Kalafat'a göre yastığın altına kurt postu konulursa loğusa kadını Al Avradı basmaz. Kurt kılı ölüm meleğine karşı korur (2008: 320). Kurdun bereket, uğur ve cesaret sembolü olduğuna, hastalıklara tedavi sağladığına, kötü ruhlara karşı insanları koruduğuna, nazara karşı koruyuculuğuna ve yeri geldiğinde olumsuzluklara sebep olabileceğine inanılır. İslamiyet ile birlikte kurdun ilahi ve Tanrısal özelliklerinin önemi azalmaya başlasa da Türk mitolojisinde ve Türk halk inanışlarındaki yeri halen devam etmektedir. Kurt üzerine oluşmuş halk inançlarından biri de Anadolu ve Türk dünyasında kullanılan kurt ağzı bağlama geleneğidir.

Özellikle köylerde insanlar hayvancılıkla ve tarımla geçimlerini sağladıklarından dolayı hayvanlarını korumak için farklı yollara başvururlar. Hayvanları korumak için halk çoban köpeği edinmiş, tüfek kullanmış hatta kurt ağzı bağlamada yapmıştır. Kurt ağzı bağlama geleneği, Türk dünyasında bozkır medeniyetinin uzantısı ve dini uygulama olarak görülen halk inanışıdır. Kurt ağzı bağlama geleneğinin tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Kurt ağzı bağlama Anadolu'da yapılmakla beraber Orta Asya'da, Batı Trakya'da, Orta Doğu'da ve Kafkasya'da aslında Türk kültürünün hüküm sürdüğü coğrafyalarda uygulanır. Kurt ağzı kapama ya da kurt ağzı bağlama bir hayvan kaybolduğunda hayvan sahibinin hayvanına zarar gelmemesi için kurt ağzı bağlamayı bilen biri ya da ağzı dualı birine (halkın tabiri ile bir hocaya) gittiğinde belli dualar okunarak, bazı malzemeler (ip, makas, bıçak, çaput vb.) kullanılarak ve hayvanın kaybolduğu yer ve kaybolduğu alana yakın yerler söylenerek kurtların bazı insanlara göre ise tüm yırtıcı hayvanların ağzının bağlanması ile kurdun hayvana zarar vermesinin önlenmesi için yapılan uygulamadır. Köylü, hayvanlarının düşmanı olarak yırtıcı hayvanları ve kurdu görür. Kurt ağzı bağlamayı yapıldığında hayvanın kurt ağzı çözülene kadar korunduğuna inanılır.

Kurt ağzı bağlama geleneğinin İslamiyet'ten önce var olduğu ve İslamiyet ile birlikte farklı bir şekilde uygulandığı bilinmektedir. Kurt ağzı bağlamanın hem dinsel hem de büyüsel bir yanı vardır. Kurt ağzı bağlama ipe düğüm atma, bıçak ağzı açıp kapama, çaputu bağlama, makası kapatma vb. şekillerde yapılmaktadır. 'Bıçak ağzı açıp kapamak, düğüm atıp düğüm çözmek halk inançlarımızda büyü yapmak ve büyü bozmak bahislerinin konusudurlar' (Kalafat, 2006: 276). Bu da bu halk inanışının İslamiyet'ten önceye dayandığının kanıtıdır. Kurt ağzı bağlama; İslamiyet ile birlikte bıçak ağzı kapamayı, ipe düğüm atmayı ya da makas ağzını kapamanın dua eşliğinde yapılmasıyla İslami unsurları da barındırmıştır. Kaplan'a

göre ise kurt ağzı bağlama, afsunlanma olarak görülür. Kurt ağzı bağlamada kullanılan ip hayvan kılından örülme olmalıdır. Bıçak ise ağzı açılıp kapatılabilen ve hayvanların boynuzundan yapılmış olmalıdır. Aslında bunlar hayvanlarla bütünleşmeyi ifade eder (2015: 102).

İpe ya da çaputa atılan düğümle ve makas ya da bıçak ağzının kapatılmasıyla kurt ağzı bağlanabilir. Burada dikkat çeken nokta şudur: Anadolu'daki inanışlarda düğüm ayrı bir yer tutar. Özellikle düğün günü gelin eşyalarında düğümlü ve bağlı bir şey olmamasına dikkat edilir. Bu yüzden bohçalara vs. düğüm atmak yerine toplu iğneler kullanılır. Düğün günü makas ağzının açık olmasına ve kilitlerin açık olmasına da dikkat ederler. Eğer herhangi bir eşyada düğüm olursa ve makas ağızları kapalı olursa damadın gerdekte bağlanacağı düşünülür. Kalafat'a göre nikâh kıyılırken düğüm atılmaz, damat gerdekte iken ipe düğüm atıldığında damadın bağlanacağı düşünülür. Şaman dua ederken dinleyenler elleriyle göğüslerini bağlamazlar ve parmaklarını kapatmazlar. Ellerini bağlarlarsa ve parmaklarını kapatırlarsa şamanın yaptığı olumlu telkinden yararlanılamayacağı düşünülür (2004: 71-72). İpe düğüm atıldığında ve makas ağzı kapatıldığında nasıl damat gerdekte bağlanıyorsa kurdun ağzının da bu şekilde bağlanıldığı düşünülmektedir. Kurt ağzı bağlamada kullanılan bıçak ve makasta demirden yapılmıştır. Demirin kötü ruhlardan koruduğuna ve kötü ruhlardan uzak tuttuğuna inanılmasından dolayı kurt ağzı bağlamada makas ve bıçak kullanılıyor olabilir.

Kurt ağzı bağlama geleneği Ankara'nın Bala İlçesi'nde de görülmektedir.[1] Ankara'nın Bala İlçesi'nde kurt ağzı bağlama iple, çaputla, bıçakla ve makasla yapılmaktadır. Kaynak kişilerin verdiği bilgilere göre kurt ağzı bağlama yapılış şekilleri şunlardır: Kurt ağzı bağlama; bıçağın ağzını açıp, okuyup ve üfleyerek sonrada bıçağın ağzı kapatılarak ya da ip bağlanarak veya ip düğümlenerek yapılır (Gülnaz: 21.01.2021). Yarım metre ipe yedi defa düğüm atıp her düğümde İhlas ve Şems Suresi okunarak bağlanır (Binnaz: 21.01.2021). Kurt ağzı bağlamayı bıçak ya da çakının ağzını açıp Fatiha, Ayetel Kürsi vb. dualar okunduktan sonra çevredeki mevki isimleri sayılarak bıçağın ağzının kapanmasıyla ya da makasın ağzını açıp dua okunarak yapılır (Zekeriya: 21.01.2021). Bağlama veya düğüm, kurt ağzı bağlamada etkilidir. Bu yüzden kurt ağzı bağlama niyetiyle sadece ip değil bir bez ya da çaput bağlandığında ya da düğüm atıldığında da kurdun ağzının bağlandığı düşünülür. Bala İlçesi'nde de ip yerine bir çaput, bez ya da herhangi bir başörtü bağlanarak kurt ağzı bağlanabilmektedir (Safinaz: 21.01.2021). Hayvan kaybolduğunda hayvan bulunana kadar hayvanın korunacağı düşünüldüğünden kurt ağzı bağlatılmıştır ama kurt ağzı bağlatmak için illa hayvanın kaybolmasına gerek yoktur. Kendi davarlarını güdenler veya çobanlar sürüye kurt saldırıp hayvanları ölmesin diye de bağlattırırdı. Bala İlçesi'nde de kurt ağzı bağlatma sebepleri değişmektedir. Bir davar kaybolduğunda ya da yeni çoban olanlar sürüden hayvan kaybolmaması için kurt ağzı bağlatırdı (İsmet: 21.01.2021). Çobanlar kurt ağzı bağlamayı bir

[1] Deşifre metinler ağız özellikleriyle alınmamış, araştırmacı tarafından özetlenmiştir.

güvence olarak görür ve kurt ağzı bağlattığında kurdun kendi hayvanına dokunmayacağını düşünürdü (Zekeriya: 21.01.2021). Halk kendi sürülerini güderken hayvanı zarar görmemesi için kurt ağzı bağlatırdı (Gülnaz: 21.01.2021). Çoğunlukla hayvanlara zarar gelmesin diye kurt ağzı bağlatılmıştır.

Kurt ağzı bağlatırken hayvanın kaybolduğu alan ve kaybolduğu alana yakın yerler dile getirilirdi. O alanlardaysa hayvana zarar gelmezdi. Bala İlçesi'nde de kurt ağzı bağlama yapılırken hayvanın kaybolduğu alana yakın konumlar söylenirdi. İp bağlarken mevkilerin ismi sayılırdı. Sayılan mevkilerde kurtlar hayvanlara zarar vermezdi (Zekeriya: 21.01.2021). Kurt ağzı bağlanırken Kütüklü, Alabaş, Tepel ya da Hacıkent gibi kaybolduğu alan söylenirdi (İsmet: 21.01.2021). Kurt ağzını açan kişinin kurt ağzını bağlayan kişi olması gerektiği ve kurt ağzı bağlarken kullanılan ip, bıçak ya da makasın kaybedilmemesi gerektiği düşünülür. Bala İlçesi'ndeki tespitlerde de kurt ağzı bağlatırken kullanılan ip, makas veya bıçağın kaybedilmemesi gerektiği görülür. Kurt ağzı bağlatılan ip kaybedilmemeli ve sağlam yere konmalıdır. Kurt ağzı bağlama hayvan bulunduğunda açılmazsa hayvan dağda açlıktan ölür (Gülnaz: 21.01.2021). İp ile kurt ağzı bağlandığında ip önemli bir yere konulmalı ya da bir çiviye asılmalıdır. İp kaybolursa hayvanın ağzı bağlı kalacak, avlanamayacak ve ölecektir. Kurt ağzını bağlayan kişi kurt ağzını açmalıdır. Başkası kurt ağzı bağlamayı açsa bile kurdun ağzı açılmamaktadır (Binnaz: 21.01.2021).

Bazılarına göre kurt ağzı bağlama açılmadığında kurt açlıktan ölürken bazılarına göre ise kurt ağzı bağlama açılmadığında kurt açlıktan ölmez çünkü kurt ağzı bağlandığında sadece senin hayvanına zarar vermez. Kurdun aynı alanda başka hayvanları avlayarak yaşamını sürdürdüğü düşünülür. Bu inançtan dolayı kurt ağzı bağlama süreleri de değişmektedir. Bazı insanlar üç gün bazı insanlar bir hafta bazı insanlarda aylarca kurt ağzını bağlı tutmaktadır. Kurt ağzı bağlama aylarca çözülmediğinde insanların inandıkları gibi kurt ölseydi özellikle İslamiyet ile birlikte kurt ağzı bağlama geleneğinin uygulanmaması gerekirdi. İslamiyet'in kabulü ile kurt ağzı bağlama geleneği İslami unsurları barındırarak devam etmiştir. Özellikle burada dikkat edilmesi gereken nokta hayvan gelir gelmez kurt ağzı bağlama açılmalı kurdun nasibi engellenmemelidir. İnsanlar kendi hayvanını koruma amacıyla başka bir hayvanın günahına girmemeli ve kurdun rızkına mani olunmamalıdır. Bala İlçesi'nde de kurt ağzı bağlamanın çözülme süresi değişmektedir. 'O çobanın sürüsü yok ki de kaç tane sürü var köyde. Ondan alamadı mı başka sürülerden alıyor' (İsmet: 21.01.2021). Çobanlık yapanlar kurt ağzını uzun süre bağlatmakta ve aylarca açmamaktadır. Çobanlar kurdun kendi sürüsünden değil de başka sürülerden ya da hayvanlarla beslendiğine inanır. Kurt ağzı bağlama mal gelince açılacağını, mal gelmeden kurt ağzı bağlamanın açılmayacağını ve uzun süre kurt ağzı bağlama açılmasa bile kurdun ölmeyeceğini söyler (Nazire: 21.01.2021). Bir gün durup kurt ağzı bağlamayı çözerler (Safinaz: 21.01.2021). Hayvanların zarar görmemesi için bir ay, iki ay veya üç ay kurt ağzı bağlama bağlı kalabilir (Zekeriya: 21.01.2021). Kurt ağzı bağlamanın üç gün, dört gün hatta bir hafta bağlı kalabileceğini ve hayvanları gelince açtıklarını söyler. Kurt ağzı bağlamayı açmazlarsa kurdun öleceğini söyler (Gülnaz:

21.01.2021). Kurt ağzı bağlama çözülmesi süresi hayvanın açlıktan ölüp ölmediğine inancına göre değişir.

Kurt ağzı bağlanırken de açılırken de dualar okunur. Hatta bu dualarla İslamiyet'ten önce var olan bir uygulama İslam'a uygun bir şekle çevrilmeye çalışılmıştır. Kurt ağzı bağlarken İhlas ve Şems Suresi okunur (Binnaz: 21.01.2021). Fatiha, Ayetel Kürsi ve İhlas Suresi okunur (Zekeriya: 21.01.2021). Kahriman'a göre kurt ağzı bağlama da Şems Suresi okunması şu şekilde doğar: Çoban namazdayken iki canavar hayvanı kırmaya başlar. Zamlı sureyi okurken çoban 'Veşşemsü vel duhaha' sesli söyler. Köpekler 'Ha' sesini duyunca canavarı fark eder ve boğar. O günden sonra kurt ağzı bağlama başlar ve dua olarak çoğunlukla Şems Suresi okunur (2019: 162). Balaban'a göre Şems Suresi'nin okunmasında kaybolan hayvanın surede geçen deve ile mukayese edilmiş ve kaybolan hayvan Kuran ile korunmuştur (2013: 16). Balaban'a göre yapılan uygulama eski inançlar içerisinde yer alan benzeme büyüsünün örneğidir (2013: 15). Bıçak veya makas kurdun ağzına benzetilerek bağlanır. Dinde büyü yasak olmasına rağmen bu uygulama korumaya yönelik olduğundan yapılmaktadır.

Anadolu'da da kurt ağzı bağlama geleneğine çokça rastlanır. Kurt ağzı bağlama şekilleri yöreden yöreye değişiklik gösterebilmektedir. Bazı yörelerde bağlanılan malzemeler bazı yörelerde okunan dualar değişir. Ankara'nın Bala İlçesi ile diğer yörelerin kurt ağzı bağlama geleneğinde benzerlik ve farklılıklar vardır. Kurt ağzı bağlama şekillerinden ipe düğüm atarak bağlama vardır. İp uzun olmalı ve ipe Şems ve İhlas Suresi her düğümde yedi defa okunarak düğüm atılmalıdır (Binnaz: 21.01.2021). İpe düğüm atılması ve ipin uzun olma sebebi vardır. Kaplan'a göre bağlanan ip kurdun bağırsaklarını temsil eder. Bu nedenle ip uzundur ve düğüm atılarak kurdun yeme ihtiyacına bir süreliğine engel olunmuş olunur. İkinci nedense ipin kişinin üzerinde taşımasından dolayıdır. Bağlanırken Duha Suresi okunur. Bazen imam afsunlama için parada alırdı (2015: 103-104). O ipin bağırsak olduğunu düşünme benzeme özelliğindendir. Hayvan kılından olması ipin hayvanla bütünleşmesindendir. Aşağı Çamlı Köyü'nde ve Bala İlçesi'nde bağırsak olarak düşünülen ip kaybolmasın diye uzun tutulur ve çobanlar ipin kaybolmaması için kendilerine bağlarlar. Kurt ağzı bağlarken okunan duaların değiştiği burada da görülmektedir. Aşağı Çamlı Köyü'nde (Terpink) kurt ağzı bağlama yapılırken Duha Suresi okunur, Bala İlçesi'nde kurt ağzı bağlama yapılırken Şems, İhlas, Fatiha Suresi gibi sureler okunmaktadır. "Çanakkale yöresinde kurt ağzının bağlanılması için Kureyş Suresi tersinden okunmalıdır" (Kalafat, 2006: 276). "Artvin ve çevresinde Gece sahipsiz olarak dışarıda kalan hayvanları kurttan korumak üzere "Tin" süresi üç kez "Eüzü besmele" çekilerek nefes almadan okunur" (Tokdemir, 1993: 262. Aktaran: Kalafat, 2006: 276). Görüldüğü gibi dualar değişmektedir ama bu dualarla Allah'ın ilahi gücünün hayvanı koruduğu düşünülür. Bala İlçesi'nde kurt ağzı bağlama yaptırıldığında herhangi bir ücret ödenmemekteyken belli yörelerde kurt ağzı bağlamanın ücretli yapıldığı da görülmüştür.

Kurt ağzı bağlandığında hayvana kurdun yaklaşamayacağı bilinir. Karaçay Türklerinde de kurt ağzı bağlama görülmektedir. Laipanov'un annesi kurt ağzı bağlattırmış ve koyunları bulduğunda kurdun burnuyla vurarak onları sakatladığını ancak kurt ağzını açamadığı için koyunlarda eksik olmadığına dikkat çeker (Laipanov, 2000: 526). Kurt ağzı bağlanılan çoğu yerde de Karaçay Türklernde olduğu gibi kurt ağzı bağlamanın sadece hayvanları koruduğu düşünülmekteyken, Bala İlçesi'nde kurt ağzı bağlandığında kurdun hayvana ve hayvan sahibine zarar vermediği görülmüştür. Kaynak kişi kardeşinin küçük yaşta davar güttüğünü ve annesinin kurt ağzı bağlattırdığını söyler. Kurdun davarın içine girdiğinde ne davara ne de kardeşine zarar vermediğini sadece pıskırıp gittiğini söyler (Gülnaz: 21.01.2021). Burada kurt ağzı bağlattırıldığında kurdun hayvana ve insana yaklaşamadığı görülür.

Bala İlçesi'nde kurt ağzı bağlama yapıldığında sadece kurttan değil diğer yırtıcı hayvanlardan da hayvanın korunduğuna inanılır. Kurt, çakal, domuz ve tilkinin davara zarar vermemesi için kurt ağzı bağlanırdı (Zekeriya: 21.01.2021). Kurt ağzı bağlandığında hayvanlara civardaki kurtların ve yırtıcı hayvanların dokunmayacağı söylenilir (Eda: 21.01.2021). Yalvaç'taki halk inanışlarına göre de kurt ağzı bağlama yapılınca sadece kurttan değil, diğer yırtıcı hayvanlardan da sürünün korunduğu görülür. Yalvaç'ta gece otlatılma yapılırken kaybolan sürünün yabani hayvanlardan zarar görmemesi için kurt ağzı bağlama yapılır (Isparta Valiliği, 1998: 12). Burada dikkat edilmesi gereken diğer nokta ise tüm yırtıcı hayvanlar kaybolan hayvana dokunmayacaksa niye adı kurt ağzı bağlama olmuş. Kurdun diğer hayvanlara göre özgürlüğüne düşkün olması ya da cesur olması olabilir. Kalafat, kaybolan hayvan bulunduğunda ağzı bağlanmış kurdun hayvanı korurcasına hayvanın başında beklediği tespitinde bulunmuştur. Kurt ağzı açıldığında kurt bölgeyi terk etmiştir (2006: 277). Bala İlçesi'nde de kurt hayvanın dibinde de olsa hayvana hiçbir şey yapmıyor hatta onun dibinde beklediği için hayvan zararda görmüyor. Kurt bir nevi kaybolan hayvanı koruyor. Koyunları kaybolduğunda aramaya çıkmışlardır ve koyunu gördüklerinde yanında canavar olduğu ama koyunu yaralanmamış olarak bulduklarını söylemiştir (Eda: 21.01.2021).

Rize'de dağ köylerinde kurt ağzı bağlamayı Huriana diye bilinen bir hanımın yaptığı ve erkeklerin yaptığı şekilde kurt ağzı bağlamayı yaptığı görülür. Huriane, kadın şamanın günümüze gelebilmiş örneği sayılabilir (Kalafat, 2008: 316). Bala'da halk, özellikle Meryem hanıma kurt ağzı bağlattırmıştır (Safinaz: 21.01.2021). Annesinin kurt ağzı bağlama yaptığını söyler (Nazire: 21.01.2021). Annesinin ve yaşlı bir teyzenin yaptığını söyler (Binnaz: 21.01.2021). "Büyüklerimiz yapıyordu: annelerimiz, babalarımız, ebelerimiz, teyzelerimiz, halalarımız" (Zekeriya: 21.01.2021). Bala İlçesi'nde kurt ağzı bağlamanın özellikle kadınlar tarafından yapıldığı görülür. Kurt ağzı bağlama yapanların bir nevi büyü yaptığı bilinmektedir. Bazı kavimler kadınları ilk şaman olarak görmekle beraber falcı, şifacı vb. şekilde de nitelendirir. Bu yüzden kadınların özellikle kurt ağzı bağlaması bizi Şamanizm'e aslında kadın şamanlara götürebilir.

Bala İlçesi'nde belli bir gün kurt ağzı bağlanır diyemeyiz. Tunceli'de ise mart ayının ilk çarşambasında kurt ağzı bağlanırken bir gül dalı alınıp daire haline getirilip hastalar içinden geçirtilip, 'Ey Ulu Rehber! Yol gösterici bizi kurtardığın bu günün yüzü suyu hürmetine sürülerimize dokunma" denilir. Bu ritüel yapıldığında sürülerine kurtların dokunulmayacağına inanılır (Çay, 1993: 244, aktaran: Kalafat-Güven, 2011: 67). Batı Trakya Türklerinde kurt ağzı bağlaması biraz daha farklıdır. Çünkü Batı Trakya Türklerinde kurt ağzı bağlandığında sabah kurdun hayvanı yiyip yemediğini anlaşıldıktan sonra hayvan aramaya çıkılır. Bala İlçesi'nde ve diğer yerlerde kurt ağzı bağlamalarda hayvan kaybolur kaybolmaz aramaya çıkılır. Batı Trakya Türklerinde madeni tas alınır, kızgın bir korun üzerine kapatılır ve üzerine ağzı iple bağlanılmış makas konularak kurt ağzı bağlanır. Sabahleyin tasın altındaki kor, kül haline gelmişse hayvanın yaşadığına inanılır ve aramaya çıkılır (Dede, 1978: 125-126, aktaran: Kalafat-Güven, 2011: 67). 'Slavlarda kurdun otlayan sürüyü yememesi için, Aziz Nikolay gününde masaya bıçak saplanır, sobaya demir ve bir kaba taş konulur. Sürü ilk otlamaya bırakıldığında sobadaki ateşten ahırın eşiğine serpilir' (Uzelli, 2016: 103, aktaran: Yılmaz, 2017: 845). Batı Trakya ve Slavlarda hayvanları zararlı hayvanlardan korumak için ateş de kullanılmaktadır. Ocak ateşi Tanrıyla ilişkilidir. Ateşin koruyucu ve kutsal sayılmasından dolayı hayvanları koruduğuna inanılıyor olabilir. Bala İlçesi'nde kurttan hayvanları korumak için ateş kullanılmamaktadır.

Sonuç

Kurt; Türk kültüründe önemli bir yer tutar. Bu çalışmada Bala İlçesi'ndeki kurt ağzı bağlama ile bazı yörelerdeki kurt ağzı bağlamadaki farklılık ve benzerliklere değinilerek kurt ağzı bağlamadaki bilinmeyen birkaç noktayada değinilmek istenmiştir. Bala İlçesi'nde kurt ağzı bağlandığında hem hayvan hemde hayvan sahibi kurttan korunmuştur. Kurt ağzı bağlama yapıldığında kurt sürünün içine girdiğinde hayvana ve hayvan sahibine dokunmadığı görülür. Kurt ağzı bağlandığında hayvanlar sadece kurttan değil tüm yırtıcı hayvanlardan da korunmaktadır. Kurt ağzı bağlandığında kurdun kurt ağzı bağlanılan hayvanın başında beklediği görülmüştür. Kurt ağzı bağlandığında kurt kaybolan hayvana başka hayvanların zarar vermesini de engeller. Bala İlçesi'nde kurt ağzı bağlama ile ilgili ulaşılan önemli bir noktada kurdun ağzının tamamen kapanmamasıdır. Kurt, kurt ağzı bağlatan kişinin hayvanına dokunmaz ve başka hayvanları yiyerek yaşamını sürdürebilir.

Eski kadim uygulamalardan biri olan kurt ağzı bağlama geleneği Bala İlçesi'nde de afsunlanma ya da büyü olarak görülmüştür. Özellikle kadınların kurt ağzı bağlaması ve ipin, makasın ya da bıçağın ağzı bağlandığında kurdun ağzının bağlanmasın benzeme büyüsünü çağrıştırdığından bu geleneğin Şamanizm'e kadar uzanabileceği görülür. Özellikle İslamiyet ile birlikte halk bu geleneği bırakmayarak okunan dualarla İslama uygun hale getirmiştir. İslamiyet'te bir hayvana zulüm yoktur. Bunun Bala İlçesi'ndeki yansımaları da kurt ağzı bağlama süresine yansımıştır. Kurdun açlıktan öleceğini düşünenler kurt ağzını bağlamayı en fazla bir hafta bekletip açtırırken, kurdun açlıktan ölmeyeceğini düşünenler ise kurt ağzını aylarca bağlı tutar. Eğer hayvanın öleceği düşünülseydi birkaç gün sonra kurt ağzı bağlama

açılırdı çünkü İslam'da hayvana eziyet yoktur. Okunan dualar sonucunda Allah'ın ilahi gücüyle kurdun hayvana zarar vermediği görülür.

Başka önemli bir noktada neden bu malzemelerin kullanıldığıdır. Kurt ağzı bağlatılırken kullanılan malzemelerden ip kurdun bağırsağına benzetildiğinden, makas veya bıçak demirin koruyuculuğundan ya da ateş kullanılması ateşin kutsiyetliğinden mi yoksa bu malzemeleri kullanma sebebi eski inanışlarımıza bağlı farklı şeyler olabilir mi? Türk kültüründe demir veya ateşin önemli olduğunu bilinir. Ateşin bir ruhu olduğundan ve Tanrısal bir aracı olduğundan dolayı mı kurt ağzı bağlamada ateş kullanılarak Tanrı'nın hayvanları koruyacağı düşünüldü? Demirin Tanrılara üstünlük verdiği, güç ve kuvvetin simgesi ve kötü ruhları kovma özellikleri olduğu için mi kurt ağzı bağlamada bıçak ve makas kullanıldı? Bu malzemelerin kullanılma sebebi de halk inanışlarımıza dayandığı görülmektedir. Bala İlçesi'nde kurt ağzı bağlama geleneği sürmektedir. Özellikle kendi hayvanını güdenler ve çobanlar hala kurt ağzı bağlama yapmaktadır. Kurt ağzı bağlama yaparken kurdun nasibinin unutulmaması gerekir. Yoksa nasıl Tanrı kurt ağzı bağlattığında kişinin hayvanını koruyorsa orada da kurdu korur. Kurt ağzı açılmazsa günah boyutu da vardır. Hayvan sahipleri hayvanını bulduğunda kurt ağzını açtırmalıdır.

KAYNAKÇA

Balaban, Tuğrul (2013). "Kurt Ağzı Bağlama ve Dini Dayanağı Üzerine: Amasya İli Örneği". *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. S. 4. s. 12-17.

Bayatlı, Necdet Yaşar (2020). "Diyale İli Hanekin İlçesi Türkmen Folklorunda Kurt". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. S. 50. s. 297-318.

Çay, Mehmet Abdulhaluk (1993). *Her Yönüyle Kürt Dosyası*. Ankara: Boğaziçi Yayınları.

Çoruhlu, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Dede, Abdurrahim (1978). *Batı Trakya Türk Folkloru*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınevi.

İnan, Abdulkadir (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Isparta Valiliği (1998). *Isparta'nın Folklorik Yapısı*. Isparta.

Juraev, Mamatqul-Barno Nurmuradova (2010). "Özbek Halk Biliminde Kurt Kültürüne Ait Halk İnanışları". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. C. 10. S. 2. s. 145-150.

Kahriman, Sevda Tuğçe (2019). *Emirgazi ve Karapınar'da Koyunculuk ve Çobanlık*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kalafat, Yaşar (2004). *Altaylar'dan Anadolu'ya Kamizm- Şamanizm*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Kalafat, Yaşar (2006). "Türk Halklarında Kurt Ağzı Bağlama İnancı". *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 20. s. 273-280.

Kalafat, Yaşar (2009). "Yaşayan Eski Türk İnançları İtibariyle "Türk Mitolojisi" ve Prof. Dr. Bahaeddin Ögel". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 2/8. s. 212-220.

Kalafat, Yaşar- İ.M.V. Noyan Güven (2011). "Altay Türk Halk İnanışlarından Anadolu'ya Dair Bazı Tespitler". *Notes on the Folkloric Beliefs of the Altay - Turks concerning Anatolia*. S. 6. s. 60-75.

Kalafat, Yaşar (2008). "Dedem Korkut'un Kurdu". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*. S. 9. s. 309-324.

Kaplan, Davut (2015). "Oltu- Aşağı Çamlı Köyü'nde (Terpink) Kurt Ağzı Bağlama. *SBARD*. S. 26. s. 101-105.

Laipanov, Bilal (2000). "Karaçay Türklerinin Börüyle (Kurtla) İlgili Töreleri". *Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı.* Ankara: s. 525-531.

Ögel, Bahaeddin (2010). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamalarıyla Destanlar).* C. 1. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Özen, Kutlu (2001). *Sivas Efsaneleri*. Sivas.

Tokdemir, Hayrettin (1993). *Artvin Yöresi Folkloru*. Ankara.

Uzelli, G. (2016). *Slav Mitolojisi: İnanışlar ve Söylenceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yılmaz, Bilen (2017). "Türklerdeki Kılavuz Bozkurt ile Slav Efsanelerindeki Kurtların Efendisi Motifine Dair Bir Karşılaştırma". *I. Uluslararası Türklerin Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu.* Ankara: s. 839-854.

Kaynak Kişiler

Gülnaz, Şimşek (21.01.2021). *Kurt Ağzı Bağlama Geleneği*. Sincan. Ankara: 61.

Binnaz, Korkmaz (21.01.2021). *Kurt Ağzı Bağlama Geleneği*. Yenimahalle. Ankara: 41.

Zekeriya, Şimşek (21.01.2021). *Kurt Ağzı Bağlama Geleneği*. Sincan. Ankara: 53.

Safinaz, Kılıç (21.01.2021). *Kurt Ağzı Bağlama Geleneği*. Altındağ. Ankara: 50.

Eda, Şimşek (21.01.2021). *Kurt Ağzı Bağlama Geleneği*. Sincan. Ankara: 21.

Nazire, Şimşek (21.01.2021). *Kurt Ağzı Bağlama Geleneği*. Sincan. Ankara: 55.

İsmet, Aktaş (21.01.2021). *Kurt Ağzı Bağlama Geleneği*. Bala. Ankara: 58.

ÇELİKHAN İLÇESİ AKSU KÖYÜ ÖRNEĞİYLE YILBAŞI OYUNLARI

Yaren KARACA

Yüksek Lisans Öğrencisi
Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Türk Dili ve Edebiyatı ABD

ÖZ

Hasat vaktinin sona ermesi, kış hazırlıklarının tamamlanması ile köy halkı bir dinlenme dönemine girer. Bu dönemde sohbet meclislerinde masallar, hikâyeler ve efsaneler anlatılmaya, köy seyirlik oyunları oynanmaya başlar. Köy seyirlik oyunlarının bir türü de yılbaşı oyunlarıdır. Metin And, köy seyirlik oyunlarının tasnifinde yılbaşı ve yıl sonu oyunlarına yer vermiştir. Adıyaman ili Çelikhan ilçesi Aksu Köyü'nde de yılbaşından bir hafta önce yılbaşı oyunları oynanmaktadır. Bu oyun; yeni yılın habercisi olmanın yanı sıra hoşça vakit geçirme, yardımlaşma gibi pek çok işleve sahiptir. Birlikte ev ev dolaşıp yenilebilecek çeşitli malzemeler toplayan çocukların oyunun sonunda bu malzemeleri paylaşması birlik ve beraberliğin yanında paylaşımcı olmayı da öğretmektedir. Oyunun içerisinde bir bekçi ve bekçinin sahipliğini yaptığı "Hırtık" adında türlü kostüm ve aksesuarla bezenmiş bir canavar yer alır, bu canavarla bütün köy dolaşılır. Asıl amaç; bu canavarla ilk önce köy sakinlerini korkutmak sonrasında da onları güldürmektir. Bu canavar da evlerden belli başlı malzemeler toplamaktadır. Oyunda bir damat ve gelin kılığına girmiş bir erkek yer alır. Bu kişiler, gittikleri evlerde oynayarak insanları eğlendirir ve gelin üzerinden gelişen bir takım münasebetlerle olaylar çıkarır. Oyunun bu aşamaları tamamlandıktan sonra herkes köy meydanında buluşup evlerden topladıkları malzemeleri bir araya getirir. Bunlardan bazıları dağıtılarak evlere götürülürken bazıları da yemek ve tatlı yapılarak meydanda yenir. Bu çalışmada yörede halen yaşatılmaya devam eden köy seyirlik oyunlarından yılbaşı oyunu hakkında bilgiler verilmekte ve bu oyunun işlevi üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çelikhan, Aksu köyü, köy seyirlik oyunları, yılbaşı oyunu, işlev.

ABSTRACT

With the end of the harvest season and the completion of winter preparations, the people of the village enter a period of rest. During this period, fairy tales, stories and legends are told in conversation assemblies, and village spectacle games are played. Another type of village spectacle games are Christmas games. Metin And featured New Year's Eve and end-of-year games in the classification of village spectacle games. New Year's games are played one week before New Year in Aksu Village of Çelikhan district of Adıyaman province. This game; In addition to being the harbinger of the new year, it has many functions such as having a good time and helping each other. The children who collect all kinds of materials that can be eaten from house to house together and share these foods at the end of the game and this event teaches sharing as well as unity and togetherness. In the game, there is a monster named "Hırtık", which is owned by a guard and a guard, adorned with various costumes and accessories. This monster visits the whole village.

The main purpose; is to frighten the residents of the village first with this monster and then to make them laugh. This monster also collects materials from houses. There is a groom and a man disguised as a bride in the game. These people entertain people by playing in the houses they go and make a scene with a number of tricks that develop over the bride. After these stages of the game are completed, everyone gathers in the village square and shares the materials they collect from the houses. Some of these are distributed and taken to homes, while others are made dessert and eaten there. In this study, information is given about the New Year's Eve game, one of the village theatrical plays that are still kept alive in the region, and the function of this game is emphasized.

Keywords: Çelikhan, Aksu village, village spectacle games, christmas game, function.

Giriş

İçeriğinde bulundurduğu kültürel unsurlarla köy seyirlik oyunları, eski çağlardan günümüze ulaşmış sadece Türk toplumunun değil bütün topluluklar için değerli bir manevi miras niteliğindedir.

Dilaver Düzgün, "Köy seyirlik oyunlarını daha çok köy çevrelerinde, yılın belirli günlerindeki bazı törenlerle düğünlerde ve genellikle kış aylarında düzenlenen sıra gecelerinde sergilenir." şeklinde tanımlamıştır (2002: 493).

Nebi Özdemir, köy seyirlik oyunlarını geleneksel Türk tiyatrosunu meydana getiren türlerden birisi olarak ifade etmekte ve kırsal kesim insanının tiyatro geleneği olarak kabul edildiğini belirtmektedir (2001: 121).

Anadolu halkının kültürel birikiminin yansımalarından biri olan köy seyirlik oyunları; düğünlerde bayramlarda, hasat mevsiminde, hayvanların çiftleşme veya ekinlerin ekildiği zamanlarda ya da mevsim dönümlerinde olduğu gibi köy halkı için önem taşıyan belirli zamanlarda "oyun çıkartma", "oyun yapma" geleneğinden yola çıkılarak sergilenen tiyatro etkinliklerini içine alır (Karadağ, 1978: 9).

Boratav seyirlik oyunlar için şu değerlendirmeyi yapar: "Seyirlik oyunlar sadece eğlence vesilesi ve aracı, hayal ürünü, gelip geçici şeyler değildir; onlar, toplumun günlük sorunlarından, tasalarından, kaygılarından, sevinçlerinden, işlerinden, üretim ve tüketim çabalarından, törelerinden, törenlerinden ayrılamaz. Bir kelime ile halkın yaşamıyla kaynaşmışlardır; onunla bir bütün halindedirler ve ancak toplumun yaşamının türlü yönleriyle bir arada incelenerek değerlendirilip yorumlanabilirler " (Boratav, 1988: 224).

Köy seyirlik oyunları, işledikleri konular ve işlevleri bakımından dinsel-büyüsel ve din dışı oyunlar olarak ikiye ayırmak mümkündür. Şükrü Elçin (1991: 37-61) Bu oyunları "1. Ritüel oyunlar, 2. Profan mahiyetindeki oyunlar" başlıkları altında sınıflandırıp incelemiştir. Dinsel-büyüsel (ritüel) oyunlar, yılın değişmesine, hayvan, bitki kültüne ve mezhep merasimlerine bağlı oyunlardan oluşurken din dışı (profan) oyunlar, günlük hayata, masallara, destanlara ve aşıkların hayatlarına, tarihî olaylara, hayvan taklitlerine, tat ya da dilsiz taklitlerine dayanan oyunlardır.

Metin And, köy seyirlik oyunlarını ortaya çıkış nedenleri ve kaynakları bakımından şu şekilde sınıflandırmayı tercih etmiştir:

Kuttören ve söylence kaynaklı oyunlar-gerçekçi oyunlar,

Ölüp dirilme ve kız kaçırma,

Yılbaşı ve yıl sonu oyunları,

Tarımsal oyunlar-çoban oyunları,

Hayvan benzetmeleri,

Dilsiz oyunları-kukla-şaka oyunları,

Tek ve çift izlekli oyunlar-dizi oyunları (And, 1985:74-174).

Hasat vaktinin sona ermesi, kış hazırlıklarının tamamlanması ile köy halkı bir dinlenme dönemine girer. Bu dönemde sohbet meclislerinde masallar, hikâyeler ve efsaneler anlatılmaya, köy seyirlik oyunları oynanmaya başlar. Köy seyirlik oyunlarının bir türü de yılbaşı oyunlarıdır. Adıyaman ili Çelikhan ilçesi Aksu Köyü'nde de yılbaşından bir hafta önce yılbaşı oyunları oynanmaktadır. Metin And, köy seyirlik oyunlarının tasnifinde yılbaşı ve yıl sonu oyunlarına yer vermiştir. Aksu köyünde oynanan yılbaşı oyunları Metin And'ın yaptığı sınıflandırmaya göre ele alınmıştır. Bu çalışmada; Aksu köyünde oynanan "Yılbaşı Oyunu" görsellerle de desteklenerek açıklanacaktır.

1. Yılbaşı Oyunu

İncelemenin yapıldığı Aksu köyü: Malatya yolu üzerinde, Adıyaman'ın yaklaşık 40 km kuzeyinde, Çelikhan'ın yaklaşık 15 km güneyinde yer alır. İki dağ arasına konumlanmış Aksu köyü, ismini doğal kaynak suyundan almaktadır. Hane sayısı 100'e, nüfusu 400'e yakındır. Eskiden geçimini bağcılık ve hayvancılıkla sağlayan köy halkı, şimdilerde tarımsal bir faaliyet olan tütüncülükle uğraşmakta ve geçimini tütüncülükle sağlamaktadır. Köyün bir ilkokulu bulunmakla birlikte ortaokul öğrencileri taşımalı sistemle Yeşiltepe köyüne gönderilmektedir. Aksu köyünün bir köy odası, köy odası içerisinde yer alan bir kütüphanesi ile bir bakkalı bulunmaktadır.

Yerleşik hayata geçmiş olmakla beraber yaz aylarında yaylacılık yaşam tarzını sürdürmüş söz konusu Aksu köyünün, en önemli özelliği gelenek ve göreneklerine bağlılığıdır. Geleneksel çocuk oyunları, mutfak kültürü, giyim ve kuşamın yanı sıra bir de geleneksel köy seyirlik oyunu mevcuttur. Köyde, seyirlik olarak oynanan tek oyun "Yılbaşı Oyunu"dur.

Oyun, çeşitli etkinliklere bağlı olarak gerçekleştirilen bir seyirlik oyundur. Bir meydanda herkesin toplanarak seyrettiği türden değil, oyuncuların gittikleri köylülerin evleri önünde gerçekleştirilen bir oyundur. Gelin ve damadın oyunlarla eğlendirirken, Hırtık[1]'in görüntüsü ve çıkardığı seslerle köy halkını korkutması eğlence ve korku duygularını birlikte yaşatır.

Günümüzde Anadolu'nun pek çok köşesinde düğünlerde oynanan gelin ve damat eğlenceleri, Aksu köyünde yılbaşı oyunu için gerçekleştirilen bir eğlencedir. Adıyaman'ın çevre ilçelerinden örneğin, Samsat'ta düğünlerde bu eğlence geleneği mevcuttur. Yılbaşı oyunu, eğlencenin yanı sıra birlik ve beraberliğin izlerini kendi içeriğinde belirgin bir şekilde hissettirir. Gençlerin ve çocukların, kendilerine görev olarak verilen yiyecek malzemelerini el birliğiyle toplaması ve maddi durumu iyi olmayanlara dağıtması bunun en büyük örneğidir.

1 Aksesuarlarla süslenmiş bir tür korkutucu kukla.

Oyun Yeri ve Zamanı:

Yılbaşı oyunu, yılbaşı gecesinden bir hafta önce, belirlenmiş bir günün akşam yemeğinden sonra oyuncuların ve malzemeyi toplayacak ekibin bütün köyü dolaşarak oynadığı bir oyundur.

Oyun, yaygın olarak Aksu köyü ile bazı çevre köylerde yaşayan köylüler tarafından oynanmaktadır.

Oyuncu Kadrosu, Kostümleri ve Aksesuarları:

Yılbaşı oyununun oyuncu kadrosu, oyunculuğu meslek edinmiş kimselerden oluşmaz. Bunlar oyunun konusunu bilen, taklit yeteneği kuvvetli ve gönüllü kişilerdir.

Yılbaşı oyunun oyuncu kadrosu: Gelin ve damat, Hırtık adında bir canavar, bu canavarı taşıyan ve onu canlandıran bir kişi, Hırtık'ın sahibi ve evlerden malzeme toplayacak çocuklardan oluşmaktadır.

Oyuncuların tamamı erkektir, ancak kadın rolündeki oyuncular kadın kıyafetleri giyer. Başlarına yüzlerini de kapatacak şekilde renkli duvakla kapatır.

Gelin, kadın kılığına girmiş bir erkektir. Bu kişi, yöresel bir kadın kıyafeti olan hıftan giyer. Hıftan üstüne bir kuşak bağlar, başına kofi takar. Kofinin üstüne kırmızı gelin duvağı örtülür ve bu örtü hiçbir şekilde açılmamaktadır. Bunun sebebi erkek olduğunun anlaşılmaması içindir. Damat, yöresel şalvar ve gömlek üzerine siyah bir ceket giyer. Başında da sekiz köşeli kasketi bulunur. Elinde bir bastonu bulunur. Bu baston, gelin üzerinden gerçekleşen birtakım münasebetlerden doğabilecek olaylara müdahale etmek için kullanılır. Hırtık adlı canavar, loğ taşının demirinden ya da herhangi bir tahta parçasından yapılmaktadır. Demir veya tahta parçasının tamamı siyah bez parçalarıyla kaplanır. Aynı şekilde siyah bez parçalarıyla keçinin boynuzları sarılarak kulak yapılır. Cam parçası, ayna veya gözlük camı yardımıyla Hırtık'ın gözleri tamamlanır. Son olarak boynuna bir zil takılır. Bu zil, köy halkını korkutmak için kullanılır. Hırtık'ı canlandıran kişi başına siyah bir ceket geçirir ve kafasını bununla saklamaya çalışır. Hırtık'ı yere vurup aynı anda zil sesiyle birlikte kendisi de çeşitli ürkütücü sesler çıkartarak gösterisini gerçekleştirir. Sahibin elinde bir sopa vardır bu sopayı Hırtık'ı sakinleştirmek için kullanır. Yiyecek malzemesi toplayan oyuncularında ellerinde bir sopa bulunur. Bu sopayla evin kapısı çalarak malzemeyi almaya geldiğini haber verir.

Seyirlik oyunlarda kullanılan aksesuar, kostüm ve makyajın önemi büyüktür. Kullanılan malzeme köy yaşamında rahatlıkla bulunabilecek "zil, tahta, yün, demir, pamuk, sopa vb." gibi basit malzemeler olsa da oyundaki rolleri büyüktür.

Ön Hazırlık:

Köy halkından herhangi biri yılbaşı oyununun oynanacağı gün, bütün köyde "serê solê"[2] diye bağırmaya başlar. Bunu duyanlarda, bulundukları yerde aynı şekilde bağırarak herkese yayılmasını sağlarlar. Bunun sebebi; oyun vaktinin geldiğini, akşam oynanacağını ve oyunda görev almak isteyenlerin, köy meydanında toplanmaları gerektiğini haber vermek içindir.

Bu bağırma aynı zamanda kadınların, akşam malzeme toplamaya gelecek kişiler için malzemelerini hazırlamaları gerektiğini de bildirir. Kadınlar evlerinde bulunan yedi veya daha fazla çeşit malzemeyi hazır halde oyun saatine kadar hazır hale getirir.

Köy meydanında toplanan gençler ve çocuklar arasındaki büyükler tarafından görev dağılımı gerçekleştirilir. Bu görevleri:

1. Gelin ve damadın kimler olacağının belirlenmesi,
2. Hırtık'ın canlandırıcısının ve sahibinin belirlenmesi,
3. Kimlerin, hangi yiyecek malzemeyi toplanacağının belirlenmesi,
4. Oyunun sonunda gidilecek olan en fakir evin tespiti. Şeklinde sıralamak mümkündür.

Her şey belirlendikten sonra oyun saatinde buluşmak üzere ayrılırlar.

Oyunun İçeriği:

Oyuncuların ve malzeme toplayıcılarının, köyün içinde görevlerini gerçekleştirmek üzere dağılırken "Serê solê pîr bu kurbâna kôle[3]" ve "Yê ki haft tâma nâ dê mışke kur beri môle[4]" söylemesi ile oyun başlar. Gelin ve damat, bir evin kapısının önünde ya da evin içine girerek eski kasetçalarlarla veya kendi söyledikleri müzik eşliğinde oynamaya başlarlar. Oyun esnasında etrafta dolaşarak oynayan gelin üzerinden, ev halkı bir takım münasebetlerle olaylar çıkarır ve kahkahalarla gülmeye başlar. Damat bastonuyla onlara engel olmaya çalışır. Olaylar büyür, ev halkı, damatla kavgaya[5] tutuşur gibi yapar. Daha sonra gelin ve damat kaçarak uzaklaşır, ev halkının isteğine bağlı olarak verdikleri paralarını alarak başka bir eve gider.

Hırtık ve sahibi de aynı anda başka bir eve giderler. Eğer evde küçük yaşta çocuklar fazlaysa evin içine girmez, kapıdan dönerler. Hırtık'ı canlandıran kişi kapının girişinden başlayarak Hırtık'ı yere vurarak boynundaki zilden ses çıkmasını sağlar. Evin içine girer bununla beraber ürkütücü (hu-hu-hu-hu vb.) sesler çıkararak ev halkını korkutmaya çalışır. Köydeki küçük çocuklara bunun bir oyun olduğu anlatılmadığı için çocukların, Hırtık'ın gelmesiyle evin çeşitli yerlerine saklandığı görülür. Oyun olduğu halde bazı zamanlarda

[2] Yılbaşı

[3] Yılbaşında yaşlı kadın, yaşlı kocasına kurban oldu.

[4] Her kim ki yedi tat vermezse evine girmek üzere kapısına kör fare gelsin.

[5] Kavga şaka amaçlıdır. Herhangi bir şiddet söz konusu değildir.

büyüklerinde korktuğunu söylemek mümkündür. Hırtık, bir süre bu korkutma işini devam ettirir. Daha sonra sahibi elindeki sopayla ona dokunarak sus der ve o da susar. Hırtık evlerden genellikle tereyağı toplamaktadır. Kendisine verilen tereyağını alarak geri döner.

Yiyecek malzemesi toplayan çocuklar[6] "Serê solê pîr bu kurbâna kôle. Yê ki haft tâma nâ dê mışke kur beri môle" sözlerini söyleyerek bütün evleri dolaşırlar. Her çocuğun gittiği evden ne alması gerektiği önceden belirlenmiştir. Gittikleri evin kapısına sopayla vurarak ev halkına geldiklerini haber verirler. Ev halkı çocuğa "Ne istiyorsun ?" diye sorar. Çocuk ne topluyorsa onun ismini söyler. Malzemenin miktarı ev halkının gönlünden kopanı vermesiyle belirlenir. Çocuk verilen malzemeyi alır ve gider. Bütün evler dolaşıldıktan sonra köy meydanında bir araya gelirler. Daha sonra köyün en fakir evine giderek topladıkları malzemelerden, o evin sahibinden yemek ve tatlı yapmasını isterler. Yenebilecek kadarını alıp meydanda toplanıp yerler. Arta kalanlar o evde kalır. O günkü yemek için kullanılmayan diğer yiyecek malzemeleri, toplayıcılar arasında maddi durumu iyi olmayanlara ve birazı da gittikleri eve dağıtılır. Gelin ve damat tarafından toplanan paralar da oyuncular arasındaki büyüklerce ve yine bir miktarı köyün en fakir evine verilmek üzere paylaşılır. Birlik ve beraberliğin anlaşılması, paylaşımcılık davranışı, açın doyurulması, fakirin yüzünün gülmesiyle oyun mutluluk ve eğlenceyle sona erer (Karaca: 21.05.2021, Karaca: 22.05.2021, Altınışık: 03.06.2021).

1.2. Oyunda Meydana Gelen Değişim ve Dönüşümler

Köy seyirlik oyunları yazılı bir metne dayanmamakla beraber belirli bir sahnesi de yoktur. Oyunların söz konusu özelliği, icra sırasında oynayanların kendi yetenekleri ölçüsünde oyunu zenginleştirmeleridir. Oyuncular; yaşadıkları ortamda bu oyunu büyüklerinden izleyerek, görerek, sorarak, yaşayarak öğrenmiş ve kendi yetenekleri doğrultusunda sergileyerek gelecek kuşaklara bu oyunu bir miras olarak bırakmada etkili olmuşlardır.

Adıyaman'ın Aksu köyünde oynanan yılbaşı oyunu, zamanla büyük değişimlere karşı kendini korumayı başarmıştır. İcra ortamında herhangi bir değişiklik söz konusu değildir. Değişim, oyunun icrası sırasında gelinin oynaması için çalınan müzik aletinde görülür. Teknolojinin gelişmesiyle artık müzik ihtiyacı telefon, bilgisayar gibi çeşitli elektronik aletlerden sağlanmaktadır. Ayrıca gelişen ve değişen yaşam şartlarıyla köylülerin maddi durumunda da bir iyileşme söz konusudur. Buna bağlı olarak oyunun sonunda fakir bir evde yemek ve tatlı yapıp, paylaşma geleneği; gençlerin ve çocukların kendi aralarında bu yiyecekleri paylaşması, kendilerinin istediği bir yerde toplanıp eğlenmeleri şeklinde değişmiştir (Akkurt: 01.06.2021).

2.Yılbaşı Oyununun Sosyokültürel Hayattaki İşlevleri

İncelenen yılbaşı oyunu birçok işleve sahiptir. Yılbaşının gelişini haber vererek kutlamalarla bitecek olan yılı uğurlama işlevini üstlenir. Gelecek yılın bu kutlamalar gibi

6 Genelde bu çocukların yaş aralığı 19 yaş ve altıdır. Ancak isteyen diğer yaş grubundaki kişilerde katılabilmektedir.

neşe, bolluk ve bereket içerisinde geçmesi temenni edilir. Oyun güldürmenin yanında paylaşımcı olmayı, yardımlaşmayı öğretmesi açısından önemli bir işleve sahiptir. Oyun sırasında yiyecek malzemesi toplayanların "Yedi malzeme vermeyenin evine, kör fare girsin" sözüyle kadınların, yedi malzeme vermesi köy halkının inançlarına bağlılığını ortaya çıkarmasıyla da ayrı bir işlevsellik göstermektedir. Oyun aracılığıyla bireylerin, topluma özgü örf, âdet, gelenek ve göreneklere uygun bir yaşam sürdürmeleri açısından eğitilmeleri; bireyler arasındaki birlik ve beraberlik duygularının pekiştirilmesi, dayanışmanın sağlanması; toplum ilişkilerinin sürdürülerek geleneklerin korunup yaşatılmasına katkı sağlaması bu oyunun işlevleri arasındadır.

Sonuç

Köy seyirlik oyunları ülkemizde çeşitli yörelerde birbirinden farklılaşarak oynanmaya devam etmektedir. Köy halkı için eğlenme, hoşça vakit geçirme, birlik ve beraberlikten doğan gücün kıymetinin anlaşılmasına vesile olan ve belli zamanlarda icra edilen yılbaşı oyunu, köy seyirlik oyunlarındandır biridir. Oyun, güldürürken başka bir aşamada köy halkını korkutarak düşündürür. Oyunun sonuna gelindiğinde herkesin eğlenerek eski yılı uğurlamasıyla aslında bütün korku dolu anlara rağmen, mutlu kalmayı başarabildikleri mesajını vermektedirler. Bununla birlikte yeni yılın bereketli, huzurlu ve iyilik dolu bir yaşam getirmesini dilerler.

İncelenen Aksu köyünde ki yılbaşı oyunu, kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarımında üstlendiği görevi yerine getirmekle beraber varlığını korumaya devam etmektedir. Bu çalışmada da hedeflenen oyunun, unutulmamasıyla beraber yazılı halde herkes tarafından bilinmesini sağlamaktır. Sözlü halk bilimi ürünlerinin, gelişen ve değişen dünya ortamında asıl kimliğini kaybetmesiyle yazılı olarak kayıt altına alınıp korunması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

And, Metin (1991). "*Geleneksel Türk Tiyatrosu*". Ankara: Bilgi Yayınevi.

Boratav, Pertev Naili (1988). "*100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*". İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Düzgün, Dilaver (2002). "Geleneksel Türk Tiyatrosu". *Türkler Ansiklopedisi*. C. 15. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. s. 493.

Elçin, Şükrü (1991). *Anadolu Köy Ortaoyunları (Köy Tiyatrosu)*. Ankara: TKAE Yayını.

Karadağ, Nurhan (1978). *Köy Seyirlik Oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Özdemir, Nebi (2001). "Bilim ve Teknolojideki Gelişmelerin Köy Seyirlik Oyunlarına Etkisi". *Millî Folklor*. s. 119-129.

Kaynak Kişiler

Akkurt, Denizhan (01.06.2021). *Çelikhan İlçesi Aksu Köyü Örneğiyle Yılbaşı Oyunları*. Aksu Köyü. Çelikhan. Adıyaman: 20.

Altınışık, Ersan (03.06.2021). *Çelikhan İlçesi Aksu Köyü Örneğiyle Yılbaşı Oyunları*. Aksu Köyü. Çelikhan. Adıyaman: 34.

Karaca, Derviş (21.05.2021). *Çelikhan İlçesi Aksu Köyü Örneğiyle Yılbaşı Oyunları*. Aksu Köyü. Çelikhan. Adıyaman: 73.

Karaca, Nezire (22.05.2021). *Çelikhan İlçesi Aksu Köyü Örneğiyle Yılbaşı Oyunları*. Aksu Köyü. Çelikhan. Adıyaman: 43.

TÜRK İNANÇ SİSTEMİ VE ŞAMANİZM İLE SENKRETİZE OLMUŞ BAZI İNANIŞLAR: ORDU İLİ AKKUŞ İLÇESİ ÖRNEĞİ

Yasemin ALTUN

Yüksek Lisans Öğrencisi
Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

ÖZ

Kitleler zamanın seyri içerisinde bulundukları mekânlara ve şartlara göre birtakım değişikliklere uğramaktadır. Bunlardan birisi de elbette insanın inanma ihtiyacının uğradığı değişikliklerdir. İnsanlar inanma ihtiyaçlarına göre evreni düşünür ve düşündükleri biçimlerde de evreni yeniden tezahür ederler. Değişim kaçınılmaz bir olgudur. İnsan da bu kaçınılmazlığa ayak uydurmak zorundadır. Türklerde tıpkı yukarıda bahsettiğimiz gibi değişiklikler karşısında pek çok inanışa ve dine mensup olmuşlardır. Türklerin dini meselelerinin ele alındığı kaynaklarda onların çoğunlukla Gök Tanrı yahut Şamanizm olarak adlandırılan bir inanç sistemine sahip olduklarını görmekteyiz. İnsanın yaşayışını derinden şekillendiren olgulardan birisi de din olduğu için ve Türklerin de pek çok farklı dinlere mensup olmaları onların yaşayışlarındaki farklılıkların temelini oluşturmuştur. Elbette ki bu değişimler karşısında eski inanmalar birden yok edilmemektedir. Yeni dahil olunan din yahut inanma ile bir senkronizasyon söz konusudur. Bu şekliyle toplumlar, eski ile yeniyi bağdaştırıp ortaya eskinin temellerinden oluşmuş, yeninin değişiklikleri karşısında da yeniden harmanlanmış inanmalar ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada, Türklerin Anadolu'ya gelmeden evvel pek çok kavime ev sahipliği yapmış ve Orta Karadeniz Bölgesinde yer alan Ordu ilinin Akkuş ilçesine dair birtakım inanışları, eski Türk inanç sistemi ve Şamanizm ile nasıl senkronize olduklarını kaynak kişilerden elde ettiğimiz bilgiler dâhilinde incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk inanç sistemi, şamanizm, senkronizasyon, inanış, ordu ili

ABSTRACT

The masses undergo some changes depending on the places and conditions in which they are in the course of time. One of them is of course the changes that people need to believe. People think of the universe according to their believing needs and they reappear in the way they think. Change is an inevitable phenomenon. One has to keep up with this inevitability. In Turks, as we mentioned above, they belonged to many beliefs and religions in the face of changes. In the sources where the religious issues of the Turks are dealt with, we see that they have a belief system which is mostly called God of God or Shamanism. Since religion is one of the facts that deeply shapes the life of man, and that Turks belong to many different religions has formed the basis of the differences in their lives. Of course, in the face of these changes, old beliefs are not destroyed suddenly. There is a synchronization with the newly included religion or belief. In this way, societies unite the old and the new and form the basis of the old, and re-blended information against

the changes of the new. In this article, we will try to examine the Turks who have hosted many tribes before coming to Anatolia and how they have synchronized with the Akkus district of Ordu province in the Central Black Sea Region, how they are synchronized with the old Turkish belief system and Shamanism.

Keywords: Turkish belief system, shamanism, synchronization, belief, ordu province.

Giriş

İnanma hissine bağlı olarak oluşan dinler her fert için bir ihtiyaçtır. Bütün toplumlar belirli inanç sistemleri doğrultusunda bazı dinlere mensup olmuşlardır. Toplumlar kimi zaman semavi dinlere kimi zaman ise ilahsız bir inanışa yönelmiştir. Bu yönelişler karşısında toplumların kültür, gelenek ve inanışları şekillenmektedir. Zira kültür, gelenek ve inanış gibi olguları şekillendiren en etliki yapı çoğu zaman din olmuştur.

Türkler tarih boyunca birbirinden farklı dine mensup olmuşlardır. Türklerin dini tarihini inceleyen kaynaklara baktığımız zaman onların Müslümanlık, Hristiyanlık, Yahudilik, Zerdüşlük, Budizm, Şamanizm gibi çeşitli dinleri benimsediklerini görmekteyiz. Bu çeşitliliğin sebebi ise eski Türklerin yarı göçebe bir yaşam sürmelerine dayandırılır. Haliyle bu göçebelik unsuru ile farklı toplumlarla yakından ilişki kurabilmelerine ve bu toplumların inanışlarını tanıma imkânına sahip olmuşlardır. Makalemizde Türklerin bu zamana kadar mensup oldukları bütün dinlere açıklamalı olarak yer veremeyeceğimizden, konu sınırlamasına gidilerek sadece onların gelenek ve inanışlarının temelini oluşturan şamanizm inançlarından bahsedeceğiz.

Kalafat (1998: 20), Türklerin semavi dinlerden önceki inançlarını "inanç yumağı" şeklinde izah etmektedir. Bozkır Türklerinin dini inanış esaslarını "tabiat kültleri", "atalar kültleri", "Gök Tanrı" inanışı oluşturmaktaydı. Eski Türkler gökte var olduğunu ve her şeyin yaratıcısı olduğunu düşündükleri bir ilaha inanmaktaydılar. Türklerin "Gök Tanrı" adını verdikleri bu cismani ilahi güç ise zamanla somuttan soyuta bir tekâmül göstererek maddi gökten ayrılmış, her şeye hâkim mutlak bir varlığa dönüşmüştür (Karakaş, 2014: 465). Şamanizm ise bu inanışların sistemli bir halini oluşturmaktaydı. Bu makalede Türklerin Şamanizm inanç serüvenlerine biraz da olsa değinmekte fayda görüyoruz.

"Türk inancına çok yönlü adını veren inanç şamanlıktır. Gerçekte bozkır halklarının dinsel inançlarını şamanlığa bağlama yerleşmiş bir kanıdır." (Bozkurt, 1995: 27). Şamanizm elbetteki sadece Türklere ait olmayıp farklı toplumlarca da benimsenmiş bir inanç sistemidir. Türk şamanizmi, evrendeki canlılığın vermiş olduğu his ile tabiatta var olan her nesnenin bir ruhu olması fikrinden tabiata saygı duyma, ataların ruhuna saygı duyma ve yâd etme, göğün ve yerin bir sahibi olduğunu düşünme fikirlerinden meydana gelmektedir. Şamanizmin üzerinde en çok tartışılan konulardan birisi de onun bir din olup olmadığı yönündeki düşüncelerdir. "M. Eliade, J.P. Roux gibi din tarihçileri şamanizmin bir din değil fakat "sihri ve mistik bir extase tekniği" olduğunu ortaya koymuşlardır" (Karakaş, 2014: 464). Bizler ise şamanizmi eski bir Türk dini olarak düşünmeyip şamanizmi Türklerin yaşayışlarını derinden etkileyen ve şekilllendiren bir inanç sistemi olduğunu düşünmekteyiz. Şamanizmi bir inanç

sistemi olarak değerlendirmemizdeki düşünce ise onun pek çok olgudan oluşması ve her toplumun kendine göre sistemleştirmesinden kaynaklanır.

Türklerin, tarih sahnesinde geçirdikleri köklü değişimlere sebep olacak unsur ise X. yüzyıldan itibaren İslamiyetin Türkler arasında yayılması olmuştur. Onların yaşayışlarını, gelenek ve inanışlarını derinden etkileyecek ve şekillendirecekti. Türklerin İslamiyete geçmelerindeki kolaylığı şamanizmin temellerinin İslam dininde benzerliklerini bulmalarından kaynaklandığını pek çok kaynakta görmekteyiz. İslamiyet ile şamanizmin bir benzerliği olduğunu düşünen araştırmacı kadar bunu bir benzerlik olarak düşünmeyen ve birbirinden çok farklı temelleri olduğunu savunan araştırmacılar da mevcuttur. İslam dışında kabul ettikleri dinlerde Türklerin daha önceki inanç sistemlerini bağdaştırma yoluna gitmedikleri kanısındayız.

"1071 Malazgirt zaferinden sonra Türkler Anadolu topraklarını doğudan batıya doğru fethetmeye başlamışlar, Anadolu Selçuklu Devleti'nin kuruluşundan sonra da bu fetihler daha planlı ve sistemli olarak yürütülmüştür. Ele geçirilen topraklar çoğu defa gayrimüslim halk tarafından, ya tamamen ya da kısmen tahliye edilmiş, çeşitli göç dalgalarıyla gelen Türkler, yeni arazilere yerleşmişlerdi" (Ocak, 1981: 31). Özellikle Türklerin Anadoluya yaptıkları fetihlerle ve Orta Asyadan göç eden din büyüklerinin "Türk-İslam" kültürünü yapılandırdıklarını görmekteyiz. Orta Asya ve Horasan çevresinde temelleri atılan tarikatların ve mensuplarının, Moğol İstilaları ile hızlanan göçleri nedeniyle Anadolu'nun sınır kalalelerine yerleşmişlerdi. Hâkim olan dini ve sosyal yaşamı değiştirme yolunda bir politika uygulamışlardı.

Kitleler gereklilikler karşısında şekil alır ve yapılanırlar. Türkler de bu değişiklikler ve gereklilikler karşısında eski inançlarını unutmayıp onları İslam dini ile senkretize[1] etme yolunu seçmişlerdir. Orta Asyadan Anadolu'ya göç eden halkın, eski inanışlarını unutup yeni mensubu oldukları İslam dinine geçiş süreçleri elbette birdenbire olmamıştır. Eski inançlarında olan "atalar kültü"yerini velilere ve evliyalara saygıya, "tabiat kültü" doğadaki canlıları koruma ve sahip çıkmaya, "Gök Tanrı inanışı" ise her şeyin yaratıcısı olan Allah'a bırakmıştır. Bunlar genelde Türklerin yaşamında senkretize olmuş temel kavramlardır. Özel de ise Türklerin yeni yerleştikleri Anadolu topraklarındaki gelenek ve inanışlarını şekillendiren bu yeni din ile sosyal hayat ve bunu idame ettirebilmek için oluşmuş birtakım inanmalar söz konusudur.

1. Yöntem

Türklerin tarihi tekâmülleri çevresinde benimsedikleri dinlerin çeşitliliği ortadır. Fakat bunlardan İslam dini onların yaşayışlarına ve sosyal hayatlarına daha çabuk adapte ettikleri din olarak değerlendirilmiştir. Zira bu durum böyle olmasaydı, Türk toplumu eski inanışlarını yeni inandıkları İslam dininde de yaşatmaya çalışmazlardı. Bu da demektir ki, Türkler bu

1 Senkretizm; dini, sosyal, kültür gibi sistemleri yeni öğrenilen bilgiler ışığında yeniden harmanlanıp eski bilgiler ile bağdaştırmak.

bağdaştırma sürecinde eski inançları ile yeni inançları arasında birçok benzerlikler görmüştür.

Bizlerde bu benzerlikleri göz önünde bulundurarak Türklerin eski inanç sistemleri ve şamanizm inançlarını, Ordu ilinin Akkuş ilçesinde yaşayan halk tarafından nasıl senkretize edildiklerini, kaynak kişiler aracılığıyla edindiğimiz bilgiler dâhilinde açıklama yöntemine gittik.

2. İnceleme

Türk İnanç Sistemi ve şamanizmin kalıntılarını inceleyebilmek için bu makalede araştırma bölgesi olarak seçtiğimiz Orta Karadeniz bölgesinde bulunan Ordu ilinin tarih sahnesinde birçok kavime ev sahipliği yaptığını görmekteyiz. "Ordu şehri MÖ XVII. yüzyılda Kaşkaların yurdu ve Hitit hâkimiyetindeydi. MÖ 1200'lü yıllardan sonra bölge hâkimiyeti Firiglere geçti. Araştırmalar MÖ 431 yılında Ordu yöresinin yerli halkının Mossinoikler, Khalibler ve Tibarenler olduğunu göstermektedir" (Kılıç, 2014: 10). "Roma'nın ikiye ayrılmasının ardından bölge olarak Bizans İmparatorluğu sınırlarında kalan Ordu ili Trabzon Rum İmparatorluğuna bağlanmıştır" (Çebi, 1973: 28).

Yüzyıllar boyunca kıyı yerleşiminde küçük bir limandan öteye geçemeyen şehrin yapısı Türklerin yerleşiminden sonra değişmeye ve gelişmeye başlamıştır. Bölgenin beylikler döneminde hâkimiyeti Danişmentlilere aitti. Alparslan'ın 1071 Malazgirt Zaferi'nden sonra Anadolu'yu fethetmekle görevlendirdiği komutanlardan Danişmend Gazi, Tokat, Sivas, Amasya, Yozgat, Kayseri, Gümüşhane ve Ordu dolaylarını fethedip hâkimiyet kurunca bu bölgelere Türk nüfusunu da iskâna başlamıştır. 1178 yılında Danişmentlilerin yıkılmasının ardından Anadolu Selçuklu Devleti kurulunca Ordu ili de bu hâkimiyet sınırı içerisine girmiştir (Öner, 2019: 2). Bu da demek oluyor ki günümüzde Ordu olarak adlandırdığımız bu ilin de içerisinde bulunduğu çevrenin Türkleşmesi yönündeki hareketler hızlanacaktı. "1461 yılında Fatih Sultan Mehmet'in Trabzon Rum İmparatorluğuna son vermesiyle beraber bölge Türk yurdu haline gelmiştir" (Kılıç, 2014: 11).

Geçirdikleri bu evlereden sonra Ordu, Orta Karadenizin önemli yerleşim yerlerinden birisi olmuştur. İlin sınır komşuları ise Samsun, Sivas, Tokat ve Giresun gibi kültürel açıdan zenginlikleri bir arada bulunduran şehirlerimizdir. Ordu ilinde araştırma bölgemiz olarak belirlenen Akkuş ilçesi ise şehir merkezine aslında en uzak ilçe olmasıyla araştırmamız için hem iyi hem de kötü tarafları bulunmaktadır. Şehir merkezine uzak olması yönü itibariyle ilçenin gelişimi açısından kötü etkilenmesinin yanı sıra ilçenin birçok şehire sınırının olması da çeşitli kültürel etkileşimlere açık olması yönünde iyi tarafları da bulunmaktadır.

Bütün bu olumlu ve olumsuz şartların içerisinde Akkuş ilçesinde yaşatılan inanışların halk bilimi açısından incelenmesi çalışmamız için mühimdir. Bunun en büyük sebebi ise bölge halkının konumları itibariyle dışarısı ile fazla temasının bulunmaması ve haliyle zihinlerdeki geçmişe ait inanışların daha az değişime uğraması alanımız açısından çok kıymetlidir.

İnsan yaratılışı itibariyle dünyada doğar, büyür ve mutlak kader olarak ölür. "İnsan hayatının üç önemli geçiş dönemi vardır ki bunlar: doğum, evlenme ve ölümdür. Bu üç önemli geçişin çevresinde bir takım âdet, ayin, tören ile dinsel ve kimi yerde büyüsel işlemler kümelenmekte ve söz konusu geçişleri yönetmektedir" (Yeşil, 2014: 118). İnançlarımızı şekillerendiren ve yeniden olgunlaştıran olgular bu geçiş evreleridir. Evrelerin her birinde yaşanılan zamana ve mekâna bağlı olarak kültürümüz, geleneklerimiz ve inanışlarımız oluşmaktadır. Bu bağlamda araştırma bölgemiz olan Akkuş ilçesinde, Türk İnanç sistemi ve şamanizim ile senkritize olan inanışları tespit ederek onları"Yeni Doğan Çocuklar İle İlgili İnanışlar, "Ad Verme İle İlgili İnanışlar", "Evlilik İle İlgili İnanışlar", "Ölüm İle İlgili İnanışlar" ve bir diğer konular olarak "Mevsimler ve Hava Olaylarını Tahmin Etmeye Yönelik İnanışlar", "Bereketi Artırmaya Yönelik İnanışlar" başlıkları altında değerlendirmeye çalıştık.

2.1. Yeni Doğan Çocuklar İle İlgili İnanışlar

İnsanın doğumu mucizevi bir olaydır. Doğumun kendisi bizatihi belirsizlikler getirir. Dünyaya gelen insan için onu nelerin beklediğinin yanı sıra doğumu gerçekleştiren kişi için de tehlikeler söz konusudur. Doğacak çocuğun cinsiyetinin belirli süre bilinememesi, doğumdan sonra annenin sağlıklı olup olamayacağı, çocuğun yürüme, konuşma, duyma gibi eylemlerini yerine gerip getiremeyeceği düşüncesinde bu karmaşaların ortaya çıkarmış olduğu düşüncelerin birer düzene dönüşmesi aşamasında birçok uygulamalar meydana gelmektektedir.

Çocuk dünyaya geldiği andan itibaren kırk gün gibi bir sürede belirli gelişimlerini gösterir. Bu süre hem yeni doğan insan için hem de annenin sağlığı açısından mühim bir dönemdir. Bu kırk gün sürecinde uyulması gereken ve uygulanması gereken birtakım inanışların olduğunu araştırma bölgemizdeki kaynak kişiler aracılığıyla tespit etmiş bulunmaktayız. "Kırkı çıkmayan çocuk dışarı çıkarılacaksa mutlaka bebeğin sarıldığı kundağın içerisine ekmek konulur" (KK, 1). Türk inanç sisteminde ekmek gibi besinler her zaman nimet olarak görülmüş ve ona saygısızlıktan kaçınılmıştır. Kültürümüzde hammaddesi buğday olan besinlere karşı saygı sosyal hayatımızda birçok uygulamamızda görülür. Misal ekmek kırıntılarının üzerine basılmaz, ekmek evde bulunduğu yerde yüksek bir yere konulur ve bunların yapılmadığı takdirde bir bela ile karşılaşılacağı düşünülmektedir. Bu gibi uygulamaların, İslamiyet ile harmanlaşmış olan Türk kültüründeki yansımalarını yeni doğan bebeğin kundağına ekmek koyarak bebeğe gelebilecek her türlü kötü durumdan koruma fikrinden doğmuş olduğunu düşünmekteyiz.

Elbette kırk günün sonunda yeni doğan bebek için uyulamalar olacaktır. Bu süreçten sonraki inanışlara bağlı olan uygulamalar çoğunlukla çocuğun gelecek hayatını şekillendirme yönündeki inanışlardır. "Kırkı çıkan çocuk yıkanırken tuzla yıkanır ve yıkama suyunun içine para, makas, anahtar, kalem gibi çeşitli eşyalar konulur. Bu eşyalar çocuğun hangi meslekten olması istenirse o meslekle alakalı olur" (KK, 4). Bu inanışa baktığımız zaman bir temas büyü söz konusudur ve köklerinin çok eskilere dayandığını söylebiliriz zira insanlar

tecrübeleri sonucunda ortak ürünler meydana getirmektedirler. "Büyünün dayandığı düşüncenin ilkelerini çözümlersek, bunların olasılıkla ikiye ayrıldığı görülecektir. Bunlardan ilki, benzerin kendi benzerini doğuracağı ya da bir etkinin kendi nedenine benzediği ilkesidir; ikincisi, bir kez birbirine dokunmuş şeylerin fiziksel temas kesildikten sonra da, uzaktan birbirini etkilemeye devam edeceği ilkesidir" (Frazer, 2004: 33). Türk kültüründe "kırklama" olarak da adlandırılan çocuğun kırkı çıktıktan sonra yıkama inanışında uygulanan bu ritüelde kullanılan nesneler ile bebeğin teması gerçekleştirildiği zaman ileriki hayatını şekillendirileceği düşünülmektedir. İslamiyet öncesi Türk inanç sisteminde evrendeki nesnelerin canlılığına olan bir inanmanın varlığından haberdarız. Animizim olarak adlandırılan bu sistemde her şey canlıdır ve her şeyin bir ruhu bulunmaktadır. Bu inanışda da kullanılan maddelerin çağrıştırdığı simgeler o kişiye aktarılacağı düşüncesinden uygulana gelmekte olduğunu söyleyebiliriz.

Doğum sonrasında gerçekleştirlen ziyaretlerde de uyulması gereken bir inanış bulunmaktadır. "Yeni doğmuş bebeği görme ziyaretine gidildiği zaman eğer misafir ev sahibine bir yiyecek eşya getiriyorsa onu eve girdiği vakit yüksek bir yere koymaması ve bebeğin boyunu geçmeyecek bir yükseklikte bir yere bırakması gerekir. Aksi takdirde getirilen eşya yükseğe koyulduğu zaman çocuk basık olur" (KK, 1) "Basık" ifadesini kaynak kişimiz bebek yürüyemez, geç yürür şeklinde açıklıyor.

Çocuğun davranışlarını oluşturacak inanışlar içerisinde, "yeni doğan çocuğun ensesinden öpülürse çocukta sürekli küsme huyu olur, ayağının altından öpülürse ağaca çıkamaz, elinin içinden öpülürse kalem tutamaz" (KK, 2) şeklinde kaçınmalar görülmektedir. "Benzer nedenler, benzer sonuçlar doğurur" (Örnek, 1966: 13) temeline dayanarak bu inanışta belki de çocuğun gelişim aşamasındayken bu tür davranışların gerçekleştirilmesi onun bazı yetilerinin mühürlenmesi gibi algılanmış olabileceğini düşünmekteyiz.

Şamanizm hakkında okuduğumuz kaynakların çoğunda eski Türk inanç sisteminde, toplumun her evresinde görebileceğimiz "atalar kültü" olarak anılan ve ölen kişinin ebedî yaşamına dönmesiyle birlikte yakınlarının ona saygı duyma ile yâd etmesinin şekillendirdiği bir inanç olduğunu görmekteyiz. Türklerin İslam dinine girmeleri ile birlikte "atalar kültü" olgusu kendisini yeni bir konumda bulmuştur. Öğrenilen bu yeni din ile atalara olan saygı ve onların ruhlarından yardım bekleme inanışı kendisini evliyalara ve velilere bırakmıştır. İslamiyetten önceki Türklerin algılarında bulunan "atalar kültü" Türklerin İslam dinini benimsemelerinden sonra yerini yaşımı boyunca kerametler göstermiş evliyalara bırakmasıyla birlikte inanışların da biçim değiştirmesine neden olmuştur.

Akkuş ilçesindeki halk üzerinde de bu senkronizasyonu gözlemleyebiliyoruz. Velîlerin Allah katındaki hürmetlerine sığınarak bölge halkı çocukları için "mezarlık başındaki tekkelerin yanına yağlı çörek bırakır ve o tekkenin topraklarından çocuklara yedirilir. Gece uykusunda kötü rüyalar gören, uykusunda sıçrayan çocukların korkuları o toprağı yedikten sonra geçeceğine inanılır" (KK, 5). İnanışın uygulama esnasında tekke ve mezar başına bir yiyecek bırakılması eski Türklerin inançları içerisinde bulunan atalar kültünde yiyeceklerin

her zaman ilk lokmasını ölen ata ruhlarına ikram etmelerinin izleri görülmektedir. Kutsal olarak görülen evliya mezarı toprağının çocuklara yedirilmesi sonucunda kutsalın aktarılması fikrinden bu inanışı uyguladıklarını söyleyebiliriz. Bölge halkı tarafından uygulanan inanışın içerisinde atalar kültü inancından velîler kültüne geçişin biçim değiştirmesi söz konusudur.

2.2. Ad Verme ile İlgili İnanışlar

İnsanın dünyaya geldiği andan itibaren onu ilk bekleyen belirsizliklerden bir diğeri de aitlik sorunudur. Onun bu dünyaya ait olduğunu göstermek için ilk olarak ad verilmesi yönünde düşünceler çevresinde inanışlar oluşur. "Emile Durkheim'e göre ad insan varlığının olmazsa olmaz bir parçasıdır" (Yeşildal, 2018: 49). İnsana ad verme fikri kaosun düzene dönüşmesindeki bir çabadan doğmaktadır. Zira isimsiz varlıklar belirsizlikler yaratır ve aitlik unsurundan yoksun kalmaktadırlar.

Ad ile insanlar birbirinden ayrışır ve isimleriyle birer benlik elde ederler. "Çocuklara verilen isimler eğer çocuğa ağır geldiği düşünülüyorsa çocuğun kırkı çıkmadan tekrardan isminin değiştirilmesi yoluna gidilir" (KK, 4). Verilecek ismin çocuğun akıbeti için iyi olup olmayacağına yönelik bir takım inanışlar ve buna bağlı uygulamalar bulunmaktadır. "Bunun için tarlaya pırasa ekilir ve belirlenen iki isim seçilen iki pırasaya verilir. Misal bir pırasaya Ahmet bir diğer pırasaya Mehmet diye isim verilir. Doğan çocuğun kırkı çıkana kadar isim verilen pırasalardan hangisi daha çabuk büyür ve uzarsa çocuğa o isim verilirdi" (KK, 1).

Türk inanç sisteminde ve şamanizmde "ad verme" mühim bir kavramdır. İslamiyeti yeni kabul etmiş ve eski inançlarının temellerini oluşturan şamanizm ile bunları harmanlayan Dede Korkut yazmalarında yer alan Türk boylarının hikâyelerinde bunu çok açık bir şekilde görmekteyiz. Tıpkı Dirse Han oğlu Boğaç Han'ın ismini almasında gösterdiği yiğitlikler karşısında, "Dedem Korkut gelsin, bu oğlana ad koysun, beraberine alıp babasına varsın, babasından oğlana beylik istesin, tahtalı versin dediler" (Ergin, 1971: 13) ifadelerinden Dede Korkut'un Oğuz boylarının evlatlarına bizzat ad veren kişi olduğunu da görmekteyiz. Kişi mücalede gösterdikten sonra isimini hak etmiş olarak görülür ve bu aşamadan sonra toplum tarafından kabul edilirdi. Eski Türkler ad verirken özellikle animist düşüncenin büyük tesiri altında olduğu için çoğunlukla isimleri tabiat kültleri çerçevesinde vermekteydiler. İslamiyetten önceki Arap kabilelerinin ad verme yönündeki inanışları da tıpkı eski Türklerde olduğu gibi etkili olan kuvvetin tesirinde gerçekleşmekteydi. Bunlar daha çok yırtıcı ve vahşi hayvan isimleriydi. Bu sebeple eski inançları ile yeni öğrendikleri İslamiyetin getirmiş olduğu düşüncelerin kabul edilmesi ve uygulanması açısından birer kolaylık olmakla birlikte hâlen daha Türk kültüründe iki inancın da temellerini ad verme geleneğindeki örneklerini görmekteyiz.

2.3. Evlilik İle İlgili İnanışlar

Evlilik, iki insanın anlaşarak bir yuva kurma yolundaki ilk adımlarıdır. Belki de iki insanın yaşamını temelden değiştirecek bir evredir. Türk kültüründe evlenmek, yuva kurmak kutsaldır ve kültürümüzde evlenen iki bireyin zorluklara karşı yaratıcının onlara bu yolda

yardım edeceği düşnülmektedir. Bu geçiş evresine hazırlık aşamasında uygulanan inanışlar bulunmaktadır. Bunların çoğu evlenecek kişilerin evlilik hazırlıklarında ve sonraki aşamaların güzel devam etmesi, aile bireyleriyle sorunsuz yaşamaları yönündeki düşüncelerin ürünü olan inanmalardır.

Akkuş ilçesinde evlenecek kişiler üzerinde uygulan inanışların; evlilik öncesi düğün hazırlıklarında ve düğün esnasında uygulanan inanışlar çerçevesinde oluştuğunu görmekteyiz. Düğün hazırları esnasında uygulanan inanışların başında, "evlenmesi yakın olan bir kadına düğününe kadar hiçbir şekilde iş yaptırılmadığını zira yaptırılırsa evlendiği vakit kendi evinde işi hiçbir zaman bitmeyeceği" (KK, 3) ve "düğün olacak evde üç gün öncesinden hazırlıklara başlandığı ve bu günler içerisinde örgü ve dikiş işleri yapılmadığı" (KK,4) şeklindeki inanışlar bulunmaktadır. İslamiyetten önce ve İslamiyetten sonraki Türklerin hayatlarında kadınlar her zaman saygı gören kimseler olmuştur. Bu sebepten inanç sistemimizde, evlilik gibi bir geçiş evresinin en önemli noktası olarak kadınlar görülmüş, çoğu inanışlar da kadınlar üzerinden uygulana gelmiştir. Kaynak kişimizin aktardıklarına göre, evlenme aşamasındaki kadına dikiş diktirilmemesinin nedeni olarak, evlendikleri zaman tıpkı o dikiş gibi çiftlerinde kaderlerinin artık o aşamada bağlanacaklarını ve çocuklarının olmayacağı yönündeki inanışlarına bağlamaktadır.

Düğün günü esnasında uygulanan inanışların içerisinde de Anadolu'nun birçok bölgedesinde uygulanan "düğün bitiminde gelinin başında ekmek koparılması, gelinin başından şeker dökülmesi, başında Kur'an çevrilmesi, ağzına bal sürülmesi" (KK, 1) inanışı Akkuş ilçesinde de görülmektedir. Gelinin başında ekmek bölünmesi evin bereketli olması için, başından Kur'an çevrilmesi dinine bağlı kimseler olması için, ağzına bal sürülmesi de dili tatlı, sözü hoş olsun diye uygulanan inanışlardır. "Düğün yemeklerini yapacak aşçı ise üç gün boyunca eve gelen kişilere tatlı yiyecekler ikram eder ki misafirlerin ağzının tadı bozulmasın, ailenin neşesi yerinde olsun" (KK, 2).

İlçede özellikle düğünlerde uygulanan gelinin başından şeker dökülmesi Türklerin kökleri çok eskilere dayanan bir geleneğidir. Özellikle Kızılderililere atfedilen "potlaç" olgusu Türklerde "yağma" kavramı ile ifade edilmektedir. "Yağma geleneği" olarak adlandırılan gelenek, toplumlarda bereketi, bolluğu, güç ve eli açıklık fonksiyonlarını taşıyan bu geleneğin örüntüleri günümüzde de devam etmektedir (Aslan, ?: 54). Eşyanın yağmalanması yahut eşyanın yağma edilmesi için imkân sağlanmasına Dede Korkut destanlarında da "Kazan'ın Evinin Yağmalanması" bölümünde "yağma" geleneğinin kalıntılarını bulmaktayız. Gelenekteki amaç malın çokluğundan dolayı kişinin etrafındaki insanların ya da halkın asileşmesine engel olunmak ve aynı zamanda bir güç gösterisi altında eli açık davranma düşünceleri görülmektedir. Gelinin başından şeker dökülmesi "yağma" geleneğinin örüntülerinden birisidir. Çoğunlukla gelinin başından şekeri döken kişi gelinin kayınvalidesi olduğundan dolayı ailenin yeni üyesine karşı hem bir güç gösterisi hem de bunun altında her şeyi saçma ile bolluğunu göstermesi temelleri bulunmaktadır.

2.4. Ölüm İle İlgili İnanışlar

Ölüm olgusu insanlar için hayat kadar gerçektir ve insan ölüme teslim olmak zorundadır. "Kaçınılmaz olarak kabul edilen ölüm, bazen onu dolaylı olarak tanımlayan metaforlarla anlatılmaktadır. Her şeyden önce eski Türk yazıtlarında oldukça ender olarak yalnızca çok yüksek düzeydeki yetişkinler için "kergek" kelimesi kullanılmaktadır. Bu kelime, tartışmasız olarak bildiğimiz üzere "gerek," "gerekli olan" şeklindeki anlamları ifade etmektedir" (Roux, 2002: 262). Eliade (1991: 126), ölümü "hayata nihai bir son vermek" değil de onu başka hayata taşıyan bir kavram olduğundan bahseder. Ölümün ne zaman ve nasıl geleceğinin bilinmemesi de insanlarda ona karşı her zaman bir korku hissi yaratmıştır. Oysa inanan insan için ölüm gerçek olan diğer yaşama geçiştir.

"İnsan topluluklarının inanış ve törelerinde, bu olay da doğum ve düğün gibi bir geçiş aşaması değerini taşımaktadır" (Boratav, 1984: 194). Ölüm, insanın yaşamındaki son geçiş evresidir ve bu süreçte bazı uygulamalar gerçekleşir. Akkuş ilçesindeki halk tarafından inanılan inanışa göre "ölen kişinin gömüldüğü gece, vefat eden kişinin ayakkabıları bir akarsuyun yanına konulur" (KK, 4). İnanışın sonucunda ise bu uygulama karşısında haneden bir kişinin daha vefat etmesinin önüne geçilmek istenmesidir.

İslam dinine göre kişinin öleceği günü yanlızca yaratıcı bilir. Ölen kişinin bir eşyasının su kenarına bırakılması başka bir kişinin ölümünü elbetteki engelleyemez. Eski Türklerin inanışlarına göre dağın, taşın, nehirlerin vb. gibi dünyada kendiliğinden oluşan olguların bir "iye"si olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple de her zaman doğayı korumaya karşı hep bir önlem alınmış ve su, dağ gibi kavramlara karşı inanmalar yaratılmıştır. Su bütün dünya insanları için arındırma simgesini çağrıştırmaktadır. Türk inanç sisteminde de su; saflığı, temizliği, arınmayı temsil eder. İslamiyette de su mühimdir, Müslümanlar su ile abdest alarak arındıklarını, temizlendiklerini ve Allah'ın karşısına öyle çıkılması gerektiğini düşünmektedirler. Zira bu inanışın temelinde de eski Türk inanç ve şamanizmin bir kalıntısı olarak "su kültü " kavramını görmekteyiz. Bu inanışta ölen kişinin ayakkabısının nehir kenarına bırakılmasında suyun bir ruhu olduğu düşüncesi hafızalarda kalmış ve İslamiyetteki suyun arındırma ve yaratıcının huzuruna temiz ulaşma düşüncesiyle harmanlaşmıştır.

Malinowski (1990: 40), insandaki ölüm korkusunun bazı içgüdüler nedeniyle oluştuğunu, ölüm karşısında insanın büyük bir korku duymasının sonucunda da kişilerin ölümü bir son olarak kabul etmeğini düşünmektedir. Araştırma bölgemizde ölümden sonraki aşamada uygulanan inanışa göre, "cenaze olan evin bütün odalarının ışıkları açık bırakılır" (KK, 3). Malinowski'nin düşüncesinden hareketle insan ölümü bir son olarak algılamaz ve ruhların evrende sonsuz varolacağına inanır. Cenazeden sonra evdeki bütün ışıkların açık bırakılmasında, ruhun ölümsüz olması düşüncesi ve tekrardan ait olduğu eve geri döneceği fikri hâkimdir. İnsan ruhunun ölümsüz olarak düşünülmesindeki nedenlerin başında, geride kalanların ölen kişiyi rüyalarında görmeleri, anılarda yaşamaları ve kişiyi hayal edebilmeleri gibi nedenler gelmektedir. Ruhun ölüm duygusunu bilmemesi de insanda ruh olgusuna karşı onun hep sonsuz olarak düşünülmesine sebebiyet vermektedir.

2.5. Mevsimler ve Hava Olaylarını Tahmin Etmeye Yönelik İnanışlar

İnsanlık tarih boyunca elinde olmayan sebeplere binaen meydana gelen hadiseleri hep kontrol altında tutmak istemiştir. Bu kontrolü sağlayabilmek için de kimi zaman büyüsel işlemlere kimi zaman ise birtakım sebep-sonuç ilişkilerine bağlamasıyla bazı uygulamalar yaratmışlardır. Her ne kadar günümüzde çoğu mevsimsel hareketlilikleri çok kolay bir şekilde öğrenebiliyor olsak da bu süreci geleneksel insanlar daha çok tahmin ve sebep-sonuç ilişkisi ile bilgilere ulaşmaktadır. Mevsim hareketlerini ve hava olaylarını tahmin etmek yönündeki bilgilere, geleneksel insan çoğu zaman tecrübeleri sonucunda elde etmektedir. Haliyle bu bilgi yumağından da o yılki mevsimin nasıl geçeceğine ve hava olaylarına nasıl hükmedebileceği bilgisini hafızalarında taşır ve aktarırlar.

Akkuş ilçesindeki halk için yılın on iki ayının bazı hesaplamalara göre bölünmesindeki asıl nedenler, bölge halkının geçimini sağladığı tarımsal faaliyetler üzerinden şekillenmektedir. Bölgede, "ay yenisi ve ay eskisi diye adlandırılan bir zaman olduğu düşünülmektedir. Ay yenisi zamanında ekinler ekilir, ay eskisi zamanında da bağ, bahçe işleri yapılır" (KK, 5). Bölge halkı yılın aylarını bu iki zaman dilimi şeklinde düşünmelerinin nedenini eskiden beri inanılan bir takvim olduğunu ve bu yüzden itibar ettiklerini söylemektedir. Uyguladıkları bu inanış karşısında aksi bir durum gerçekleştirildiği zaman ise topraktan alınan yahut toprağa ekilen ekinin çürüyeceğine inanmaktadırlar. Kaynak kişimizin aktardıklarına göre, "ay yenisi" zamanında bahçeye ekilecek ürünler ile uğraşılır, "ay eskisi" zamanında ise hiçbir ekme ve fideleme işleri yapılmaz yani toprak kazılmaz, bu zamanlarda sadece bahçe temizliği ve budama işlemleri ile uğraşıldığı bilgisini elde etmekteyiz.

Ayın hareklerinin dünya üzerindeki etkilerini bu inanışta olduğu gibi geleneksel insanın tarımsal faaliyetlerdeki tercübeleri sonusunda oluştuğunu görmekteyiz. Şamanist Türklere göre toprağın kadın, ayın ise erkek olarak düşünülmekte olduğunu biliyoruz. Toprak ana olarak da anılan yeryüzü besinler üretmesi sebebiyle toprağın bir kadın olduğu algısı oluşmaktadır. Buradaki ay ve ekin ekme işlerimleri arasında bir bağlam kurulmasında ayın erkek olarak tezahür edilmesi ve ayın hareketliliğe göre bazı dönemlerde toprağın yeşermesi sonucu araştırma bölgemizdeki ekin ekme zamanının niçin aya göre şekillendiğini açıklamaktadır.

Araştırma bölgemizde "yılbaşı olarak düşünülen "yıl sırtı" ismi ile anılan bir inanış vardır. "Yıl sırtında eve gelen misafire dikkat edilir. Eğer o yıl bereketli geçerse gelecek senenin yıl sırtı zamanında o kişi tekrar eve davet edilir ki bütün yıl bolluk içinde geçsin, eğer o yıl sırtı zamanında gelen kişiden sonra bir bereketsizlik olursa bir dahaki seneye kadar o kişi kapının eşiğinden içeriye sokulmamaktadır" (KK, 4). "Skinner, bâtıl inancı şartlı refleksler bağlamında değerlendirir. Ona göre örneğin kaynamış suda parmağı yanmış bir çocuk, kaynayan bir tencereye karşı şartlı korku geliştirebilir. Bir köpek tarafından ısırılan çocuk, bütün köpeklerden korkabilir. Skinner, bu irrasyonel korkularla bâtıl inançlar arasında paralellik kurarak aynı kategoride değerlendirir. Ayrıca Skinner'a göre eylem sonrasında birey herhangi bir tehlikeden tesadüfen korunmuşsa, bu durum onun davranışını pekiştirir,

tekrarını ve sürekliliğini sağlar. Kısacası, Skinner'a göre bâtıl inançlar yanlış bir neden-sonuç ilişkisi neticesinde ortaya çıkar" (Köse, Ayten, 2009: 50).

Mevsimlerin nasıl geçeceğine dair belirsizliğin sonucu ile bölgede ortaya çıkmış bir diğer inanışa göre, "cemre düştüğü vakit kurt veya köpek göle atılır eğer kurdun tüyleri erken kurursa o yılki mevsim güzel geçer eğer kurdun tüyleri hemen kurumazsa o yılki mevsimlerin sert ve soğuk geçeceğine" (KK, 5) inanılır. İnanılan olguların doğruluğu o inanışı uygulayan kitleler için mühim değildir, inanışların temelinde doğruluktan ziyade işlevsellik aranır. Yanlış bir neden-sonuç ilişkisinden ortaya çıkmış inanışlarda pragmatistlik fikri görülmektedir. Bu inanış bir kere fayda sağladıysa bundan sonrakilerde de fayda sağlaması için uygulanır.

Cemre kelime anlamı olarak "kor parçası; çakıl taşı" gibi mânalara gelmektedir (Aras, 1993: 340). Bilimsel olarak gökyüzünden yeryüze somut bir nesne elbetteki düşmemektedir. Ekonomik açıdan tarımsal faaliyetlere bağlı olan araştırma bölgemizde, halk takvimi içerisinde inandıkları cemrenin düşmesi hadisesi sıcaklığın yükselmesi ve azalmasını ifade etmektedir. "İsmet Konur da cemre inanışının Araplara ait olduğunu belirtmekte ve bu inanışın kimi milletlerle beraber Türklere de geçtiğini ifade etmektedir. Ona göre aynı Araplarda olduğu gibi komşu milletler de şubat ayının belli günleri geldiğinde cemre düştü demeye başlamışlardır" (Hamarat, 2012: 172). Araştırma bölgemizdeki cemre ve kurdun suya atılması arasındaki bağlam, kurdun sudan çıktıktan sonra tüylerinin hemen kuruması cemrenin sıcaklık etkisi ile ilişkilendirilmesindendir.

2.6. Bereketi Artırmaya Yönelik İnanışlar

Türk kültüründe "bereket" kelimesi eldekilerin sürdürülebilir hale gelmesi için kullanılan bir kavramdır. Türkler arasında tespit edilen bereketle ilgili inanış ve uygulamaların temelde ev merkezli olmasının yanı sıra tarıma bağlı topluluklarda bu hasadın çokluğunu artırtma yönündeki inanışları da şekillendirmektedir (Aydoğan, 2012: 90).

Kültürümüzde bereketli olması beklenilen yer elbetteki toplumun en küçük birimi olan ailelerin temel ihtiyacı ve beslenmelerini karşılamak için kullandıkları mutfak kısmında bereketle ilgili inanışlar oluşmaktadır. Akkuş ilçesindeki inanışa göre, "mutfağın bereketli olması için evin mutfak duvarına bir koç boynuzu asılır" (KK, 3).

Türkler tarih boyunca çeşitli hayvanları sembolleştirerek onlara çeşitli anlamlar yüklemişlerdir. Her bir Türk boyunun simgesi, mühürü ve işareti olarak düşünülen damgalar içerisinde de Türklerin koç gibi bir hayvana da önem verdikleri görülmektedir (Gülensoy, 1989: 26). "Orta Asya Türk kültüründe de boynuz egemenlik ve güç anlayışıyla ilişkilendirilmiş; Umay Ana, Erlik, Jalmauz, Dev, Dağ Ruhu gibi mitolojik varlıklar boynuzlu olarak tanımlanmıştır. Ayrıca, Şaman davullarındaki tasvirlerde boynuzlu insan resimleri geniş yer tutar. Anadolu kültüründe ise boynuz bereket, kahramanlık, güç, erkeklik, çiftleşme, doğurganlık, verimlilik, uğur, kısmet, mutluluk, neşe ve uzun ömrü simgeler"

(Altıer, 2018: 23). Özellikle Umay Ana, Türk mitolojisi kaynaklarında yeryüzü tanrısı ve bereket tanrısı olarak geçmektedir.

İslamiyette de tıpkı şamanizminde olduğu gibi "koç" önemli bir hayvandır. Hz. İbrahim gördüğü rüya sonucunda oğlu İsmail'i Allah'a kurban etmek istemiştir. "Hz. İbrâhim, rüyasında aldığı buyruğu yerine getirmeye karar verip gerçekleştirmek üzereyken, bu tutumuyla Allah tarafından tâbi tutulduğu büyük teslimiyet sınavını kazandığı için Allah Teâlâ, Cebrâil aracılığıyla görkemli bir koç göndererek oğlunun yerine bunu kurban etmesini istemiş, Hz. İbrâhim de öyle yapmıştır" (Sâffât Suresi - 104-111). Tanrı ile aracılık kurmaya binaen Hz. İbrahim'e gönderilen koç İslamiyette kurban hadisesini meydana getirmiştir. Bu hadiseden sonra Müslümanların kurban kesmesindeki tek gaye ihtiyaç sahiplerine ulaşmak ve paylaşmak maksadı olmuştur. İslam kültürüyle hafızalarımıza işlemiş olan ortak bir algı ise malın paylaşılması ile çoğalacağı ve bereketleneceği inanışı vardır.

Akkuş ilçesinde, evin mutfağına koç boynuzu asılması inancının temelinde eski Türklerin şamanizm inançlarında bulunan Umay Ana tanrıçasının bereketi simgelemesi ve onun boynuzlu bir varlık olarak tasavvur edilmesi bölge halkının belli ki hafızalarında yer alıyor. Türklerin İslamiyet'e geçtikten sonra Hz. İbrahim'in Allah'a Hz. İsmail'in yerine koç kurban etmesi hadisesi ile bu inanışlarını senkretize etmekle birlikte koç boynuzu bereketi artırma yönündeki inanışların içerisinde korunmaya devam edilmektedir.

Kaynak Kişi Dizini

	Ad Soyad	**Yaş**	**Mesleği**	**Öğrenim Durumu**
KK, 1:	Emine Çelik	55	Ev Hanımı	Ortaokul
KK, 2:	Fatma Çelik	30	Muhasebe	Üniversite Mezunu
KK, 3:	Fatma Güllü Altun	33	Arkeolog	Üniversite Mezunu
KK, 4:	Sevil Güllü	49	Ev Hanımı	İlkokul Mezunu

KK, 5:	Ayşegül Güllü	53	Emekli	İlkokul Mezunu

Sonuç

Eski Türklerin inanç yapılarındaki hareketlilik onların gelenek ve kültürlerinin şekillenmesinde güzel bir çeşitliliğe sebebiyet vermiştir. Eski inançlarını unutmak yerine onu yeni vatanları olacak Anadolu coğrafyasında İslam dininin mayası ile harmanlayarak yeniden yoğurmuşlardır. İslam dini penceresinden bakıldığı vakit bu inanışların hepsi bâtıl olarak değerlendirilebilir. Fakat kimileri için bâtıl olarak düşünülen davranışlar onlara inanan insanlar için birer kutsaldır. Geleneksel olarak yaşamına devam eden insanlar bu kutsal gördükleri inanışları belki de farkında olmadan sürdürmektedir. İster bilinçli olarak isterse de bilinçsiz olarak devam ettirilsin hafızalarımıza işlenmiş bütün bu inanışlarımız ve geleneklerimizin her biri halk bilimi açısından çok kıymetlidir.

Türk inanç sistemi ve şamanizim temelli fakat İslam dini ile bir bağdaştırılma yoluna gidilmiş inanışlarda, araştırma bölgemiz olan Ordu ilinin Akkuş ilçesinde ad vermeyle ilgili inanışların içerisinde; çocuklara verilen isimler eğer çocuğa ağır geldiği düşünülüyorsa çocuğun kırkı çıkmadan tekrardan isminin değiştirilmesi yoluna gidildiğini, ad verirken tarlaya ekilen ürünlerin akıbeti sonucunda bir ritüel gerçekleştirildiğini, evlilik ile ilgili inanışlarda; evlenmesi yakın olan bir kadına düğününe kadar hiçbir şekilde iş yaptırılmadığını zira yaptırılırsa evlendiği vakit kendi evinde işi hiçbir zaman bitmeyeceğini ve düğün olacak evde düğünden önce örgü ve dikiş işleri yapılmadığını, düğün günü esnasında uygulanan inanışların içerisinde de Anadolu'nun birçok bölgedesinde uygulanan düğün bitiminde gelinin başında ekmek koparılması, gelinin başından şeker dökülmesi, başından Kur'an çevrilmesi, ağzına bal sürülmesi ve düğün yemekleri yapan kişinin düğünde bir olumsuzluk yaşanmaması için gelenlere sürekli tatlı ikram ettiği, ölüm ile ilgili inanışlarda; ölen kişinin gömüldüğü gece, vefat eden kişinin ayakkabıları bir akarsuyun yanına konulduğunu ve cenaze olan evin bütün odalarının ışıkları açık bırakıldığını, mevsimler ve hava olaylarını tahmin etmeye yönelik inanışlarda; ay yenisi ve ay eski adında bir halk takviminin varlığına inanılıp uygulandığını aynı zamanda yıl sırtı olarak adlandırdıkları yılın ilk gününde uğursuz olarak gördükleri kişileri evlerine almadıklarını, cemrenin düştüğü vakit bir kurdun göle atılarak uygulanan bir ritüel olduğunu, bereketi artırmaya yönelik inanışlarda; evin mutfak duvarına bir koç boynuzu astıklarını kaynak kişilerimiz vasıtası ile tespit etmekteyiz.

Çalışmadaki gayemiz elbetteki, söz konusu araştırma bölgesindeki tespit ettiğimiz inanışların doğruluğunu belirlemek değildir. Mutlaka bölge halkı tarafından uygulanan inanışların hepsi tercübe yolu ile saptanmış ve bu inanışların onlara inananlarca bir faydası

olduğu şüphesizdir. Asırlardır bu topraklarda İslam dinî ile mayalanmakta olan ve Türk-İslam kültürü ruhunu oluşturmuş, senkretize ve el değmemiş halde korunan inanışlarımızın belirlenip aktarılması yönünde bu çalışmanın halk bilimine katkı sağlayacağı düşüncesindeyiz.

KAYNAKÇA

Altıer, Semiha (2018). "Bir Motifin Peşinde: Osmanlı Sanatında Bereket Boynuzu". *Journal of History Studies*. C. 10. S. 7. s. 21-57.

Aslan, Mehmet. "Osmanlı Saray Düğünlerinde Yağma Geleneği". *Motif Akademi*. s. 54-57.

Bozkurt, Fuat (1995). *Türklerin Dini*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Ergin, Muharrem (1971). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi Devlet Kitapları.

Gülensoy, T. (1989). *Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Hamarat, Zehra (2012). "Cemre Düşmesiyle İlgili İnanç ve Uygulamalar". *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. C. 2. S. 3. s. 165-200.

Kalafat, Yaşar (1998). *Kuzey Azerbaycan, Doğu Anadolu ve Kuzey Irak'ta Eski Türk Dini İzleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Karakaş, Selim (2014). "Türklerin Orijinal Dinleri Meselesi". *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 13. S. 2. s. 463-477.

Köse, Ali – Ayten, Ali (2009). "Batıl İnanç ve Davranışlar Üzerine Psiko-Sosyolojik Bir Analiz". *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*. C.IX. S. 3. s. 45-70.

Ocak, Ahmet Yaşar (1981). "Bazı Menakıpnamelere Göre XIII-XV. Yüzyılındaki İhtidalarda Heterodoks Şeyh ve Dervişlerin Rolü". *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*. S. 2. s. 31-42.

Roux, Jean Paul (2002). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yeşildal, Ünsal Yılmaz. (2018). "Atalar Kültüne Dair İnanmaların Türklerin Ad Verme İnanç Ve Gelenekleri Üzerinden Tesiri". *Milli Folklor Dergisi*. S. 119. s. 48-59.

Yeşil, Yılmaz (2014). "Türk Dünyası'nda Geçiş Ritüelleri Üzerine Tespitler". *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi.* C. 3. S. 9. s. 117-136.

Elektronik Kaynaklar

Özgü Aras, M. "Cemre Maddesi". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 7. s. 340-341. https://islamansiklopedisi.org.tr/cemre

Kur'ân Yolu. https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Saffât-suresi/3892/104- 101-ayet- tefsiri (E.T.: 27.06.2020).

TÜRK DÜNYASI MASALLARINDA "YENİDEN DİRİLME" MOTİFİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Yeliz BAHADUR

Doktora Öğrencisi
Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Türk Halk Bilimi AnaBilim Dalı

ÖZ

Masalın fantastik atmosferinde olağan görülen kimi olağanüstülükler, mitik doku ve eski inançları yansıtan kodları barındırır. Türk tarihinde Gök Tanrı, Şamanizm gibi inançlar yerini İslamiyet'e bırakırken eski inançlar ritüellerde, anlatmalarda yaşamını sürdürmüştür. S. Thompson'un eserinde "Ölüm" başlığında değerlendirilen "Yeniden Dirilme" motifi de şamanizm inancıyla ilgilidir. "Ölüp yeniden dirilme" şamanlığa geçiş ritüelidir; masal kahramanına erginlenme mertebesi kazandırmaktadır. İslamiyetle birlikte şamana özgü alt ve üst dünyaya seyahat, ruhlarla iletişim, ayinleri yönetme, doğa olaylarına müdahale, sağaltım gibi roller etkinliğini yitirmiştir. Fakat şamanlara atfedilen birçok sosyal rol anlatı kahramanlarına aktarılmıştır. Türk Destanlarında "yeniden dirilme" motifi üzerine bilimsel çalışmalar yapılmakla birlikte aynı konu masal düzleminde incelenmemiştir. Bu bildiride Türk Dünyası masallarında "yeniden dirilme" motifi, yeniden dirilmenin şekilleri, nedenselliği, halk hekimliğiyle ve büyüsel uygulamalarla ilişkisi incelenecektir. Aynı zamanda "yeniden dirilme" motifiyle inanç ve kültürel kodların aktarımına yönelik tespitler ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şamanizm, masal, motif, ölüp-dirilme, inanç.

ABSTRACT

Some marvels seen as ordinary in the fantastic atmosphere of the fairy tale contain mythical texture and codes reflecting old beliefs. While beliefs such as Tengri and Shamanism were replaced by Islam in Turkish history, old beliefs continued their lives in rituals and narratives. The motif of "Resurrection", which is evaluated in the title "Death" in S. Thompson's work, is also a reflection of Shamanism. "Death and resurrection" are the ritual of transition to Shamanism, and give the hero of a fairy tale the level of maturity. With Islam, roles such as travel to the lower and upper world, communication with spirits, managing rituals, intervention in natural phenomena, and therapy specific to shaman have lost their effectiveness. However, many social roles attributed to shamans have been transferred to narrative heroes. Although scientific studies are carried out on the motif of "resurrection" in Turkish Epics, the same subject has not been examined on the fairytale plane. In this paper, the motif of "resurrection" in the fairy tales of the Turkish World, the shapes of resurrection, its causality, its relationship with folk medicine and magical practices will be analyzed. At the same time, the determinations and analyses for the transfer of faith and cultural codes with the motif of "resurrection" will be presented.

Keywords: Shamanism, fairy tale, motif, death and resurrection, faith

Giriş

Toplum yaşamı ve düşünce dünyasını şekillendiren başat değerlerden olan din ve inanç sistemleri, insanları sosyolojik bir grup haline getiren, toplumsal bir kimlik oluşturmaya hizmet eden müşterek paydalardandır. Türklerin en eski devirlerinden bugüne uzanan sürecinde dini inanç, yaşayış ve uygulamaları çeşitli aşamalardan geçmiştir. Toplum yaşamı, kabul edilen yeni inanç sistemlerinin prensipleri doğrultusunda şekillenmekle birlikte eski inançların uygulama ve ritüellerde yaşamaya devam ettiği görülmektedir. Türkler bin yılı aşkın süredir İslamî medeniyet dairesine dâhil olsa da eski inançların emareleri yalnızca uygulama ve ritüellerde değil aynı zamanda sözlü ve yazılı edebiyat ile toplumsal hafızada birer kültürel kod olarak korumuşlardır. Çalışmamızda şamanist inancın anlatılara yansıması olarak görülen "yeniden dirilme" motifi, yeniden dirilmenin şekilleri, Türk Dünyası Masalları özelinde incelenecektir.

Eski Türklerin inanç sistemini İ. Kafesoğlu şu dört ana başlık altında incelemiştir: 1. Totemcilik Meselesi, 2. Şamanlık Meselesi, 3. Eski Türk İnancı (a.Tabiat Kuvvetlerine İnanma, b. Atalar Kültü, c. Gök-Tanrı Dini), 4. Diğer Dinler (Hıristiyanlık, Budizm, Maniheizm, Musevilik) (1997: 297-316). Bunlardan Şamanizm, Budizm, Zerdüştilik, Manihaizm gibi inanç sistemleri ve öğretilerin Türk toplumunun inanç dünyasına önemli etkileri olmuştur. Türk toplumunun bugüne taşıdığı Atalar Kültü, Gök Tanrı Kültü, Tabiat Kültleri (Dağ, Taş ve Kaya, Orman, Ağaç, Su Kültü vb.) gibi kültler; sihir ve büyü, falcılık ve kehanet, bayram-tören ve ayinler gibi pratikler; tenasüh, yada taşı gibi inançlar toplumsal hafızada bugüne dek yaşamını sürdürmüştür (Artun, 2009: 1-33). Eski Türklerde inanç sistemine dair bu terminolojik çeşitlilik politeist bir inanç yapısı söz konusu olup olmadığı sorusunu akla getirmektedir.

Politeizm teorilerinin ve şamanizmin etkisiyle yüksek dereceli ruhlar Türkoloji'de tanrı olarak değerlendirilebilmektedir. Ateş, ocak, dağ ve orman ruhları, yaz-kış tanrılarını mukaddes kabul edip saygı göstermek ile onlara tapınmak birbirinden farklı şeylerdir. Kutsal kabul edilen her nesneyi tapınılan şey olarak değerlendirmek bizleri Eski Türklerin yüzlerce tanrısı olduğu fikrini, yani politeizm kuramını kabul etmeye götürecektir. Ancak araştırmalar ve bilimsel veriler Türklerin Tek Tanrı inancına sahip olduğunu göstermektedir (Bayat, 2007: 213). *"Her şeyin fevkinde duran Gök Tanrı, bütün ruhların ve koruyucuların hakimi, evrenin mevcut olma kaynağıdır… Eski Türkler, Tanrı'nın iradesinin her şeyin üstünde olduğuna inanırlardı. Bu sistemde hak ve adaletin, nizamın korunması, Gök Tanrı'nın emrini yerine getirmek gibi anlaşılır. Konar-göçer Türkten kağana kadar her bir insan, yaptığı bütün iyi ve kötü işlerine göre, yalnız Tanrı'ya hesap verir, gerçek yardımı da ondan beklerdi."* (Bayat, 2007: 214-215).

Çalışmamız kapsamında inceleyeceğimiz "yeniden dirilme" motifi, şamanlığın bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda şamanizmle ilgili kısaca bilgi vermek gerekir. Sibirya şamanizmi konusunda uzman olan E. Lot-Falck şamancıl uygulamaların animizm, çoktanrıcı, tektanrıcı vb. dinsel sistemlerle birleştirilebilir olduğunu ancak şamanlığın kimi inançları öğretmek gibi bir anlama gelmediğini, yalnızca doğaüstüyle iletişim için başvurulan bir yol olduğunu savunur (Perrin, 2018: 27). Eliade'ye göre şamanlık bir esrime tekniğidir. Ateşe egemen olma, sihirli uçuş gibi "sihirsel" uzmanlıkları vardır. Bu esrime sırasında ruhun bedenden ayrılıp göğe tırmanma ya da yeraltına inmeye giriştiği varsayılır. Şaman, kendi ruhlarına egemen olan; ölülerin, "cinlerin", "Doğa ruhlarının" aleti

olmadan onlarla iletişim halinde olabilen bir trans uzmanıdır (1999: 23-24). Tüm bunlardan hareketle şamanlığın toplumsal özelliğinin ön plana çıktığı görülmektedir.

Şamanlar, farklı sosyal grup ya da tabakalara dâhil göçebelerin dinî ihtiyaçlarını karşılama; bireysel ve toplumsal dua törenlerini yönetme gibi görevlere sahipti. Bu anlamda şamanizmin törensel boyutu, şamanların sosyal rolleri dâhilindeydi. J. P. Roux şamanın esas fonksiyonlarını; tedavi amaçlı büyü; göklere yolculuk; öngörü ve kehanet şeklinde sınıflandırmıştır. Bu törensel fonksiyonlardan en önemlisi tedavi ve sağaltımdır. Şamanist inançta tüm hastalıkların sağaltım ve tedavisinin ruh ve tanrıların iradesine bağlı olduğu düşüncesiyle şamancıl tedavi yöntemi ilaçlarla değil ruh ve tanrılarla iletişim kurma biçimindedir. (Potapov, 2012: 165-172). Şamanlar ayinin başında çağırdıkları yardımcı ruhlar vasıtasıyla hastalığın nedenini öğrenir yahut ikizin (ruh) terk etmesi sebebiyle hastalanan kişinin ruhunun nerede bulunabileceğini bildirir, kimileri şamanın göklerde, yerde (dağ, orman, tayga vb.) veya yeraltında dolaşmasına yardımcı olur; kimileri de şamanı kötü ruhlardan ve düşman şamanlardan korur fikri hâkimdi (Potapov, 2012: 98). Modern Altay'da hastanın bedenine giren ruhlar, hastalığın türüne göre "aza", "ayna", "körmös", "üzüt", "yälkin" gibi isimlerle ifade edilmektedir (Potapov, 2012: 172). Şamanlar hem yardımcı ruhlarıyla hem de bu kötü ruhlarla etkileşim halindedir. Altaylıların kendi ata ruhları olan körmöslerin kötü niyetinden kurtulmak, hastalık ve kaza göndermelerinin önüne geçmek için çeşitli kurbanlar sunduğu bilinmektedir. "Toluu" olarak adlandırılan fidye niteliğindeki kurbanların kabul edildiği takdirde hastanın iyileşeceğine inanılır. İyileşmemesi durumunda daha değerli kurbanlar ve dualarla şamancıl tedaviler sürmektedir (Anohin, 2006: 30). Kurban ritüelleri kamların çeşitli dağ ve zirve iyelerine at, koç (koyun), boğa gibi evcil hayvanları kurban olarak sunması yoluyla yapılan ayinler şeklinde gerçekleşmekteydi. Bunlarla birlikte şaman, kâinatın herhangi bir bölgesine hayali yolculuklar yapabilen, ruhlar tarafından seçilmiş kişi olarak karşımıza çıkar (Anohin, 2006: 180-181). Şamanların toplum yaşamındaki etkin rolü bu törensel işlevlerinden kaynaklanmaktadır.

Sibirya ve Kuzeydoğu Asya'da şaman olmanın başlıca iki yolu: a. Şamanlık mesleğinin babadan oğula kalıtsal aktarımı, b. Kendiliğinden gerçekleşen bir iç çağrısı ya da seçilmedir. Seçilme şekli ne olursa olsun toplum nezdinde şaman olmak esrime düzeyinde (rüyalar, kendinden geçme vb.) ve gelenekler düzeyinde (şamanlık teknikleri, ruhların isimleri, klanın soyağacı, gizli dil vb.) çift yönlü bir eğitim gerektirir. Bu eğitim usta şamanlar ve ruhların yükümlülüğünde bir "sırra er(dir)me" niteliğinde ilerlemektedir (Eliade, 1999: 31-32). Şamanın eğitimi ve sırra erme süreciyle benzeşen masal epizotları, bu anlatmaların fantastik atmosferinde çoğu zaman örtülü şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple şamanın sırra erme sürecine açıklık getirmek gerekmektedir.

Eliade "sırra erme" kavramının sınırlarını *"...şaman olacak kişinin bu göreve "çağrılmasını" belirleyen bütün esrime olay ve yaşantıları, bir sırra-erme (initiation) töreninin geleneksel öğelerini-şemasını- gösterir: acı çekme, ölme ve dirilme. Bu açıdan bakılınca, herhangi bir "çağrı-hastalık" bu sırra-erdirme rolünü üstlenebilir, çünkü hastalığın verdiği acılar sırra eriş sırasında çekilen işkenceye karşılık gelir."* şeklinde çizer. Bu esrime deneyimleri içeren *"bedenin parçalanması ve ardından tüm iç organların yenilenmesi; Göğe çıkış ve ruhlarla veya tanrılarla konuşma; Yeraltına iniş ve orada da gene ruhlarla, bu arada ölmüş şamanların ruhlarıyla, konuşma; çeşitli dinsel ve şamancıl açıklamalara (vahiylere) muhatap olma (meslek sırları) "* gibi temaların sırra-erme nitelikli olduğu görülmektedir (Eliade, 1999: 55-56). Şamanlığa geçişte önemli bir sırra erme ritüeli

olan ölüp-dirilme, Türk destanlarında karşılaşılan bir durumdur. Örneğin Altay-Buuçay destanında kahramanın ölüp dirilme neticesinde eskisinden daha güçlü bir hale gelmesi ile şaman adayının sembolik ölüp dirilme sonrasında manevî bir güce erişmesi birbiriyle ilişkilendirilebilir. Zira destan kahramanı ölüp dirilme neticesinde hayatında daha anlamlı yeni bir hayata başlamaktadır (Açа, 2014: 80).

Türk masalları açısından da kahramanın erginlenme yolculuğunun önemli bir parçası olarak değerlendirilebilecek olan "yeniden dirilme" motifi, kahramanın eskisinden daha güçlü şekilde masaldaki misyonunu tamamlamasına zemin hazırlamaktadır. Kahraman hüner göstererek, çaba ve akıl yoluyla olumlu bir akıbete doğru giderken hile ve kötülükle engellenip öldürülmesi durumu, olağanüstü bir şekilde yeniden dirilmesiyle yön değiştirmektedir. Bu durum adaletin bir şekilde yerini bulduğu iletisinin güçlü bir görünümüdür. Bu bağlamda eski inanç sisteminin baş aktörleri olan şamanların rollerinin destan ve masal gibi anlatma kahramanlarının rolleri halini aldığı söylenebilir. Türk Dünyası masallarında "yeniden dirilme" sıkça rastlanan bir motif olmakla birlikte yeniden dirilmenin birbirinden farklı şekillerde gerçekleştiği söylenebilir.

Masallarda Yeniden Dirilmenin Şekilleri

1. Hayat Suyu (Diri Suyu) ile Yeniden Dirilme

Türk dünyası masallarında örneği en çok görülen yeniden dirilme şekli "hayat suyu" ile dirilmedir. Hayat suyunun mekânı, onu elinde bulunduran ya da koruyan güç değişir. Ancak hayat suyunun elde edilmesi masallarda kahramanın eski hayatını geride bırakıp daha iyi bir akıbete ereceğinin habercisidir. Eliade'e göre*, "Ne tür bir kültürel örüntü söz konusu olursa olsun su, kozmogonide, mitlerde, ritüellerde, ikonografide her zaman aynı işlevi görür; her biçimin öncülü, her yaratının desteğidir. Suya batma, ilk biçime geri dönüşü, yeniden yaradılışı, doğumu simgeler; çünkü suya batma, biçimlerin biçimlerini kaybedişidir ve varoluş öncesindeki ayrışmamış olanla yeniden bütünleşmektedir; sudan çıkış, biçimin ilk kez dışa vurulduğu yaradılış eyleminin tekrarıdır. Suyla temas etmek her zaman yenilenmeyi temsil eder; çünkü eriyip giden daha sonra "yeniden doğacaktır"; çünkü suya batış, yaşamın ve yaratılışın potansiyelini çoğaltır ve geliştirir. Erginlenme ritüellerinde su, bir "yeniden doğum" bahşeder; büyüsel ritüellerde iyileştirir, cenaze törenlerinde ölümden sonra doğumu garantiler. Bütün potansiyel güçleri kendinde toplayan su ("hayat suyu") yaşamın simgesidir."* (2015: 196-197). Hayat suyu, herkesçe ulaşılabilir yahut her yerde bulunabilir bir su değildir. Canavarlar tarafından korunur, cinlerin ya da tanrıların vb. elindedir. Hayat suyuna ulaşmak için birçok imtihandan geçmek şarttır (Eliade, 2015: 200-201).

Altın Elma adlı *Kazan-Tatar* masalında padişahın bahçesinde üç yılda bir yetişen altın elmayı çalan insan suretindeki dev kuş, padişahın küçük oğlu tarafından yaralanır. Aslında devler padişahı olan kuşun peşinden yer altı dünyasına inen oğlan; bakır, gümüş ve altın padişahı kızların yardımıyla devi öldürür. Üç kızı, ağabeylerinin sarkıttığı ip ile yeryüzüne yollar; ağabeyleri kızları paylaşamayınca oğlanı yeraltında bırakır. Yer altı dünyasında kör bir kadın ve kocasına hizmetçi olan oğlan, onların gözlerinin açılması için diri suyunu bulur. Geri dönüş yolunda insana benzeyen ağaçlardan birinin köküne bıçak değdirince ağaçtan kan akar; oğlan bu ağaca ve diğer ağaçlara diri suyu döker; devin sihirle ağaca dönüştürdüğü bir alay asker yeniden dirilir *(Gültekin, 2013: 557-567).*

Üvey Ana ile Genç Delikanlı adlı Kazan-Tatar masalında karısı ölen padişah, bilmeden oğlunun mektuplaştığı Elmas padişahının kızıyla evlenir. Üvey annesi yakınlık göremeyince iftirayla oğlanı padişahlıktan kovdurur. Ormanda girdiği kulubede karnını doyuran oğlan, atmaca şeklinde gelen üç delikanlıyla tanışır. Onların verdiği karga, atmaca ve güvercin kanadıyla bu kuşların suretine bürünerek bir padişahlığa gelir. Evine yerleştiği kocakarıdan padişahın bir adada yaşayan kızının, kendi mektubunu babasına götüren hünerli bir kişiyle evleneceğini öğrenir. Adaya atmaca olarak ulaşan oğlan aksakallı bir ihtiyarın yardımıyla kızdan mektubu alır, yine atmaca suretinde padişahın bahçesinde bir ağaca konar ve uyuyakalır. Mektubu okuyan bahçıvan, kuşu keser. Atmaca suretindeki delikanlılar, dirilten su ile oğlanı diriltirler (Gültekin, 2013: 741-753).

Çaaçahaan adlı Saha (Yakut) masalında Çaaçahaan, sürüye karışmayan beyaz boğayı kesmeye karar verir; ailenin tüm üyeleri başlarına gelen talihsizikler sonucunda ölür. Boğayı kesen Çaaçahaan, eti bitiremeyince komşusu Mogus'u (dev) yemeğe davet eder. Mogus önce boğayı sonra ölmüş aile üyelerini yer ve Çaaçahaan'ın peşine düşer. Mogus'un evine gelen Çaaçahaan, çocuklarını öldürür; başlarını kesip uyuyorlarmış gibi yatağa dizer, etlerini pişirir. Bilmeden çocuklarının etini yiyen Mogus, Çaaçahaan tarafından öldürülür. Çaaçahaan, Mogus'un karnını kesip akrabalarını çıkarır; bir kuşun haber vermesiyle Mogus'un serçe parmağındaki hayat suyunu ölülere içirir, suyu bedenlerine sürüp onları diriltir (Duranlı, 2010: 203-207).

Çöpçöököön Çöpçöököön adlı Saha (Yakut) masalında, kahraman Çöpçöököön Çöpçöököön'ün önce hayvanları, sonra karısı, sonra da kendisi Abası tarafından yenir. Çocukları, buzağılarının akıl vermesiyle kurtulur. Çocuklar bitini ayıklarken buzağı ölür. Ölürken çocuklara derisini yüzmelerini vasiyet eder; deri çocuklara ev, diğer organları da evin eşyaları ve iki avcı köpeğine dönüşür. Bir süre sonra Abası gelip evde yalnız olan kızı yer, avcı köpekler alt dünyadan kızın kemik ve kafatasını getirirler. Oğlan, kuzgun yavrularını yaralayıp anne kuzgunu hayat suyunu bulmaya gönderir, hayat suyuyla kuzgun yavruları iyileşir; oğlanın ablası da canlanır (Duranlı, 2010: 220-224).

Padişah Oğlu adlı Başkurt masalında padişahın üç kızı ile kel bir oğlu vardır. Padişah oğlunu başka bir memleketteki kız padişahla evlendirmek ister ancak ömrü yetmez. Padişahın kızları evlenir, oğlan da evleneceği kızı bulmak üzere yola çıkar, ablalarının evlerine misafir olur; onlardan müzik çalan çiçek, serince her türlü yemeğin hazır olduğu sofra ve her yeri aydınlatan aynayı alarak yola çıkar. Oğlan, kız padişahı ikna edip onunla evlenir, kızın ambarlardan on ikinciyi açmaması tembihine uymaz; peri padişahı serbest kalarak kızı kaçırır. Oğlan, eşini kaçırırken dev tarafından öldürülür. Ölümü kız kardeşlerine malum olur, kızlar gelip insan dirilten suyla yıkayınca oğlan dirilir (Karagöz, 2016: 624-627).

Yukarı Çukurova masallarından *Hırızva Güzeli'*nde yaşlı bir kadının oğlu ormanda avladığı geyiğin derisini evlerine asar. Padişahın veziri, bu delikanlının evinde bulunan postun saraya layık olacağını söyleyip postu saraya getirir. Vezirin yönlendirmesiyle padişah, oğlana fildişi ve fil derisinden bir köşk yaptırır; ardından oğlanı Hırızva güzelini getirmeye yollar. Kırk askerle yola çıkan oğlana arkadaş edindiği Çoban, Pır Pır Uçan, Yer Dinleyicisi ve Deniz Sömüren de eşlik eder. Oğlan Hırızva Güzelinin bulunduğu yere varınca arkadaşlarıyla birlikte taş kesilir. Hırızva Güzeli'nin cariyeleri taşlara su damlatınca hepsi dirilir (Şimşek, 2001b:204-208).

Denizli masallarından 56 numaralı masalda üç erkek çocuğu olan bir ailenin vampir bir kızı olur. Küçük oğlan damdaki atları yiyenin kız kardeşi olduğunu anlar ve annesiyle oradan kaçar. Annesi devin yönlendirmesiyle hasta olduğunu söyleyip oğlunu önce açılır kapanır dağdan su, sonra aslan ve kaplan yavrusu getirmeye gönderir. Karşılaştığı yaşlı kadın oğlana yol gösterir ve dönerken kendisine uğramasını tembihleyerek heybesindeki açılır kapanır dağın suyunu başka bir suyla, aslan ve kaplan yavrusunu da kedi ve köpek yavrusuyla değiştirir. Oğlan sağ dönünce annesi gücünün sebebinin başındaki üç sarı tüy olduğunu öğrenerek onları kopartır; topal dev oğlanı parça parça doğrar, oğlanın parçalarını atın heybesine doldurup atı kovalar. At yaşlı kadının evine gelir, kadın oğlanın etlerini birleştirir, eksik yerleri aslan ve kaplan etiyle tamamlar. Dağdan gelen suyu üzerine dökünce oğlan dirilir ve eski haline gelir (Arslan, 2008: 287-290).

İncelemiş olduğumuz masallarda hayat suyunun saksağan ve kuş vasıtasıyla bulunması dikkat çekicidir. Şamanlıkta da şamanın ata ruhları dışında olan ruhlar hayvan ve kuş şeklinde düşünülmektedir. Şamanın ayinlere çağırdığı, insan ve evcil hayvanları tedavi etme konusunda onlara yardımcı olan çok sayıda hayvan suretinde ruhtan söz edilmektedir (Potapov, 2012: 172-173). Bu anlamda ölüyü dirilten suyu getiren, diriltme sürecinde etkin olan rolün kuşlara ait olması oldukça anlamlıdır.

2. Ölümsüzlük Otuyla Yeniden Dirilme

Haksızlık ya da hileyle öldürülen masal kahramanının yeniden dirilmesinin bir yolu da ölümsüzlük otudur.

İki Kardeş adlı Tatar masalında bir şehirde yaşayan zengin ve fakir iki kardeşten fakir, ormanda rastladığı altın kuşun önce kanadını, sonra yumurtasını sonunda da kendisini ağabeyine götürür. Kuşun, ciğeri ve kalbini yiyen kişinin yastığının altında her sabah altın bulacağını bilen zengin, kuşu karısına pişirtir. Kuşun kalbi ve ciğerini tesadüfen fakirin iki oğlu yer. Amcaları kardeşinin çocuklarını ormana bıraktırır. Çocukları ormanda rastladıkları iyi niyetli bir adam büyütür, onlara avlanmayı öğretir. Avlamaya çalıştıkları tavşan, ayı, tilki ve kurt kendilerini öldürmek yerine iki yavrularını almalarını söyler; oğlanlar bunu kabul eder ve hayvanları paylaşıp yollarını ayırır. Birinin vardığı şehirde padişahın kızı ertesi gün ejderhaya verilecektir. Oğlan ejderhayı öldürüp kızı kurtarır, şehre dönerken bir yerde dinlenirler. Vezir, uyuyan oğlanın başını keserek kızı kendisinin kurtardığını söyler. Oğlanın hayvanlarından tavşan dağdan, kökleri öleni dirilten ağaç kökünü getirir ve oğlanı diriltir (Karagöz, 2016: 380-392).

Altın Kuş adlı Kazak masalında fakir bir adamın iki oğlu, odun toplarken altın tüylü bir kuş görüp yakalar ve zengin amcalarının karısına verir. Amcalarının evinde kuşun kızardığını görüp kuşun kalbi olan bir parçayı iki kardeş bölüşür. Sonraki günler her sabah yastıklarının altında altın bulmaya başlarlar. Fakir baba gitgide zenginleşince ağabeyi çocukları evden uzaklaştırmasını söyler. Ormana terkedilen oğlanlar bir avcının evinde büyür. İki kardeş avlanırken bir tavşan, kurt, tilki ve kaplan görüp vurmaya hazırlanır; bu hayvanlar kendi canlarına karşılık ikişer tane tavşan, tilki, kurt, kaplan getirirler. Kardeşler hayvanları paylaşıp yollarını ayırır. Büyük oğlanın geldiği şehirde o gün padişahın kızı şehre musallat olan yedi başlı ejderhaya verilecektir. Oğlan ejderhayı öldürür; derin bir uykuya dalar. Kızı ejderhaya getiren bekçi oğlanın başını keser. Hayvanlar tavşanın getirdiği otu oğlanın başıyla vücudunun birleştiği yere sürerler, oğlan dirilir (Zhamakina, 2009: 296-298).

Aynı masalın benzer bir varyantı da Gümüşhane ve Bayburt masallarından *Hayat Otu* masalıdır. Çiftçilik ve süpürgecilik yapan iki kardeşten süpürgeci olan ormanda bir kuş vurur. Ağabeyi bu kuşun böbreklerini yiyen kişinin her sabah yastığının altında iki altın bulunduğunu bildiği için kuşu satın alır. Hanımı etini pişirir; süpürgecinin iki oğlu tesadüfen kuşun bir parça etini ve böbreklerini yer. Amcasının tehdidiyle babası oğullarını ormana terkeder. Çocukları bir avcı büyütür. Büyüyünce avcı ve ailesinden ayrılan iki oğlan ormanda arslan, kaplan, tilki, tavşan ve ayıdan birer yavru alarak yollarını ayırır. Büyük kardeş bir şehirde o gün padişah kızının yedi başlı deve kurban edileceğini öğrenip hayvanlarıyla devi öldürür. Kızla geceyi geçirdikleri dağda vezir, oğlanın başını keser. Oğlanın hayvanlarından tavşan hayat otunu bulur, otu sürünce oğlan canlanır (Sakaoğlu, 2002: 429-432).

3. Elma ile Dirilme

Türk Dünyası masallarında yeniden dirilmenin ve gençleşmenin yollarından biri de elmadır. Elma kimi zaman yenmek kimi zaman da parçalanmış bedene sürülmek suretiyle masallarda yeniden dirilmenin bir nesnesi olmaktadır. *"Doğumdan ölüme hayatın her safhasında elma, meyve olarak yenmesinin dışında bereketin, çoğalmanın, verimliliğin, gençliğin, güzelliğin, sağlığın, inancın vs.sembolü olarak yer almaktadır. Elma bu özelliğinin dışında ebedîliğin, yani ölümsüzlüğün en kıymetli ilacı olmuştur."* (Şimşek, 2008: 203).

Kazak masallarından *Kocasını Seçen Kız* masalında padişahın kızı, kim beğeneceği bir hediye getirirse onunla evlenmeye karar verir. Hediyesini beğenmediği delikanlıların da başları kesilmektedir. Üç şehirden üç oğlan padişahın kızı için hediyelerini alıp yola düşer, şehre yaklaşınca karşılaşırlar. Birinde üzerine binen kişiyi her yere götürebilen bir halı, diğerinde dünyanın her yerini gösteren bir ayna, üçüncüsünde ise insan ruhuna şifa olan bir elma vardır. Üç oğlan aynadan bakınca padişah kızının ölmek üzere olduğunu görür, uçan halıya biner ve padişah kızının huzuruna çıkıp elmayı kıza yedirip onu diriltir. Padişah elma getiren oğlanla evlenmek istediğini; çünkü elmayı yiyip bitirdiğini ve oğlan geç gelseydi de elmanın kendini dirilteceğini söyler (Zhamakina, 2009: 340-341).

Afyonkarahisar masallarından *Yedi Kardeşin Bir Bacısı'*nda yedi erkek kardeş ava giderken hamile annelerini tembihleyerek kardeşleri kız olursa al, erkek olursa kara bayrak asmasını söylerler. Anneleri kız doğurduğu halde kara bayrak asınca köye dönmezler. Kız büyüyünce yedi ağabeyi olduğunu öğrenir, onları bulur ve birlikte yaşamaya başlar. Evlerinde ateşleri sönünce kız, ateş aramak için bilmeden cadı karısının evine gider. Cadı karısının gelinleri ona bir yumak vererek çöze çöze eve gitmesini tembihler. Ertesi gün cadı karısı gelerek anahtar deliğinden parmağını uzatmasını, yüzük takacağını söyleyip kızın kanını emer ve onu öldürür. Ağabeyleri gömmeye kıyamayarak topal bir devenin sırtına yükledikleri kardeşlerini her yere götürür. Avda karşılaştıkları Beyoğlu can elmasını kızın dudağına sürer ve onu diriltir (Özçelik, 2004: 367-369).

Uşak masallarından *Yedi Kardeş* masalında ahırdaki atları yiyen kız kardeşinden kaçan oğlan, yanına annesini de alır. Yedi Devler'in bulunduğu dağa giden anne ve oğlu, bir dev ile yaşamaya başlar. Oğlanla av sırasında karşılaştığı kız, birbirine âşık olurlar. Diğer yandan annesi, dev ile oğlunu öldürmeyi planlayarak hastalandığını söyleyip onu Yedi Devler'in kurtlu elmasıyla suyunu almaya gönderir. Bunları alan oğlan, sevdiği kızın yanına uğrar. Kız, heybedeki kurtlu elma ve şifalı suyu alıp yerine başka elma ve su koyar. Oğlunun tılsımının saçındaki üç tüy olduğunu öğrenen annesi onları kopararak devle birlikte oğlunu kesip üç

parçaya böler. Atının heybesine koyup atı kovar. At oğlanın sevdiği kızın evine gider, kız ölü bedeni birleştirerek kurtlu elma ve suyu sürünce oğlan canlanır (Bahadur, 2017: 278-280).

4. İskelet ya da Kemik Yolu ile Yeniden Dirilme

Türk Dünyası masallarında yeniden dirilmenin bir yolu da iskeletin tamamı ya da bir parçası aracılığıyla dirilmedir. Bu yolla dirilme, büyüsel uygulamalarla ilişkili bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

J. P. Roux'a göre ruhun bulunabileceği bir ikamet yeri de iskelettir. Arkeolojik bulgular, Eski Orta Asya halklarının kişinin varlığını devam ettirmesi için "insan şeklinin sürekli korunması" gayretinde olduğunu göstermektedir. En ideal olan bedenin bütününün korunması olsa da dinsel açıdan parça bütüne eş değer sayıldığı için kemiklerin ve en önemli kemik sayılan kafatasının muhafazasına özen gösteriliyordu (1999: 126-127). Bu inancın etkisiyle ölünün kemiği aracılığıyla dirilmesi masallarda rastlanabilen bir durumdur.

Çoban Oğlan adlı Kazan-Tatar masalında padişahın oğlu, üvey anesinin ihanetini konuşan tayından öğrenerek onu uyarır. Padişahın karısı, hastalığının şifası olduğu bahanesiyle tayı kestirmeye karar verir. Olacakları önceden sezen tay, padişah oğluyla plan yaparak kaçar ve kesilmekten kurtulur. Ormandan geçerken rastladıkları kaplan ve aslan kemiklerini tayın uyarısıyla alan oğlan başka bir padişahlığa gider. Orada padişahın çeşitli imtihanlarıyla sınanır. Oğlan, padişahın düşmanlarını cebinden çıkarıp attığı kemiklerin aslan ve kaplanlara dönüşmesiyle yener (Gültekin, 2013: 672-684).

Kosova Türk masallarından *Üce Kızle Üce Ana* masalında küçük bir kız üvey annesi tarafından zulüm görür ve zor görevlerle sınanır. Başı her sıkıştığında yardımına evdeki ineğin koştuğu anlaşılınca üvey annesi onu kestirmeye karar verir. İnek, dile gelip kesildikten sonra kemiklerini saklaması için kızı tembihler. Kemikleri toplayıp eşiğin altına koyan kız ahıra gittiğinde karşısına güzel bir oğlan çıkar; bedduayla inek olduğunu ve kızla evlenmek istediğini söyler (Kuzay Demir, 2019: 210-212).

İyilik ile Kötülük adlı Kazak masalında İyilik ve Kötülük adındaki iki arkadaşın karınları acıktıkça İyilik'in atını, kulaklarını, gözlerini pişirip yerler. Kötülük sonunda İyilik'i ormanda terk eder; İyilik kaplan, tilki ve kurdun konuşmalarını dinler. Gözü kulağı olmayana kulak veren çınar ağacı; bir zenginin siyah köpeğinin kemiklerinin ölen kişiye can vereceğini ve at başı kadar altının yerini öğrenir. Çınar ağacını bulup göz ve kulaklarını geri kazanır, altını bulup zenginin köpeğini alıp yakar, kemiklerini yanına alır. Gittiği şehirde oğlu olmayan bir padişaha evlat olur, ertesi gün padişahın öldüğünü öğrenir. Köpeğin kemiklerinden bir parçayı ağzına koyunca padişah dirilir (Zhamakina, 2009: 328-330).

5. İnsan ya da Hayvan Kanı ile Yeniden Dirilme

İnsan ya da hayvan kanıyla dirilme, Türk Dünyası masallarında görülen ortak bir unsurdur. Eski inançların bir tezahürü sayılabilir.

Türk inanç sisteminde *"Ruh, bedenin bazı kısımlarıyla yakın ilişki içinde bulunmaktadır ve ruhun bu kısımlarda yerleşmiş bulunduğu ya da bunlarla bir bütün olduğu söylenebilir. Kandaki varlığı iyi bilinmektedir…"* Kimi infazların o kişinin kanını dökmeden yapılması da bu gelenekle ilişkilidir (Roux, 1999: 117). Bu inancın bir göstergesi de masallarda yeniden dirilmenin kan vastasıyla gerçekleştirilmesidir.

Altın Kuş isimli Kırgız masalında yaşlı bir adamın her sene bir tane meyve veren, meyvesini yiyeni gençleştiren elma ağacı vardır. Elma her yıl çalındığı için üç oğlu sırayla ağacın başında nöbet tutar. Küçük oğlan elmayı çalan kuşun kanadından bir telek koparır, peşine düşer. Rastladığı kurdun kılavuzluğunda kuşu bulan oğlan, hanın muhafızlarına yakalanır. Han, oğlanı affeder ancak altın kuşu vermek için başka bir hanın altın yeleli altın kuyruklu atını almasını şart koşar. Oğlan atı alırken yine yakalanır, bu kez Barça Han'ın kızını getirmesi koşuluyla serbest bırakılır. Kurt, kızı kaçırıp oğlanın yanına getirir; ikisi birbirine âşık olur. Suret değiştiren kurt oğlanın kızı, atı ve altın kuşu elde etmesini sağlar. Dönerken ağabeyleri oğlanı öldürünce kargaların padişahına ölümsüzlük suyunu bulduran kurt, yaşlı karganın kanıyla suyu karıştırıp oğlanı diriltir (Karadavut, 2006: 203-209).

Taşeli masallarından *Aslan Ali*'de padişaha rüyasında doğacak olan oğlunun başına felaketler getireceği bildirilir. Padişahın emriyle cellatlar çocuğu öldürmek üzere dağa götürür ancak kıyamayıp aslan yatağına bırakır. Başka bir padişahın kör gözünün açılması için aslan kanı aramaya giden askerleri, oğlanı yakalayıp getirir. Padişahın Aslan Ali adını verdiği oğlan, padişahın üç oğlunun âşık olduğu peri kızlarını aramaya çıkar. Devi öldürerek esir aldığı kızları kurtarır. Geri dönüş yolunda üç Hızır'ın konuşmasına şahit olan Aslan Ali, duyduklarını anlatınca taş kesilir. Hızır, Aslan Ali'nin taş bedeninin padişah torununun kanıyla dirileceğini haber verir. Çocuğun parmağından akan kan, taş olan heykele temas eder ve Aslan Ali dirilir (Alptekin, 2002: 316-321).

Yiğit Çoban adlı Afyonkarahisar masalında kurdun kuşun dilini bilen bir çoban iki güvercinin konuşmasına şahit olur. Güvercinler padişah oğlunun gerdek gecesinde batıdan gelen bir yılan, doğudan gelen bir ejderha, kuzeyden gelen bir kurt, güneyden gelen bir devin elinde öleceğini haber verip bu sırrı ifşâ edenin taş kesileceğini söylerler. Çoban, padişah oğlunun düğününün son gecesinde sabaha kadar penceresinin önünde nöbet bekler; yılan, ejderha, kurt ve devi öldürür. Oğlu bahçedeki gürültüyü şikâyet eden padişah, Çoban'ın asılması emreder. Padişah, çobanın son isteğini yerine getirerek yüksek bir yerde kaval çalmasına izin verir. Çoban başından geçenleri anlatmaya başlar; ejderhanın kulağı, yılanın başı, kurdun ve devin dişini ortaya atar; taş kesilir. Bir dilenci Çoban'ın dirilmesine çarenin dört boynuzlu koçun kanı olduğunu söyler. Padişah koçu buldurup kanını taşa akıtınca oğlan dirilir (Özçelik, 2004: 354-355).

6. Sihir ve Sihirli Nesneler Kullanarak Yeniden Dirilme

Eski inançların hüküm sürdüğü devirlerden bugüne büyüsel uygulamalar, insanoğlunun değiştirmekte güçlük çektiği çeşitli durumlar karşısında başvurduğu yöntemler olagelmiştir.

Malinowski'ye göre *"Büyü aldatıcı bir tekniktir. Hem psikolojik hem toplumsal bir işlevi vardır. Büyüye, nasıl gelişecekleri belli olmayan olayları denetim altında tutmak üzere başvurulur. Büyü, kaygıya, kuşkuya ve umutsuzluğa karşı savaşım verirken özel bir amaca ulaşmayı sağlayıcı eylemlerden oluşmuş pratik bir sanattır."* (Perrin, 2018: 23). S.V. Örnek ise bilinen yollarla ulaşılamayan şeyleri elde etmek, kişilere zarar vermek yahut onları zarardan korumak amacıyla bazı gizil güçlerin kullanılmasıyla doğayı etkileme amacı güden işlemler bütününe büyü adı verilir (2000: 135). Türk dünyası masallarında sihir yapma yolu ve sihirli nesne değişse de sihir yoluyla yeniden dirilme çok sık karşılaşılan bir durumdur.

Altay masallarından *Arık-Bökö*'de kahramanın av sırasında bir mağarada rastladığı ihtiyar Ces-Kobor, bir kıl halat vererek bu halatı kement yapıp fırlattığında mutlu olacağını

söyler. Kahraman halatı fırlatınca karşısına güzeller güzeli Erke-Koo çıkar ve onunla yaşamaya başlar. Kıza göz koyan Cetker-Kaan ve kızın babası Karatı-Kaan, kahramanı sağ çıkamayacağı imtihanlarla sınar. Arık-Bökö hepsinden başarıyla çıkar. Ancak arkadaşları Apselem ve Apanay savaşırken ölür. Erke-Koo'ya kavuşan kahraman, onun verdiği ak ve kızıl ipek havluları sallayıp büyü yaparak arkadaşlarını diriltir (Dilek, 2007: 380-385).

İki Dost isimli Kırgız masalında sihir ve sihirli nesne ile dirilme görülür. Hamile kadın bir çınarın dibinde erkek çocuğu doğurur ve Çınarbay adını verir. Aynı anda bir peri de kız çocuğu doğurur, kaderleri bir olsun diye Çınarbay'ın alnına işaret koyar. Çınarbay arkadaşı Aşık ile oynarken ağacın üstüne peri kızı gelir, sonra uçup gider; iki arkadaş kızın peşine düşer. Cüce ihtiyarın akıl vermesiyle kızı bulurlar. Peri annesi, o ağaç altında doğan çocuk olduğunu öğrenince kızını Çınarbay'la evlendirir. Han, yaşlı bir kadının hilesiyle peri kızını kaçırtır ancak Çınarbay eşini kurtarır. Sonrasında Han'ın evlerini zehirlemesi yüzünden Çınarbay ölür. Arkadaşı Aşık onu diriltmek için sandıkla gezerken sakalı kendisinden büyük bir ihtiyarla karşılaşır. İhtiyar üstünden iki kez atlayıp sandığa asayla vurunca Çınarbay dirilir (Brudnıy, Eşmambetov (2017): 100-105).

Başkurt masallarından *Kitey Mergen*'de avcı Kitey Mergen'in kız kardeşi Hılıv, evde ateş sönünce ateş aramaya gidip bir cadı karısından alır. Kadın her gün ağabeyi avdayken gelip kızın iliklerinin yağını emer. Kitey Mergen kardeşinin zayıfladığını fark edince kardeşi durumu açıklar. Kahraman cadıyla savaşıp onu öldürür fakat kazara kendi kafası da kesilerek ölür. Hılıv, ağabeyinin bedenini bir ağaç kovuğuna kilitleyip onun kıyafetlerini giyerek ağabeyini diriltecek çare aramaya çıkar. Yolda üç padişahın kurdurduğu meydanda insan dirilten gümüş sopa, hasta yürekleri iyileştiren bakır sopa ile hastaları iyileştiren bronz sopa ve üç padişah kızını alarak eve döner. Ağabeyini giydirip yatağa yatırır, padişah kızları altın, gümüş ve bronz sopalarla dokununca Kitey Mergen canlanır (Karagöz, 2016: 787-791).

7. Dış Ruhun Bulunduğu Nesnenin Yerine Koyulmasıyla Yeniden Dirilme

Türk Dünyası masallarında ölüp dirilmeyle ilgili sıkça rastlanan unsurlardan biri de "dış ruh" motifidir. İncelediğimiz masalların bir kısmında masalın asıl kahramanlarının ruhu bedeni dışında bulunmaktadır. Yeniden dirilme, dış ruhu elde ederek gerçekleşmektedir.

İlk kez James Frazer tarafından Altın Dal adlı eserinde kullanılmış bir kavram olan "dış ruh", ruhun hayvanların (kuşlar, sürüngenler, su ve deniz hayvanları vb.) bedeninde, ağaç ve bitkilerde, cansız nesnelerde (sandık, çekmece, şişe, torba vb. kapalı kaplar) bulunması ve ait olduğu kişinin öldürülebilmesi için dış ruhun bulunduğu yer, nesne ya da varlığın bulunup yok edilmesi gerekliliğini gösterir (Duymaz, 2008). Türk Dünyası masallarında dış ruhun bulunduğu nesnenin olması gereken yere geri koyulduğunda yeniden dirilmenin gerçekleştiği görülmektedir.

Başkurt masallarından *Altın Kuş*'ta bir dedenin bahçesine her sabah bir altın kuş gelip elmalara zarar vermektedir; bir müddet sonra gelmemeye başlayınca dedenin üç oğlu kuşu aramaya çıkar. En küçük oğlan Biktimir; bakır ormanda bir cadı ve üç kızını, gümüş ormanda ise yedi başlı ejderhayı öldürerek tehlikelerin üstesinden gelir. Altın ormanda gördüğü büyük bir izi takip eden Biktimir, bir ninenin yardımıyla altın sarayda oturan Altın Kız ile evlenir. Biktimir ve eşi avda karşılaştıkları nineyi evlerine alır. Aslında cadı olan nine, Altın Kız'ı kandırıp Biktimir'den canının çizmesinin tabanındaki ustrada olduğunu öğrenir. Çizmeye taş doldurup suya atar, Biktimir ölür. Kardeşleri, başının dertte olduğunu sezip gittiği izi takip

ederler. Simurg kuşunun yardımıyla oğlanın çizmesini bulup yerine koyunca Biktimir yeniden dirilir (Karagöz, 2016: 585-592).

Özbek masallarından *Gülperi'* de şehzade Ekber rüyasında gördüğü Gülperi'ye âşık olur, yaşlı bir ustanın yaptığı tahta atla onu aramaya çıkar. Hızır'ın yardımıyla Gülperi'nin köşküne ulaşır, kırk gün sonra Gülperi'nin yaşlı dadısı ve dadının kızıyla yola çıkarlar. Memlekete yaklaşınca Ekber önden gider. Gülperi'nin dadısı aslında Yalmağız'dır, kız ekmek isteyince gözlerini alır, elbiselerini kızına giydirip şehzadeyle evlendirir. Gülperi'nin sığındığı yaşlı karı koca Gülperi gülünce açılan güllerle dadının kızından gözlerini alır. Dadının kızı, Gülperi'nin ruhunun bulunduğu Şorderya'daki altın balığı padişahtan ister. Bir balıkçı avlayıp getirince dadı balığın kalbini çıkarır, Gülperi can verir; mezarda bir oğlan doğurur. Dadı annesiz olduğunu duyduğu bebeği yaşlı karı kocadan alır ve saraya götürür. Sürekli ağlayan bebek, altın balığın kalbinin bulunduğu şişeyi eline alınca susar. Şişenin kapağını açıp balığın kalbini yutar. Yine çok ağlayınca bebeği yaşlı çifte verirler, onlar da annesinin mezarına götürür. Koklamak, emmek isterken ağzı annesinin ağzına yaklaşınca kusar, Gülperi altın balığın kalbini yutar ve dirilir (Fedakâr, 2011: 378-388).

Özbek masallarından *Kılıç Kara*' da Yıldız Sayar, Derya Bağlar ve Kılıç Kara adlı üç yiğit yolculuğa çıkarlar. Rastladıkları bir kalede Kılıç Kara, her gün bir kız yiyen ejdarhayı öldürüp kurtardığı kızı Derya Bağlar ile evlendirir. Kılıç Kara ile Yıldız Sayar yollarına devam eder; vardıkları memlekette padişahın kızını evlendirmek için koyduğu iki şartı Kılıç Kara yerine getirir. Padişahın kızını Yıldız Sayarla evlendirerek yoluna devam eder. Rastladığı kalede Yalmağız'la savaşıp öldüren Kılıç Kara, Halçeay adındaki kızı bulur ve evlenir. Halçeay'a göz koymuş olan Köktemir padişahın gönderdiği cadı kim olduğunu bildirmeden evde çalışmaya başlar, Kılıç Kara'nın canının kılıcında olduğunu öğrenir ve kılıcı ırmağa atıp oğlanı öldürerek Halçeay'ı Köktemir padişaha teslim eder. Derya Bağlar ve Yıldız Sayar bir terslik olduğunu sezer. Irmağı bağlayıp kılıcı alırlar ve Kılıç Kara'nın koynuna koyarak diriltirler (Baydemir, 2004: 697 701).

Yukarı Çukurova masallarından *Gül Senem'* de fakir bir çobanla karısının kızı olur; üç Huri gelip kızın göbeğini keser. Gülünce yanağında güller açılan, ağlayınca gözlerinden inci mercan dökülen, yürüdüğü yerde çayır çimen biten bir kız olmasını dileyen Huri kızları, kızın koluna altın bilezik takıp gider. Büyüyünce kızı talip olan padişah oğluna verirler. Gelin giderken yanına dadısı ve kızını alan Gül Senem, susayınca dadısı su karşılığında gözlerini alır. Kızın gelinliğini kendi kızına giydirip onu yol kenarına bırakır. Avcı Ahmet adında biri Gül Senem'e yardım eder. Kız, yanağında açan gülleri Avcı Ahmet'le saraya gönderir; karşılığında gözlerine kavuşur. Padişah oğlu gülleri koklayınca kız hamile kalır. Yaşadığını anlayan dadı, Gülsenem'i bulup gizlice bileziği çıkarır ve kız ölür. Avcı Ahmet kız için türbe yaptırır. Gül Senem'in türbede dünyaya getirdiği çocuğu av sırasında padişahın oğlu bulur, saraya getirir. Ağlayınca verilen bilezikle susan çocuğu Padişah'ın oğlu türbeye götürür. Çocuk o bileziği annesinin koluna takar ve Gülsenem canlanır (Şimşek, 2001: 224-230).

8. Dua ile Yeniden Dirilme

Türk Dünyası masallarında yeniden dirilmenin diğer bir yolu da masal kahramanlarından birinin duasıyla yeniden dirilmedir.

Kırım Tatar masallarından *Akkavak Kız* masalında padişahın üç eşinden ikisi, küçük eşinin bir oğlan bir kız doğurmasını kıskanarak cadıyla işbirliği yapar ve çocukları sandıkla

deniz üstüne bırakır. Padişah küçük eşini cezalandırır. İki çocuğu bir padişah kızı bularak saraya götürür, çocuklar büyüdüklerinde gerçek anne ve babalarını aramak üzere saraydan ayrılır; bilmeden babalarının şehrine varırlar. Oğlan av sırasında tesadüfen babasıyla tanışır. Bir müddet sonra padişahın eşleri oğlan ve kızın kim olduğunu anlayıp cadı karısıyla plan yapar. Cadı karısının yönlendirmesiyle kız kardeşi oğlandan önce ejderhanın gül bahçesinden bir budak, sonra da Akkavak Kızı'nı getirmesini ister. Rastladığı yaşlı kadınların tembihlerine uyan oğlan gül budağını getirir ancak kamçıyla vurması söylenen Akkavak Kızı'na merhamet edince kızın bedduasıyla taş kesilir. Kız kardeşi erkek kılığına girip Akkavak Kızı'nı alt eder. Akkavak Kızı'nı almaya gelip taş kesilmiş delikanlılar yine Akkavak kızının duasıyla canlanır (Bakırcı, 2010: 313-329).

Sonuç

Türk toplulukları tarihten günümüze uzanan serüveninde göçebeliği dolayısıyla coğrafya değişiklikleri yaşamış, farklı kültürlerle etkileşim içerisinde olmuş dolayısıyla farklı inanç sistemleriyle karşı karşıya kalmıştır. İslamiyetin kabul edilmesi Gök Tanrı, Şamanizm gibi inanç sistemlerininin inanç ve pratiklerini kullanım dışı bıraksa da bunların toplumsal hafızada yaşayan kodlarını bütünüyle silememiştir. Diğer sözlü edebiyat mahsullerine kıyasla dini etkilerden uzak ve evrensel bir tür olarak bilinen masallar da bu tür eski inançların izlerini taşır.

Bildirimize konu olarak belirlediğimiz "yeniden dirilme" motifi şamanizm etkisiyle bugüne taşınan bir masal motifi olarak karşımıza çıkmaktadır. Masal kahramanının ölüp yeniden dirilişi kahramanın erginlenme sürecini tamamladığı bir eşik olarak şamanlığa geçişteki ölüp dirilme ritüeliyle benzerlik göstermektedir. Masal kahramanı ölüp yeniden dirilmesiyle rüşdünü ispat etmekte; çaba ve hüner bakımından masalın diğer kahramanlarından üstün bir konuma erişmektedir. İncelediğimiz masallarda kahramanların kuşların dilinden anlaması (şamanın hayvanlarla iletişim kurabilmesi); kahramanın kuşlar tarafından diriltilmesi (şamana tedavi sürecinde yardımcı olan ruhların kuş görünümünde olması); hayat otu, hayat suyu, elma ile tedavi (şamanın tedavi fonksiyonu) gibi masallarla şamanizmi, masal kahramanıyla da şamanı bağdaştırabileceğimiz hususlar söz konusudur. Bu anlamda şamana özgü vasıfların masal kahramanına aktarılırken Türk Dünyası masallarında eski inançların etkisi belirgin şekilde görülmektedir.

Türk Dünyası masallarında yeniden dirilme motifi, Eski Türklerde "ruh" ve "ölüm"le ilişkili inançları yansıtır bir görünümdedir. Masal metinlerinde iskelet ya da bir kemik parçası, kan, hayat suyu, hayat otu, elma "yeniden dirilme"nin nesnesi olarak görülmektedir. Şamanist anayışta ruhun kemik, iskelet, kanda bulunması anlayışı Türk Dünyası masallarına da yansımıştır. Ruhun beden dışında bir "dış ruh" ile erişilmez bir yerde saklanması ve korunması tasarımı ve ölen kişinin ruhu olan nesneyi yerine koyarak yeniden dirilmenin gerçekleşmesi Türk dünyası masallarında sıkça karşımıza çıkan bir durumdur. Diğer yandan mitik anlatmalarda da görülen ölümsüzlüğü arama, ölümsüzlüğe "hayat suyu", "hayat otu", "elma" ile kavuşma olgusuna Türk Dünyası masallarına da rastlanmaktadır. Bu bağlamda, bildirimize konu olan Türk Dünyası masallarında "yeniden dirilme" motifinin daha çok Şamanizm kaynaklı inanç ve mitik anlatmaları yansıttığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

Açа, Mehmet (2014). "Şamanlığa Geçişteki Ölüp Dirilme Ritüelinden Türk Destanlarındaki Ölüp Dirilmeye.". *Milli Folklor*. S. 54. s. 75-85.

Alptekin, Ali Berat (2002). *Taşeli Masalları.* Ankara: Akçağ Yayınları

Anohin, Andrey Viktoroviç (2006). *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*. Konya: Kömen Yayınları.

Arslan, Mustafa (2008). *Denizli Yöresinden Derlenmiş Masallar İnceleme-Metinler*. Denizli: Zirve Yayınları.

Artun, Erman (2009). *Anonim Halk Edebiyatı Nesri.* İstanbul: Kitabevi Yayınevi.

Bahadur, Yeliz (2017). *Uşak'tan Derlenen Masallar Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. Uşak: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bakırcı, Nedim (2010). *Kırım Tatar Masalları.* Konya: Kömen Yayınları.

Bayat, Fuzuli (2007). *Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 1*. Ankara: Ötüken Yayınları

Baydemir, Hüseyin (2004). *Özbek Halk Masalları İnceleme-Metin.* Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Brudniy, Dmitriy- Eşmambetov, Kasımbek (2017). *Kırgız Masalları ve Efsaneleri*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Dilek, İbrahim (2007). *Altay Masalları.* Ankara: Alp Yayınevi.

Duranlı, Muvaffak (2010). *Saha (Yakut) Büyü Masalları*. Konya: Kömen Yayınları.

Duymaz, Ali (2008). "Türk Folklorunda Dış Ruh Tasarımı". *Bilig*. S. 45. s. 1-22.

Eliade, Mircea (1999). *Şamanizm.* Ankara: İmge Kitabevi.

Eliade, Mircea (2015). *Dinler Tarihine Giriş.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gültekin, Mustafa (2013). *Kazan-Tatar Masalları (İnceleme-Metinler).* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınevi.

Harva, Uno (2014). *Altay Panteonu (Mitler, Ritüeller, İnançlar ve Tanrılar).* İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.

Kafesoğlu, İbrahim (1997). *Türk Milli Kültürü.* İstanbul: Ötüken Yayınları.

Karadavut, Zekeriya (2006). *Kırgız Masalları.* Konya: Kömen Yayınları.

Karagöz, İlker (2016). *Tatar-Başkurt Sihirli Masalları Üzerine Karşılaştırmalı Motif Çalışması (Aktarma-Motif Tespiti (Motif-Index of Folk Literature'ye Göre)-Motif Dizini).* Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kuzay Demir, Gonca (2019). *Kosova Türk Masalları.* İstanbul: Kriter Yayınları.

Örnek, Sedat Veyis (2000). *1000 Soruda ilkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane.* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Özçelik, Mehmet (2004). *Afyonkarahisar Masalları Araştırma-İnceleme-Metin*. Isparta: Fakülte Kitabevi.

Perrin, Michel (2018). *Şamanizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Potapov, Leonid (2012). *Altay Şamanizmi.* Konya: Kömen Yayınları.

Roux, Jean-Paul (1999). *Altay Türklerinde Ölüm.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sakaoğlu, Saim (2002). *Gümüşhane ve Bayburt Masalları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Şimşek, Esma (2001a). *Yukarı Çukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması 1. Cilt*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şimşek, Esma (2001b). *Yukarı Çukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması 2. Cilt*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şimşek, Esma (2008). "Ölümsüzlük İlacı Elma". *Turkish Studies*. S. 3/5. s. 194-204.

Yıldırım, Seyfullah (2017). *Kazak Kahramanlık Masalları.* Ankara: Türksoy Yayınları.

Zhamakina, Alfiya (2009). *Kazak Masalları Üzerine Bir İnceleme.* Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

FARKLI TOPLUMLARDA BENZER RİTÜELLER: HIDRELLEZ VE MAYIS DİREĞİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Zeynep ULUDAĞ

Yüksek Lisans Öğrencisi
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı

ÖZ

Her kültürün sahip olduğu arkaik kutlamalar, ritüeller, bayramlar bulunmaktadır. Bu ritüeller başlangıçta halk inanışlarına yönelik oluşturulmuş ve gelişen toplum ile birlikte kabul edilen semavi dinler ile birleşerek yeni uygulamalar, var olan uygulamalarda ve anlamlarında değişimler meydana gelmiştir. Farklı toplumlarda kutlanan ritüellerin benzer unsurlar ve amaçlar taşımaları; bu toplumları birbirlerine yakınlaştırmak ile birlikte bunun nasıl mümkün olabileceği sorusunu da meydana getirmektedir. Bu çalışmada; yukarıda bahsi geçen ritüellerden, Avrupa, İskandinavya ve Amerika gibi toplumlarda kutlanan 'Mayıs Direği (Maypole)' ritüeli ile Türk toplumlarında kutlanan 'Hıdrellez' ritüelinin karşılaştırılması, bu ritüellerin eski ve yeni uygulanışlarının açıklanması, ne yönlerden benzediği/farklılaştığı unsurlarının belirlenmesi ve bu benzerliğin ne sebeplerden kaynaklandığının açıklanması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ritüel, hıdrellez, mayıs direği, kültür karşılaştırması, kutlama

ABSTRACT

There are archaic celebrations, rituals, and holidays that every culture has. These rituals were initially created for folk beliefs and combined with the divine religions accepted with the developing society, new practices and changes in existing practices and meanings occurred. The rituals celebrated in different societies have similar elements and purposes; along with bringing these societies closer to each other, it also raises the question of how this is possible. In this study; comparing the celebrated ritual of 'Maypole' in societies such as Europe, Scandinavia and America with the celebrated ritual of 'Hıdrellez' in Turkish societies, explaining the old and new practices of these rituals, determining the elements that are similar / different and what this similarity is, it is aimed to explain that it is caused by the reasons.

Keywords: Ritual, Hıdrellez, maypole, comparison of culture, celebration

Giriş

Toplumların ve bireylerin; gündelik yaşamlarında veya ait oldukların kültür içerisinde düzenli bir şekilde ve belirli zaman dilimlerinde uyguladıkları çeşitli davranış örüntüleri bulunmaktadır. Bu örüntüler bir kalıp hâlinde uygulandığı durumlarda; ritüel adında ve anlamında kullanılmaya başlanır. Bu çalışmada, ritüellerin toplumsal yönü incelenecektir.

Bir kültür unsurunun icra edilişi; o unsurun sözel yapısı, metni ve icra ediliş bağlamı temelinde oluşturulmakta ve bu bağlamın uygulanışına göre farklı toplumlarda çeşitlenmektedir (Yılmaz, 2020: 164). Bu çeşitlenme, farklı yollar ile geçmişten günümüze gelmekte ve uygulanmaktadır. Doğum-ölüm gibi biyolojik geçişler ile birlikte, mevsimler arası geçişlerin de olduğu ve hem kültür hem de toplum içerisinde yer eden pek çok geçiş dönemi vardır. Bu geçiş dönemlerine çeşitli âdet, rit ve törenler eşlik etmektedir. Bu unsurların hepsinin amacı da bireyi ve toplumu, bir durumdan başka bir duruma geçerken tehlikelerden ve zararlı etkilerden korumak ve bu geçişleri kutsamaktır (Örnek, 1995: 105). Bu sebeple de toplumlarda gerek doğa olaylarını yönetmek, gerek toplum güvenliğini sağlamak gerekse de kutsî varlıkları onurlandırmak amacıyla birçok ritüel gerçekleştirilmektedir.

Bu ritüellerin tek bir noktadan varyantlaşan uygulamaları arasında olduğu gibi, yakın zamanlarda farklı bölgelerde uygulanan ritüeller arasında da benzerlikler görülmektedir. Bu uygulamalar arasındaki benzerliklerin, geri kalan pek çok kültür unsuruna yönelik olduğu gibi farklı açıklamaları mevcuttur.

HIDRELLEZ VE MAYIS DİREĞİ RİTÜELLERİ

Ritüeller; birden çok medeniyete sahip olan, hem gelişmiş ve semavî dinleri kabul eden topluluklarda hem de ateist toplum ve gruplar arasında görülen ve yaşanan bir kültür olgusudur. Belli bir örnek üzerine kalıplaşmış davranışlar ve töreler bütünü olarak da tanımlanabilen ritüeller; sosyal hayat içinde yaşanan kalıplaşmış ve bir anlama sahip uygulamalardır (Günay, 1995: 2).

Toplumların, dünya üzerinde ortaya çıkışlarından itibaren farklı sebeplerle pek çok ritüelleri kültürleri içerisinde uygulamışlar ve taşımışlardır. İlksel ritüellerin bir kısmı; belli bir yaratıcıya ithafen yapılmış, bir kısmı da çeşitli doğa olayları ve dilek amaçlarıyla uygulanmıştır. Kaynağını topluluk hayatından alan kolektif bir olgu olarak kutlanan ritüel veya bayramlar, belli günlerde ait olduğu topluluk tarafından paylaşılan ve grup kimliğinin dışavurulduğu çok amaçlı yahut çok işlevli ve karmaşık yapılara sahip kültürel formlardır (Çobanoğlu, 2000: 53-54).

Bu bağlamda incelendiğinde, toplum içerisinde kalıplaşarak ve belli bir takvime bağlı olarak uygulanan ritüeller; ait oldukları kültürü yansıtarak o toplumu birbirine bağlama, barış içinde yaşama, umut elde etme, yaşamı pekiştirme gibi ihtiyaçları da karşılamaktadır.

Türk kültüründe sosyal birleşmeyi sağlayan ritüellerden biri olan ve ismini İslamiyet ile birleştikten sonra alan Hıdrellez (Günay, 1995:2); Türk dünyasında farklı adlar ve uygulamalarla kutlanmaktadır ve kışın bittiğini yazın başladığını haber veren takvime bağlı bir geçiş döneminin törenlerle kutlandığı bir gün olarak karşımıza çıkmaktadır (Özarslan, 2000: 203).

Halk inançlarına göre hıdrellez; bahardan yaza geçişi veya Hızır ve İlyas kardeşlerin; yılda bir kez ve 5 Mayıs'ı 6 Mayıs'a bağlayan gece buluşmalarını kutlamak gibi sebepler ile kutlanmaktadır. "Hıdrellez" şeklindeki adlandırmanın kaynağı ise halk dilinde Hızır'a "Hıdır", İlyas'a da "Ellez" denilmesidir (Çobanoğlu, 2000: 54). Tasavvufi düşünceye sahip kişiler, genellikle; Hızır'ı bir veli olarak, tasavvufun dışındaki âlimler ise bir peygamber olarak kabul etmektedirler. Fakat aynı zamanda Hızır'ın her iki vasfa da sahip olduğunu düşünen kişiler de bulunmaktadır. Hakkında hem dini hem de mitolojik pek çok rivayeti olan Hızır'ın; hem halk hem de mutasavvıflar arasında ölümsüz olduğuna ve İslâmî açıdan ise, çoğunlukla maddî anlamda ebedî bir hayat yaşadığına inanılmaktadır (Aras, 2002: 40).

İlyas'ın peygamber olması ve Hızır'ın da peygamberlik vasfına sahip olduğu düşüldüğünden; hem Hızır'ın hem de İlyas'ın insanları kötülüklerden koruduğu, dilekleri gerçekleştirdikleri, insanlara sağlık verdiğine inanılır (Aras, 2002: 43). Coğrafî özelliklere, bölgelerin kültürel özelliklerine göre de çeşitlilik gösteren hıdrellez bayramı, ritüeli veya kutlamasının temelinde kişilerin Hızır ve İlyas'ın kavuşmasının ardından tüm dilekleri gerçekleştireceği inancı hâkimdir.

Denizin olduğu bölgelerde kutlanan hıdrellez ile İç Anadolu veya Doğu Anadolu'da kutlanan hıdrellez hem benzer hem de farklı ritüellere sahiptir. Örneğin Ege Bölgesi'nde, Balıkesir ilçelerinden Ayvalık'ta, hıdrellez şu şekilde kutlanır:

> *Akşamüzeri, güneşin batmasına yakın sahile gidilir ve kuma dilekler çizilir. Daha sonra denize karşı dua edilir. Eğer dalgalar dilekleri silerse, kabul olacağı anlamına gelir. Eve dönerken veya sabaha karşı güneş doğmadan farklı çiçekler toplanarak bir demet haline getirilir ve bu demet bir dahaki hıdrelleze kadar kapıda asılı kalır. Eve girmeden ve güneş henüz batmamışken evin yakınında bir gülün dibine para gömülür ve sabah güneş doğmadan bu para ile birlikte yedi karınca yuvasından alınan toprak aynı keseye konulur ve kese bir sonraki hıdrelleze kadar cüzdanda kalır. Akşam mahallede ateş yakılır ve kişi üç defa bu ateşten atlarsa günahlarından arındığına inanır. Ertesi gün yaprak sarması sarılır, yumurta ve bakla haşlanır ve piknik yapılır (Erboz 23.03.2021).*

Prof. Dr. Metin Özarslan'ın 'Erzurum'da Hıdrellez ile İlgili İnançlar ve Kimi Uygulamalar' başlıklı yazısında bahsettiği Erzurum'da kutlanan hıdrellezde ise; 5 Mayıs'tan önce 5 gün boyunca temizlik yapılır. Hıdrellez gününde çadırların kurulacağı ve ritüelin kutlanacağı yerler tespit edilir. Sabah kalkıldığında damdaki karlar temizlenir ve ardından çeşitli türbe ve mesire yerlerine gidilir. Buralarda çadır kurarak halk piknik yapar, davul – zurna eşliğinde bar oynarlar ve kadınlar kendi aralarında mani okurlar. 5 Mayıs'ı 6 Mayıs'a bağlayan gece şafak vaktinde sudan nur aktığına inanıldığı için akarsuda yıkanırlar ve çiğ damlası toplarlar. Kısmeti açılmayan kızlar/erkekler oruç tutarlar ve orucu tuzlu çörek ile açarlar, yedi farklı evden topladıkları eşyaları bir gül dibine gömerler (akt. Özarslan, 2000: 206-207). Ev isteyen kişiler çamurdan ya da sopalardan ev yapar ve yedi farklı çeşmeden su içilir veya su toplanır (Özarslan, 2000: 204-207).

Bulgar Türklerinde hıdrellez ise şu şekilde kutlanır:

Sabah uyandığında herkes yıkanır. Hıdrellezde temiz olmak gerekir. Kahvaltı yapıldıktan sonra tahta tepmek dediğimiz daha çok evlenmek isteyen kızların uyguladığı; 1-2 metrelik bir tahtayı toprağa saplayıp üzerine bir taş koyduktan sonra üzerine çıkıp karşılıklı iki kız, zıplayarak tahtayı toprağa teptiğimiz bir uygulama yaparız. Daha sonra dileğimizi bir kâğıda çizip dışarı bırakırız. Eğer kâğıt uçarsa, dileğimizin gerçekleşeceğine inanırız (Sürenoğlu 15.04.2021).

Akdeniz Bölgesi'nde bulunan Alanya'da ise gülün altına dilek gömüp, sahilde namaz kılınarak (Akman 30.04.2021) kutlanır. Bunun dışında eski bir çeşmeye gidip dilekler suya anlatılır ya da suyun aktığı yere önceden bir kâğıda yazılan dilekler atılır (Söylemez 01.04.2021).

Ritüellerin bazen bulundukları toplumlardaki kaynaklarının fonksiyonları, bazen uygulama yöntemleri ve mekânları; bu kaynaklardaki şekillerinden dolayı farklılık gösterir (Günay, 1995:2). Türk kültüründe de geniş bir kutlama alanına sahip olan hıdrellez ritüeli; bu coğrafya içerisinde farklı uygulamalara sahip olmakla birlikte ortak olarak gül, ateş, toprak ve çiçek motifleri vardır. Bu motifler aynı zamanda, eski Türk kültürü ve inanışlarında da çeşitli anlamlara ve öneme sahiptir. Her ne kadar uygulamalarda amaçlar ve anlamlar bazı durumlardan değişiklik göstermiş olsa da, uygulanmaya devam edildiği görülmektedir.

Kalıplaşmış davranış örüntülerinden olan ritüellerin uygulanma amaçlarından bazıları baharı karşılamak, bazıları güçlü veya kutsî olduğuna inanılan doğal nesne veya gök gibi varlıkları mutlu etmek gibi anlamlar ve amaçlar ile yapılmaktadır. Bu ritüellerden biri olan, 'Mayıs Direği (maypole/may-pole)' ritüeli; yerli Avrupa toplumlarının bazılarında, ekilen ürünün bereketli olması amacıyla ağaç-ruhlar için yapılan Hasat Dalı göreneğinin; Amerika toplumlarında ve diğer Avrupa topluluklarında yine aynı amaçla ve dal yerine ağaç ile yapılarak (Frazer, 2004: 72) karşımıza çıkmaktadır. Bu ritüel, hâlâ pek çok Avrupa toplumunda ve Amerika'da 1 Mayıs günü kutlanmaktadır.

Mayıs direği, yerel gelenek ve göreneklere göre büyük ölçüde değişiklik göstermektedir. Birçok Avrupa ülkesi için 1 Mayıs, yaz mevsiminde yapılan kutlamaların zaferi olarak görülmektedir. Britanya Adaları'nda ise mayıs direği ritüeli veya kutlaması, doğaüstü etkinlikler için değil; sosyal dayanışmaya vurgu yapan topluluk dansları ve etkinlikleri için bir buluşma yeridir (Zevik, 1992: 17).

Pek çok yerli toplumda olduğu gibi Afrika, Avrupa ve yerli Amerika halklarında da ağaçların birer ağaç-ruhlara sahip olduğu ve kadınlara doğumlarında yardım ettiği, toplulukları koruduğu inancı hâkimdir. Bu sebeple de mayıs direği ritüelinin temelinde; ormandan kesilen ağacın meydana dikilerek yazın başladığı ve ekinlerin bereketli olması için ritüel gerçekleştirilmesi gerektiği düşüncesi vardır (Frazer, 2004: 68-78). Bu ritüele özgü şarkılar söylenmesi, alegorik şiirler okunması (Cohen, 2002: 4), paganlarda güç yükseltmek amacıyla sistematik bir şekilde uygulanan mayıs direği dansı (Camillo, 2016: 38) yapılması gibi çeşitli uygulamalar vardır. Örneğin; Polonya'da kutlanan Mayıs direği şenliği olan

'Mayówka'da; mayıs ayının ilk günü tatildir ve herkes ateş yakar, piknik yapar, dans eder ve içki içerler (Zielińska 27.04.2021).

Bahar festivali olarak kutlanan[1] mayıs direği ritüeli; genellikle 'Mayıs Günü' olarak adlandırılmaktadır. Arkaik toplumlarda bu ritüelin kutlanışı; modern toplumlara göre farklılıklar ve benzerlikler göstermektedir. Eski İngiltere'de; her iki cinsiyetten gençler, gece yarısından biraz sonra komşularının odunlarını kestikleri yere yürürler, müzik ve boynuz üfleme eşliğinde ağaçlardan dalları kırarlar ve çiçek demetleri ile süslerlerdi. Çiçek demetlerini topladıktan sonra güneş doğmadan evlerine geri dönerler ve bu demetleri kapılarına asarlar. Güneş doğduktan sonra; esas olarak 'mayıs direği' denen uzun bir sırık etrafında dans ederek geçirilir ve bu direk köyün elverişli bir yerine dikilerek yılın bereketleri geçmesi için Çiçek Tanrıçası'na ithaf edilir (akt. Strutt, 1801: 275-276). Bu uygulama, aynı zamanda tanrıça Flora için vahşilerin yaptığı daha antik bir uygulamanın kalıntısıdır (Strutt, 1801: 276).

Avrupa, İskandinavya, Rusya gibi çeşitli bölgelerde varyantları görülen bu ritüel; Essex'te kızların yaptıkları çelengi Mayıs Günü'ne özgü bir şarkı eşliğinde kapı kapı gezerek, Rusya'da ormanda şarkılar ve danslar ile kesilen kayın ağacı giydirilip daha sonra bir yıl boyunca kalması için köyden birinin evine dikilerek, İsviçre'de genç erkekler; ellerinde bir çiçek demetiyle kapı kapı gezdikten sonra hoş karşılandığı ve evdeki kişilerin iyi dileklerini aldıktan sonra evlerin kapısına bir çiçek asarak, İsveç'te; mayıs direklerinin satıldığı bir pazar kurulduktan ve bu pazarda çeşitli ipler, çiçekler satın alındıktan sonra her evin önüne bir mayıs direği dikilmesi ve ormana gidip yakılan ateş çevresinde dans edip şarkı söyleyerek kutlanmaktadır. Bohemya'da ise mayıs direğinin altına çiçekler ve çelenkler konulur ve akşam güneş battığında bu çiçekleri yakarlar ardından genç kızların mayıs direğinin tepesine asmış oldukları nesneleri genç erkekler bu direğe tırmanıp alır ve daha sonra evlenmeye karar veren gençler ateşin üstünden üç defa atlar (akt. Frazer, 2004: 79-83). İrlanda'da 'Bealtine' olarak adlandırılan ve 'Mayıs ayı' anlamına gelen mayıs direği ritüeli, yazın gelişini müjdelemek amacıyla; bir ateş yakıldıktan sonra o ateş çevresinde şiirler okunup dans ederek kutlanmaktadır.[2] İngiltere'de bu direkler her yıl yenilenirken başka toplumlarda aynen kaldığı ve değiştirilmediği; bazı toplumlarda da mayıs direği olarak insanların ağaç şeklinde kostüm giydiği ve ağaçmış gibi davrandığı ve ağaç halindeki mayıs direğine insan özelliklerinin atfedildiği görülmektedir. Bazı toplumlarda ağaç rolü üstlenen kişilerin cansız bir kopyası hazırlanarak suya atılır (Frazer, 2004: 84-87).

Mayıs direği ritüelleri; günümüzde eski uygulamaların yanında modern festivaller gibi konserler, tiyatrolar gibi başka sanatsal faaliyetler ile birlikte kutlanmaktadır. Direklere renkli ipler bağlayarak ve bu ipleri tutup dans ederek ağaca dolama uygulaması, şehirde tatil ilan edilerek piknik yapılması gibi uygulamaları ve bu ritüeli sürdüren toplumların yanında;

1 https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/may-day?q=May+Day
2 detaylı bilgi için bkz. https://bealtaine.ie/

sanayileşme ve modernleşme ile birlikte kent yaşamında ve özellikle genç nesil arasında bu ritüel seyrekleşmeye başlamıştır. Bu seyrekleşmenin sebeplerinden biri olarak, 'İşçi Bayramı' olarak adlandırılan bayram ile aynı günde kutlanmasıdır. İşçi bayramı ve mayıs direği ritüeli arasında uygulama benzerliği bulunmaması; bu bayramın, mayıs direği ritüelinin bir varyantı olmadığını göstermektedir.

Türk toplumlarında kutlanan hıdrellez ve Avrupa, Amerika, İskandinavya gibi toplumlarda kutlanan mayıs direği; arkaik ritüeller olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ritüellerin bazı değişmeler ile kültür içerisinde aktarılmaya devam etmesi ve aktarılırken ilk özelliklerini geneli itibari ile muhafaza etmiş olmaları ve bahardan yaza geçiş kutlamaları olması; bu iki ritüelin ortak özelliğidir.

Ritüellerde sıklıkla karşılaşılan bazı motifler; ait oldukları toplumda kültürel ve halk inancına yönelik özellikler barındırmaktadır. Bu motiflerin her iki ritüelde de görülmesi; benzer ihtiyaçlar dâhilinde kalıplaşmış davranışlara sahip oldukları düşüncesini pekiştirmektedir.

Bu bağlamda; hem mayıs direği ritüelinde hem de hıdrellez ritüelinde belli bölgelerde karşılaşılan su motifi; evrendeki dört elementten biri olduğu, bereketi sağladığı ve ateşi söndürdüğü, göğü yansıttığı için, yaratıcının suretini de yansıttığı inancı sebebiyle; Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir (Roux, 1994: 114-117). Avrupa toplumlarında da suyun; hayatı sağlayan ve bağlılıklarını göstermek için göl, nehir gibi sulara tapınım gösterdiklerinden büyük bir önemi vardır (Abay, 2019: 977). Hıdrellez ritüelinde suya dilek atılması veya dileğin anlatılması, denizin olduğu bölgelerde denize karşı yapılan uygulamalar ve mayıs direği ritüelinde kişilerin sulara atılması su motifinin önemini göstermektedir.

Bir diğer motif olan ateş ise; her iki toplum için de önemli bir yere sahiptir. Eski Türk inanışlarında arındırıcılığına inanılan ateşin bu vasfı gerçekleştirebilmesi için, iki ateş arasından geçilmeli, ocak çevresinden dönülmeli veya ateş üstünden atlanmalıdır (Roux, 1994: 185). Avrupa toplumlarında da ateş; gücü ile hastalıkları iyileştirme ve ölümü kovma gibi büyülü güçlere, nesnel olarak yiyecekleri daha sağlıklı hale getirme ve yaşamı iyileştirme; dini olarak da inananları günahlardan arındırmanın yanı sıra kötü ruhları cezalandıran bir yok edici olarak karşımıza çıkmaktadır (Palladino, 2019: 42). Arındırıcı vasfı ve gücü ile ateş; yerli toplumlarda günahlardan arınma, kurban etme, tanrıyı memnun etme gibi amaçlar ile ritüellerde sıklıkla kullanılmaktadır. Nitekim hıdrellez ritüelinde de mayıs direği ritüelinde de ateşten atlama motifi yer almaktadır. Farklı olarak bu motif hıdrellezde daha yaygın görülmekte ve 'üç' sayısı[3] ile birlikte icra edilirken; mayıs direğinde

3 Genellikle 3,7,9,40,41 rakamlarında majik ve mistik bir güç tasavvur edilmektedir. Bu sayılardan 3 sayısının; kutsal üçleme olarak adlandırılan üç ilahi varlığı içeren ifade ile yakından ilişkili olduğu düşünülmektedir (Örnek, 2017: 75). Kutsal sayılan sayılar işle ilgili detaylı bilgi için bkz. Sedat Veyis Örnek. (2017). Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Bâtıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki, Bilgesu Yayıncılık.

ateşten atlama daha nadir görülen bir uygulamadır. Fakat her iki ritüelde de ateşin kullanımı aynı amaçları karşılamaktadır.

Bir diğer benzer motif ise ağaçtır. Ağaç motifi; mayıs direği ritüelinin temelinde yer almakta ve daha baskın bir motif olmakla birlikte, hıdrellez ritüelinde de gül ağacı olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki ritüelde de görülen bu motif; ilksel toplumlarda oldukça önemli bir yere sahiptir. Avrupa toplumlarında, hemen her varlığın olduğu gibi ağaçların da bir ruhu olduğu inancı hâkimdir. 'Ağaç-ruh' olarak adlandırılan bu inanca göre; ağaçların da bir ruhu vardır ve bu ruhların bazen o toplumda ölmüş kişilerin ruhu olduğu düşüncesi vardır. Bu ağaç-ruhlar; gezgin ve kutsal ruhlar olup, farklı ağaçlarda, insan bedenlerinde, diğer bitkilerde de yaşayabilmektedirler ve yağmur yağdırmak gibi doğa olaylarını düzenleme, topluluğu koruma, ürünleri bereketlendirme gibi görevlere sahiptirler (Frazer, 2004: 63-71). Eski Türk toplumlarında da ağaç; her ne kadar her Türk toplumunda Tanrılaştırılmamış olsa da; kutsî bir değere sahiptir ve yaşamın kaynağı olarak görülmektedir. Evrensel ağaç olarak adlandırılan ağaç; Türklerde toplumu koruma, yer ile göğü birleştirme gibi yetilere sahiptir ve Türk toplumları; geçmiş dönemlerde ağaç etrafında şaman davulları ile birlikte dans ederek çeşitli ritüeller gerçekleştirmişlerdir (Roux, 1994: 123-124). Bu sebeple de her iki ritüelde toprak, çiçek ve ağaç motifleri kullanılmakta ve ritüellerin temelini oluşturmaktadır.

Doğanın kutsîyetinden kaynaklanan bu arkaik ritüeller; medeniyetin ilerlemesi, kültür aktarımı ve değişmeleri ile farklı özellikler kazanmış, anlamlarını kaybetmiş veya değişmiş, farklı kutlama uygulamaları kazanmış veya başlangıçtaki uygulamalarını kaybetmiştir. Pek çok kültürel oluşum gibi bu iki ritüelin benzer olmasının da tam olarak açıklanamayan birden fazla sebebi bulunabilir. Tarihi-Kültürel Halkbilimi Okulu'nun ortaya çıkış amaçlarından biri olan bu düşünce; Ratzel'e göre tek bir kültür unsurunun göç aracılığıyla yayılması ile öğrencisi Frobenius'a göre ise birden fazla kültür unsurundan göç, ticaret gibi yollar aracılığıyla yayılması sonucu ile açıklanmaktadır (Çobanoğlu: 2019: 180-182).

Sonuç

Arkaik toplumların kültürlerinde ve kültür yaratmalarında doğa, temel bir özelliğe ve değere sahiptir. Kutsal ruhların doğal varlıklara atfedilmesi ve gerek mevsimi, gerek ekilmiş ürünleri, gerekse de toplumun korunma ihtiyacını karşıladığı inancı; kurban etme, kutsal varlıkların azabından kaçınma gibi amaçlarla pek çok ritüel gerçekleştirilir. Hem mayıs direği ritüelinde hem de hıdrellez ritüelinde; hem semavi dinlere hem de arkaik halk inançlara yönelik özelliklerin sentezlendiği ve bir bütün haline geldiği görülmektedir.

Tarihî süreçte, toplumların ihtiyaç duydukları 'kutsî varlık' düşüncesine yönelik oluşturulan bu uygulamaların benzer oluşlarının bir sebebinin de; genel olarak doğanın daha güçlü olduğu düşüncesi ile yetişen toplumların ürettikleri en güçlü nesneleri kutsal saymaları ve bu yaratmaların, kutsal varlıklara sunularak onu mutlu etme ve toplumların aleyhinde azapları engelleme amacı olduğudur. Animist düşünce yapısına sahip olan ilksel toplumlar; hem toplumsal hem de bireysel ritüel, yaşayış ve davranışlarında bu animistik ögelere sıklıkla

rastlanılmaktadır. Animizm düşünce yapısı ile birlikte dansın, müziğin ve şiirin; ritüellerin uygulanışında önemli unsurlar olmaları da bu ritüellerin birbirleri ile benzer niteliklere sahip olmalarına sebep olmuştur.

Türk toplumlarında kutlanan hıdrellez ritüeli, mayıs direği ritüeline göre etki alanı daha geniştir. Ayrıca hıdrellezdeki uygulamaların da modern toplumlarda ve gençler arasında da kutlanmaya devam ediyor olması; Türk toplumlarının geleneksel bilgiye olan bağlılıklarını, kültürü taşımadaki dikkatlerini ve halk inanışlarının, semavi dinler aracılığıyla da taşınmaya devam ettiğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Abay, Nizam (2019). "Roma Döneminde Lykaonia Bölgesi Su Tanrısı Kültleri". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 37. s. 975-994.

Aras, Enver (2002). "Türklerde Hıdrellez Geleneği". *Milli Folklor Dergisi*. S. 54. s. 39-54.

Camillo, Ana Paula (2016). *Maypole Dancing and Other Body Movements in a Neo-Pagan Bealtaine Ritual in Ireland, University of Limerick*. Yüksek Lisans Tezi. İrlanda: Limerick Üniversitesi.

Cohen, Matt (2002). "Morton's Maypole and the Indians: Publishing in Early New England". *Johns Hopkins University Press*. S. 5. s. 1-18.

Çobanoğlu, Özkul (2000). "Yapısal ve İşlevsel Bakımdan Geleneksel Bayramlar Bağlamında Nevruz ve Hıdrellez". *Türkbilig Dergisi*. S. 1. s. 51-59.

Çobanoğlu, Özkul (2019). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Frazer, James G (2004). *Altın Dal*. (çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınevi.

Günay, Umay (1995). "Ritüeller ve Hıdrellez". *Milli Folklor Dergisi*. S. 26. s. 2-3.

Örnek, Sedat Veyis (1995). *100 Soruda İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Özarslan, Metin (2000). "Erzurum'da Hıdrellez ile İlgili İnançlar ve Kimi Uygulamalar". *Türkbilig Dergisi*. S. 1. s. 203-208.

Palladino, Martina (2019). "Cult of Fire Honoring Nature's Purifier, Transformer and Destroyer". *Natural History*. s. 41-43.

Roux, Jean-Paul (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (çev. Prof. Dr. Aykut Kazancıgil). İstanbul: İşaret Yayınları.

Örnek, Sedat Veyis (2017). *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Bâtıl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Strutt, Joseph (1801). *The Sports and Pastimes of the People of England*. e-kitap: *https://archive.org/details/sportspastimesof00struuoft* (Erişim Tarihi: 28.04.2021).

Yılmaz, Şirin (2020). "Kına Gecesi Ritüelinde Anlamsal İşleyiş: Çağrışımlar, Düşünyapılar, Dönüşümler". *Milli Folklor Dergisi*. S. 125. s. 163-176.

Zevik, Emma (1992). "A Maypole Journal". *ProQuest Dissertations Publishing*. e-kitap: https://www.proquest.com/docview/304060573?fromopenview=true&pq-origsite=gscholar (E.T.: 30.04.2021).

Kaynak Kişiler

Akman Değirmenci, Merve (30.04.2021). *Hıdrellez (Kutlanma şekilleri)*. Alanya. Antalya: 28.

Sürenoğlu, Ayşe (15.04.2021). *Hıdrellez (Kutlama şekilleri)*. Bayrampaşa. İstanbul: 80.

Söylemez Tuğ, Aslı (01.04.2021). *Hıdrellez (Kutlanma şekilleri)*. Alanya. Antalya: 28.

Erboz, Narin (23.03.2021). *Hıdrellez (Kutlanma şekilleri)*. Altınova. Ayvalık. Balıkesir: 48.

Zielińska, Marta Weronika (27.04.2021). *Hıdrellez (Kutlanma şekilleri)*. Varşova. Polonya: 30.