



ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU
ATATÜRK SUPREME COUNCIL FOR CULTURE, LANGUAGE AND HISTORY
ВЫСШЕЕ ОБЩЕСТВО ПО ТУРЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ, ЯЗЫКУ И ИСТОРИИ имени АТАТЮРКА

38. ICANAS

(Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi)
(International Congress of Asian and North African Studies)
(Международный конгресс по изучению Азии и Северной Африки)
10-15.09.2007 ANKARA / TÜRKİYE

BİLDİRİLER/ PAPERS / СБОРНИК СТАТЕЙ

EDEBİYAT BİLİMİ SORUNLARI VE ÇÖZÜMLERİ
PROBLEMS AND SOLUTIONS OF THE SCIENCE OF LITERATURE
ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

I. CİLT / VOLUME I / TOM I

ANKARA-2008

ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU YAYINLARI: 5/1

5846 Sayılı Kanuna göre bu eserin bütün yayım, tercüme ve iktibas hakları Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumuna aittir. Bildiri ve panel metinleri içinde geçen görüş, bilgi ve görsel malzemelerden bildiri sahipleri ve panel konuşmacıları sorumludur.

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form, by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the Publisher, except in the case of brief quotations, in critical articles or reviews. Papers reflect the viewpoints of individual writers and panelists. They are legally responsible for their articles and photographs.

Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (38: 2007: Ankara)

38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) 10-15 Eylül 2007 – Ankara / Türkiye: Bildiriler: Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri = 38th ICANAS (International Congress of Asian and North African Studies) 10-15 September 2007. – Ankara / Türkiye: Papers: Problems and Solutions of The Science of Literature/ Yayına Hazırlayanlar / Editors; Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, Zeki Cemil Arda, Zeynep Bağlan Özer, Reşide Gürses, Banu Karababa Taşkın. – Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, 2008.

1. c.; 24 cm (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları: 5/1)

ISBN 978-975-16-2104-7

1. Kültür, Asya-Toplantılar. 2. Kültür, Kuzey Afrika-Toplantılar. 3. Edebiyat -Toplantılar I. Dilek, Zeki (yay. haz.) II. Akbulut, Mustafa (yay. haz.) III. Arda, Zeki Cemil (yay. haz.) IV. Özer, Zeynep Bağlan (yay. haz.) V. Gürses, Reşide (yay. haz.) VI. Karababa Taşkın, Banu (yay. haz.)

301.2

Yayına Hazırlayanlar / Editors: Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, Zeki Cemil Arda, Zeynep Bağlan Özer, Reşide Gürses, Banu Karababa Taşkın.

ISBN: 978-975-16-2104-7

Kapak Tasarım / Cover Design: Tolga Erkan - Serdar Arıtürk

Baskı / Print: KorzaYayıncılık Basım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Büyük Sanayi 1. Cad. 95/1•İskitler/Ankara

Tel : 0.312 342 22 08 **Fax :** 0.312 341 14 27

e-posta/e-mail: korza@korzabasim.com.tr web: www.korzabasim.com.tr

Baskı Sayısı / Number of Copies Printed: 550

Ankara 2008

Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu

Adres / Address: Atatürk Bulvarı Nu: 217, 06680

Kavaklıdere-ANKARA/TÜRKİYE

Tel.: 90 (0312) 428 84 54

Belgegeçer/Fax : 90 (0312) 428 85 48

e-posta/e-mail: yuksekkurum@ataturkyuksekkurum.gov.tr

ULUSLARARASI DANIŞMA KURULU
INTERNATIONAL ADVISORY BOARD
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОРГКОМИТЕТ

Abdıldacan AKMATALIYEV	Kırgızistan//Kyrgyzstan/Кыргызстан
Muhammet Adnan el BAKHİT	Ürdün/Jordan/Иордания
Jugderyn BORR	Moğolistan/Mongolia/Монголия
Nizami CAFEROV	Azerbaycan/Azerbaijan/Азербайджан
Jean-Louis Bacque-GRAMMONT	Fransa/France/Франция
Halil GÜVEN	Kuzey Kıbrıs/North Cyprus/Северный Кипр
Mansura HAYDAR	Hindistan/India/Индия
György HAZAI	Macaristan/Hungary/Венгрия
Şakir İBRAYEV	Kazakistan/Kazakhstan/Казахстан
Mustafa İSEN	Türkiye/Tурция
Abdallah J. JASSBİ	İran/Iran/Иран
Quacem Abdo KACEM	Mısır/Egypt/Египет
Barbara KELLNER – HEİNKELE	Almanya/Germany/Германия
Kemal el KORSO	Cezayir/Algeria/Алжир
Mitsuki KUMEKAWA	Japonya/Japan/Япония
Charles LE BLANC	Kanada/Canada/Канада
Andrew MANGO	İngiltere/UK/Англия
Lesya V. MATVEEVA	Ukrayna/Ukraine/Украина
Justin A. McCARTHY	ABD/USA/США
Naeem QURESHI	Pakistan/Pakistan/Пакистан
Rostislav B. RYBAKOV	Rusya/Russia/Россия
Jikido TAKASAKİ	Japonya/Japan/Япония
Abduljelil TEMİMİ	Tunus/Tunisia/Тунис
Sadık TURAL	Türkiye/Tурция
Dmitri D. VASIŁYEV	Rusya/Russia/Россия
Hu ZHENHUA	Çin/China/Китай

ULUSAL DÜZENLEME KURULU
NATIONAL ORGANIZATION COMMITTEE
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ОРГКОМИТЕТ

Beşir ATALAY*

Sadık TURAL

Başkan / President

Şükrü Halûk AKALIN

Mustafa AKBULUT

Seçil Karal AKGÜN

Nusret ARAS

Zeki Cemil ARDA

Esat ARSLAN

Ayşe AYATA

Tuncer BAYKARA

Ahmet BURAN

Salim CÖHCE

Zeki DİLEK

Emel DOĞRAMACI

Nevzat GÖZAYDIN

Bozkurt GÜVENÇ

Yusuf HALAÇOĞLU

Osman HORATA

Mustafa İSEN

Esin KÂHYA

Tahsin KESİCİ

Suna KİLİ

Utkan KOCATÜRK

Zeynep KORKMAZ

Bülent OKAY

Hasan ONAT

İlber ORTAYLI

Zeynep Bağlan ÖZER

Osman Fikri SERTKAYA

Aslı Özlem TARAKÇIOĞLU

Cemalettin TAŞKIRAN

Kâzım YETİŞ

Refet YİNANÇ

* Prof. Dr., Hükûmet adına eş güdümden sorumlu Bakan/The State Minister Prof. Dr. Beşir ATALAY is the coordinator.

YÜRÜTME KURULU
EXECUTIVE COMMITTEE
ОРГКОМИТЕТ

Sadık TURAL	Başkan/President
Zeki Cemil ARDA	Başkan Yard./Vice President
Tuncer BAYKARA	Başkan Yard./Vice President
Ahmet BURAN	Başkan Yard./Vice President
Zeki DİLEK	Başkan Yard./Vice President
Mustafa AKBULUT	Eş Genel Sekreter/Co Secretary General
Cemalettin TAŞKIRAN	Eş Genel Sekreter/Co Secretary General
Esat ARSLAN	Eş Genel Sekreter/Co Secretary General
Aslı Özlem TARAKÇIOĞLU	Eş Genel Sekreter/Co Secretary General
Reşide GÜRSES	Genel Sekreter Yard./Asistant to Secretary General
Banu KARABABA TAŞKIN	Genel Sekreter Yard./Asistant to Secretary General

ANA KONULAR VE SORUMLULARI
MAIN TOPICS/SECTIONS AND THE CHAIRS MAIN TOPICS
ГЛАВНАЯ ТЕМАТИКА И ОТВЕТСТВЕННЫЕ ЛИЦА

1. Dil Bilimi, Dil Bilgisi ve Dil Eğitimi - Prof. Dr. Zeynep KORKMAZ
Linguistics, Grammar and Language Teaching
Языкознание, грамматика и обучение языку
2. Tarih ve Medeniyetler Tarihi - Prof. Dr. Salim CÖNCE
History and History of Civilizations
Общая история и история цивилизаций
3. Din - Prof. Dr. Hasan ONAT
Religion
Религия
4. Felsefe - Prof. Dr. Esin KÂHYA
Philosophy
Философия
5. Maddi Kültür - Prof. Dr. Mustafa ARLI
Material Culture
Материальная культура
6. Doğubilim Çalışmaları - Prof. Dr. Bülent OKAY
Oriental Studies
Исследования по востоковедению
7. Çevre, Kentleşme Sorunları ve Çözümleri - Prof. Dr. Ayşe AYATA
Problems and Solutions of Environment and Urbanization
Проблемы экологии и урбанизации и пути их решения
8. Kültürel Değişim, Gelişim ve Hareketlilik - Prof. Dr. Bozkurt GÜVENÇ
Cultural Change, Growth and Mobility
Культурный обмен, развитие и мобильность
9. Ekonomi - Prof. Dr. Ayhan TAN
Economics
Экономика
10. Uluslararası İlişkiler - Prof. Dr. Osman Metin ÖZTÜRK
International Relations
Международные отношения
11. Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri - Prof. Dr. Kâzım YETİŞ
Problems and Solutions in the Science of Literature
Проблемы литературоведения
12. Müzeler, Arşivler, Kütüphaneler, Yayınevleri, Telif Hakları
Prof. Dr. Mustafa AKBULUT
Museums, Archives, Libraries, Publishers and Copyright Issues
Музеи, архивы, библиотеки, издательства, авторские права
13. Müzik Kültürü ve Eğitimi - Prof. Dr. Ali UÇAN
Music Culture and Music Education
Музыкальная культура и музыкальное образование

İÇİNDEKİLER/TABLE OF CONTENTS/ СОДЕРЖАНИЕ

	Sayfa Numarası/Page Number/Стр.
SUNUŞ.....	XIX
PREFACE	XXI
YURTTA SULH, CİHANDA SULH КАТИЛМЦИЛАРА САЙГИЛАРИМЛА	XXIII
PEACE AT HOME PEACE IN THE WORLD A GREETING TO THE PARTICIPANTS.....	XXV
МИР В СТРАНЕ - МИР ВО ВСЁМ МИРЕ ОБРАЩЕНИЕ К УЧАСТНИКАМ КОНГРЕССА	XXVII
38. ICANAS KAPANIŞ KONUSMASI.....	XXIX
CLOSING REMARKS ICANAS 38.....	XXXI

BİLDİRİLER/PAPERS/СТАТЬИ

МИФОПОЭТИКА В РОМАНЕ «ПЛАЧ ДОМБРЫ» А. ХАКИМОВА ABDULLİNA , Amina/ АБДУЛЛИНА, Амина	1
KLÂSİK TÜRK ŞİİRİ TENKİD TERİMİ OLARAK “MUHAYYEL”, “PÜR-HAYÂL” VE “HAYÂL-ENGÎZ” AÇIKGÖZ, Nâmk	13
MİRZA FETHALİ AHUNDOV’UN DOĞUNUN AYDINLAMASI VE İLERLEMESİ YOLUNDAKİ DÜŞÜNCELERİ ADIGÜZEL, Sedat	21
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СУФИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КАЗАХСТАНЕ АНМЕТБЕКОВА, А. К. / АХМЕТБЕКОВА, А. К.	37
АНМЕТ НІКМЕТ МҮФТҮӨГЛҮ’NUN ŞİİRLERİNDE GELENEK AKGÜN, Adnan	55
ТЕМА МАНКУРТИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЕЙ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ (Ч. АЙТМАТОВ, А. КЕКІЛЬБАЕВ, Т. ДЖУМАГЕЛЬДИЕВ) АКМАТАЛІЕВ А. / АКМАТАЛИЕВ, А.	71
HAMZANÂME ÖRNEĞİNDE UZUN ANLATILARIN EĞİTİCİ İŞLEVİ AKSOY, Mustafa	81
ATTİLA İLHAN’IN ŞİİRLERİNDE KLASİK TÜRK EDEBİYATININ ETKİLERİ AKSU, Cemal	105
О ЖАНРОВОМ ИЗУЧЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ АКТАŞ, R. R./АКТАШ Р. Р.-TOLISBAEVA, J. J./ ТОЛЫСБАЕВА Ж. Ж.	123

EDEBİ METİNLERİ ÇÖZÜMLEME METODOLOJİSİ VE YAPI-TEMA İLİŞKİSİ ÜZERİNE AKTAŞ, Şerif.....	137
ИНДИЯ В ТАТАРСКОЙ ПУТЕВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (САЯХЕТНАМЭ) XVIII ВЕКА ALEEVA, A. H./АЛЕЕВА, А. Х.	147
LATİFE TEKİN'İN ROMANLARINDA GELENEK ARIK, Şahmurat	163
GELİŞME SÜRECİNDE GAGAUZ TÜRKÜLERİNİN TASNİFİ ARNAUT, Tudora (Fedora).....	189
HALİT ZİYA'NIN <i>MAİ VE SİYAH</i> ROMANININ FARKLI BİR OKUMASI ARSLAN, Nihayet.....	199
АБХАЗО-АДЫГСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ ASHUBA, A. E./АШУБА, А. Е.	217
ÂŞİK EDEBİYATI “USTA-ÇIRAK GELENEĞİ” İLE GELENEKSEL OSMANLI TÜRK MÜZİĞİ “MEŞK USÛLÜ”NÜN KARŞILAŞTIRILMASI ASLAN, Ferhat.....	233
MODERN EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNDE PSİKOLOJİK GÜÇ AYDIN, Ertuğrul.....	255
HAKKI KÂMİL BEŞE'NİN ESERLERİNDE FOLKLORİK UNSURLAR AYDOĞDU, Betül.....	267
MİKHAİL NUAYME VE CEMİL MERİÇ'İN DENEMELERİNDE DOĞU-BATI KONUSU AYTAÇ, Bedrettin.	289
GASTON BACHELARD'IN ELEŞTİRİ METODU VE SABAHATTİN ALİ'NİN “HASAN BOĞULDU” HİKÂYESİ ÜZERİNDE BİR UYGULAMA DENEMESİ BALCI, Yunus.....	299
TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE POSTMODERNİST EĞİLİMLERE BİR ÖRNEK: NAZAN BEKİROĞLU'NUN <i>NUN MASALLARI</i> BAŞ, Selma.....	309
SÜRELİ YAYINLAR ÜZERİNE YAPILAN ÇALIŞMALARIN EDEBİYAT TARİHİ YAZIMINA KATKILARI BOSTANCI, Kahraman.....	333
MODERN EDEBİ METİNLERİ BESLEYEN GELENEK UNSURLARININ HİCVİNDE KİŞİSEL HUSUMETİN VE SİYASAL DÜŞÜNCENİN ROLÜ (VEYA) “YAHYA KEMAL'İN LEYLASI”NA BİR NAZAR BOZDOĞAN, Ahmet.....	339
ATATÜRK'ÜN NUTUK'UNDA SÖZ DİZİMİ VE ÜSLÛP ÖZELLİKLERİ BÖREKÇİ, Muhsine.....	353

MUSTAFA NECATİ SEPETÇİOĞLU'NUN TİYATRO ESERLERİNDE HALK KÜLTÜRÜ UNSURLARI	
BUTTANRI, Müzeyyen	377
BEYAZ GEMİ ÜZERİNDEN EDEBİYAT ESERİNDE GERÇEKLİK VE TEZ TARTIŞMASI	
CANBAZ, Firdevs	399
20. YÜZYILIN İLK YARISI YAZARLARINA AİT SEÇİLMİŞ KİTAPLARDA TÜRKİYE CUMHURİYETİ	
CHMIELOWSKA, Danuta	409
RUMELİ ŞAİRLERİNE GÖRE RUMELİ COĞRAFYASI	
ÇELTİK, Halil	419
TÜRK KÜLTÜRÜNDE MAĞARA MOTİFİ	
ÇETİNDAG, Gülda	443
MANZUM SÖZLÜKLERİMİZDEN MİFTÂH-I LİSÂN'IN ŞEKİL, DİL VE ÜSLÛP ÖZELLİKLERİ	
ÇINAR, Bekir	457
YENİ TÜRK EDEBİYATINDA TEHZİL	
ÇORUK, Ali Şikrî	481
ŞERİF BENEKÇİ'NİN ROMANLARINDA DİN VE MİSTİSİZM	
DEĞİRMENCİ, Hakan	491
AHMED PAŞA'NIN GÜNEŞ KASİDESİ İLE SÂFÎ'NİN GÜNEŞ KASİDESİ'NİN DİL ÖZELLİKLERİ YÖNÜNDEN MUKAYESESİ	
DEMİREL, Özlem	507
XVII. YÜZYIL KLASİK TÜRK ŞİİRİNİN ANLAM BOYUTUNDA MEYDANA GELEN ÜSLUP HAREKETLERİ: KLASİK ÜSLÛP, SEBK-İ HİNDÎ, HİKEMÎ TARZ, MAHALLİLEŞME	
DEMİREL, Şener	529
YÜZ YILLIK YALNIZLIK'TAN GÖÇ'E FARKLI COĞRAFYALARDA BENZEŞEN GELENEKLER	
DEVECİ, Ümral	553
АБХАЗСКИЙ АБРЫСКИЛ И ЕГИПЕТСКИЙ ОСИРИС (О ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЯХ МИФОЭПИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ)	
DJAPUA, Zurab Djotoviç/ДЖАПУА, Зураб Джотович	571
TÜRK DÜNYASI ATASÖZLERİNDE BARIŞ VE HOŞGÖRÜ	
DURBİLMEZ, Bayram	589
ÜÇ KELOĞLAN MASALININ PSİKOLOJİK AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ	
DURSUN, Aysun	611

“MUHADERAT”TA FEMİNAL SÖYLEM ELİUZ, Ülkü	619
KARACAOĞLAN KİMLİĞİ EMEKSİZ, Abdulkadir	635
POLONYA EDEBİYATINDA TÜRKLER EMİROĞLU, Öztürk	647
GAYAZ İSHAKİY’NİN SANATINDA FOLKLOR VE MİLLÎ GELENEKLER GABİDULLİNA, Feride	659
MURATHAN MUNGAN’IN DUMRUL İLE AZRAİL ADLI HİKÂYESİNDE METİNLERARASILIK, YENİDENYAZMA VE EDEBÎ DÖNÜŞTÜRME GARİPER, Cafer - KÜÇÜKCOŞKUN, Yasemin	665
IRAK’TA GÜNEY AZERBAJCAN EDEBİYATI GAYBALIEVA, Sekine	677
TRANSLATING ‘UMAR KHAYYĀM’S RUBĀ’İYYĀT INTO ESTONIAN GERŠMAN, Helen	689
THE STUDIES ON PACIFICISM OF RUMI’S THOUGHTS GHABOOL, Ehsan	697
PARADIGMATIC RELATIONSHIPS AMONG KINGS AND HEROES IN FIRDAWSI’S SHAHNAMEH GHAZANFARİ, Mohammad - ZARGHANI, Mehdi	707
FOLKLORUN, BUGÜNKÜ TÜRK EDEBİYATI ESERLERİNİN ÜSLUBUNU NE ÖLÇÜDE ETKİLEDİĞİ SORUNU GORBATKİNA, Galina	719
TAHSİN YÜCEL’İN ‘YALAN’ VE GUSTAVE FLAUBERT’İN ‘BOUVARD İLE PÉCUCHE’ ADLI ROMANLARINDA ENTELEKTÜEL SÖYLEM VE ‘ENTELEKTÜEL’İN SORUNSALLAŞTIRILMASI GÖGERCİN, Ahmet	729
CEYHUN ATUF KANSU’NUN ŞİİRLERİNDE “ANADOLU” GÖZÜTOK, Türkan	751
TARİHİ OLAYDAN MENKİBEYE, MENKİBEDEN ŞAHESERE [KERBELA OLAYI VE HADİKATÜ’S-SÜEDA] GÜNGÖR, Şeyma	769
“MOLLA NASREDDİN ” DERGİSİNDE ASYA VE AFRİKA HABİBBEYLİ, İsa/ЩАБИББЕЙЛИ, Иса	789

SOVYET DÖNEMİ AZERBAJYAN EDEBİ TENKİTİNDE MİLLİ FOLKLOR HACIYEVA, Maarife	797
ТЮРКО-МОНГОЛЬСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ В НАРТСКОМ ЭПОСЕ БАЛКАРЦЕВ И КАРАЧАЕВЦЕВ HACIYEVA, T. M. /ХАДЖИЕВА, Т. М.	809
ADALET AĞAOĞLU'NUN "ESKİDEN, BİR SABAH..." VE VASİLİY ŞUKŞİN'İN "KIRILMA" ADLI ESERLERİNE TOPLUMSAL VE PSİKOLOJİK YAKLAŞIM HACIZADE, Leyla.....	829
XVIII. YÜZYIL SAZ ŞAİRLERİNDEN ÂŞİK HAFİZ'İN TÜRK-RUS SAVAŞLARI İLE İLGİLİ ŞİMDİYE KADAR YAYIMLANMAMIŞ İKİ DESTANI ÜZERİNE HASAN, Hamdi.....	839
ALİM-YAZAR YUSUF VEZİR ÇEMENZEMİNLİ ESERLERİNDE ASYA (Y. V. ÇEMENZEMİNLİ – 120 HÜMMETLİ, Şelale Ana.....	851
YENİ ŞİİR ANLAYIŞI "KUŞ VE BULUT" ŞİİRİNDEN NASIL GÖRÜNÜR YA DA POZİTİVİST BİR MANİFESTONUN NEGATİVİST BİR ŞİİR EKSENİNDE YENİDEN DEĞERLENDİRİLMESİ ISSI, A. Cüneyt.....	861
ŞÂİRE KÜLAŞ AHMETOVA'NIN ŞİİRLERİNDE KAZAK HALK KÜLTÜRÜNÜN AKİSLERİ İBRAGİM, Damira.....	867
TÜRK VE RUS YAZARLARININ OSMANLI-RUS SAVAŞLARINA YAKLAŞIMLARI İNANIR, Emine.....	879
AZERBAJYAN FOLKLORUNUN ÇAĞDAŞ DURUMU İSMAYILOV, Hüseyin.....	889
'LITERATURE AND CRITICISM: MEANS WEIGHS MORE THAN CONTENT' JIANZHONG, Li.....	895
"HAÇİN DEDİKLERİ... VEYA BİR BÖLGE VE BİR ROMAN OLARAK HAÇİN" KARACA, Nesrin Tağızade.....	899
ÂŞİK ŞENLİK'İN ŞİİRLERİNDE MİLLET OLMA BİLİNCİ KARAŞAH, Erdoğan.....	923
HALDUN TANER'İN ÖYKÜLERİNDE GERÇEKÇİLİK KASIMLI, Sadakat.....	931
KÜRESELLEŞME BAĞLAMINDA AZERBAJYAN-TÜRKİYE EDEBİ ALAKALARI VE NUSRETTİN ABDULOV'UN RUBAİLERİ KAYA, Turhan.....	941

BEDRİ RAHMİ EYUBOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE HALK KÜLTÜRÜ VE EDEBİYATI UNSURLARI KILIÇ, A. Fikret.....	961
ВОПРОСЫ ЯЗЫКА И СТИЛИСТИКИ В КРИТИЧЕСКИХ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ РАБОТАХ Й.ХАККИ КОРТИЛЕУОВА, Д. Т./ КОПТИЛЕУОВА, Д. Т.	969
PEACE AND PROSPERITY THROUGH LITERATURE IN MULTI CULTURAL SOCIETY (WITH SPECIAL REFERENCE TO TELUGU POETRY OF INDIAN MUSLIMS) MASTAN, Shaik	989
OSMAN TÜRKAY YARATICILIĞINDA MİSTİSİZM MEMMEDOVA, Elmira	999
ABDULLA QODIRIY'NİN ÜTKAN KUNLAR (GEÇMİŞ GÜNLER) ROMANINDAKİ ÜSLUBU: GELENEKTEN MODERNİTEYE GEÇİŞ MERHAN, Aziz.....	1011
A POSTCOLONIAL DISCOURSE IN THE GOD OF SMALL THINGS BY ARUNDHATI ROY MOHAMMADZADEH, Behbood	1023
ANIMALS IN THE IRAQI TURKMEN PROVERBS MUSTAFA, Falah Salahaddin - MOOSA, Najdat Kadhim	1037
ЭВОЛЮЦИЯ ТУНИССКОГО АРАБО-ЯЗЫЧНОГО РОМАНА NADIROVA, G. E./НАДИРОВА, Г. Е.....	1047
К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ «ЖИЗНЕОПИСАНИЯ ПОСЛАННИКА АЛЛАХА» ИБН ИСХАКА – ИБН ХИШАМА (ГЕНЕЗИС ЖАНРА СИРЫ, АВТОРЫ «ЖИЗНЕОПИСАНИЯ») NALICH, Mariya/НАЛИЧ, Мария	1065
AZƏRBAYCANIN ƏDƏBİYYAT ELMİ MÜHƏSİRƏTDƏ NEBİYEV, Bekir	1079
AHMET HAŞİM KARŞISINDA ORHAN VELİ NEMUTLU, ÖZLEM.....	1091
РАМИН МААЛЮФ. “ПЕРВЫЙ ВЕК ПОСЛЕ БЕАТРИСЫ”: КОНЕЦ ИЛИ НАЧАЛО? NIKOLAEVA, M. V./ НИКОЛАЕВА, М. В.	1117
«ВЕЛИКИЙ ШЕЛКОВЫЙ ПУТЬ» И «ДОРОГА ЛЮДЕЙ» NURGALI, K.R. НУРГАЛИ, К. Р.....	1121
LAKAP VERME GELENEĞİNDE MANİSA İLİ DEMİRCİ İLÇESİ ÖRNEĞİ OĞUZ, Şükran - OĞUZ, İsmail.....	1127

MODERN GÜNEY AZERBAJYCAN EDEBİYATI	
OKUMUŞ, Salih.....	1141
MARLİNSKİ’NİN “AMMALAT BEK” VE “KIZIL ÇARŞAF” İSİMLİ ÖYKÜLERİNDE DOĞU MOTİFLERİ	
ÖKSÜZ, Gamze.....	1173
MUĞLA’DA HİDİRELLEZ BAYRAMI	
ÖNAL, Mehmet Naci.....	1187
ANADOLU HÂLK HİKAYESİ “FERHAT VE ŞİRİN” İLE ŞÂHİ’NİN “FERHÂDNÂME”SİNİN KARŞILAŞTIRILMASI	
ÖZCAN, Nurgül.....	1209
METİN TAHLİLİ ÜZERİNE BİRKAÇ SÖZ	
ÖZCAN, Tarık.....	1225
TÜRK EDEBİYATINDA HÜMANİST ELEŞTİRİ ANLAYIŞININ TEMELLERİ	
ÖZÇELEBİ, Betül.....	1233
TÜRK EDEBİYATINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİ ELEŞTİRİ ANLAYIŞININ TEMELLERİ	
ÖZÇELEBİ, Hüseyin.....	1251
SANAL MİZAH	
ÖZDEMİR, Nebi.....	1277
LÜGAT-I NACİ’YE DAİR	
ÖZSARI, Mustafa.....	1303
HALK VE DİVAN ŞİİRİ KOVŞAĞINDA YENİ BİR EDEBİ ÜNVAN-EMİR EFSEHEDDİN HİDAYETULLAH BEY	
PASHAYEVA, Aide.....	1311
ПРИНЦИПЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЕВРОПЯЗЫЧНЫХ ЛИТЕРАТУР АФРИКИ В СИСТЕМЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ИТОГИ ИЗУЧЕНИЯ)	
ПРОЖОГИНА, С. В./PROZHOGİNA, S. V.....	1323
ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ МОДЕЛИ СОВРЕМЕННОГО ТУРЕЦКОГО РОМАНА(80-90г.)	
ROG, Anna/POG, Анна.....	1337
TÜRK DÜNYASI MASALLARININ BAŞLANGIÇ KALIP SÖZLERİNDEN ‘BİR VARMIŞ BİR YOKMUŞ’ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR DENEME	
SAKAOĞLU, Saim.....	1351
‘HAYRİYE’ VE ‘HALÛK’UN DEFTERİ’ ŞAİRLERİNİN OĞULLARINA NAŞİHATNAMELERİ VE ARADAKİ ZİHNİYET FARKLILAŞMASI	
SAMSAKÇI, Mehmet.....	1365
BARIŞIN GÜZEL YÜZÜ AŞK: BİR 19. YÜZYIL ELYAZMA MECMUASINDA GEVHERİ’NİN BİLİNMEYEN ŞİİRLERİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER	
SARAIANOVA, Irina.....	1383

METİN BİLGİSİNİN OLUŞUMU VE GELİŞMESİ ŞƏRİFOV, Kamandar	1391
GENERAL STRUCTURE OF PERSIAN PAREMIOGRAPHICAL COLLECTIONS SHURGAIA, Tea	1403
METİN TAHLİL YÖNTEMLERİ VE BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ SİLAHSIZOĞLU, Emel	1415
TURKISH LITERATURE IN ARMENIAN LETTERS AND ARMENIAN-TURKISH LITERARY RELATIONS IN THE OTTOMAN EMPIRE IN THE XIX th CENTURY STEPANYAN, Hasmik	1433
SANATÇININ HUZURLU BİR ADAM OLARAK PORTRESİ AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HUZUR ROMANI ŞAHİN, Seval	1441
ÂŞIK PAŞA'NIN GARİBNÂMESİ'NDE KUTADGU BİLİG İLE YUNUS EMRE, AHÎ EVREN VE HAC-I BEKTAŞİ VELÎ İZLERİ ŞEKER, F. Aslı	1463
NASREDDİN HOCA'NIN FIKRALARINDA SÖZÜN GÜCÜ ŞENOCAK, Ebru	1483
ORTA ÇAĞ DOĞU ŞİİRİNDE HARF VE SAYI MİSTİSİZMİ (KAYNAKLAR, AŞAMALAR...) ŞİHIYEVA, Seadet	1505
AFRİKA YARADILIŞ EFSANELERİ TARAKÇIOĞLU, Aslı Özlem	1535
MODERN ŞİİRDE HALK EDEBİYATININ ETKİSİNE BİR ÖRNEK: SÜREYYA BERFE-GÜN OLA TAŞTAN, Zeki	1547
SOME TURKIC ELEMENTS IN THE CAUCASIAN NART EPOS TAVKUL, Ufuk	1571
EFRÂSİYÂB'IN HİKÂYELERİ'NDE FANTASTİK ÖGELER TERCÜMAN, Çilem	1579
ОБРАЗ САТАНЫ В ЕГИПЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АБУ ХАДИДА) ТІКАЕВ, G. G./ТИКАЕВ, Г. Г.	1593
СРАВНЕНИЕ ПЕРЕВОДОВ КАК МЕТОД АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕКСТОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ ОРХАНА ВЕЛИ) TIMOFEEVA, E. N./ ТИМОФЕЕВА, Е. Н.	1601

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN BAZI ÖYKÜLERİNDEKİ FOLKLORİK ÖGELER VE BUNLARIN GÜNÜMÜZE YANSIMALARI	
TUNA, Sibel Turhan	1611
‘EDEBİYAT TARİHİ’ KAVRAMINA ÖZEL BİR YAKLAŞIM	
TUNÇEL, Ayşe Ulusoy	1633
СИСТЕМА АРУЗ: МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И МОДЕРНИЗМОМ	
TUYRCHIEVA, G. U./ТУЙЧИЕВА, Г. У.	1653
TARİH İLE EDEBİYAT ARASINDA: ŞEVKET SÜREYYA AYDEMİR'İN KİTAPLARINDA BÜTÜNLÜK OTOBİYOGRAFİ-OTOBİYOGRAFİK ROMAN-BİYOGRAFİLER	
UĞURCAN, Sema	1669
ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATINDA ŞAHMERAN İMGESİ: ARKETİPSEL BİR YAKLAŞIM	
UĞURLU, Seyit Battal	1691
YUSUF ATILGAN'DA BABA İMGESİ: PSİKANALİTİK BİR YAKLAŞIM	
UĞURLU, Seyit Battal	1719
ВОЛЯ ДРУГОГО КАК ПРАВО НА ОСОБУЮ КОМПЕТЕНЦИЮ В ПОЭТИКЕ А.ПУШКИНА: АЛЕКО – САЛЬЕРИ – ОНЕГИН	
URAZAEVA, Kuralay/ УРАЗАЕВА Куралай	1743
<i>ES-SÜLASİYYE, KİRALIK KONAK VE THE FORSYTE SAGA'DA KUŞAK ÇATIŞMASI</i>	
ÜRÜN, Ahmet Kâzım	1751
DİVAN ŞİİRİNDE TASAVVUF (14. VE 15. YY. DİVANLARINA GÖRE)	
ÜSTÜNER, Kaplan	1759
XIV.-XV. VE XVI. YÜZYIL TÜRKÇE DİVANLARINDA YER ALAN ARAP MESELLER (ATASÖZLER)İ	
YAZAR, Sadık	1777
HALİKARNAS BALIKÇISI'NIN YAZINSAL ESERLERİNDE TÜRK KİMLİĞİNE İLİŞKİN SÖYLEMLER	
YAZICI, Nermin	1805
KURGUSAL GERÇEĞİN GÜCÜ: YENİ TARİHSELÇİLİK VE <i>PUSLU KITALAR ATLASI</i>	
YEŞİLYURT, Şamil	1813
EDEBİYAT BİLİMİ ANSİKLOPEDİK SÖZLÜĞÜ NASIL OLMALIDIR?	
YETİŞ, Kâzım	1827
SEZÂİ KARAKOÇ'UN ŞİİRLERİNDE TASAVVUF	
YILDIZ, Ali	1839

GÖLGELENER EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ VE HAKSIZLIĞA UĞRAMIŞ BİR ROMAN: GENÇLİĞİM EYVAH YILMAZ, Ebru Burcu	1863
MATMAZEL NORALİYA'NIN KOLTUĞUNDA MİSTİSİZM YUVA, Hümeýra	1877
KIRGIZ MİLLETİNE AİT <KIRKKIZ> EFSANESİ ZHENHUA, HU	1905

PANEL/КРУГЛЫЙ СТОЛ

TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİNİN BUGÜNKÜ DURUMU	1913
LITERARY CRITICISM IN TURKISH LITERATURE TODAY СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ КРИТИКИ В ТУРЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ Hüseyin ÖZÇELEBİ	1913
ÇAĞDAŞ TÜRKÇE SÖZ VARLIĞININ GELİŞİMİ Michel BOZDEMİR	1913
EDEBİYATIMIZDA ÖZTÜRKÇE'NİN BUGÜNKÜ DURUMU Nedim GÜRSEL	1918
TÜRKÇENİN EVİNE/METİNLERE DÖNME SERÜVENİ VE GENEL DİL TARTIŞMALARINA ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM Ramazan KORKMAZ	1923
ANA ÇİZGİLERİYLE ELEŞTİRİLERİMİZ VE ELEŞTİRMENLERİMİZ Hüseyin ÖZÇELEBİ	1930
TÜRK ŞİİRİNDE İNSANİ DEĞERLER	1943
HUMANLY VALUES AND VIRTUES AS REPRESENTED IN TURKISH POETRY ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ В ТУРЕЦКОЙ ПОЭЗИИ Kazım YETİŞ	1943
KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE İNSANİ DEĞERLER Namık AÇIKGÖZ	1947
ÂŞIK ŞİİRİNİN İNSANİ DEĞER OLARAK ADALET KAVRAMINA BAKIŞI Abdülkadir EMEKSİZ	1960
YENİ TÜRK EDEBİYATINDA İNSANİ DEĞERLER (BAŞLANGIÇTAN CUMHURİYET'E KADAR) Ali Şükrü ÇORUK	1972

EDEBİYAT TAHLİLİ VE İNSANÎ DEĞERLER Gül CELKAN	1979
KAVRAM VE İÇERİK BOYUTUYLA KÜÇÜREK ÖYKÜ	1993
CONCEPTUAL, STYLISTIC AND CONTEXTUAL DIMENSIONS OF SHORT SHORT STORY КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ, СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И КОНТЕКСТУАЛЬНЫЕ ПАРАМЕТРЫ КОРОТКОГО РАССКАЗА	
Ramazan KORKMAZ.....	1993
TEK HAMLEDE NAKAVT: KÜÇÜREK ÖYKÜLER VE FIKRALAR Şaban SAĞLIK	2001
KISA ÖYKÜ VE KÜÇÜREK ÖYKÜ İLİŞKİSİ Ayşenur KÜLAHLIOĞLU İSLAM	2022
KÜÇÜREK ÖYKÜDE ŞİİRSEL SÖYLEM VE TÜRLER ARASI GEÇİŞKENLİK Cafer GARİPER	2029
BİR KÜÇÜREK ÖYKÜ USTASI OLARAK FERİT EDGÜ'DE BİÇİM VE BİÇEM Mutlu DEVECİ-Ülkü ELİUZ	2041

SUNUŞ

38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) toplantısı 10-15 Eylül 2007 tarihinde Türkiye'nin başkenti Ankara'da gerçekleştirilmiştir. ICANAS, 1873 yılından bu yana dünyanın tanıdığı ve geleneği çok önceden oluşmuş, farklı ülkelerden çeşitli sahalardaki bilim insanlarını bir araya getiren en katılımcı ve en büyük toplantılardan biridir.

Bu toplantıya 3000'in üzerinde başvuru yapılmıştır. 38. ICANAS Yürütme Kurulu ve 13 Ana Konu Sorumlusu'nca kabul edilen 62 ülkeden 1500 dolayındaki bildiriye Kongre programında yer verilmiştir. İki ayrı Kongre merkezinde bulunan 17 salonda gerçekleştirilen 287 oturumda günümüz teknolojisi de kullanılarak bildiri sunumları yapılmıştır. Sunulan 162 ortak bildiriye 342 bilim insanının ismi yer almıştır. Ayrıca 7 Ana Konuda, 18 panelde 100'ün üzerinde panelist konuşmacı olarak katılmıştır. 300'ü aşkın kişi de bildirisiz olarak Kongreyi takip etmiştir.

38. ICANAS'ın bir diğer özelliği de, bu toplantıların sürekliliği açısından önemli olan çok sayıda genç bilim insanının kongreye katılımının sağlanması olmuştur.

Kongreye sunulan ve tarafımıza teslim edilen bildiriler sunulduğu ana konu başlığı altında baskıya hazırlanmıştır. Baskı aşamasında bildiriler yayımlanacağı şekliyle sahiplerine e-posta ile ulaştırılmıştır. Böylece bildirilerin bir defa daha gözden geçirilmeleri sağlanmıştır. Bildirilerde görev yeri ve iletişim bilgileri bulunanların bu bilgileri yayında yer almıştır. Bildirilerdeki fotoğraf ve resimlerin, jpeg formatındaki renkli hallerine, genel ağ sayfamızda (<http://www.icanas38.org.tr>) yer alan "Bildiri Fotoğrafları" bölümünden ulaşabilirsiniz. Panel metinleri, ait oldukları ana konulara ilişkin bildirilerin sonunda yer almıştır.

Kongreye ait bildiri kitaplarının tamamında, 38. ICANAS Başkanının, kongrenin II. Duyurusunda ve Genel Ağ (<http://www.icanas38.org.tr>) sayfamızda Türkçe-İngilizce-Rusça olarak yer almış olan parola metni ile Kongre kapanış konuşmasının yanı sıra, Uluslararası Danışma Kurulu, Ulusal Düzenleme Kurulu, Yürütme Kurulu ve Ana Konu Sorumlularına ait listelerin yer alması görüşü benimsenmiştir.

13 Ana konuda, farklı alt başlıklarda, ayrıntılı bilgileri de kapsayan ve üç ayrı dilde sunulan bildirilerin yer aldığı bir yayın hazırlamanın zorluğunu takdir edeceğinizi ümit etmekteyiz. 62 ülkeden katılımın sağlandığı böylesine büyük bir kongreyi başarıyla tamamlamış ve takip eden yıl bildirileri içeren kitabı yayımlamış olmanın gururuyla 38. ICANAS Ana Konu Sorumluları, Uluslararası Danışma Kurulu, Ulusal Düzenleme Kurulu, Yürütme Kurulu ile kongrede görev alan ve destekte bulunan kişi ve kuruluşlara katkılarından dolayı teşekkür ederiz.

Kitapta yer alan bildirilerdeki her cümlenin bilgi ve bilim dünyasına yeni yorum ve katkılar getirmesi dileğimizle...

Zeki DİLEK

38. ICANAS Ulusal Düzenleme Kurulu Başkan Yard.
Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkan Yard.

PREFACE

The 38th ICANAS (International Congress for Asian and North African Studies) was held in Ankara, the capital of Türkiye, on September 10-15, 2007. The world known ICANAS has been organized since 1873 and has established its esteemed tradition. It is one of the biggest organizations in terms of participation which brings many academicians together from different countries who have expertise in many scholarly fields.

The 38th ICANAS received 3000 applications. The program of the Congress includes 1500 papers from 62 countries accepted by the Executive Committee and the 13 chairs of the Main Topics. The papers presented in 287 sessions by using today's technological facilities in 17 halls of the two major Congress Centers. 162 papers jointly presented by academicians. In addition to this, more than 100 panelists made presentations at 18 panels in seven main topics. 300 participants attended the congress without presentations.

One of the important features of the 38th ICANAS was to encourage and enable the participation of younger scholars in order to provide continuity of the Congress.

The papers forwarded to the Executive Committee were made ready for publication, under their related main topics. At this stage, papers to be published were forwarded to their authors by e-mail. Thus the authors were given the opportunity to control their papers before publication. Furthermore, if provided, information concerning their positions and communication addresses were included in the publication. The <http://www.icanas38.org.tr> includes a section called "photographs of the papers". Colour pictures and photographs of the papers prepared in jpeg format can easily be accessed in this section. The panel texts are included at the end of the paper presentations of the related main topics as well.

We thought it would be appropriate to include the followings in all books to be published:

The motto of the Congress in Turkish, English and Russian included at the II. Circular and WEB site of ICANAS 38 (<http://www.icanas38.org.tr>) and the closing speech of the Chairman of the 38th ICANAS and the lists of International Advisory Board, National Organization Committee, Executive Committee and The Chairs of Main Topics.

We know that you understand how difficult a task to prepare a publication of this magnitude which includes papers under 13 topics and subtopics with every detail and in three languages (Turkish/English/Russian). We are proud that we succeeded to organize such a big Congress participated by many esteemed scholars from 62 countries in 2007 and published books that include the papers presented in the ensuing year. On this occasion, it is our pleasant duty to thank to the 38th ICANAS Chairs of the Main Topics/Sections, the members of the International Advisory Board, the members of the National Organization Committee, The Executive Committee Members, and to those who devoted their valuable times and the contributing organizations for the success of the Congress.

It is our hope that every sentence of the presentations in the book will bring new contributions and interpretations to the world of science and knowledge.

Zeki DİLEK

Vice President of

38th ICANAS National Organization Committee and
Atatürk Supreme, Council of Culture Language and History

“YURTTA SULH CİHANDA SULH” KATILIMCILARA SAYGILARIMLA

Dünya, barışla savaş arasında sıkışarak, kaynaklarını dikkatsizce tüketmekte ve gelecek kuşaklara yönelik sorumluluk duygusunun aşılmadığı, geçmişin insanlarına karşı hesap verme bilincinin geliştirilemediği bir ortama dönüşmektedir. Bu bağlamda dünya, kişi, topluluk ve toplum ölçeğinde derin bir bencilliği ve huzursuzluğu yaşamaya devam etmektedir. Oysa, bundan tam 72 yıl önce Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk “Dünyanın filân yerinde bir rahatsızlık varsa ‘bana ne’, dememeliyiz. Böyle bir rahatsızlık varsa, tıpkı kendi aramızda olmuş gibi, onunla alâkadar olmalıyız. Hadise (bize) ne kadar uzak olursa olsun, bu esastan şaşmamak lâzımdır. İşte bu düşünüş, insanları, milletleri ve hükûmetleri bencillikten kurtarır.” diyerek, insanlık ailesinin barış ve esenlik içerisinde varlığını sürdürmesinin önemine işaret etmiş ve insanlığın bugün yaşadığı pek çok sorunun çözüm anahtarını da bu sözünde ortaya koymuştur.

20. yüzyıl, bilimin, sanatın ve dinin, yeteri kadar barış ve huzur getirdiği bir zaman dilimi olamamıştır. Bu yüzyılda, iki büyük dünya savaşı ve yüzyılın sonunda ise, neredeyse bir dünya savaşına benzeyen Orta Doğu savaşları olmuştur. 20. yüzyılda, sömürgeci anlayışların veya üstünlük kompleksi türünden olumsuzlukların doğurduğu soğuk ve sıcak savaş biçiminde yürüyen uluslararası çatışmalar, her geçen yılla birlikte artmıştır. Bu konudaki düşündürücü durumlardan birisi de, 20.-120. boylamlar arasında kalan ülkelerin yeraltı ve yerüstü servetlerinin ilk 20 boylam içinde yaşayan ülkelere biçimlendirilmekte olmasıdır. Bilimin, sanatın ve dinin bile görmezden geldiği bu acı gerçek, 100 boylamlık bir dilimde yaşayan devletlerin ve halkların, bölgede süregelen açık veya örtülü çatışmaların zararlarını yaşamalarına yol açmıştır.

Dünyanın bu gergin ortamı karşısında bilim, sanat ve spor alanlarının yumuşatıcı, yaklaştırıcı ve barış içinde bir arada yaşatıcı gücünden yararlanılmasına, her zamankinden daha fazla ihtiyaç duymaktayız. Ancak, öncelikle kanaat önderlerinin, büyük siyaset adamlarının ve bilginlerin barışa inanması ve barış bilinciyle hareket etmesi gerekmektedir.

İnsan hücrelerinin içinde oluşan özel barış ve dengeden, organların her biri ve birbirleriyle ilişkilerine kadar varolan veya varolması gereken barış kurulamıyorsa rahatsızlık ve hastalık başlar. İnsan sağlığının hücre içi barış ve ilişkiler arası dengeye dayalı olması gibi, bir toplumun içindeki gruplar arası barış ve denge de sağlanabildiği ölçüde sosyal yapı sağlıklıdır.

Gerek ülkelerin iç barış ve iç dengeleri, gerek bir bölgedeki veya kıtadaki veyahut yerküredeki barış ve denge bozulduğunda aydınlar elele vermek zorundadır. Aydınlar insanlığın barış ve dengesinin sürdürülebilmesi konusunda doğrudan sorumlu insanlardır. Barışa inanan, barış ve dengeyi insanlığın yürüyüşü için hava ve sudan sonraki doğal ihtiyaç saymayan bilim, fikir, sanat, siyaset veya askerlik alanlarındaki aydınlar gerçek aydın sayılmamalıdır.

Mustafa Kemal Atatürk 57 yıllık hayatını iç barışın, bölge barışının ve dünya barışının sağlanmasına adanmış yüce bir kişiliktir. Atatürk'ün hayat hikayesini okuyan fikirlerini öğrenmiş olan kişiler, insanlığın bu yüce oğlunun barışa düşkünlüğünü bilirler.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk, **“Yurtta Sulh Cihanda Sulh”** diyerek dünya ülkeleri arasında her türlü iletişimin, ekonomik ve sosyal iş birliğinin geliştirilmesinin ancak ve ancak, barış ortamında mümkün kılınabileceği gerçeğini bundan tam 76 yıl önce özlü bir şekilde ortaya koymuştur. Bu ilke doğrultusunda, medeniyetler arası çok yönlü iş birliğinin gerçekleşmesi umuduyla 38. ICANAS'ın dünya barışı ve bilimine katkı sağlamasını diliyor, **“Yurtta Sulh Cihanda Sulh”** parolasıyla tüm katılımcıları saygılarımla selamlıyorum.

Prof. Dr. Sadık TURAL
38. ICANAS Başkanı

“PEACE AT HOME PEACE IN THE WORLD”
A GREETING TO THE PARTICIPANTS

The world, torn between war and peace, has been wasting its resources irresponsibly without having the sense of accountability to previous generations and the sense of responsibility for future generations. In this context, the world has been suffering from selfishness and unrest both at the individual and societal levels. Atatürk, the founder of the Republic of Türkiye, stated 72 years ago that : If there is a problem in any part of the world, we should not say, “it is not our problem. We must care about any problem as such, as if it occurred among us. We must follow this principle, regardless of how far is the problem from us. This way of thought would prevent individuals, nations, and governments from selfishness.” Thus Atatürk with his remarks emphasized the importance of peace and welfare for the continuing existence of humanity and provided us with a key to solve many problems surrounding the mankind in our time.

The Twentieth Century has in no way been a century wherein science, art and religion could bring about peace and reconciliation. The 20th century has witnessed two great world wars and the Middle-East Wars almost similar to the world wars, as well. In the Twentieth Century we have also witnessed ever increasing international conflicts, in the form of conventional or cold war caused by colonial politics or superiority complex. Another subject which troubles us is the exploitation of the natural and human resources of countries between 20th and 120th meridians by the countries of the first 20 meridians. This bitter truth ignored by science, art and religions, shows us that nations lying between 20th and 120th meridians and their populations have suffered from the effects of hidden or open warfare.

In the tense situation of the world, we must benefit from uniting and peace-making power of science, arts and sports, more than ever. But first of all, opinion-makers, politicians and scientists must believe in peace and act accordingly in establishing worldwide peace.

Seventy-six years ago, through his famous dictum “Peace at Home Peace in the World,” Atatürk clearly expressed the importance and indispensibility of the concept of peace in developing global interaction at all levels, economic and social cooperation among nations.

The harmony and balance supposed to be found within every single cell of the human body should also exist within the structure of every single organ as well as among all the organs constituting the whole system; otherwise the body is not healthy. The same harmony and balance should also be established among social groups within a society in order to have and maintain a healthy and strong social structure.

All the intellectuals are to cooperate with one another in case of a conflict or disharmony in any country, region or continent or in the world because they are unquestionably responsible from the peace, harmony and balance and the healthy existence of humanity upon the world. We should seriously reconsider to name those as intellectuals who do not heartily perceive peace as a prerequisite as oxygen and

water for the survival of humanity whether they are from scientific, academic, artistic, political, administrative or military fields.

Mustafa Kemal Atatürk is an admirable leader and intellectual who devoted his life of 57 years to provide peace at home, peace in the region and peace in the world.

Under the light of this principle, I hope that ICANAS 38 will provide valuable contribution to the world peace and science for the realization of fruitful cooperation among civilizations. I greet all participants respectfully. “Peace at Home Peace in the world.”

Prof. Dr. Sadık TURAL
President ICANAS-38

“МИР В СТРАНЕ - МИР ВО ВСЁМ МИРЕ” ОБРАЩЕНИЕ К УЧАСТНИКАМ КОНГРЕССА

Земля, находящаяся на грани войны и мира, грозит очутиться в положении, когда ее ресурсы будут бездумно исчерпаны, а грядущим поколениям не будет привито чувство ответственности и осознание своего долга перед предками. В связи с этим, мир, в масштабах личности, общины и общества, пронизан чувством тревоги и глубокого эгоизма. Между тем, как говорил 72 года тому назад создатель Турецкой Республики Ататюрк: *«Если где-нибудь в мире существует проблема, мы не должны говорить: «Что нам до этого?!» Если возникла проблема, мы должны проявить такое участие, словно бы она случилась с нами. Независимо от того, насколько далеко от нас проблема, мы не должны отходить от этого принципа. Именно такой способ мышления спасет людей, нации и государства от эгоизма»*. Этой фразой Ататюрк подчеркнул необходимость продолжения сосуществования людей в атмосфере мира и благополучия и нашел ключ к решению многих проблем, переживаемых в эти дни человечеством.

XX век не был тем периодом, когда наука, религия и искусство принесли достаточно мира и спокойствия. В прошлом веке произошли две мировые войны, а к концу двадцатого столетия на Ближнем Востоке вспыхнули военные действия, почти напоминающие по своим масштабам мировую войну. В XX веке год за годом возрастало количество международных конфликтов в виде «холодных» и «горячих» войн, причиной появления которых были такие негативные явления как колониальный подход или комплекс превосходства какой-либо страны. Одной из причин, заставляющих нас задуматься над этой темой, является тот факт, что подземные и наземные богатства стран, расположенных между 20° - 120° градусами долготы, находятся в распоряжении государств, находящихся до 20° градуса долготы. Эта горькая истина, которая умалчивается наукой, искусством и религией, и привела к тому, что народы, живущие на территории 100°- градусной долготы, испытывают на себе все горести явных и скрытых конфликтов, до сих пор продолжающихся в этом регионе.

Оказавшись лицом к лицу с этой напряжённой ситуацией в мире, мы как никогда нуждаемся в смягчающей, сближающей и миротворческой силе науки, искусства и спорта. Но для этого сами идеологи, крупные политические деятели и учёные должны проникнуться идеей мира и проводить миролюбивую политику...

Создатель Турецкой Республики Ататюрк своим глубоким высказыванием: *«Мир в стране - мир во всем мире»* ровно 76 лет назад показал, что культурные взаимоотношения, экономическое и социальное сотрудничество между странами могут осуществляться только в мирной среде. Следуя этому принципу, с надеждой на возможность многостороннего сотрудничества между цивилизациями, мы желаем Конгрессу ICANAS-38 внести свой вклад в развитие науки и установление мира на земле и приветствуем всех участников Конгресса девизом *«Мир в стране - мир во всем мире»*.

Проф.Др. Садык ТУРАЛ
Президент ICANAS - 38

38. ICANAS KAPANIŞ KONUŞMASI

Sayın Bakanım,

Değerli Bilginler, Değerli Konuklar,

Sizlerle birlikte kapanış konuşmalarına ulaşmanın gurur ve heyecanını paylaşıyoruz. 18 panelde 100'den fazla kişi söz aldı. Sunulan bu bildirilerin 160'a yakını 2 veya daha çok kişi tarafından hazırlanmıştı. 62 ülkeden 2000'e yakın kişi salonlarımızda yer alarak bilimlik düşüncelerle ilgilileri zenginleştirici katkılarda bulundular.

38. ICANAS, dünyanın büyük lideri Mustafa Kemal ATATÜRK'ün "Yurtta Sulh, Cihanda Sulh" vecizesini ufuk cümle olarak benimsemişti. Barışı ve doğru bilgiyi esas alan insanların sunumlarını dinlemek, bizleri mutlu ettiği gibi barışın sembolü, bağımsızlığın önderi Yüce Atatürk'ün ruhunu da şad ettiğini düşünüyoruz.

Konuk Şeref Defterine yazılan notları okumalısınız. Yabancı konuklarımızın bu toplantıya ait başarıyı alkışlamalarını, milletimizin hanesine yazılmış sayıyoruz.

Dört kongredir ICANAS'ın Genel Sekreteri olan, şu anda en yaşlı ICANAS'çı olarak tanınan György HAZAI Hoca az önce söz aldı. Yalnızca Macar Türkoloji'sinin değil, Dünya Türkoloji'sinin de, Altayistiğin de, ICANAS'ın da en kıdemlisi HAZAI Hoca'yı alkışlamanızı istirham ediyorum.

Niçin alkışlattığımı şimdi söyleyeyim:

1- HAZAI Hoca 38. ICANAS'ın Türkiye'de yapılması için benim resmî başvurumun işleme koyulmasını sağlamış, diğer başvurulara rağmen Türkiye'nin seçilmesine büyük katkılarda bulunmuştu.

2- Prof. Dr. György HAZAI bir Türkolog ve Türkiye dostudur.

3- 'Uluslararası Şarkiyatçılar Birliği' Genel Sekreteri olan HAZAI Hoca, dün yapılan seçimde Union Genel Sekreterliğinden ayrılıp, Union'un Başkanlığına seçildi. Onun Başkanlık görevini, yeni unvanını alkışladınız.

Prof. Dr. Jikido TAKASAKİ, International Orientalist Union'un Başkanı idi. Kendilerini ilk gördüğüm günden beri sanki 1000 yıldır tanıdığımı düşündüğüm TAKASAKİ Hoca, kendi isteğiyle 'International Orientalist Union'un Başkanlığından çekildi. Problem çözme başarısıyla tanınan Mr. RYBAKOV'un teklifi üzerine, Mr. TAKASAKİ Onursal Başkanımız olarak kaldılar.

Bu arada az önce Prof. Dr. György HAZAI'nin de konuşmasında bildirdiği üzere 134 yıldır ilk defa bir Türk, 'Union' Yönetimine üye oldu; bana verilen bu unvanı Yüksek Kurum'a ve milletime verilmiş sayıyorum.

Yarısına kadar su dolu bir bardağa bakıp, 'su yok' diyen, kusur arayan kötümserleri, kıskançlık nöbeti geçiren birkaç katılımcıyı bir kenara bırakır isek, aileleri ile birlikte 2200 insana hizmet vermiş olmaktan bahtiyarız.

İnternet sayfamızdan kongreye ilişkin bilgileri lütfen izleyiniz. icanas38.org.tr yazmanız yeterlidir. Birlikte yaptıklarımızı da, basındaki yankılarını da göreceksiniz.

Bu vesile ile açıklayalım ki, Union tarafından 39. ICANAS Kongresi'nin Hollanda, Ürdün, Kazakistan, Moğolistan ve Çin ülkelerinden birinde yapılması da karara bağlandı.

Hollanda'da yapılması konusu, Moskova'da bir bakıma karara bağlanmış ise de, anılan devletin tutumu bütünüyle netleşmiş değil.

Uluslararası Danışma Kurulu'nu, Prof. TAKASAKI'nin şahsında saygıyla selamladığımı bir kez daha ifade edeyim.

Ulusal Düzenleme Kurulu da olumlu katkılarda bulundu; Ana Konu Sorumluları ise, kongrenin bilimlik düzenini üstlendiler. Onlara teşekkür ettiğimi biliyorlar.

Bu arada kongrenin bütün sıkıntılarını üstlenen Yürütme Kurulu'nun bütün üyelerine ve Atatürk Yüksek Kurumunun çalışanlarına Zeki DİLEK'in şahsında saygı, sevgi ve şükranlarımı sunuyorum.

ICANAS 38'in haberlerinin, ülkemizde ve dışarıda yayılmasını sağlayan Anadolu Ajansı başta olmak üzere ajanslarımızın, gazetelerimizin, Yerel ve Ulusal radyo ve televizyon kuruluşlarımızın yayımları için şükranlarımı ifade ediyorum.

Kardeş Kuruluşlarımızdan TİKA'ya ve Başkanına, TRT'ye ve Genel Müdürü'ne, Gazi Üniversitesi Rektörü'ne, TOBB Üniversitesi Rektörü'ne, Vehbi Koç Vakfı Başkanlığı'na, Beypazarı Belediye Başkanı ile Keçiören Belediye Başkanı'na, Millî Piyango İdaresi Genel Müdürü'ne, Ankara Sanayi Odası Başkanı'na, Eti Holding Genel Müdürü'ne dostlukları ve destekleri için teşekkürler ederim.

Kültür ve Turizm Bakanımız ilk akşam, Başbakanımız ikinci akşam, Meclis Başkanımız üçüncü akşam yemek verdiler, kendilerine şükranlarımızı arz ediyoruz.

Kendi vatandaşları ile Ulusal Düzenleme Kurulu Üyelerine, Çin, Japonya, Ukrayna, Kazakistan, Moğolistan ve Kuzey Kıbrıs Büyükelçilerine Cuma akşamı verdiği yemeklerle, dostlukların pekişmesini sağladıkları için, teşekkürlerimi sunuyorum.

12 Yıldız, 12 Burç saydığımız büyüklermize verdiğimiz ONURLUKLAR bundan sonraki ICANAS ev sahipleri için bir gelenek oluştursun beklentisindeyiz.

Az sonra Sayın TAKASAKI'ye, Sayın HAZAI'ye ve Sayın RYBAKOV'a birer anlık sunacağız; bu anlık vermenin de geleneğe dönüşmesini dileriz.

Değerli Konuklar,

59. Hükümet adına eş güdümden sorumlu Devlet Bakanı iken, 60. Hükümet'te ise, İçişleri Bakanı olan Sosyolog Sayın Prof. Dr. Beşir ATALAY'a hiçbir desteği esirgemediği için şahsım ve Ulusal Düzenleme Kurulu adına teşekkürler ederim.

Yoğun programına rağmen açılışa katılıp bir konuşma yapan Başbakanımız Sayın Recep Tayyip ERDOĞAN'a, Atatürk Yüksek Kurumu, şahsım ve 38. ICANAS Yürütme Kurulu olarak, saygı ve şükranlarımızı ifade ediyoruz.

İyi niyetli değerli araştırmacılar; yüreğimizi ve çalışma gücümüzü önünüze koyduk; kervan yürüdü, engelleri aştı, menziline ulaştı.

Böyle güzel toplantılarda buluşmak dileği ve ümidiyle, hepinizi tekrar saygılarla, sevgilerle selamlıyorum.

Prof. Dr. Sadık TURAL
38. ICANAS Başkanı

CLOSING REMARKS ICANAS 38

Dear Mr. Minister,
Distinguished Scholars, Honorable Guests,

I am proud to deliver the closing remarks at the end of the congress, ICANAS 38. More than 100 panelists made presentations at 18 panels. 160 papers jointly presented by academicians. 2000 people from 62 countries made significant contributions to the different disciplines of social sciences and humanities.

The motto of ICANAS 38 is the famous dictum: “Peace at home, peace in the world” by Mustafa Kemal ATATÜRK, the great leader of the world. So, we believe that the spirit of Atatürk, the symbol of peace and the leader of independence, has been satisfied as we do when the distinguished scholars and researchers, who are heartily for peace and truth, presented their papers.

You have to read what our guests have written to our memorandum. We gladly accept their applauses and praises for success of the congress on behalf of our nation.

Gyorgy HAZAI, who has been the Secretary General of ICANAS for the last four congress organizations, made his speech a few minutes ago. I kindly ask you to applaud Prof. Dr. HAZAI who is the senior member of ICANAS as well as being the most distinguished expert of Hungarian Turkology, World Turkology and Altaistic Language.

There are several reasons why I ask you to applaud him:

1. Prof. Dr. HAZAI highly supported me when I officially applied to take ICANAS 38 organization to Türkiye and he greatly contributed to the acceptance of our proposal for ICANAS 38 despite other candidates.

2. Prof. Dr. Gyorgy HAZAI is a Turkologist and he is a sincere friend of Türkiye.

3. Yesterday Prof. Dr. HAZAI quitted his post as the Secretary General of “International Orientalist Union” and he has been elected to be the President of the Union. You have applauded him for his new post.

Prof. Dr. Jikido TAKASAKI was the President of “International Orientalist Union”. I have always had a feeling since the day I met him first as if I have known him for 1000 years.

Prof. Dr. TAKASAKI has resigned from his post as the President of “International Orientalist Union” and he has been the honorary President of the Union upon Mr. Rybakov’s appropriate proposal.

As Prof. Dr. Gyorgy HAZAI has also pointed out in his speech, it is also notable here that a Turkish scholar has been a member of the Union Executive Committee for the first time in its 134 years old history; I accept this honor on behalf of my institution and my nation.

We are proud to have served 2200 people –including the members of the families of some scholars here– and we prefer to ignore a few envious and pessimistic people who refuse to see the positive aspects of the organization in a craze of jealousy.

Please visit our web page, icanas38.org.tr, to learn more about the congress and the organization. You will find there all the details about the congress as well as its reflections on written and visual media.

I would also like to state here that the Union has decided to organize ICANAS 39 in one of following countries: Netherlands, Jordan, Kazakhstan, Mongolia or China. Although it had almost already been determined to hold ICANAS 39 in Netherlands during ICANAS 37 in Moscow, the attitude of the mentioned country has not been

very clear, yet.

It is my pleasure to greet the members of the International Advisory Board in the personality of Prof. TAKASAKI.

Our National Organization Committee also significantly contributed to the organization of the Congress; the Chairs of the main topics carried out the responsibility of the scientific order of the Congress. They know that I am grateful to them.

I would also like to express my gratitude and respect to every member of the National Executive Committee and the officials of Atatürk Supreme Council for Culture, Language and History, who have shouldered all the troubles of the Congress organization, in the personality of Zeki DILEK.

Additionally, I would like to acknowledge the efforts the Turkish national press, including the members of Anadolu Ajansı, of national newspapers, of local and national radio and TV channels, for their contributions to publicize and broadcast the news of ICANAS 38. I would also like to extend my gratitude to TİKA and its President, to TRT and its General Manager, to the Rector of Gazi University, to the Rector of TOBB University, to Vehbi Koç Foundation, to the Mayors of Beypazarı and Kecioren, to the General Manager of Turkish National Lottery, to the President of Ankara Chamber of Industry and to the General Manager of Eti Holding for their friendly support.

Our guests were offered dinners by our Minister of Culture and Tourism the very first night, by our Prime Minister on the second night, and by the Speaker of the Grand National Assembly of Turkey on the third night; we are deeply grateful to them.

Our special thanks go to the Embassies of China, Japan, Ukraine, Kazakhstan, Mongolia and North Cyprus for treating the members of our National Organization Committee along with their own native scholars and researchers attending to the Congress during dinner parties on Friday night, which was a significant opportunity to make the relations and friendship between our countries stronger.

We presented plates to the 12 stars of Turkish Science and Art whose names and work are acknowledged internationally. We hope that this attitude of honoring the elders will turn into a tradition for the future hosts of ICANAS.

We are going to present plates to Prof. TAKASAKI, Prof. HAZAI and Prof. RYBAKOV, as well. We expect it to be transformed into a tradition, too, in the upcoming congresses.

Dear Guests,

I also wish to express my personal gratitude along with the indebtedness of the National Organization Committee to the Minister of Internal Affairs of the 60th government, Prof. Dr. Beşir Atalay, who is a sociologist, for his immense help during his post as the Minister of State and our coordinator on behalf of the 59th Government.

I would like to express my respect and gratitude personally to Recep Tayyip ERDOĞAN, our Prime Minister, who made a speech during our opening ceremony despite his heavy program, on behalf of the National Executive Committee and Atatürk Supreme Council for Culture, Language and History.

Dear Scholars and Researchers; we have brought our heart and physical power together to organize the Congress; we have overcome the difficulties and reached our destination.

I greet you all with my deepest affection in the hope of meeting again in such pleasant organizations.

Prof. Dr. Sadık TURAL
President ICANAS-38

МИФОПОЭТИКА В РОМАНЕ «ПЛАЧ ДОМБРЫ» А. ХАКИМОВА

ABDULLINA, Amina/ АБДУЛЛИНА, АМИНА
RUSYA/RUSSIA/РОССИЯ

ABSTRACT

Poetics of the Myth in the Novel “The Cry of Domra” by A. Khakimov.

The article is devoted to the study of poetics of the myth in the novel “The Cry of Domra” by A.Khakimov. Mythological motives under study are a very important characterization of characters, main coordinates of the artistic world in the Bashkir writer’s work.

When analyzing concrete mythological motives and archetypes as components of the Bashkir writer’s picture of the world main principles of the works of our own country scientists and foreign ones in the field of the analysis of the poetics of the myth in literary studies are used. They are the works of S.S.Averintsev, R.Bart, K.Levi-Stross, U.M.Lotman, E.M.Meletinsky, V.N.Toporov, K.G.Young and many others.

The main method of study is a complex approach, the work is based on the combination of the comparative-historical and structural approaches, contextual, mythological and structural-semantic analysis of the work of art.

The practical importance of the work is determined by the opportunity of the employment of its results when preparing a new publication of the “History of Bashkir Literature”. Theoretical principles and concrete materials of study may form the basis of college and school textbooks, teaching and methodic aids, when giving special lectures on A.Khakimov’s creative work, when writing undergraduate’s theses and graduation works.

This article is addressed to scientists, teachers of Literature and Philology, post-graduates and students.

Key Words: Myth, novel, A. Khakimov.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена изучению мифопоэтики в романе А.Хакимова «Плач домбры». Исследуемые архетипические мотивы являются важной характеристикой образов, основных координат художественного мира произведения башкирского писателя.

При анализе конкретных мифологем и архетипов, как компонентов авторской картины мира башкирского писателя, использованы основные положения работ отечественных и зарубежных ученых в области применения мифопоэтического анализа в литературоведении - С. С. Аверинцева, Р. Барта, К. Леви-Стросса, Ю. М. Лотмана, Е. М. Мелетинского, В. Н. Топорова, К. Г. Юнга и многих др.

Основным методом исследования выбран комплексный подход, работа построена на сочетании сравнительно-исторического и структурно-семиотического подходов, контекстуального, мифопоэтического и структурно-семантического анализа художественного произведения.

Практическое значение работы определяется возможностью использования ее результатов при подготовке нового издания «Истории башкирской литературы». Теоретические положения и конкретные материалы исследования могут быть положены в основу вузовских, школьных учебников, учебных и методических пособий, при чтении спецкурса по творчеству А.Хакимова, при написании студентами курсовых и дипломных работ.

Адресовано исследователям и преподавателям литературы, учителям-филологам, аспирантам и студентам.

Ключевые слова: миф, архетип, мифопоэтика.

Мифологический подход является одним из возможных аналитических способов, позволяющих выявить в произведении его наиболее значимые мотивы, образы, идеи. Благодаря своей яркости и емкости, эти образы помогают создателю произведения наделить даже небольшой по объему текст значительным и порой «многослойным» содержанием. Интерпретация мифологем, имеющих разное культурно-историческое происхождение и воплощенных в одном и том же образе, дает возможность выявить в нем множество смыслообразующих элементов. Это, в свою очередь, позволяет судить о насыщенности, неоднозначности повествования. Е.М.Мелетинский считает, что мифы

– это «способ концентрирования окружающей действительности человеческой сущности. Миф – первичная модель всякой идеологии ... Миф иногда имеет характер сказки, легенды или предания и рассказов не только о богах, но и героях, в том числе, даже имеющих исторические прототипы (Мелетинский, 2000, 172). Сориентированный на глубинную культурную «память», мифологический подход дает также возможность создать представление о поэтической картине мира автора, определить культурные, философские и другие явления, оказавшие наибольшее влияние на его творческое сознание. Не составляет исключения и башкирская литература.

Обращение художников к мифу, по мнению Ю.М.Лотмана и Б.А.Успенского, обусловлено созданием определенного, мифологического мышления, которое уступило место причинно-следственному, но не исчезло, а вошло в структуру современного сознания как одна из его составляющих. «Энергия мифа – это, можно сказать, то, что питает современную литературу огромной первозданной поэзией человеческого духа, мужества и надежды. Если беллетристика суть унылый копиизм, замыкает человека на себя, на быт, отчуждая его от забот и тревог всего мира, то миф, включенный в реализм и сам ставший реальностью жизнеощущения человека, – свежий ветер, наполняющий паруса времени и литературы, устремляя их к бесконечному горизонту познания истины и красоты» (Айтматов, 232). М.М.Маковский под «мифологическим мышлением» подразумевает «...особый вид мироощущения, специфическое, образное, чувственное представление о явлениях природы и общественной жизни... Оно представляет собой творение в воображении или с помощью воображения иной действительности – субъективной или иллюзорной, служащей не столько для объяснения, сколько для оправдания определенных установлений» (Маковский 1996, 15). Можно согласиться со многими исследователями, которые утверждают, что причиной широкого использования мифологии является тесная связь мифа и символа. А.Ф.Лосев в своей монографии доказывает, что для символа характерно «...равновесие между «внутренним» и «внешним», идеей и образом, «идеальным» и «реальным»... миф никогда не есть только схема или только аллегория, но всегда прежде всего символ, и, будучи символом, он может содержать в себе схематические, аллегорические и усложненно-символические слои» (Лосев, 2001; 820).

Литературоведение располагает огромным количеством на-

учных трудов, посвященных проблемам мифологизма в литературе. Отечественная мифопоэтика представлена в трудах А.Н.Веселовского и А.Потебни. В последующем поставленная проблема разрабатывалась в трудах представителей московской школы (В.Н.Топоров, С.С.Аверинцев, Т.Н.Цивьян), Тартусской школы (З.Г.Минц, Б.А.Успенский, Ю.М.Лотман), петербургской школы (М.М.Ветловская, Г.П.Смирнов).

Изучение творчества Ахияра Хакимова в мифологическом аспекте позволяет выявить синтетизм и целостность художественной системы писателя. Мифопоэтика является звеном, соединяющим философскую картину мира писателя с основными принципами построения художественной системы и обуславливающим их единство. В своем творчестве башкирский писатель воссоздает глубинные, порой архаические структуры мышления, которые позволяют выявить архетипические элементы человеческого и природного бытия. Это приводит к многоплановости образов, придает им универсальный смысл. Мифопоэтика позволяет писателю дать в емких образах большой объем содержания и придать объективной картине мира статус единственно реальной.

Средоточием тайны для А.Хакимова становится, прежде всего, природа, глубоко личностная, индивидуализированная. Природа в романе не только окружает человека, но и являет собой его внутреннюю сущность, его мир. Правда, они развиваются каждый по своим законам, но в тесной взаимосвязи. В целом природа и человек являются многообразным проявлением жизни. «Диалектика мифа состоит именно в том, что человек как бы «растворяет» себя в природе, сливается с ней и овладевает силами природы лишь в воображении; вместе с тем это овладение силами природы лишь в воображении вселяет уверенность в осуществимость всего желаемого, укрепляет волю и сплачивает первобытный коллектив» (Маковский, 1996; 15).

Для древнего человека животные были и необходимой для существования добычей, и друзьями, и врагами. Мифологизируя окружающую действительность, человек верил, что удача и неудача на охоте полностью зависят от воли духа. В романе «автор апеллирует к глубинным пластам мифологического сознания. Мотив предка-животного, вобравший в себя архаико-мифологические представления башкирского народа, восходит к далеким временам, когда человек обожествлял животных, считая их покровителями. Элементы тотемизации волка обнаруживаются, например в названиях отдельных ро-

дов и родоплеменных союзов и древних имен башкир. В архаическом сознании древних башкир, синкретичном по своей природе, не существовало четких границ между человеком и окружающим его миром. Этноним башкир имеет тотемно-культурное происхождение. Во многих легендах рассказывается о происхождении башкир от волчицы. «В легенде «Потомки рода волков» рассказывается о том, что одному охотнику встретилась Мать Волчица. Когда охотник собрался ее подстрелить, волчица заговорила человеческим голосом: «Не стреляй в меня, возьми за хвост и ударь по земле» Ударил ею по земле, и волчица обернулась девушкой-красавицей. Охотник привел ее домой и женился на ней. Родились у них дети и образовался новый род»(Киреев, 1970; 194.). В романе покровителем одного рода из племени усергенов является Голубой Волк, другого – Старший Волк. «Поговаривали, что Байгильде растил их, вольчей кровью вскармливая, да и сейчас, чтобы кости и мышцы силой и злостью налились, дважды в неделю кормит их полусырой, с кровью, медвежатиной» (Хакимов, 1988; 26). Как покровитель волк выступает и в мифологии ряда других тюркоязычных народов.

Пространственная организация в романе «Плач домбры» строится по принципу мифологического разделения космоса на основные зоны: Верхняя - Небо, где находится Тенгри, Средняя – мир людей, символами которой являются земля, вода, воздух, огонь, Нижняя – подземная, где обитают враждебные силы.

Небо, прежде всего, представляется абсолютным воплощением верха, членом одной из основных семантических оппозиций («верх-низ»). Небу в трехчастной структуре разделения Космоса принадлежит определяющее значение в управлении судьбами людей. Это и использовал А.Хакимов в своем романе: «Ко всякого рода гаданиям, ворожбе, знаменам и приметам Тимур был весьма равнодушен. Если бы следящий за движениями светил старый звездочет предрек обратное тому, что сказал сейчас, великий эмир не сделал бы шагу, сидел бы ждал, когда сойдутся снова и укажут, что наступил благоприятный час»(Хакимов, 1988; 222). «Видишь и Зухра взошла. Добрая примета. Пусть она будет предвестницей исполнения ваших надежд!» (Хакимов, 1988; 198). «Дорога перебежала через овражек и уткнулась в небольшой лесок. Тимур невольно дернул повод, остановился и чуть было не повернул коня обратно. Екнуло сердце. «Что за наваждение?» - пробормотал он, не в силах оторвать взгляда от леса. И было чему

изумиться: одни деревья вырваны с корнем, другие сломаны посередине или в вершине раскиданы как попало. Видно, прошла здесь страшная буря, сокрушительный смерч» (Хакимов,1988; 229). В башкирской мифологии сломанные деревья, особенно березы, буря являются символами беды, исковерканной судьбы.

Герои романа инстинктивно чувствуют власть небесного над земным. В тюркской мифологии основным божеством является Тенгри: «Все это, по твердому его убеждению, случилось по воле самого Тенгри: в миг короткий Хабрау позабыл Энжеташ и посмотрел на другую – и небо осудило его». Писатель выстраивает вертикальное пространство, в основе которого лежит оппозиция верх-низ, небесное-земное. Небо наделяется божественным смыслом, а земля рассматривается через призму человеческих поступков. Так автором создается объемная модель мира с четкой вертикальной направленностью.

Среди космических образов башкирский писатель выделяет солнце, «раскинувшаяся меж Сакмарой и Яиком, степь нежится в лучах нежаркого солнца». Солнечным светом измеряется не только пространство, но и время. Рождение солнца и нового дня дарит героям надежду на счастье и свободу. На фоне мирового солярного культа башкирские обряды также обнаруживают древние традиции «Башкиры во время какого ни есть праздника, - писал И.Георги, -убьют животное, ставят на приборе (каштак) уваренное мясо против солнца, творя при этом много поклонений и прочее, во всем подоно шаманским язычникам» (Георги,1799;107). В день весеннего равноденствия «в честь солнца башкиры приносили в жертву белую лошадь» (Султангареева, 1998; 131) Символика белого света, традиционно обозначающая солнечный культ, преобладает в романе башкирского писателя.

Образ ночи в романе часто сочетается с мотивом печали и тревоги, ожиданием чего-то тягостного. Такое отношение к мраку было не случайно, в языческих верованиях свет противопоставляется тьме. Архетипическая оппозиция свет-тьма символизируют жизнь и смерть, в романе свет соотносится с чистотой и красотой жизни, а тьма - с хаосом.

Таким образом, природные первостихии выступают в произведениях А.Хакимова не только как элементы пейзажа, но и в качестве художественных символов и выражают авторское понимание тайн мироздания. Мотивы и образы, созданные ими в романе «Плач домбры»,

соотносятся с мифологическими представлениями.

В романе «Плач домбры» мотив дороги является одним из ключевых моментов раскрытия авторского замысла. Мотив дороги в романе близок пониманию мотива пути. Для его героев путь – это познание себя и окружающих людей, истории своего рода и народа, тревога за судьбу башкир, борьба за его свободу и стремление спасти свой народ от неминуемой гибели. Функционирование чрезвычайно значимого мотива пути в романе А.Хакимова «Путь домбры» во многом определяется мифопоэтическими традициями.

В мифологической традиции существует несколько характеристик пути. В романе путь Хабрау – это связь между двумя точками пространства, которая строится, как и в мифологии, по линии все возрастающих трудностей и опасностей, угрожающих герою. Мифологема пути в романе воплощает идею борьбы человека с хаосом, в которой победа героя «обозначает освоение пространства, приобщение его к космизированному «культурному» пространству» (Топоров, 1982, 341).

Топос степи занимает особое место в картине мира А.Хакимова. Степь как воплощение вечности дает возможность человеку освободиться от повседневной суеты и задуматься над смыслом жизни. Как отмечает В.Н.Топоров, «безбрежность, открытость миру, сознание своей затерянности в огромных пространствах и переживание одиночества... ощущение небывалой раскрепощенности и свободы – все эти особенности объединяют море и степь» (Топоров, 1975; 504.). Не случайно А.Хакимов в романе сравнивает степь с морем: «И сейчас - словно несет его по бескрайнему, неоглядному морю и он отдался течению и не знает, не ведает, к какому берегу его вынесет» (Хакимов, 1988; С.12). Идентификация моря и степи вскрывает подсознательные архетипы автора.

Для героев А.Хакимова тишина степи имеет свой голос, понятный только им. Любимые герои башкирского писателя в степи ощущают себя в гармонии с миром и наблюдают за потаенной жизнью природы: «Остановив лошадь, сэсэн оглядел окрестности и, пораженный красотой этой земли, тихонько запел. Слова и мелодия рождались сами собой и, пробиваясь сквозь застрявший в груди комок, устремлялись на волю. Куда ни глянь, острые вершины гор, зеленые леса, а внизу, среди широкой, колышущейся в волнах марева степи, зеркалами сияют

светлые озера» (Хакимов,1988; С.173). Душа героя внимает голосу степи и словно утопает в бесконечности. Степь становится пространственным символом жизненного пути человека.

Таким образом, в романе А.Хакимова степь является одним из важных топосов в картине мира башкирского писателя. Это пустынное, на первый взгляд, пространство обладает максимальной информативностью. Просторы степи не разъединяют Хабрай с его родиной, родом, а побуждают к осмыслению роли человека в мироздании. Обладая архетипической природой, степь вызывает глубоко подсознательные чувства из глубин сознания сэсэна.

Основной пафос мифа - это пафос космизации, то есть упорядочения хаоса, создания мировой иерархии, а основной мифологический персонаж, переходящий в литературу - это культурный герой, демидург, первопредок. Одним из ярчайших художественных воплощений народного вождя является образ Богары в романе А.Хакимова «Плач домбры». Как и культурный герой мифологии, Богара добывает блага природы и элементы культуры, необходимые для нормального существования родоплеменного образования, обустроивает человеческий «космос» и охраняет его от сил «хаоса», от иноплеменников и иноверцев.

Портретная характеристика Богары отмечена физиологической маркированностью: он статен, широкоплеч, мускулист, «Богара в самом расцвете сил. Как говорится, ногою пнет – железо разорвет» (Хакимов,1988; 20).Все в нем соответствует образу культурного героя. Статью и внешностью, нравом и особым положением Богара выделяется среди своих сородичей: «Почтенные богатые мужи, доблестные богатыри, мудрые, многое изведавшие аксакалы только и смотрят на Богару, каждое слово на лету ловят» (Хакимов,1988; 19). Он самостоятелен, горд, свободен и уверен в своих силах: «Старшине рода только подбородком повести – глазом моргнуть не успеешь, уже все четьреста в седлах и в полном вооружении. Вот такая палица охраняет его вольную жизнь. Оттого и другие роды косятся на эту палицу и стараются ладить с Богарой» (Хакимов,1988; 18). Не случайно автор птицу души Богары сравнивает с беркутом: «Птица души Богары, как быстрый беркут, ищущий добычи, летит, забирая в полете и весь Урал, и яйские, сакмарские, демские берега» (Хакимов,1988; 75). Известно, что беркут в башкирской мифологии наделяется обширной и многослойной семантикой и функциями.

Уже эпизоды юности Богары позволяют говорить о том, что этого человека ожидает необычная и героическая судьба. Герой романа Богара уже в раннем возрасте мог постоять за себя и других. После смерти отца, главы рода, на его место хотели поставить другого, но он «собрал вокруг себя пять десятков отчаянных джигитов и с их помощью переломил сопротивление аксакалов» (Хакимов, 1988; 30). Раннее взросление, главенство в семье и среди соплеменников – это знаки героического будущего, которые говорят о том, что на него возложена миссия защитника свободы и независимости башкирских родов: «Вот и из самих башкир поднялся такой бей, - говорили мудрые старцы, - может, это и есть первый проблеск той зари, той светлой свободы, которой ждала земля башкир...» (Хакимов, 1988; 106).

Как культурный герой, Богара делает все, чтобы улучшить жизнь своих соплеменников, обучает их военному ремеслу, наукам, открывает школы, вводит новые социальные правила, приветствует принятие ислама. В работах Е.М.Мелетинского подчеркивается, что одной из важных черт архетипа культурного героя является сочетание строптивого и неистового характера с общей эпической гармоничностью.

Культурные герои в мифологии, как правило, выступают в виде парных родных братьев, вечно соперничающих и враждующих между собой. В романе «Плач домбры» такими героями являются Богара и Байгильде, они не родные братья, но близкие родственники, породнились семьями. Глава рода сарыш Богара противопоставлен Байгильде, старшине рода сайкан, «человек злой и безоглядный» (Хакимов, 1988; 18), как и в мифологии, они враждуют между собой. Е.Мелетинский отмечает, что «культурные герои-близнецы, так же как и другие пары близнецов в мифологии, имеют генетическую связь с двуфатриальным делением племени, т.е. с так называемой дуальной экзогамией, составляющей основу родо-племенной организации с традиционными шутивно-враждебными отношениями представителей противоположных фратрий» (Мелетинский, 195; 116).

Архетипический мотив сокровенных знаний и умений, приписываемых культурному герою, актуализируется в романе А.Хакимова «Плач домбры» через грамотность и образованность Хабрау. Инициатором обучения наукам и искусствам башкирского юноши выступает сам Богара. Хабрай оказывает огромное влияние на Богару и способствует установлению новых социальных отношений.

Образ Богары, при всей индивидуальности внешности и характера, ассоциируется с общеизвестным в мифологии культурным героем. Он подлинный герой, ставший настоящим спасителем башкир от сил «хаоса».

Через образ Хабрау представлен тип героя-пророка. Он связан с целым рядом мифологических аллюзий и литературных реминисценций: В результате образ приобретает архетипичность, и его роль в структуре произведения отчасти определяется сложившейся в истории культуры традицией. Прежде всего, соотнесение с архетипом пророка позволяет воспринять этого героя как рупор авторских идей. Именно в высказываниях и размышлениях Хабрау раскрывается истина об извечном сосуществовании в душе человека света и тьмы, добра и зла. В характеристике героя-пророка А.Хакимов стремится подчеркнуть его удивительную способность проявлять чувство самозабвенной любви по отношению к другим людям, способность мыслить о других прежде, чем о себе. Именно эти качества автор представляет как чудо святости, поскольку они абсолютно противоречат самой человеческой натуре, которой управляет себялюбие, эгоизм, чувство самосохранения. Хабрау является носителем мироощущения, далекого от мирских забот и основанного на всепоглощающей, беззаветной любви к людям.

Мифологическое моделирование романа «Плач домбры» реализовано по принципу бинарности :свой - чужой, цивилизация – природа, молодой - старый, сакральный – профанный, освоенный – неосвоенный. С помощью такой бинарной логики организован роман «Плач домбры», в котором главный герой является представителем одного из полюсов такой символической системы. Хабрау - герой положительного полюса этой системы, человек особенный, с доброй и ранимой душой, носитель добра и символ жизни. Он отличается от основной массы окружающего мира своим подчеркнутым безразличием к материальным накоплениям, глубокими душевными переживаниями, стремлением к любви, готовностью жертвовать всем ради свободы и независимости своего народа. Использование мифологических антиномий способствует четкому определению системы ценностей в художественном мире писателя.

Таким образом, в произведении башкирского прозаика мифы, во-первых, являются моделями, опорными ценностями, которые помогают определить место героев в борьбе добра и зла, жизни и смерти. Во-

вторых, они содержат примеры духовных исканий, ошибок, жизненного опыта всего человечества, что позволяет А.Хакимову оценивать своих героев с позиции всего человечества. В-третьих, мифологические элементы обогащают роман эмоциональной энергией, делают насыщенным и глубоким стиль повествования. Говоря об особенностях мифологизирования в литературе XX века, Е.М.Мелетинский особо выделяет афро-азиатских писателей, «для которых мифологические традиции еще являются живой подпочвой национального сознания, и даже многократное повторение тех же мифологических мотивов символизирует в первую очередь стойкость национальных традиций, национальной жизненной модели».

Построение мира по мифопоэтической модели позволяет А.Хакимову в романе «Плач домбры» философски связать современность с мифологическими и языческими прообразами, вписать исторические события в сакральную историю. Поиски прадуховности дают возможность писателю вернуться к начальной точке, к прошлому, позволяющему проникнуть в сущность вещей. В тяге к стихийным архаическим формам в художественном мышлении проявилось желание художника постичь тайну мироздания.

ССЫЛКИ

- Айтматов Ч.Т., (1988), Статьи, выступления, диалоги, интервью. Москва, с. 248.
- Георги И., (1799), Описание всех обитающих в Российском государстве народов. Санкт-Петербург, с.350
- Киреев А.Н. ., (1970), Башкирский народный героический эпос. Уфа, с. 320.
- Лосев А.Ф., (2001), Из ранних произведений. Москва, с.605.
- Маковский М.М.,(1996), Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Москва:Владос, с.416.
- Мелетинский Е.М.,(2000), Поэтика мифа. Москва:Восточная литература, с.407
- Мелетинский Е.М.,(1958) Предки Прометея, Вестник истории мировой культуры, 5, с.115-118.
- Султангареева Р.А.,(1998), Семейно-бытовой обрядовый фольклор башкирского народа. Уфа: Гилем, с.243.
- Топоров В.Н. , (1995), Миф.Ритуал.Символ. Москва, с.624
- Хакимов А.Х., (1988), «Плач домбры». Москва: Советский писатель, с. 584.

KLÂSİK TÜRK ŞİİRİ TENKİD TERİMİ OLARAK “MUHAYYEL”, “PÜR-HAYÂL” VE “HAYÂL-ENGÎZ”

*AÇIKGÖZ, Nâmık
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Klasik şairler, kelime ve kavramlar arası ilişkiyi, renk, şekil, muhteva, mahiyet ve fonksiyon açılarından kurarak şiir söylerler. Bu ilişki kurmayla oluşan şiir “muhayyel”, daha yoğun bir şekilde yapılan kurgulamayla söylenen şiire ise “pür-hayâl” denir. “Hayâl-engîz” terimi ise, “muhayyel” veya “pür-hayâl” şiirdeki kelime ve kavram ilişkisini o güne kadar fark edilmemiş yönlerdeki kurgulamayla yapmak, demektir. Şâirler bunu yaparak, kendisinin ve okuyucuların mevcut birikimlerinde bulunan kelimeler arası ilişkiyi, daha önce fark edilip kullanılmayan ayrıntı ve arka planlara göndermeler yaparak yeni bir zihnî faaliyetle ortaya çıkararak kurmaktadır. Şâirler, önce kendi işlettiği zihnî süreç ile yaşadığı keşif duygusunu. mısra ve beyitleriyle okuyucuyu da yaşatarak, onların hayal sınırlarını aşmasına yol açmaktadırlar; yani, yaygın tasavvur, ilişki ve hayâlleri, yeni ilişkilerle harekete geçirerek daha önce başka şâirler tarafından kurgulanmış olan hayalin sınırlarını aşan bir tavır sergilemektedirler. Tezkirecilerin “hayâl-engîz”, diye tavsif ettikleri şiirler, bu tür şiirlerdir.

Anahtar Kelimeler: Şiir, tenkid, kurgulama, hayal, muhayyel, pür-hayâl, hayâl-engîz.

ABSTRACT

Classical poets compose their poems by finding relationships between words and concepts in terms of color, shape, content, character, and function. These types of poems created through finding connections are called “muhayyel (imaginary)”, and the poems with deeper fictional aspects are called “pür-hayal (full of imagination)”. The term “hayal-engiz (activating imagination)”, on the other hand, refers to making connections

* Prof. Dr., Muğla Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Muğla-TÜRKİYE
nacikgoz@mu.edu.tr

that have never been made between words and concepts of “muhayyel” and “pür-hayal” poems. Poets do this by finding heretofore unnoticed details and background references through a new intellectual activity. The sense of discovery that the poets experience by their own intellectual processes transfers to the readers through the poetic lines and couplets, and make them push the boundaries of their imaginations. These are the kinds of poem called “hayal-engiz” by *tezkire* writers.

Key Words: Poetry, criticism, fictive, imagination, imaginary, full of imagination, activating imagination.

Klâsik Türk Şiiri, yaklaşık 600 yıllık bir sürede, çok köklü bir edebî gelenek olmuştur. Bu kadar uzun sürede oluşturulan bir şiir geleneğinin, sâdece şiir söyleyip bir tenkid zihniyeti geliştirmedeği düşünülemezdi. Ancak, bu güne kadar, birkaç çalışma dışında, bu dönem şiirinin tenkid anlayışı ve terminolojisine dâir hacimli ve doyurucu bir çalışma yapılmamıştır.

Klâsik şiir geleneği, kurallarını baştan koyduğu için, şâirler, şiir söylerken, daha başta bu kurallara uymakla, bir tenkidî zihniyeti tatbik etme tavrı sergileyerek bir tür oto-kritik yapmaktaydılar. Bunun dışında, şiirlerin eleştirisi, ya bizzat şâirin kendi veya başkasının şiirlerinde veya esasen bir biyografi metni gibi görülen şuarâ tezkirelerinde yapılmaktadır. Çünkü tezkirelerde, çoğu tezkire yazarı, ele aldıkları şâirin şiirleriyle ilgili genel görüşlerini, genel dilden aldıkları kelime veya terkiplerle ifade ederler. Bunlar, “âb-dâr, belîğ, bezle-senc, fasîh, garrâ, güşâde, hayâl-engîz, latîf, lâtif-e-gû, mevzûn, muhayyel, pesendîde, pür-me’ânî, rakîk, rengîn, revân-bahş, şîrin, rekîk, selîs...” gibi kelimelerdir.

Her birisi ayrı ayrı incelenmeye ve bir terim olarak içleri edebî eleştiri terimi olacak şekilde doldurulmaya muhtaç olan terimlerden birisi de **hayâl-engîz**’dir. Bununla beraber, gene “hayâl” kelimesi etrâfında oluşturulmuş bulunan “muhayyel, pür-hayâl” gibi kelimeler de, tezkirelerde benzer anlam alanına işaret etmek üzere kullanılmıştır.

Yapı itibâriyle, Farsça türemiş birleşik kelime olan **hayâl-engîz**, Arapça **hayâl** ve Farsça **-engîz** kelimelerinden oluşmuştur.

Türkçe sözlükler, **hayâl** kelimesinin şu anlamlarda kullanıldığını belirtirler:

Misâlli Büyük Türkçe Sözlük: 1. Aslı olmadığı halde, zihinde kurulan

şey. **2.** Bir kişi, olay veya nesnenin zihinde canlanan, biçimlenen sûreti. **3.** Geçmişte yaşanmış bir şeyi zihinde canlandırma, hatırlama. **4.** var olmayan şeyleri varmış gibi zihinde tasarlama yeteneği, tasavvur etme gücü. **5.** Bir şey veya kimsenin parlak bir yere akseden şekli, görüntü. **6.** Düşünce. **7.** Gerçekleşmesi imkânsız veya güç olan fikir, düş, rüyâ. **8.** Hayâlet. **9.** Kuruntu. **10.** İyice seçilemeyen, belli belirsiz görülen şey, gölge, karaltı. **11.** Resim veya şekillerin bir ışık kaynağı tarafından bir perdeye aksettirilmek sûretiyle oynatılan gölge oyunu¹.

Türkçe Sözlük (TDK): 1. Zihinde tasarlanan, canlandırılan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, imge, hülya 2. Belli belirsiz görülen şey, gölge, 3. fiz. Görüntü. 4. psikol. İmge².

Hayat Büyük Türk Sözlüğü: 1. Bir şahıs veya şeyin insanın aklında canlanan şekli. 2. Asıl ve hakikati olmaksızın canlandırılan, görüldüğü sanılan şey. 3. Gölge gibi az ve karışık surette görünen veya hatıra gelen şey. 4. Bir şey veya şahsın suya, aynaya vesaireye akseden şekli. 5. Kuruntu³.

Osmanlı Türkçesi Sözlüğü: 1. İnsanın kafasında tasarladığı, gerçekleşmesini düşündüğü şey, düş, imge, hulya. 2. Kuruntu, kurgu. 3. Perde oyunu, Karagöz. 4. Belli belirsiz görünen şey⁴.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi: Bir şeyin zihinde cisimlenen sureti. Aslı esası olmadan zihinde tasarlanan şey. Kuruntu, vehim. Bir nesnenin su, ayna, cam vb. gibi parlak zeminlerde bıraktığı akis. İmge... İnsanın dış dünyadan algıladığı unsurları zihninde biriktirerek bunları duygu ve düşünceleriyle birleştirip bir tasarı dünya hâline dönüştürmesine *hayâl âlemi* denir⁵.

İngilizce sözlüklerde ise hayâl kelimesinin anlamı şu şekilde verilmiştir:

Redhause: 1. An incorporeal form as seen in imagination, a reflection in a mirror, etc. 2. A spectre, ghost, apparition. 3. The imagination, fancy. 4. The phenomenal universe. 5. thing scarcely visible. 6. A scarecrow. 7. (*poetry*) **An imaginative amphibology**⁶.

Steingass: A phantom, ghost, spectre, apparition, vision; a day-dream; imagination, reflection, fancy, idea; thought, meditation; a malkin or scarecrow⁷.

Görüldüğü gibi gerek Türkçe ve gerekse İngilizce sözlüklerde, **hayâl**, kelimesinin anlamı, **zihin, akıl, şey, algılama, tasavvur, tasarlama, kurgulama, canlandırma, yansıma, imge, belirsizlik** gibi kelimeler

yardımıyla açıklanmaktadır. Demek ki **hayâl**, bu kelimelerin tamamıyla ilgilidir ve anlam alanı oluşturulurken, bunlardan bir kaçının delâlet ettiği kavram kullanılmalıdır.

Aslında **hayâl** olgusunun anlam alanıyla ilgili kelimeleri beş grupta mütalaa etmek mümkündür: İlk grupta, **zihin ve akıl**; ikinci grupta **şey** (kavram, olay, tabiat, insan vs. Yani obje.); üçüncü grupta ise, **algılama, tasavvur, tasarlama, kurgulama, canlandırma, yansıma**; dördüncü grupta ise, **belirsizlik** gibi kelimeler yer almaktadır. Son grup ise, bu işlemin sonunda oluşturulan **imge**'dir. O halde, **hayâl**'in teşekkülünde, beyinsel olarak bu beş grup unsur arasındaki ilişki söz konusudur. Şüphesiz bu işlem, beyin, akıl ve zihin kelimeleriyle ifade edilen merkezde oluşur. Dış dünyadan algılanan şey, beyindeki hücreler arası iletişim ve uyarılarla işlenir. İşte tam bu anda, şâirin söylemek istediği imge, okuyucu tarafından keşfedilir ve böylece, şâirin kurgulama ve tasavvur anında yaşadığı keşif heyecanı, okuyucu tarafından da yaşanır. Edebî haz denilen duygu, bu hazdır. Genel dilde, “çarpıcı, etkileyici, sarsıcı” gibi sıfatlarla ifade edilen durum bu keşif heyecanıdır. Bu iletişim, uyarı ve heyecan sisteminin biyolojik olarak anlaşılması için, nörolojik ve nöro-linguistik etüdlerinin yapılması ve hangi hücrelerin ne tür asitleri harekete geçirerek böyle bir heyecanı oluşturduğunun belirlenmesi gerekir.

Akıl, objeleri ve kavramları algılar ve zihne yansıtır; zihin de bunlar arasındaki ilişkiyi kurup tasavvur eder, tasarlar. Tabii ki, şâirin objesi kelimelerdir ve şâir, kelimeler arası ilişkiyi, **renk, şekil, muhteva, mâhiyet** ve **fonksiyon** açılarından kurgular ve tasarlar. Ortaya çıkan sonuç, artık o “şey”in aslı değil, zihnin sentezleyip oluşturduğu yeni bir terkiptir. Bu işleyişte, **belirsizlik** özelliği, diğer kelimelerle kurulan ilişkiler esnasında, objenin görmezden gelinen nitelikleridir. Şâir, bunu bir **soyutlama** olarak gerçekleştirir.

Lafz (metindeki kelime) ve **mânâ** (anlatılmak istenen) arasındaki ilişkinin çok yönlü, mantık sınırları içinde ve sağlam bir şekilde kurulmuş, yaygınlaşıp doyunluğa ulaşılmamış ve eskitilmemiş (hâyâdeleşmemiş) olması, o şâirin hayâl unsurunu başarılı bir şekilde kullanmış olduğunu gösterir.

Meselâ, Fuzûlî'nin aşağıdaki beytinde, **gülen dudak-ağlama, dağınık saçlar-sergerdanlık** arasındaki ilişki bir **mâhiyet** ilişkisi olarak tasavvur edilmiştir. Keza, **gülen dudak-dağınık saç, ağlama-sergerdanlık** arasındaki ilişki tasavvuru da, aynı şekilde bir **mâhiyet** ilişkisiyle gerçekleştirilmiştir:

*Benim kim bir leb-i handân için giryânlığım vardır
Perîşân turalar devrinde ser-gerdânlığım vardır*

Şâir burada, “gülen dudak” ile “ağlama” arasındaki ilişkiyi, benzerlik değil, zıddiyet açısından kurmakta ve bunun yanı sıra, dudağın kırmızılığı ile kanlı göz yaşı rengi arasında bir benzerlik tasavvur etmektedir. Ayrıca, “perîşânlık” ile “ser-gerdânlık” arasında, yaygın ilişkiyi tekrarlayan şâir, bunları, “perîşân-giryân-sergerdân” ile âşığın içinde bulunduğu psikolojik durum; “perîşân” ile “leb-i handân” arasındaki ilişki ile de, sevgilinin psikolojik durumunu yansıtmaya ve bütün bunlar arasındaki ilişkiyi de, ümitsiz aşk çerçevesine yerleştirmesiyle, **hayal**’in sınırlarını zorlamıştır. Yani, kelimeler arası yaygın ilişkiyi, yeni ve yaygın olmayan zeminlerde genişletmiştir.

Yukarıda izah ettiğimiz kadarıyla bu beyitte, **hayâl** olgusu sağlam ve mantıklı bir şekilde kurulmuştur. Benzeri tasavvurlar, pek çok şâir tarafından yaygın olarak kullanılmıştır. Bu tür beyitler **muhayyel** veya **pür-hayâl** olarak tavsif edilmektedir. Dikkat edilirse, bu tür tasavvurlar, yaygın veya alışılmış veyahut da çok tekrarlanan kullanımlardan, nisbeten farklılaşarak oluşturulan tasavvurlardır.

Ahdi, tezkiresinde, Cemâlî’nin şu beytinin **pür-hayâl** olduğunu söyler⁸:

*Gerçi dirler o şehüñ kavsi kazâ, târi kader
Tîr-i per-tâv idemez kavs-i kazâ târi kadar*

Tezkire yazarı, bir münekkid olarak davranıp şâirin bu beyitteki, sevgilinin kaş ve gözünü, “yay-ok” benzetmesi üzerinden “kaza-kader” ile ilişkilendirmesini “pür-hayâl” olarak değerlendirmektedir. Yaygın olan kelimeler arası ilişkide, kaş ve gözün yay ve oka benzetilmesidir ama şâirin bu ilişki aşamasından bir adım daha ileri giderek kaş ve gözü zikretmeden, onun müşebbehün bihlerinden hareketle kaza ve kaderi anlatması, şâirin kelimeler arası ilişkide, ilişki alanını genişletmesi, “pür-hayâl” olarak adlandırılabilir.

Buradan, **-engîz**’e geçebiliriz.

Farsça’da **engîhten** fiili, “Bir şeyi bir şeyden ayırmak veya gürültülü, yahut karışık bir hal vücutte getirmek manalarına, koparmak, karıştırmak, depretmek.” anlamlarında kullanılmaktadır⁹.

Devellioğlu’na göre, Farsça fiil kökünden türetilen **-engîz** ise, “koparan, karıştıran, depreten” anlamlarıyla bir isme eklenen muzâri köktür¹⁰. Mürsel Öztürk, fiile “uyarmak” anlamını vermiştir¹¹. Bu anlamdan hareketle, **-engîz**

için “uyaran” anlamını vermek mümkündür. İsmail Parlatır ise, kelime için, “Eklendiği söze ‘oynatan, fırlatan, hareket ettiren, arttıran’ anlamları vererek birleşik söz kalıpları oluşturur.” tanımını yapar¹².

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı üzere **-engîz**’e, “koparan, karıştıran, depreten, uyaran, oynatan, fırlatan, hareket ettiren, arttıran” anlamları verilmiştir. Görüldüğü gibi **engîz** muzâri köküne verilen anlamlarda bir hareketlilik, bir ettirgenlik söz konusudur. Bu özelliğiyle **-engîz**, eklendiği ismin statik durumunu, dinamik hâle geçirme vasfına sâhiptir. Yani, şâirler tarafından daha önce tasavvur edilip kurgulanan ve zamanla alışılabilecek doygunluğa ulaşılan hayallerin, o güne kadar işlenmemiş yön ve özellikleriyle, yeniden üretilmesiyle, kelimeler arası ilişki, alışılmış statik durumdan dinamik duruma geçer. Klâsik şâirler, kelimeler arasındaki ilişki kurgulama ve tasavvurunu gerçekleştirirken, yoğun bir zihni faaliyet içindedirler ve bunun sonucu olarak da, daha önce çokça kullanılıp yaygınlaşarak eskitilmemiş yeni bir ilişki kurgulaması gerçekleştirmektedirler. Zekice kurgulanan bu tasavvuru okuyucunun da kavrayıp algılayarak zihinsel bir uyarılmayla söylenene ve anlama ortak olması, keşif heyecanı uyandıran bir edebî hazdır. Demek ki, söz ile anlam arasında, yaygınlaşmamış ilişkiler kurarak okuyucuyu zihni faaliyete sevk edip keşif heyecanı yaşatan zekice buluşlarla söylenen şiirlere, “**hayâl-engîz** şiir” denir. Benzer şekilde, **muhayyel** ve **pür-hayâl** terimleri de aynı amaçla kullanılmıştır. Tezkire yazarları bu terimleri izah edilen anlamlarıyla kullanırken, ifadeyi zenginleştirmek ve terimlerin anlamlarını güçlendirmek üzere, yanında, **musanna’**, **dakîk** (dikkatli, ince eleyip sık dokuyan), **zâde-i tab’**, **zekâvet**, **hâssa-i karîha**, **hâssa-i ibda’**, **mûcid**, **muhteri’**, **derrâk**, **bikr-i fikr**, **dikkat-i hayâl** gibi kelime ve terkipleri de kullanırlar. Bu kelime ve terkiplerin ortak yönü, başkalarından farklı, tasavvuru yapana has, yeni ve orijinal olmaktır.

Bütün bu tespitlerden sonra, Latîfi’nin, Mirek Tabib’in aşağıdaki beyti için kullandığı “hayal-engiz” teriminin gerçekliğini tahkik edelim:

Nakd-i ömrin güm itdügin canuñ

Çukurında bula zenahdânuñ¹³

Bu beyitte, insan için en değerli şey olan canlı olma özelliğinin kaybedilmesi ile sevgili ve çene çukuru arasında bir ilişki kurma ve tasavvur vardır. Şâir, önce insan hayatının kıymetini, “nakd” ile ilişkilendirir ve sonra bunu kaybettirir. Kaybolan şey, bir çukura düşmüştür. Bu çukur da, alelâde bir çukur değildir; sevgilinin çene çukurudur. Çünkü âşık, bütün ömrünü, sevgilinin aşkına mazhar olmak için harcayarak kaybetmiştir. Ayrıca, âşığın

hayatı, sevgilinin küçücük çene çukurunda kaybolacak kadar değersizdir. Tabii ki şâir, uğruna ömrünü feda ettiği sevgilinin bir gün kendisine yüz vereceği ümidini da yaşamakta ve o gün gelirse, sevgilinin kendisinin değil, çenesinin, âşığı çene çukurunda araması gerektiğini söylemiştir.

Görüldüğü gibi, şâir, yaygın “seven-çene çukuru-sevilen” ilişkisinin de ayrıntısına girerek, yerleşik kurgu ve tasavvur sisteminin sınırlarını aşmış; kelimeler arası ilişkiyi daha geniş bir ilişki alanına kaydırmıştır.

Gene Latifi'nin Fuzûlî'nin bir beyti için kullandığı, “Bu matla’-i matbû’ anuñ zâde-i tab’ı ve hayâl-i hâssıdır.”¹⁴ dediği beytinde, söylenen özellikleri arayalım:

Mukavves kaşlaruñ kim vesme birle reng tutmuşdur

Kılıçlardur ki kanlar dökmek ile jeng tutmuşdur.

Fuzûlî, bu beytinde, kaş ile kılıç arasında, renk ve şekil itibâriyle bir ilişki kurmuştur. Bu yaygın bir kullanımdır; yani en iyimser tanımlama ile, **muhayyel**'dir. Fakat, beytin arka planında, çatık kaş imgesi bulunduğundan, **kılıç**'ı, yıkanıp temizlenmeye bile fırsat olmadan çok kan döken bir savaş âleti olarak tasavvur edip, üzerindeki kanların pas tutup sürme gibi siyahlaştığını söylemesiyle, Fuzûlî, yaygın hayal sınırlarını aşarak bir “hayâl-i hâss” veya “hayâl-engîz” örneği sergilemiştir.

Ahdî, Firdevsî'nin şiirleri için de, “... ebyât-ı hayâl-engîzi musanna”¹⁵ der ve şu beyti örnek olarak alır:

Hatt-ı suhsârını ol nev-hat güzel itse tırâş

Âlem içre fitneler kopar kesilür nice baş¹⁵

Firdevsî, bu beytinde, parlak yüzlü sevgili uğruna nice başlar kesildiğini, yüzlerce ayva tüylerinin kesilmesiyle ilişkilendirerek ve “güzellik-hayranlık” ilişkisine yeni bir ayrıntı ile yeni bir açılım getirerek, yerleşik ve yaygın **hayal**'in sınırlarını aşmıştır.

Sonuç

Klâsik şâirlere ve tezkire yazarlarına göre, “hayâl-engîz” terimi, reel dünyadan alınan kelime ve kavramlarla, şâirin kurguladığı ve anlatmak istediği asıl anlam arasında, kelime ve kavramların **renk, şekil, muhtevâ, mâhiyet** ve **fonksiyon** açılarından tasarladığı ilişkileri, alışılmamış, ince ayrıntılar üzerine zekice kurulmuş ve duyulduğunda hayret ve şaşkınlık yaratıp hayâlleri tazeleyerek harekete geçirmesini ifâde etmektedir. Şâirler bunu yaparken, kendisinin ve okuyucuların mevcut birikimlerinde bulunan kelimeler arası ilişkiyi, daha önce fark edilip kullanılmayan ayrıntı ve arka planlara göndermeler yaparak yeni bir zihnî faaliyetle ortaya çıkararak

kurmaktadır. Şâirler, önce kendi işlettiği zihnî süreç ile yaşadığı keşif duygusunu, mısra ve beyitleriyle okuyucuya da yaşatarak, onların hayal sınırlarını aşmasına yol açmaktadırlar; yani, yaygın tasavvur, ilişki ve **hayâl**'leri, yeni ilişkilerle harekete geçirerek "depreten" ve o hayalin sınırlarını aşan bir tavır sergilemektedirler. Tezkirecilerin "hayâl-engîz" diye tavsif ettikleri şiirler, bu tür şiirlerdir.

KAYNAKÇA

- 1) İlhan Ayverdi, **Misâlli Büyük Türkçe Sözlük**, İstanbul 2005, s.1217-1218.
- 2) Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, Ankara 2005, s. 863.
- 3) **Hayat Büyük Türk Sözlüğü**, İstanbul, Tarihsiz. s. 506.
- 4) Prof. Dr. İsmail Parlatır, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Ankara 2006, s.603.
- 5) **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C.4, s. 167.
- 6) Sir W. Redhause, **Turkish and English Lexicon**, İstanbul 1992, s. 875.
- 7) F. Steingass, **Persian-English Dictionary**, Beyrut 1975, s. 491.
- 8) Süleyman Solmaz, **Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı**, Ankara 2005, s.96.
- 9) Ziya Şükûn, **Ferheng-i Ziya**, İstanbul 1944-1968. s. 192.
- 10) F. Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat**, Ankara 1996, s.224.
- 11) Mürsel Öztürk, **Farsça Dilbilgisi**, Ankara 1988, s. 24.
- 12) İ. Parlatır, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, Ankara 2006, s. 405.
- 13) Rıdvan Canım, **Latîfî, Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzemâ**, Ankara 2000, s. 514.
- 14) R. Canım, **a.g.e.**, s. 435.
- 15) Süleyman Solmaz, **Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı**, s. 470.

MİRZA FETHALİ AHUNDOV'UN DOĞUNUN AYDINLAMASI VE İLERLEMESİ YOLUNDAKİ DÜŞÜNCELERİ

ADIGÜZEL, Sedat
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

M. F. Ahundov 19. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının en önemli isimlerinden biridir. Azerbaycan'da modern edebiyatın kurucusu olarak kabul edilir. Türk-İslam dünyasının ilk komedi yazarı olan Ahundov, Doğu'nun aydınlanması, ilerlemesi ve gerçek anlamda Batı'yı yakalaması konusunda çok önemli çalışmalar yapmıştır. O aynı zamanda İslam dünyasının ilk alfabe reformcusudur.

Bu çalışmada M. F. Ahundov'un eserlerinde Doğu'nun aydınlanması için yer verdiği toplumsal ve siyasî görüşleri üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: M. F. Ahundov, Doğu, aydınlanma, reform.

* Mirza Fethali Ahundov, 1812'de Azerbaycan'ın Şeki şehrinde dünyaya gelmiştir. Küçük yaşta annesi ile birlikte yanına sığındığı ve ona manevî babalık yapan Ahund Elekber, Mirza Fethali'nin ilk eğitimcisi olmuştur. Mirza Fethali 1825 yılına kadar Güney Azerbaycan'da yaşamıştır. Bu zamana kadar Arapça ve Farsça ile birlikte, İslam ilimlerini öğrenmiştir. 1825 yılından sonra ailesi ile birlikte Gence'ye yerleşir. Daha sonra tekrar Şeki'ye dönen Ahundov, burada dinî tahsiline devam etmiştir. Arapçayı ve Farsçayı bu dillerde şiir yazacak ve dinî şerhler yapacak kadar ilerletir.

1832 yılı Mirza Fethali için yeni bir dönemin başlangıcı olur, yaşamına yön verecek, dünyaya ve dine bakışını değiştirecek olan Mirza Şefi ile tanışır. Mirza Şefi onun din ilimlerinden uzaklaşıp dünyevi ilimlere yönelmesine sebep olur. Mirza Fethali bu dönemden sonra din eğitiminden vazgeçerek Rus okuluna gitmeye karar verir fakat yaşı büyük olduğu için bu okula bir yıldan fazla devam edemez. 1834 yılında tercüman olarak Rus ordusunda göreve başlar. Bundan sonra Mirza Fethali Tiflis'ten ayrılmaz ve ömrünün sonuna kadar orada yaşar. 1834 yılında tercüman olarak başladığı resmî işinde çok önemli makamlara kadar yükselmiştir. Rusça, Arapça, Farsça ve Osmanlı Türkçesini çok iyi bilen Ahundov, Çarlık Rusya'nın önemli diplomatik görüşmelerinde bizzat bulunmuştur.

Ahundov sanat yaşamına şiir yazarak başlamıştır, fakat asıl ününü Temsilat adı altında yayımladığı komedileri ve Aldanmış Kevakib adlı uzun hikâyesiyle kazanmıştır. Türk-İslam dünyasının ilk tiyatro yazarı olarak bilinen Ahundov, tiyatroyu halkı eğitmenin ve aydınlanmanın en önemli vasıtası olarak görür. 1850-1855 yılları arasında yazdığı altı komediyi Temsilat adı altında yayımlar. Bazı araştırmacılar tarafından Azerbaycan edebiyatının ilk uzun hikâyesi olan Aldanmış Kevakib de Temsilat'ın içinde yer almıştır. Temsilat 1859 yılında Tiflis'te yayımlanmıştır. Bu eser onu edebiyat alanında büyük bir üne kavuşturmuştur. Hem Doğulu hem de Batılı aydınlar için Ahundov ilklerin temsilcisi olmuştur. Doğulu aydınlar onunla yeni türleri, orijinal konu ve karakterleri görmüşler, Batılı aydınlar ise bir Doğulunun bakış açısıyla ve realist gözlemleri ile çok iyi bilmedikleri bir

ABSTRACT

M. F. Ahundov is one of the most significant names of Azerbaijan literature. He is regarded as the founder of modern literature in Azerbaijan. Ahundov, who is first comedy writer, gave very important product for enlightenment and development of the East and for obtaining the Western standards in a real sense. He is also the first alphabet reformist in Islamic world.

This study focused on M. F. Ahundov's political views represented in his Works based on the enlightenment of the East.

Key Words: M. F. Ahundov, The East, enlightenment, reform.

Mirza Fethali Ahundov 19. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının en önemli isimlerinden biridir. Sadece edebiyat alanındaki çalışmaları ile değil; aynı zamanda toplumsal, siyasî ve felsefî düşünceleri ile de yaşadığı dönemin en önemli reformcu aydınlarından biri olmuştur.

Ahundov'un siyasî, felsefî ve toplumsal görüşleri sadece Azerbaycan'ı ve Azerbaycan Türklerini ilgilendiren görüşler değildir. Ahundov, realist ve maarifçi (aydınlanmacı) bir felsefe ile bütün Doğu'nun ilerlemesi ve Batı karşısında ileri doğru hareketinin başlaması için fikirler ileri süren ve o döneme kadar kimsenin ele almaya cesaret edemediği konuları büyük bir öngörü ile değerlendiren ve gerektiğinde eleştirebilen ufuk sahibi bir aydındır.

Ahundov, yaşadığı dönemde Doğu'nun Batı karşısında günden güne geride kalmaya ve ezilmeye başladığını görmüş ve iki dünya arasındaki farkın gün geçtikçe daha da açılacağını fark etmiş, bunun önüne geçebilmek

dünyayı tanıma fırsatı bulmuşlardır.

Mirza Fethali Ahundov'un siyasî, felsefî, toplumsal ve edebî görüşlerinin yer aldığı bir diğer önemli eseri 1864 yılında tamamladığı *Kemalüdevle Mektupları*'dır. Doğu'nun aydınlanması konusunda din dâhil her şeyi çok keskin bir şekilde eleştiren Ahundov, çok arzu etmesine rağmen sağlığında bu eseri yayımlatamamıştır. Azerbaycan edebiyatında ilk eleştiri örneklerini de yine Ahundov vermiştir. O sanat hakkındaki düşüncelerinde Fuzûlî'yi bile eleştirmekten çekinmez.

Azerbaycan edebiyatının bu ilk realist yazarı, aynı zamanda büyük bir reformcudur. 1857 yılında başladığı Arap alfabesinin ıslahı için ömrünün sonuna kadar çalışmıştır. Bu konudaki düşünceleri için önce İran'dan destek aramış, daha sonra Osmanlı İmparatorluğu'na yönelmiştir. Alfabe üzerinde yapmayı düşündüğü değişiklikleri anlatmak için 1863 yılında İstanbul'a gelmiştir. Alfabe konusunda ne İran'dan ne de Osmanlı İmparatorluğu'ndan umduğu desteği bulamamıştır

Mirza Fethali Ahundov 10 Mart 1878 yılında Tiflis'te ölmüştür. Temsilat 1859 yılında sağlığında yayımlanmıştır. Diğer eserleri hem Sovyetler Birliği'nde hem de başka birçok ülkede neşredilmiştir. (Akpinar, 1980: 24-44; Akpinar, 1994: 50-55; Memmedzade, 1987: 3-10; Memmedov, 1982: 5-18; Memmedov, 1987: 5-33; Muhtaroglu, 1993: 213-216; Vurgun vd., 1960: 185-194)

için kendi düşünce dünyasında çeşitli fikirler üretmiştir. Bu nedenle birçok araştırmacı tarafından Doğu'nun ilk reformist aydını olarak kabul edilmektedir.

Bu dönemde doğunun geri kalmışlığının nedenleri Osmanlı'da, İran'da ve Çarlık Rusya'nın bünyesinde bulunan Kafkas Türkleri arasında nedenleri ile birlikte araştırılmaya ve sorgulanmaya başlanmıştır. Birçok düşünür kendi içinde farklı nedenler ortaya koyuyordu. Azerbaycan'ın ilk realist, materyalist ve din konusundaki yaklaşımları dikkate alınarak ilk ateist aydını olarak kabul edilen Ahundov ise en temel noktada geri kalmışlığa toplumsal açıdan yaklaşan bir aydıydı. Çünkü o bir maarifçiydi. Ahundov hakkında önemli araştırmalar yapan Nadir Memmedov maarifçi fikir anlayışını şöyle tanımlamaktadır: *“Maarifçiler bütünlükle feodal mutlakiyet usul idaresine karşı çıkan, onu temelinden sarsmayı ve yok etmeyi amaçlayan ve ülkenin yeni istikamette gelişmesine hizmet eden ideolojik bir harekettir.* (Nadir Memmedov, 1978: 58) Bu anlayış temel olarak insanın şekillenmesini esas almıştır. Toplum iyi olursa insan da iyi olur. Bu ideali Ahundov'un bütün eserlerinde özellikle komedilerinde ve *Aldanmış Kevakib* adlı uzun hikâyesinde açıkça görmekteyiz. Mirza Fethali Ahundov'un materyalist dünya görüşüne sahip olmasının ve maarifçiler fikir akımı içerisinde yer almasının temelinde onun yaşadığı dönemin fikrî ve siyasî yapısının doğrudan bağlantısı vardır. Rusya'nın, Kafkasya'daki hâkimiyetini sağlamlaştırmasıyla birlikte bölge halkını eğitmek için açtığı okullarda yetişen insanların hayata bakışları daha gerçekçi olmaya başlamıştır. (Göçerli, 1999: 3-10)

Azerbaycan edebiyatının ilk realist şairi ve yazarı olan M. F. Ahundov, toplumun aksayan yönlerini, bütün gerçekleri ile ortaya koyarak, bireyleri eleştirmek yerine zümreleri, topluma zarar veren grupları, ülkeyi yanlış yöneten idarecileri eleştirerek iyi toplum iyi insan idealine ulaşmayı amaçlamıştır. Yazarın bu felsefesinin bütün Doğu'da özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nda ve İran'da etkili olduğunu söyleyebiliriz. Doğulu aydınlar için bu düşünceler yeni bir ufuk, Batılı aydınlar için ise (Rus ve Avrupalı) Doğu'yu bütün gerçekliği ile tanıma fırsatı doğurmuştur. Çünkü bir Doğulu kendi gerçeklerini, kendi değerleri ve izlenimleri doğrultusunda aktarmaktadır. Bu nedenle Ahundov, hem düşünceleri hem de eserleri bakımından sadece Azerbaycan için değil, bütün Doğu için önemli bir fikir adamıdır. Bunlar dikkate alındığında onun Doğu'nun gelişmesi için çalışan önemli bir ideolog olduğu söylenebilir. *“Zamanımızın*

büyük fikir adamları, fikir kahramanları ve dâhi söz ustaları seviyesine yükselen M. F. Ahundov'un bedii yaratıcılığı ve toplumsal, siyasî, felsefî görüşleri Azerbaycan medeniyeti tarihinde yeni bir aşama teşkil eder. Yeni mücadeleci, realist edebiyatın ve materyalist dünya görüşünün en büyük temsilcisi olan M.F. Ahundov kendinden sonraki edebî gelişime, yükselen fikir akımlarına çok kuvvetli müspet tesir göstermiştir.” (Vurgun vd., 1960: 290) Azerbaycan'da N. Vezirov, E. Hagverdiyev, C. Memmedguluzade ve C. Cabbarlı gibi çok önemli fikir adamları kendilerini Ahundov'un takipçileri olarak görürler. Bu durum Ahundov'un edebî ve fikrî yaşamdaki etkisinden kaynaklanmaktadır.

Ahundov'un yazarlığı, fikir adamlığından biraz daha ön plana çıkmaktadır. Yazar, modern Azerbaycan edebiyatının kurucusu olarak kabul edilmektedir. Azerbaycan'da 19. yüzyıl onun adı ile anılmaktadır. *“Azerbaycan edebiyat tarihinde 19. asır geniş manada M. F. Ahundov asrı olarak adlandırılabilir.”* (Vurgun vd., 1960: 185)

Ahundov, edebiyatın birçok türünde Azerbaycan edebiyatına güzel eserler kazandırmıştır. Sanat yaşamına şiirle başlamasına rağmen en güzel eserlerini komedi ve hikâye türünde yazmıştır. Ahundov'un yazdığı şiirlerin çok azı tam metin olarak elde edilebilmiştir. İlk şiiri şikâyetname şeklinde yazdığı *Zamaneden Şikâyet* adlı eseridir. Ahundov'un basılı ilk şiiri ise ünlü Rus şairi Puşkin'in ölümü üzerine yazdığı *Şark Poeması* adlı şiiridir. Bu şiir onun en güzel eserlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Genç yaşlarından itibaren yakından takip ettiği Rus edebiyatı Ahundov'un edebî kişiliğinin olgunlaşmasında önemli rol oynamıştır. Ahundov eserlerini Türkçe, Farsça ve Rusça olarak yazmıştır. Eserlerinde kullandığı Türkçe konuşma ağzına yakın, sade bir Türkçedir ve Türkçenin bütün incelikleri onun eserlerinin dikkat çekici özelliklerinde biridir.

“Gece etdim uygumu gözümden kenar,

Sordum:

‘Ey sir çeşmesi-üreyim, ne var?’

Neden ötmez bağçanın şeyda bülbülü

Neden gılmaz nitginin tutisi göftar?

Şe’r yolun, söz yolun yoxsa kesilmiş

Hanı xeyal gasidin, o yüngül çapar

...” (Memmedov, 1987: 238)

Şark Poeması'ndan aldığımız bu dizeler onun 19. yüzyıldaki Türkçesinin bugünkü Azerbaycan Türkçesinden çok da farklı olmadığını göstermektedir.

Başta komedileri olmak üzere bütün eserlerinde Azerbaycan Türklerinin yaşamı geniş bir şekilde yer almıştır. Konulara realist bir bakış açısıyla yaklaşıldığı için, iyi veya kötü bütün gerçekler ortaya konulmuştur. Ahundov'un komedilerinin dili de şiirlerinde olduğu gibi konuşma diline yakın bir Azeri Türkçesi'dir.

Yazarın realist ve maarifçi bir üslupla komedilerinde ele aldığı konular sadece Azerbaycan Türklerinin değil bütün Doğu'nun ortak problemi olan meselelerdir. Daha önce de belirttiğimiz gibi toplumu ön plana çıkaran bir düşünce yapısına sahip olan Ahundov, eserlerinde bireysel problemlere değil toplumsal konulara yönelmiş ve genel konuları dikkatlere sunmuştur. O dönemin toplum yapısında var olan bozukluklar bütün Doğu için ortaktır. Kötü yöneticiler, halkı aldatarak zengin olmaya çalışan tüccarlar, zanaatkârlar, insanların dinî duygularını sömüren mollalar, cahillik, kadının toplum içindeki konumu, batıl inançlar, ekonomik zayıflık vb. konular Ahundov'un eserlerinde o dönemin toplumsal sorunları olarak karşımıza çıkmaktadır. *"M. F. Ahundov'un Komedilerinin önemi bir de şudur ki, yazar bu eserlerde edebiyatımızda realist sanatın temelini atmıştır."* (Memmedov,1975: 3)

Ahundov komedilerinde yaşadığı dönemin en büyük problemleri olan zulme, gericiliğe, zorba sistemlere ve yönetimlere, dinî baskılara ve cahilliğe karşı âdeta savaş açmış ve o zamana kadar süregelen düzeni ve bu düzenin adamlarını komik duruma düşürmüştür. *"M. F. Ahundov'un komedilerinde esas tabaka ve zümrelerinin, feodal hâkimlerin, beylerin, tacirlerin, ruhanilerin, devlet ve mahkeme memurlarının, köylülerin, muhtelif zümrelere mensup olan kadınların maişeti, hayat tarzı, istek ve arzuları, dert ve elemeleri, psikolojik, sosyal hususiyetleri, içtimai alakaları, toplumdaki yeri doğru yansıtılmıştır."* (Memmedov, 1982: 11) Nadir Memmedov'un bu tanımından da anlaşılacağı gibi Ahundov, bütün Azerbaycan halkının yaşamını kapsayan, dönemin sorunlarını en geniş şekilde değerlendiren bir yazardır. Mirza Fethali Ahundov için tiyatro modernleşmenin en önemli işaretlerinden biridir. Halkı eğitmek gibi büyük bir ideali taşıyan yazar, tiyatroyu da bu idealinin en büyük vasıtası haline getirmiştir. Yaşar Karayev ise Mirza Fethali Ahundov'u 'Asya'nın uyanması' idealinin öncüsü olarak kabul eder. *"Kendisinin çok yönlü ve olağanüstü yeteneğini, zorbalığın hem Doğulu hem de Batılı örnekleri aleyhine, dinî yobazlığa ve dünyevî, siyasî mutlakiyete (totaliter rejime), sultana, çara, şaha ve din adamlarına karşı çevirir: 'Asya'nın uyanması' idealinin öncüsü olan, ilk defa Doğu'yu ayağa kaldırmayı kendisine*

maksat edinen eğitimci, inkılâpçı demokratın, bedî-felsefî mirasının çağdaşlığı, Afrika'da Yakın ve Orta Doğu'da genişleyen millî ve medenî-inkılâpçı hareketlerdeki ilk etken, birinci dalga olma rolü, bugün özellikle dikkati çekmektedir." (Karayev, 1999: 177) *Temsilat* adı altında neşrettiği komedilerinde genel olarak ele alınan konular şöyledir:

Yazarın *Temsilat*'ta yer alan ilk komedisi *Hekayet-i Molla İbrahimhelil Kimyager*'de kısa yoldan zengin olmaya çalışan Nuhulular'ın ve bakırı gümüşe dönüştürdüğü iddiasıyla insanları dolandıran İbrahimhelil'in hikâyesi anlatılmıştır. Bu komedi konu bakımından tamamen toplumsal içerikli bir eserdir. İnsanların dürüstlükten vazgeçerek ve kendi sanatlarını bir köşeye bırakarak kısa yoldan zengin olma hevesleri eleştirilir. Eserde tüccar, toprak ağası, kuyumcu, berber, molla gibi üst düzey bir zümreye mensup insanların eleştirisi vardır. Bu insanlar İbrahimhelil'den ucuz gümüş almaya giderken ellerindeki paralarını da kaybederler.

Komedinin birinci perdesinde şair Nuri'nin söyledikleri o yılların toplum yapısı için oldukça önemli bir eleştiridir. Hacı Nuri, meclisteki herkesi altın kıymetinde olan sanatlarını ve işlerini bırakıp sahtekârlık peşinde olmalarını eleştirir: "*O sebeple ki, herkesin sanatı kendisine iksirdir ve mutluluk kaynağıdır. İnsanın kimyagerin peşine düşmesine sebep yoktur...*" (Memmedov, 1987: 39)

Ahundov'un ikinci komedisi *Hekayet-i Mösyö Jordan Hekimi Nebatat ve Derviş Metseli Şah Cadukini Meşhur* da ise iki önemli konu ana tema olarak işlenmiştir. Bunlardan ilki yabancı dil bilmenin önemi diğeri ise cahilliktir (batıl inançlar). Komedinin kahramanı olan Şahbaz Bey kendisine daha iyi bir gelecek sağlamak için Paris'e gitmek istemektedir; fakat Şahbaz Beyin nişanlısı Şerefnisa Hanım onun Paris'in açık saçık giyinen ve erkeklerle rahatça konuşan güzel kızlarının hevesiyle Paris'e gitmek istediğini düşünür ve buna karşı çıkar. Onun Paris'e gitmesini engellemek için annesiyle birlikte büyücü Metseli Şah'tan yardım isterler. Metseli Şah büyücülük yaparak özellikle kadınları aldatan ve onlar üzerinden para kazanarak zengin olan biridir. Şahbaz Beyin Paris'e gitmesini engellemenin karşılığı olarak Şerefnisa'nın düğün için biriktirdiği bütün altınları alır. Metseli Şah göz boyayıcı birtakım hareketler yaparak Paris'i yıktığını ve Şahbaz Beyin oraya gidemeyeceğini söyler. Bu olaydan hemen sonra Paris'in yıkıldığı haberi gelir ve Şahbaz Beyi Paris'e götürecektir olan Mösyö Jordan apar topar Paris'e gitmek zorunda kalır. Bu, Ahundov'un keskin zekasının bir ürünüdür. Bünyesinde birçok farklı milleti barındıran Çarlık Rusya'sında Fransız İhtilali'nden bahsetmek onunla ilgili bilgiler vermek

yasaklanmıştır. Ahundov, Fransız İhtilali ile Metseli Şah'ın büyücülüğünü bir araya getirerek bu sansürden adeta sıyrılmayı başarmıştır. Aynı zamanda çok keskin eleştiriye uğrayan iki önemli konu daha vardır: bunlardan biri toplumun sağalmaz yarası olarak bugün de karşımızda duran büyücülük; ikincisi ise kadınların cahilliğidir. Şehrebanı ve Şerefnisa Ahundov'un ilk kadın karakterleridir. Şahbaz Beyin Paris'e gitmesini engellemek için büyücünün bütün yalanlarına inanırlar ve aynı zamanda bütün paralarını da ona kaptırırlar. Bu konular o dönem için toplumun en büyük problemleri olarak görülür ve halka yapılacak en büyük iyilik onu bu batıl inançlardan kurtarmak, kadının toplumdaki uzaklaşarak cahil kalmasına neden olan şartları ortadan kaldırmaktır. Ahundov komedilerinde bu konunun önemi üzerinde sıklıkla durmuştur. Bu nedenle tiyatro Ahundov için bir edebî tür olmaktan ziyade maarifçi düşüncelerini yaydığı bir alan olmuştur. “*M. Cefer her şeyden evvel Mirze Feteli Ahundov'un dram türüne önem vermesinin sebeplerini araştırırken onun yalnız edebî saha ile sınırlanmadığını, daha önemli toplumsal meseleler ve yüksek emellere bağlı olduğunu ileri sürer ve iddialarını inandırıcı örneklerle sağlamlaştırır...*” (Memmedzade, 1971: 49)

Hekayet-i Hırs Guldurban adlı komedide Perzad ve Bayram adlı gençlerin aşkları komedinin konusunun temelini oluşturmuştur. Ana konu aşk olmasına rağmen toplum içerisinde gittikçe keskinleşmeye başlayan sınıf bilincinin ve özellikle zengin zümrenin çok ciddi bir şekilde eleştirildiği ve hicvedildiği bir eserdir. *Sergüzeşt-i Hani Lengeran*'da ise yönetici sınıfın hileleri, yönetimlerini ve makamlarını korumak için düşükleri komik durumlar konu olarak işlenmiştir.

Sergüzeşt-i Merd-i Hasis veya *Hacı Gara*, Azerbaycan edebiyatının en güzel komedi eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Samet Vurgun, Mirza İbrahimov ve Arif Dadaşzade'nin birlikte hazırladıkları Azerbaycan edebiyat tarihinde, Hacı Gara komedisi Azerbaycan edebiyatının şaheseri olarak gösterilmektedir. (Vurgun vd.: 227) Hacı Gara komedisinde zengin fakir ayrımı toplumsal bir düşünüşle kaleme alınmıştır. Hacı Gara'nın tek derdi her ne şekilde olursa olsun zenginliğini artırmaktır. Haydar Bey ise çalışmak yerine sevdiği kıza kavuşabilmek için kaçakçılık yapar. Bu durum Haydar Beyi çok olumsuz bir karakter olarak karşımıza çıkan Hacı Gara ile aynı seviyeye düşürmektedir. Bu komedide çok önemli toplumsal mesajlar vardır

Müräfiye Vekillerinin Heyeti adlı komedide ise Azerbaycan Türklerinin aile yaşamı içerisinde kadının konumu, o dönem için çok yeni olarak kabul

edilebilecek bir yaklaşımla ele alınmıştır. Kadın iradesi ve özgürlüğü komedide ana tema olarak işlenmiştir. Eserin en önemli özelliği komedinin başkişisi olan Sekine'nin özgürlüğünü ve aşkını korumak için verdiği mücadeledir. “*Müräfe vekilleri komediden daha çok drama yakındır. Sekine Hanımın eski adetlere, eski ahlaka, toplumdaki haksızlıklara, yaramaz adamlara karşı çıkışlarından ‘kan kokusu’ gelir.*” (Vurgun vd.: 240) Yazar bütün eserlerinde yaşadığı dönem açısından çok orijinal konuları ele almış ve oldukça başarılı eserler vermiştir. O asla klasik Şark edebiyatı konularına meyletmemiştir. Ahundov'un eserlerinde hem karakterler hem de konular orijinaldir. *Hekayet-i Mösyö Jordan Hekimi Nebatat ve Derviş Metseli Şah Cadukini Meşhur* komedisinde Şahbaz Beyle Şerefnisa arasındaki aşk işlenirken her zaman mantığın özellikle de Şahbaz Bey'in mantığının aşkının önünde yer aldığı görülmektedir. Şahbaz Bey Mecnun gibi deli olup çöllere düşmez, Ferhat gibi dağları delmez, bu durum o dönem için konu bakımından yeni olarak değerlendirebilecek bir durumdur. (Vurgun vd., 1960: 111) *Müräfe Vekillerinin Heyeti* komedisinin kahramanı olan Sekin Hanım'ın hikâyesinin de hem konu hem de karakterler bakımından orijinalliği dikkati çekmektedir.

Mirza Fethali Ahundov'un, Şah Abbas döneminde yaşanan olayları anlattığı *Aldanmış Kevakib* adlı hikâyesi 19. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının ilk hikâye örneği olarak kabul edilir. 1856 yılında kaleme alınan bu eser adeta bir sistem ve yönetim eleştirisidir. *Aldanmış Kevakib*'in konusunu Şah Abbas'ın hükümdarlığının yedinci yılında meydana gelen olaylar oluşturur.

Aldanmış Kevakib İki farklı yönetim biçiminin karşılaştırıldığı bir hikâyedir. Eserde Şah Abbas ve Yusuf Sarraç'ın padişahlıkları ve bu iki padişahın farklı yönetim biçimleri mukayese edilir. Şah Abbas'ın müneccimbaşı, Merih ve Akrep yıldızlarının karşı karşıya geleceklerini bunun İran şahı için büyük bir felakete sebep olacağını söyler. Şahı bu durumdan kurtarmak için çare ararlar ve yıldızların karşıya karşıya gelecekleri dönemde tahta cezalandırılmayı hak etmiş bir başkasını oturtmaya karar verirler.

Şah Abbas devrinde saray hazinesi halktan zorla toplanan ağır vergilerle doldurulmuştur. İran ordusu, Osmanlı ordusu ile savaşmak yerine onun hücumlarını engellemek için yolları ve köprüleri yıkmış, Osmanlı ordusunun yolu üzerindeki ekili alanları yakmıştır. İnsanlar zorla mezhep değiştirmeye zorlanmaktadır. Halk yoksulluk ve sefalet içinde yaşamaktadır.

Müneccimbaşının önerisiyle Şah Abbas yerine tahta oturtulan Yusuf Sarraç ise saray ehlinin nazarında suçlu biridir ve ölümü hak etmiştir. Çünkü o kurulu düzene karşı çıkan, insanların din ve devlet adına sömürülmelerini istemeyen biridir. Vergilerden, halktan zorla para toplayan din adamlarından şikâyetçidir. Halkı ilgilendiren meseleler hakkındaki görüşlerini hiç kimseden çekinmeden söylemektedir.

Yusuf Sarraç tahta oturduğunda ilk iş olarak hiç kimsenin suçsuz yere cezalandılmamasını emreder. Daha önceki dönemde yıkılmış olan yolları ve köprüleri yaptırır. Vergileri halkın ödeyebileceği bir seviyeye indirir. Halktan topladığını yine onlar için harcar. Halkın din adamları tarafından sömürülmelerini engeller. Ülkede rüşveti yasaklar. Yusuf Sarraç adil ve cömert bir padişah olur. İran en mutlu günlerini onun kısa süren padişahlık döneminde yaşar.

İran halkı Yusuf Sarraç'ın bu yaptıklarını önce sevinçle karşılar; daha sonra ise onun bu işleri korkaklığından ve beceriksizliğinden dolayı yaptığını düşünürler. Halk sürekli olarak baskı altında yönetildiği için yapılanların doğruluğunu anlamamış ve Yusuf Sarraç'a gerekli desteği vermemiştir. Şayet gerekli desteği vermiş olsalardı Şah Abbas yönetiminden ve onun temsil ettiği despotizmden sonsuza dek kurtulmuş olacaktı.

Aldanmış Kevakib toplumsal yönü bakımından önemli eserdir. Bir yönetim eleştirisi olan eserde eleştiriyi iki yönlü değerlendirmek gerektiği kanaatindeyiz. İlk eleştiri o dönem için mevcut sisteme ve idare şekline karşı yapılmış olandır. İkinci eleştiri ise halka yapılmıştır. Ahundov'un arzuladığı yönetim şekli halkın yönetimde kendi iradesini kullanabilmesidir. Bu anlamda Yusuf Sarraç bir semboldür. Halk kendi içinden çıkmış birinin yönetiminde o güne kadar hiç görmediği bir rahatlık görmüş ve huzur bulmuştur. Eserde halka yönelik yapılan en büyük eleştiri Yusuf Sarraç'a sahip çıkmamalarıdır. Halk sürekli baskı altında kalmaya alışmıştır ve bundan kurtulmak için bir çaba sarf etmemektedir.

Diğer eleştiri ise Şah Abbas ve onun çevresindekilere karşı yapılmıştır. Şah Abbas da tıpkı Yusuf Sarraç gibi bir semboldür. Ahundov hikâyesine kahraman olarak Şah Abbas'ı zaman olarak onun dönemini ve mekân olarak da İran'ı seçmesinin tek nedeni Rus çarının katı sansüründen kurulmak içindir. Bu nedenle Şah Abbas bütün despot yönetimlerin sembolü olarak hikâyede yerini almıştır. *Aldanmış Kevakib*'in yazıldığı devre Çarlık Rusya'sında I. Nikolay'ın Rusya'da aşırı derece katı askeri disiplin uyguladığı yıllardır. Bu yıllar yönetici ve yönetilen ayrımının iyice belirginleştiği, toplumdaki sınıf bilincinin artmaya başladığı bir dönemdir.

Bilindiği gibi Çarlık Rusya herkesi kontrol altında tutmayı amaçlayan polis devlet anlayışı ile yönetilen bir ülkedir. Bu nedenle çok katı bir sansür anlayışı hâkimdir. Köylü ve aristokrat ayırımının da bu dönemde iyice belirginleştiği görülmektedir. Dış politika da sürekli yayılcı bir politika izlenmiştir. “Ayrıca ona göre en küçük sosyal birim olan aileden ulusa kadar olan herkes ve her şeyin yeri ‘tanrı-Çar’ ve diğerleri şeklinde özetlenebilecek hiyerarşik bir sosyal düzene ve otokratik bir sisteme göre belirlenmeli idi.” (Christine D. Worobec, Peasant Russia, Family and Community in the past-Emancipation Period, New Jersey, Princeton University Pres, 1991, s. 175), (Kezban Acar, 2004: 184)

Aldanmış Kevakib hikâyesinde yönetimle ilgili düşünceler Ahundov’un yaşadığı dönem ve ilişkide olduğu ülkeler açısından oldukça önemli ve aydınlanmacı fikirlerdir. Çarlık Rusya, İran ve Osmanlı o dönemde Doğu’nun üç önemli ülkesi padişahlıkla yönetilmektedir. Halkın yönetime katılması fikri bu dönemde tartışılan ve Ahundov gibi aydınlar tarafından Doğu’nun Batı karşısındaki ileri hareketine sebep olabilecek en önemli yenilik faaliyeti olarak görülmektedir.

Yazarın *Kemalüddeve Mektupları* adlı eserinde de bu konudaki fikirlerinin açık bir şekilde ifade edildiğini görmekteyiz. *Kemalüddeve Mektupları*, Hintşehzadesi Kemalüddeve ile İranşehzadesi Celalüddeve’nin karşılıklı mektuplarından oluşan bir eserdir. Kemalüddeve Avrupa’yı ve Amerika’yı gezip gördükten sonra dostu Celallüddeve’nin daveti üzerine İran’a gelir.

Bu eserde İran âdeta tüm Doğu’nun sembolü olarak kullanılmaktadır. Kemalüddeve İran’a geldiğine pişman olur. Çünkü İran’ın hâli perişandır. Kemalüddeve ilk mektubunda İran’ın eski şatafatlı günlerini anlatır. O zamanlar İran adaletle yönetilen ve efsanevi kahramanların yaşadığı bir yerdir. Halktan toplanan vergiler halk için harcanmaktadır. Hiç kimse suçsuz yere cezalandırılarak öldürülmez, her şeyin bir kanunu, bir nizamı vardır. Her tarafta devlet tarafından yaptırılmış hastaneler vardır. Yoksullar devletin koruması altındadır. Padişahların çevresinde akıllı adamlar vardır. Halk ve yöneticiler bir sınıf ayrımı içerisinde değillerdir. Padişahlar halkı dinleyen ve onların fikirlerine değer veren kişilerdir. Suçlu olanlar statüsüne bakılmaksızın mutlaka cezalandırılır, iyi işler yapanlar ise mutlaka ödüllendirilirler. Kemalüddeve mektubunda eski İran’a ait birçok özelliği sıraladıktan sonra, İran’ın eski güzelliğinin kaybetmesine neden olarak Müslüman Arapların İran’ı işgal etmelerini gösterir. Mektubun daha sonraki bölümünde ise İran’ın Ahundov’un yaşadığı dönemdeki

hâli anlatılır. Bu mektuplarda Ahundov'un İran'ı örnek göstererek aslında Doğu'daki birçok duruma aşırı tepkili olduğu dikkatimizi çekmektedir. Toplumdaki her şeyi eleştiren bir Ahundov'la karşılaşırız. Bu eleştirilerde haklı olduğu birçok nokta vardır ve insanların aydınlanması yönünde değerli fikirler ileri sürer, fakat din ve insana bakış noktasında aşırıya varan fikirlerine de rastlanmaktadır.

Kemalüddeve Mektupları 'nda halk kötü yönetildiği için iyi özelliklerini kaybetmiştir. Adalet, cömertlik, vefa, kahramanlık, büyüklük, kadirşinaslık yerini alçaklığa, ihanete, cahilliğe ve korkaklığa bırakmıştır. Bu düşünceler halka karşı aşırı küçümseyici fikirlerdir.

Kemalüddeve Mektupları 'nda yöneticiler de çok ciddi eleştiriye uğrarlar. Halkı iyi yönetmek, iyi padişahlık, bolluk ve lüks içinde yaşamak değildir. Ahundov'un dine ve dinî düşüncelere yaklaşımı hep olumsuz olmuştur. O genel anlamda Doğu'nun geri kalmışlığının en büyük nedeni olarak İslam dinini görmüştür. Hedef olarak kendine İslam'ı seçmişse de genel anlamda bütün dinlere ve dinî düşüncelere karşı olduğu eserlerinin geneline bakıldığında anlaşılmalıdır. Ahundov, yaşadığı dönemde dinle ilgili düşüncelerinden dolayı çok fazla tepki almıştır. Bu nedenle *Kemalüddeve Mektupları* 'nı gizli bir şekilde ve güvendiği insanlar aracılığı ile yaymaya çalıştığı görülmektedir. “*Ey Celallüddöve, bu sözlerden sen de sanma ki, ben başka din ve mezhebi İslam dininden üstün tutuyorum. İş ona kalsa İslam dini başka dinlerden iyi ve benim için makbuldür. Bu kadar var ki, ben bütün dinleri boş ve efsane hesap ediyorum.*” (Memmedzade, 1985: 57) *Aldanmış Kevakib* hikâyesinde olduğu gibi *Kemalüddeve Mektupları* 'nda da mekân olarak İran seçilmiştir. Yazarın eserlerine İran'ı mekân olarak seçmesinin iki önemli nedeni vardır: Bunlardan ilki ve en önemlisi Çarlık Rusyası'nın katı sansüründen kurtulmak diğeri ise oradaki yaşamı daha iyi bilmesidir.

– Ahundov *Kemalüddeve Mektupları* 'nda geri kalmışlığın nedenlerini şöyle sıralar:

– Bu dönemde Doğu'nun sanat anlayışı abartıdan ve taklitten öteye geçememektedir. Konusu olmayan kafiyeli sözleri art arda dizmek sanat değildir. Ahundov'a göre şiirde hem konu güzelliği hem de şekil güzelliği bir arada olmalıdır. Bu düşünceler doğrultusunda Fuzûlî'yi bile eleştirmekten çekinmez.

– Kitapçılık da her gün biraz daha Avrupa'nın gerisinde kalmaktadır. Avrupa'da kitaplar dayanıklı, ucuz ve kolay yapılmakta, İran'da yapılanlar ise pahalı, dayanıksız ve zordur. İran'da kitapçılığın gelişimini halkın gelişimi

ve aydınlanması için önemli etkenlerden biri olarak değerlendirir.

– Şehircilik ve halkın yaşamını kolaylaştıran unsurlar da Avrupa’yla kıyaslanır. Avrupa’da her tarafa demiryolu döşenmeye başlandığı halde İran’da yollar düzgün değildir.

– Cahillik, batıl inançlar, Ahundov’un sürekli olarak hem komedilerinde hem de *Kemalüddeve Mektupları*’nda eleştiri hedefi olmuştur. Ahundov, bunlardan kurtuluşu halkın kurtuluşu olarak görür. Bu konuda da din adamlarını suçlar, onlar halkı bu kötü düşüncelerden kurtaracaklarına, bu düşünceleri kendilerinde bir kazanç kapısı haline getirmişlerdir. Din adamlarına verilen paralarla okullar ve hastaneler açılmalıdır.

– Teknolojik açıdan yeni olan her şeyin insanlara faydası doğrultusunda mutlaka kullanılması gerektiğini savunmuştur. Saati gavur icadı diyerek kullanmayanlar, gavurların icat ettiği gözlüğü kullanmaktan çekinmektedirler. İnsana fayda noktasında teknolojinin doğru kullanımının önemi üzerinde durmaktadır.

– *Kemalüddeve Mektupları*’nda İranlıların temizlik konusundaki tutumları da eleştirilir. Hamamlarda insanlar suyun kirli olduğunu gördükleri halde, hamamcının sözüne inanarak suyu temiz farz edip yıkanmalarını her konuda olduğu gibi temizlik konusunda da geri kalmışlığın göstergesi olarak değerlendirir.

– İran’da zenginlerle fakirler arasında gelir farkı gittikçe açılmaktadır. Hiçbir kanuna kurala bağlanmamış ağır vergiler yoksul halkı iyice yoksullaştırmaktadır. Toplanan vergiler devletin hazinesi yerine güç sahiplerinin ceplerine girmektedir. Ahundov, *Aldanmış Kevakib* adlı hikâyesinde de bu konuyu ele almış ve vergi işinin mutlaka bir düzene bağlanarak halkın toplanan verginin yine halk için harcanması gerektiğini savunmuştur.

– Çalışan insanların emeklerinin karşılığı olan ücretler vaktinde ve eksiksiz olarak ödenmelidir. Avrupa’nın ilerleme yolunda yaptığı en önemli iş, emek hırsızlığını önlemek olmuştur.

– Sokaklar dilencilerle doludur, halk gittikçe fakirleşmiş her tarafta halkı madden ve manen sömüren seyitler ortaya çıkmıştır. Bu tip insanlar halkın kendilerine olan rağbetlerinin sürmesi ve insanları maddi açıdan sömürmeye devam edebilmek için aydınlanmanın önünde en büyük engel olarak durmaktadırlar.

– Avrupa’da hayvanları bile dövmek yasak edilmişken, İran’da padişahın

fermanı ile rütbeli adamlar falakaya çekilmektedir. Daha sonra o adamlar vezir olarak atanmaktadır. Bu durum kişiliksiz, kendine güveni olmayan insanların iş başına geçmesine neden olmaktadır. Eğitimde de dayak devam etmektedir ve dayak çocukların yalancı ve korkak olmalarına sebep olmaktadır. Ahundov Doğu'nun eğitim anlayışını şöyle özetler: “*Şaşılacak olan şudur ki, her bir çocuğun anlayışsız babası çocuğunu talim ve terbiye için hocanın yanına götürdüğünde çocuğunun yanında dediği ilk söz budur: ‘Molla oğlumu sana havale ediyorum. Eti senin kemiği benim. Ona iyi terbiye ver!’*”

– *Cahil molla cevap verir: ‘Emin ol çubuk ve falaka onun gözünün önünde olacak.’* (Memmedzade, 1985: 64)

– Ahundov’un yaşadığı dönemde şikâyetçi olduğu bir diğer önemli husus devlet ve mahkeme işlerinde tutulan kayıtların sağlam olmamasıdır. Mahkemelerde verilen kararlar tekrar veya daha sonra ele alınmak istese böyle bir şey mümkün olmayacaktır.

– *Kemalüddeve Mektupları*’nda toplumdaki sınıf bilincinin daha keskin bir ayrıma gittiğini gören Ahundov, İran’da yönetenler ve yönetilenler arasındaki ayrımın gittikçe artmasının ve yönetici sınıfın kendini halktan üstün gören tavırlarının toplumsal yapıya verdiği zararın farkındadır. Yazar eserlerinin birçoğunda toplumsal sınıf ayrımına ve ayrımın zararlarına değinir. “*Halk bir hayal edemiyor ki, bunlar ne için bu üstünlüğe şamil olsunlar? Bunlar bizim can ve malımıza himayeci olmuşlar mı? Yok! Bunlar bizim sınırlarımızı –bir ucu Zabilistan, bir ucu Medain- düşmanlardan koruyorlar mı? Yok! Bunlar bizim esirlerimizi Türkmenden kurtardılar mı? Yok!.. Peki bunların vücudu neye lazımdır.*” (Memmedzade, 1985: 69)

– Kemalüddeve’nin birinci mektubunda yönetimle ilgili dikkat çeken bir diğer husus da yöneticilerin (padişahın) politika ilminden habersiz oluşudur. İran’da ahiret ilimleri dışındaki ilimlerin lüzumsuz olduğuna inanıldığı için insanlar politika gibi modern ilimleri öğrenmekten uzak durmuşlardır.

– Kemalüddeve’nin ikinci mektubunda ise yine İran mekân olarak kullanılmış, fakat geri kalmışlık ve nedenleri hususunda, bütün Doğu, içinde bulunduğu duruma göre değerlendirilmiştir. Bu mektupta İslam dininin Doğu üzerindeki etkisi ele alınmıştır. Ahundov gençliğinde iyi bir dinî eğitim almış olmasına rağmen, daha sonra din konusundaki fikirleri önemli ölçüde değişmiştir. Sovyetler Birliği döneminde Ahundov üzerinde yapılan birçok araştırmada onun din hakkındaki düşünceleri diğer

fikirlerinin önüne çıkarılmış ve bu konu ideolojik bir değerlendirmeye tâbi tutulmuştur.

– İkinci mektupta İran’ın geri kalmışlığının en önemli nedeni olarak alfabe gösterilir. Arap Alfabesinin okuma yazmayı zorlaştırdığı bu nedenle de ilmin ilerlemediği üzerinde durulmaktadır.

– İkinci mektupta İslam dininin kurallarına, İslam ceza hukukuna, batıl inançlara, hurafelere, cin, peri ve melek gibi inanışlara karşı fikirlerini açıkça ifade etmekten çekinmez. Din âlimlerinin çok ciddi bir terbiye ve ilme ihtiyaç duyduklarını, halkın arasındaki mezhep ayrılıkları ortadan kaldırılmadan halkı terbiye etmenin ve alfabeyi değiştirmenin de ilerleme yolunda hiçbir önemi olmayacağını iddia eder. Halk iyi eğitildiği, hurafelerden ve batıl inançlardan kurtulduğu zaman hak ettiği iyi yönetim biçimine de mutlaka kavuşacaktır. Yönetime halkın mutlaka katılması ve her şeyin mutlaka belli kanunlara ve nizama oturtulması gerektiği düşüncesini sık sık ifade eder. Ona göre saltanat meşruti bir yönetim biçimine dönüşmelidir.

– Bu mektupta dinle ilgili birçok düşünce ve kural yazar tarafından sorgulanmaktadır. Ahundov, kendi ifadesi ile Allah’a inanmaz ve dinle ilgili her şeyi bir efsaneden ibaret kabul eder. Fakat halkın ateist olmasını da istememektedir. Onun için en büyük ideal halkın cahilliği yenerek ilerleme yolunda kat edeceği mesafedir.

– Kemalüddeve’nin üçüncü mektubunda da temel mevzu Doğu’nun geri kalmışlığı ve ilerlemesi için yapması gerekenler üzerine kurulmuştur. Toplumun ilerlemesi önünde engel olarak duran bütün sebepler ortadan kaldırılmalı ve ilerleme hareketi mutlaka başlatılmalıdır.

– Celalüddeve’nin Kemalüddeve’ye yazdığı mektupta ise onun din ve İran hakkındaki düşünceleri çürütölmeye çalışılır. Celalüddeve’ye göre gerçek cahillik İslamiyet’le birlikte yok olmuştur. İran’ı yönetenler despot olsalar da İranlılardır. Hindistan gibi başka milletlerin esareti altında değillerdir. *“Bizim padişahımız despot ise de Allah’a şükür yine bizdendir. Allah’a şükür ki, biz sizin gibi yabancı milletin elinde esir olmamışız.”* (Memmedzade, 1985: 149)

Bunlar çok önemli düşüncelerdir. İlerleme, bağımsızlık, kanun ve nizam içinde bir gelişme sağlanacaksa Ahundov’a göre mutlaka Doğu dünyasının kendi içinde gerçekleşmelidir. *Kemalüddeve Mektupları*’nda İran ve Hindistan karşılaştırması bu nedenle yapılmıştır.

– Yazarın Doğu’nun ilerlemesi önünde gördüğü en büyük engel alfabedir. Ahundov’un Arap Alfabesinin ıslahı ve değiştirilmesi üzerinde

önemli çalışmaları ve gayretleri vardır. Alfabenin okuma ve yazmayı zorlaştırıcı yönü, öğrenilmesi çok zor bir alfabe olması onun için cahilliğin en büyük nedenidir. Ahundov alfabenin değiştirilmesi yönünde İslam dünyasında çalışmalar yapan ilk aydın olarak bilinmektedir. O Arap Alfabesini ilk önce Türkçenin ses yapısına uygun bir hale getirmeye çalışmıştır. Daha sonra alfabeyi ıslah etme fikrinden vazgeçerek onun tamamen değiştirilmesi gerektiği fikrini ileri sürmüştür. Arap Alfabesi İslam dünyasında Kuran alfabesi olarak da kabul edildiği için ona âdeta bir kutsallık vasfı yüklenmiştir. Bu nedenle özellikle Ahundov'un yaşadığı dönemde alfabenin ıslahı ve değişikliği üzerinde çalışmak cesaret isteyen önemli bir hadisedir. *“Türkiye’deki birçok araştırmacı Ahundzade’nin Arap Alfabesini ıslah için proje hazırlayan ilk şahıs olduğunu kabul ederler...”* (Akpınar, 1980: 116)

Ahundov'un alfabe üzerinde ısrarla çalışmasının önemli nedenlerinden biri de onun maarifçi düşünürler sınıfında yer almasından dolayıdır. Bu düşünce içinde bulunan aydınlar halkın hızla eğitilerek aydınlatılması ve ilerlemesi gerektiği fikrini savunuyorlardı. O dönemde bu konuda fikir yürüten birçok aydın gibi Ahundov da geri kalmışlığın nedenlerini ortaya koyuyor ve bunların ortadan kaldırılması için çalışıyordu. Onun için en büyük zorluk alfabeden kaynaklanmaktaydı. Ahundov alfabe üzerinde yaptığı değişikliklerin özellikle İran’da ve Osmanlı’da kabul edilmesi için çok mücadele etmiştir. Alfabe üzerinde yaptığı değişiklik tekliflerini ilk önce İran’a sunar. Orada beklediği ilgiyi göremeyen Ahundov Osmanlı İmparatorluğu’na yönelir. 1863 yılında alfabe üzerindeki fikirlerini anlatmak üzere İstanbul’a gelir. Ahundov’un fikirleri İstanbul’da uzun süre tartışılır. Önemli kişilerden destek görür. İstanbul’dan umduğu desteği bulacağını umut eden Ahundov, burada da İran’dan tanıdığı bazı önemli kişilerin hakkında başladıkları olumsuz propaganda neticesinde eli boş ayrılmak zorunda kalır. Ahundov, ömrünün sonuna kadar alfabe konusundaki idealinden vazgeçmemiştir. *“Ömrünün son yıllarında (1877-1878) Ahundzade alfabe hususunda son ve kati kararını vermiştir: ‘Soldan sağa yazılıp okunan sözlerin terkininde bütün sait harfleri, samitler sırasına dâhil edilen ve bütün noktaları alınmış alfabetik elifbadan başka hiçbir hattın harflerini kabul etmirem ve hiç vakit kabul etmeyeceğim.’”* (Akpınar, 1980: 143)

Ahundov'un yaşamı ve eserlerini değerlendirdiğimiz bu çalışmada onun Doğu'nun ilerlemesi, aydınlanması ve gerçek anlamda Batı'yı yakalaması yolunda çok değerli çalışmalara ve fikirlere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ahundov yaşadığı dönemde fikirleri ile kendisi gibi aydınlanmacı ideallere sahip birçok aydının yetişmesine vesile olmuştur. Ahundov'un 1800'lü

yıllarda büyük bir cesaret ve ön görüşle ortaya koyduğu fikirlerin büyük bir kısmının bugün Türkiye ve Orta Asya Türk Cumhuriyetleri özellikle de Azerbaycan'da gerçekleşmiş olması onun uzak görüşlülüğünün ve fikirlerinin değerinin bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

Acar, Kezban, (2004), Başlangıcından 1917 Bolşevik Devrimi'ne Kadar Rusya Tarihi, Ankara, Nobel Yayın Dağıtım.

Akpınar, Yavuz, (1980), Mirza Feth-Ali Ahund-Zade (Bütün Yönleriyle), Erzurum. (Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Basılmamış Doktora Tezi)

Akpınar, Yavuz, (1994), Azerî Edebiyatı Araştırmaları, İstanbul, Dergah Yayınları.

Göçerli, F, (1999), M. F. Ahundovun Dünya Görüşü, Bakü, Elm Neşriyyatı.

Karayev, Yaşar, (1999), Belli Başlı Dönemleri ve Zirve Şahsiyetleriyle Azerbaycan Edebiyatı, hzl.: Doç. Dr. Yavuz Akpınar, İstanbul, Ötüken Neşriyat.

Memmedov, Nadir, (1975), Mirze Feteli Ahundov, Komediolar, Bakü, Maarif Neşriyyatı.

Memmedov, Nadir, (1978), M. F. Ahundov'un Realizmi, Bakü, Elm Neşriyyatı.

Memmedov, Nadir, (1982), M. F. Ahundov, Komediolar, Povest, Şe'rler, Bakü, Yazıcı Neşriyyat.

Memmedov, Nadir, (1987), Mirze Feteli Ahundov Eserleri, C. I, Bakü, Elm Neşriyyatı.

Memmedzade, Hemid, (1971), Mirze Feteli Ahundov ve Şerg, Bakü, Elm Neşriyyatı.

Memmedzade, Hemid, (1985), M. F. Ahundov, Aldanmış Kevakib-Kemalüddövlle Mektupları, Bakü, Maarif Neşriyyatı.

Memmedzade, Hemid, (1987), M.F. Ahundov, Bedîî ve Felsefî Eserleri, Bakü, Yazıcı Neşriyyat.

Muhtaroğlu, Vilayet, (1993), Başlangıcından Günümüze Kadar Türk Edebiyatları Antolojisi, akt.: Dr Rıdvan Öztürk, Dr. Ali Duymaz, Ankara, Kültür Bakanlığı.

Vurgun, Samed; Mirze İbrahimov; M. Arif Dadaşzade, (1960), Azerbaycan Edebiyatı Tarihi, C. II, (Bölüm yazarları: F. Gasımzade, Eli Sultanlı, H. Efendiyev, E. Mir Ehedov, M. F. Ceferov), Bakü, Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Neşriyyatı.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СУФИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КАЗАХСТАНЕ

**АХМЕТБЕКОВА, А. К. / АХМЕТБЕКОВА, А. К.
KAZAKİSTAN/KAZAKHSTAN/КАЗАХСТАН**

ÖZET

Makalede Hoca Ahmet Yesevi'nin temelini attığı Kazakistan'daki Tasavvuf Edebiyatı'nın gelişmesinin ana eğilimleri üzerinde durulmuştur. Yesevi eserlerinin Bakırganî, Mutasavvuf Allayar, El Horezmî, Şekèrim Kudayberdiyev gibi taraftarlarına olan etkisi, sözlük-tezaurusların ve şiirdeki işaretleri, tempo, diksiyon, iç jestleri içeren şiir metninin nutuk (diskur) şekillerinin tahlili aracılığıyla izlenir. Türk Tasavvuf Edebiyatı, Arap Edebiyatı'ndaki "zuhdiyat" tarzıyla değinim noktası bulmuştur, onun konusunu, anlam önemini, işlevini belirtmiştir. Bu özelliklerin gelişmesi bize Türk halkarının mentalitesine uyan tasavvufî motiflerin dönüşüm (transformasyon) yönlerini ve bu rakursteki tasavvuf terimlerinin muhtevasını göstermeyi sağlar. Tasavvuf Edebiyatı'nın yerine getirdiği işlevlere itaat ederek, Yesevi eserleri "zikr" şeklini almıştır. Yesevi'nin "Zikr"leri Kazak topraklarında dinî içerikli didaktik liriğin başlangıcı olmuştur.

Yesevi hikmetlerinde efsneleştirilen, Peygamber'in ve mutasavvıf şeyhlerin hayatı ve faaliyetlerini anlatan tarihî olgular, Bakırganî, Sofu Allayar eserlerinde manzume şeklinde gelişmiştir. Bu manzumeler, XIX-XX. yüzyıllarda Kazak edebiyatında hızla gelişen "kıssa-destan" tarzının temelini oluşturmuştur. Asıl sofuluk eserleri inceleyerek halk bilimi ve yazılı kültürün özellikleri bağdaşan bu tarzın özelliklerini belirtebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf Edebiyatı, zikir formu, sözlük (kelime hazinesi).

ABSTRACT

In article deals with basic trends of sufi's literature development in Kazakhstan, which was based by Hozha Akhmed Yessau. The influence of Yessau's works on his followers, like Bakirgani, Sophi Allayar, al-Horezmi, Kudaiberdiev, traced through tezaurus-dictionaries analysis and discourse forms of poetical texts, which includes poetical graphic, rhythm, diction inner

gesture. Turkish sufi literature has contact point with “zuhdiyat” genre of Arab literature and this fact defined its themes, meaning and functions. Development of these features give us a possibility to signify the direction of sufi motives transformations in adaptation to Turkish peoples mentality as well as the content of sufi terms in this trend. Submitting to sufi’s literature functions, Yessaui’s works get “zikr” form.

Historical facts from Prophets and sufi’s sheiches life and activity changed in Yessaui’s hikmets into traditions, which gained development in Bakirgani, Sophi Allayars works in poem form. These poems put the base of genre “kissa-dastan”, it was developed fast in Kazakh literature in XIXth-XXth centuries.

Key Words: Sufi’s literature, “zikr” form, thesaurus.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные тенденции развития суфийской литературы в Казахстане, основу которой заложил Кожа Ахмет Йасауи. Влияние творчества Йасауи на его последователей, как Бакыргани, Софы Аллаяр, аль-Хорезми, Шакарим Кудайбердиева, прослеживается через анализ словарей-тезаурусов и дискурсивной формы поэтических текстов, которая включают в себя поэтическую графику, ритм, дикцию, внутренний жест. Тюркская суфийская литература нашла точку соприкосновения с жанром «зухдийат» арабской литературы, что и определило ее тематику, смысловое значение, функций. Развитие этих особенностей дает нам возможность обозначить направления трансформации суфийских мотивов в приспособлении их менталитету тюркского народа, а также содержания суфийских терминов в этом ракурсе. Подчиняясь функциям, которых исполняла суфийская литература, произведения Йасауи приобрели форму «зикр». «Зикры» Йасауи стали зачином дидактической лирики религиозного содержания на казахской земле.

Исторические факты из жизни и деятельности Пророка и суфийских шейхов преобразовались в хикметах Йасауи в предания, которые получили развитие в творчестве Бакыргани, Софы Аллаяр в виде поэм. Эти поэмы заложили основу жанра «кисса-дастан», который бурно развивался в казахской литературе в XIX-XX веках. Именно исследуя суфийские произведения можно определить специфику этого жанра, в которой переплетаются особенности письменной культуры и фольклора.

Ключевые Слова: Суфийская литература, дискурсивная форма, тезаурус.

Когда мы говорим о суфийской литературе в Казахстане, всегда возникает трудность ее отделение от мусульманской религиозной литературы. В мировой практике суфийская литература берет свое начало от религиозной литературы, но в Казахстане именно суфийская литература выполняла функцию распространителя ислама. Поэтому в средневековье вся религиозная литература не представлялась без суфийских произведений. Это наложило на суфийскую литературу дополнительно просветительскую, дидактическую функций. Разъяснение исламских догм, значения Корана на фоне суфийского учения – вот что представляла собой суфийская литература в Казахстане, начало которой заложило творчество Кожа Ахмета Йасауи.

Кожа Ахмет Йасауи не только основал тюркскую суфийскую литературу, но и определил основные тенденции развития суфийской литературы в Казахстане. Чтобы определить эти тенденции, используем разделение Е.Э. Бертельса произведений старейших персидских суфиев (Бертельс, 1965; 62):

1. Поэзия светская, преимущественно эротического характера, которая лишь искусственно введена в обиход суфиев и по назначению своему должна была служить как бы стимулом, облегчающим достижение экстатических состояний.

2. Поэзия чисто суфийская, пользующаяся терминологией <поэзии> предшествующего типа и преследующая ту же цель, но в данном случае более действенная, ибо отправным ее пунктом служит знание условий, требуемых для получения тех или иных воздействий на психику слушателя. Разновидностью этого типа является тот вид поэзии, который ставит себе задачей описание внутренних состояний суфия, пример какого мы видели выше.

3. Поэзия, имеющая цель дать изложение философских взглядов ее автора (или его учителя) и пользующаяся для этого терминологией первого типа, излагающая воззрения поэта в скрытом, замаскированном виде.

4. Лирика дидактическая, которая может быть названа суфийской лишь постольку, поскольку она исходит из суфийских кругов, ибо терминологией суфизма она почти не пользуется, исходит из общемусульманской доктрины и ничем не отличается от <мусульманской> религиозной лирики.

Рассмотрим произведения Йасауи, которые можно отнести к четвертому типу: его лирика – дидактическая, автор – известный суфий, суфийская терминология используется в дань традиции, и как мы указали выше, скорее религиозная мусульманская лирика появилась на почве суфийской лирики. Такая же лирика определяет творчество Сулеймана Бакыргани (ум.1186), ученика и последователя Йасауи, и знаменитого суфия среди тюрков Софы Аллаяра, жившего в XIV веке. Но какова тенденция развития этой дидактической лирики? Чтобы определить ее, выберем общую для этих поэтов тему – намаз, и сравним их словари-тезаурусы.

Namâz rûze tevbe üzre barġanlarġa
 Hak yoluġa kirip kadem koyġanlarġa
 Uşbu teybe birle anda barġanlarġa
 Yarlikanmiş kullar birlen sohbeti bar. (yesevî,1991; 146)

Идущим с намазом, постом, покаянием
 Шагнущим вступить на путь Истинного
 С этим покаянием вошедшим туда
 (Там) для облагороженных рабов будет беседа¹

Тезаурус стихов из “Дивани Хикмет”: намаз – молитва, раузе – пост, таубе – покаяние, барганлар – идущие, Хак – Истинный (эпитет Аллаха), йол – путь, киру – входить, кадам койганлар – шагнувшие, ошбу – это, анда – там, йарылканмыш – облагороженный, кул – раб, сухбат – беседа, бар – есть.

Первая тематическая группа этого тезауруса объединяет лексику со значением движения: барганлар(идущие), йол – путь, дорога, киру – входить, кадам койганлар (шагнувшие).

Вторая тематическая группа состоит из лексики со значением приобретения духовного багажа: намаз, пост, покаяние, беседа.

Из лексики этих тематических групп выделяются две идеологемы: 1) путь; 2) беседа. Лексический смысл – для беседы с Истинным, нужно вступить на истинный путь.

Hak taġala buirukı huş iahşi hizmetdur namaz

Kullariğä sansiz öl daria rahmetdur namaz

Fard kıldı Hak özi beş vakt namaz barşağa

Ai musulmanlar kiling her fard sunnetdur namaz (Бакыргани, 1906;13).

От Всевышнего Аллаха есть приказ, что очень хорошая служба, это – намаз

Для рабов бесчисленное море милости представляет собой намаз

Сам Аллах обязал пять раз совершать намаз всем

О, мусульмане, выполняйте каждое предписание, ведь сунна это – намаз.

Тезаурус строфы из «Бакырган китаби»: Хак – Истинный (эпитет Аллаха), тагала – всевышний, буйрук – приказ, хош йахши – очень хороший, хизмет – служба, намаз – молитва, куллар – рабы, сансиз – бесчисленный, дария – море, рахмет – милость, фард кылды – обязать, беш – пять, уакт – время, барша – все, мусулманлар – мусульмане, фард – обязанность, преписание, суннет – сунна (обычай).

Первая тематическая группа состоит из лексики со значением повеления: приказ, служба, намаз, обязать, сунна.

Вторая тематическая группа лексики со значением одобрения: очень хороший, бесчисленный, море милости.

Третья тематическая группа лексики взаимоотношений: Хак(Истинный) тагала, рабы, сам, все, мусульмане.

Четвертая тематическая группа лексики со значением результата: служба, милость, выполнить предписание, сунна.

Нужно выделить из первой и четвертой группы две идеологемы: 1) обязать; 2) выполнить предписание. Автор даже акцентировал “смыслотематические центры” (Казарин, 2004; 359): фард кылды (обязал – “сделал фард”) – кылын фард (исполняй предписание – “делай фард”). Вторая и третья группы несут смысловую нагрузку уточнения: кто обязал – Всевышний, что дает выполнение предписанию – море милости. Лексический смысл – кто выполнит свою обязанность перед Всевышним, приобретёт море милости.

В сборнике, который принадлежит перу Софы Аллаяр намазу посвящены девять отдельных стихов: “Дур баян фараид намаз”, “Дур баян

уаджибат намаз”, “Дур баян суннетхай намаз”, “Дур баян мустахийат намаз”, “Дур баян мухаррабат намаз”, “Дур баян макрухат намаз”, “Дур баян мубахат намаз”, “Дур баян муфассидат намаз”, “Дур баян анга ченд намаз раншаид хуандин”. Обратимся к первой строфе “Дур баян фараид намаз” :

Namaz içre faraid buldı on beş

Munı bilmek kerek ai mard dâryiş

Aiştegil sekisidur harigia

Iana ietisi bilgil dahilia (Софы Аллаяра; 16).

(Число) предписаний в намазе пятнадцать

Это должен знать (ты) о, мужественный дервиш

Выполняй из них восемь (предписаний) внешних

И из них семь, знай, (являются) внутренними

Тезаурус этих стихов: намаз – молитва, ичре – внутри, фараид – обязанности (множественное число от фард), болды – есть, он беш – пятнадцать, муни – это, билмек керек – должен знать, мард – мужественный, даруиш – дервиш, ештигил – выполняй, сегиз – восемь, хариджийа – внешний, йети – семь, билгил – знай, дахилийа – внутренний.

Первая тематическая группа состоит из лексики, обозначающие мусульманские реалии: намаз, фараид – предписания, дервиш, хариджийа, дахилийа.

Вторая тематическая группа состоит из лексики со значением действия: есть, должен знать, выполняй, знай.

Третья тематическая группа объединяет числительные: пятнадцать, восемь, семь.

Из лексики этих тематических групп выделяются три идеологемы: 1) намаз; 2) должен знать; 3) пятнадцать (восемь + семь). Лексический смысл: намаз – сложный ритуал, которого надо выполнять со знанием всех предписаний.

Как видим, хотя тема одна, но словари-тезаурусы очень отличаются друг от друга. Через них можно определить, что намаз из внутрен-

него духовного багажа превращается в ритуал, где внимание уделяется внешним атрибутам.

Обратимся к содержанию:

В хикмете Йасауи намаз упоминается как один из обязанностей в достижении определенных высот в пути Аллаха. Суть намаза не раскрывается. В стихах Бакыргани намаз пропагандируется: кто совершает намаз, будет в безмерной милости Аллаха. А также есть уточнение что, мусульмане должны молиться пять раз в день. Софы Аллаяр в своем стихе разъясняет, что в самом намазе есть пятнадцать заповедей: восемь внешних и семь внутренних. И в каждом стихе, посвященном намазу он полностью раскрывает суть и ритуал молитвы.

В каждом хикмете Йасауи сквозит суфийское учение. Даже в этой строфе говорится, что в истинный путь Аллаха нужно вступать с намазом, постом, покаянием и это приведет к сокровенной беседе для просвещения.

Стихи Бакыргани можно охарактеризовать как ода намазу. И даже единственное слово «Хак», который относится к терминам суфизма, стал широко использоваться мусульманами не суфиями. Если бы не личность автора, который известен как суфий, эти стихи трудно назвать суфийскими.

В стихах Софы Аллаяр тоже используется единственное «суфийское» словосочетание – мард даруиш (мужественный, непоколебимый дервиш). Автор не восхваляет намаз, он уже обучает, что собой представляет намаз, как надо совершать намаз, какие существуют виды намаза.

Предикат стихов поэтов можно описать так: в стихах Йасауи чувствуется привилегия нотки пожелания, Бакыргани отдает приказание, Софы Аллаяр обязывает совершать молитву. Это, в какой то степени, дает возможность определить распространение ислама в историческом контексте. Во времена Йасауи ислам только внедрялся в умы тюрок, во время Бакыргани ислам занял прочную позицию, а во времена Софы Аллаяр был уже неотъемлемой частью менталитета тюрок.

Попробуем проанализировать дискурсивную форму поэтических текстов.

Сложно утверждать что-либо по поэтической графике этих текстов, многие произведения суфийских поэтов зарождались устно и по-

том фиксировались письменно, или наоборот, зарождались письменно, а распространялись устно. Но все дошедшие до нас суфийские тексты имеют поэтическую графику. Если учесть что, «Поэтическая графика имеет природу кумулятивного характера: она – накопитель, хранитель и содержатель, а также конденсатор явлений в основном звукового, мелодического, даже артикуляционного характера» (Казарин, 2004;124), то именно арабская письменность смогла осуществить все эти функции по отношению к суфийским текстам. Арабская графика, благодаря Корану, считалась священной и это священность накладывала свой отпечаток на все произведения, написанные арабскими буквами.

Внутренний жест этих поэтических текстов определен обращениями, и в какой то степени, именно это относит материал к суфийской литературе.

В поэтическом тексте Йасауи прямого обращения нет, но причастия, образованные от глаголов включают в себя это обращение: «*Идущим* с намазом, постом, покаянием; *Шагнувшим* на путь Истинного; С этим покаянием *вошедшим* туда; Для облагороженных рабов будет беседа». За всем этим идущим, шагнувшим, вошедшим стоит обращение к суфию. Суфию, который всегда в действии в достижении высокой цели. Цель его настолько велика, что он ни на миг не может остановиться, потому что движение определяет его духовный рост. Шаг за шагом он меняется, поэтому Йасауи трудно его назвать или дать ему название. В этом и заключается завуалированность хикметов Йасауи. Автор оставляет определить внутреннее состояние, имя, деятельность своего героя слушателю.

У Бакыргани идет прямое обращение к мусульманам. Это упрощает интерпретацию, и в то же время озадачивает слушателя (читателя). Поэтический текст так построен, что его внимание все время отвлекается редифом “намаз”. Поэтому внутренний жест здесь выражен редифом.

Софы Аллаяр обращается к дервишу. Но это обращение отстраняется другой дискурсной единицей поэтического текста – ритмом. Порядок предложения построен так, что внимание слушателя (читателя) обращается к числительному: Намаз ичре фараид булди он беш – В намазе предписаний есть пятнадцать; Ештигил секизидур хариджийа

– Слушай, восемь – внешних; Йене йетиси билгил дахилия – И семь из них, знай, внутренние. Намечается точное выполнение ритуалов, внимание приковывается на внешние атрибуты намаза. Задумываться о внутреннем мире, о духовном росте дервиша не приходится.

Как мы заметили из внутреннего жеста поэтических текстов, идет тенденция уточнения, уяснения материала. Но это уточнение уменьшает нагрузку суфийского учения – все сокровенное выливается наружу, тайное становится явным. Суфийское значение хикметов Йасауи в стихах Бакыргани и Софы Аллаяр полностью трансформируется в религиозную дидактику. Внутренний мир как мусульманина, так и дервиша скрывается за предписаниями. Если Кожа Ахмет Йасауи описывал духовный рост, продвижение, состояние суфия, по которому можно было нарисовать его образ, то Бакыргани и Софы Аллаяр описывали действие того, кому предписывалось выполнять мусульманские ритуалы, действие довлело над действующим. Поэтические тексты Бакыргани и Софы Аллаяр теряли многоплановость, что отличало суфийскую литературу. Откуда это тенденция берет начало?

Первый и второй типы произведения суфиев, которых описал Е.Э.Бертельс, выполняли функцию достижения экстатических состояний во время сама‘. Внешне эти два типа относятся к поэзии светской. Суфийские произведения, которых можно отнести к этим типам, пользовались лексикой любовной и винной лирики, которые впоследствии образовали суфийскую терминологию. Такие стихи отличают творчество аль-Хорезми (XIV в.) автора «Мухаббатнаме»:

Прийди, о виночерпий, поднеси нам чашу,
 Красавица проявляет к нам благосклонность,
 Выпьем вино за лик красавицы,
 Покропим воду Хызра на лицо милой.
 О, какая любящая, и не сдержала слова;
 Мир подобен ветру, жизнь как зола: без постоянства;
 Все те, у кого губы – рубины, а слова – жемчуги,
 Неверности учатся у тебя.
 Жизнь с мучениями пришла к развязке,

Истерзанное тобой сердце потеряло покой.

Любовь к тебе убила меня, ты не была справедлива,

Вот пойду прочь от твоих дверей, прощай. (Щербак, 1959; 163)

Как видим, аль-Хорезми традиционно для суфийской литературы использовал суфийские термины и обычную тему арабской поэзии – несчастная любовь и жестокость любимой по отношению к лирическому герою. Надо уточнить, что именно персидская суфийская литература повлияла на творчество аль-Хорезми, в которой любовная тема воспевалась особо красиво. И как указал Е.Э.Бертельс, через отношения “Возлюбленный - влюбленный” аль-Хорезми по традиции создает свой художественный образ: “Центр внимания перемещается, основной задачей становится как можно лучше использовать имеющийся материал в смысле уточнения, уяснения проблем суфийской философии, а не введения нового материала путем создания новых художественных образов” (Бертельс, 1965; 62).

Ахмет Йасауи также применяет суфийские термины в описании любви:

‘Ârif ‘âşik cân mülkide elem tartsa
On sikiz ming kamuğ ‘âlem ğulğul bolur
Köngül kuşu şavk kanatın tutup uçsa
Cümle vücûd yâdın sayrar bülbül bolur

Muhabbetni meydânîğa özin salsa
Ma‘rifetni bûstânıda cevlân kılsa
Sır şarâbın içip ‘âşik rûhı kansa
Meveddetni ğülzârıda hoş ğül bolur. (yesevî, 1991; 186)
Если сведущий влюбленный в душе испытает боль
Все восемнадцать тысяч миров содрогнутся
Если птица сердца полетит, расправив крылья страсти
Всё бытие станет соловьем, воспевая восхваление

Если (он) вступит в поприще любви
Если будет разгуливать в саду познания
Если дух влюбленного утолит жажду вином тайны
Будет в цветнике любви ароматным цветком.

В произведениях Йасауи на тему любви страдания описываются впе-

ремежку с жалобами на судьбу, стенаниями на непонимания окружающих, философскими размышлениями на тему жизни и смерти, значит, чем любовные, больше присутствуют мотивы жанра «зухдийат» из арабской литературы. Казалось бы, суфийская литература, появившаяся на материале любовной и винной лирике арабской литературы должна была сохранить эту особенность в процессе влияния. Так как влияние арабо-персидской литературы на тюркскую литературу через суфийское учение налицо, но как утверждал В.М.Жирмунский: «Всякое идеологическое (в том числе литературное) влияние закономерно и социально обусловлено. Эта обусловленность определяется внутренней закономерностью предшествующего национально-го развития, общественного и литературного. Чтобы влияние стало возможным, должна существовать потребность в таком идеологическом импорте, необходимо существование аналогичных тенденций развития тенденций развития, более или менее оформленных, в данном обществе и в данной литературе. А.Н.Веселовский говорил в таких случаях о «встречных течениях» в заимствующей литературе» (Жирмунский, 1979; 74). И таким «встречным течением» в тюркской литературе в усвоении суфийской литературы является философские размышления о скоротечности человеческой жизни и неизбежности смерти. Именно мотивы жанра «зухдийат» были понятны и близки менталитету тюрка, и смогли прочно занять место в сердце тюрка. Только благодаря суфийским поэтам философская лирика приняла окраску религиозности и в литературе, и в менталитете, и в жизни тюркского народа. Философские размышления существуют в рамках мусульманской религии.

А вот любовные и винные мотивы используются как дополняющая информация, как фон в зарисовке поэтического мира. Из подстрочного перевода видно, что у Йасауи суфийские мотивы выполняют функций тропа. И это использование намеренно, как будто поэт срывает покров со светской поэзии, дабы не было других интерпретаций. Можно заметить, что в хикметах Йасауи, например, всем известный термин “вино”, обязательно идет с определением: “сыр шарабы” – вино тайны, “йухиббухум шарабы” – вино “он вас любит”/из Корана/, “шаук шарабы” – вино страсти, “аласт хамры” – вино аласт, “аласт” сокращенный от “А ласту бираббикум”/из Корана/ и т.д. Как будто автор остерегался восприятие его в прямом смысле. Йасауи не дает возможности тол-

ковать его хикметы вне суфийского значения. Такую же тенденцию можно заметить у Шакарима Кудайбердиева (1858-1931):

Менин жарым кыз емес, /Моя возлюбленная не девушка,/
 Хакикаттын шын нуры. /Это – истинный свет истины./
 Оны сезер сиз емес, /Вам не почувствовать это,/
 Козге таса бул сыры. /Это тайна скрыта от глаз./

Жасырып тур жар озин, /Возлюбленная скрывает себя,/
 Бас козимен карама. /Не ищи глазами человека./
 Журегиннин аш козин, /Открой глаз своего сердца,/
 Жаннын сырын арала. /Познай тайну души./
 Корем десен жарымды, /Если хочешь увидеть мою возлюбленную,/

Мас бол, журек тазала. /Стань пьяным, чтобы очистить сердце./
 Ортеп жибер барынды, /Сожги все что имеешь,/
 Карсы умтыл казага. /Спеши на встречу смерти./
 (Кудайбердиев, 1988; 238)

В каждой строке сквозит, что под возлюбленным надо понимать Всевышнего, и нельзя допускать иные интерпретаций. У Шакарима даже есть стихотворение, где дается расшифровка суфийских терминов под названием: «Арак, мастык, жар, жан, шатак иманнын шешуи» (Расшифровка слов арак[водка], опьянение, возлюбленная, душа, спорный иман [веры]). Как и его предшественники тюркской суфийской поэзии Шакарим отказывается от завуалированности.

Произведение построено на условиях, что если хочешь быть как я, сделай то-то и то-то. Такие указания по становлению суфия мы можем встретить в хикметах Йасауи в форме зикров. Что собой представляет зикр Йасауи?

Если хикметы Йасауи, посвященные отношению «Хак – суфий» описывают страдание и экстатическое состояние «влюбленного», «идущего по пути Истинного», то зикры, это – призыв осознать величие и могущество Аллаха и конкретные указания, что нужно сделать для приближения цели. Если «любовная» лирика описывала экстатическое состояние, то основной функцией зикра было достижение экстатического состояния. Дискурсная форма зикра создавалась в соответствии этой цели. Интонация, дикция, ритм подчинялись специ-

альной разработке дыхания, которая могла воздействовать на психику слушателя. Содержание зикра строилось на проповеди и по содержанию их можно разделить так: 1) восхваление Пророка, праведных халифов; 2) Осознание величия Аллаха и ничтожность человека; 3) призыв вступить на правильный путь и указания.

Видимо, первые зикры представляли собой оду Пророку, где повторение имени выполняла функцию пропаганды, и как редиф влиял на дыхание:

On sikiz ming ‘âlemğa server bolğan Muhammed
Otuz üç ming ashâbğa rehber bolğan Muhammed

Yalangaç u açlıkka kanâ‘atlığ Muhammed
‘Âsî câni ümmetğa şefâ ‘atlığ Muhammed (yesevî, 1991; 286)

Главнокомандующий восенадцати тысяч миров – Мухаммед
Путеводитель тридцати трех тысяч сахабов – Мухаммед
Голодному и холодному дал удовлетворение – Мухаммед
Заблудшей душе уммета дал озарение - Мухаммед

Как видим, в бейтах не только имя пророка Мухаммеда повторяется, но и слоги создают звуковой спектр. Дублированное звучание параллельных строк дает эффект эхо. Именно в зикрах Йасауи использует анаграммы, которые выполняют функцию усилителя воздействия на психику и создают другой пласт поэтического текста: “Итак, наличие анаграмматических фонолексем (и прежде всего графолексем, что естественно) в поэтическом тексте при наличии повторов типовых звукокомплексов свидетельствует о том, что фонетическая форма стихотворения в таком случае способна выражать те или иные смыслы в рамках данной звукосмысловой парадигмы и текста в целом”(Казарин, 2004; 308). Особенностью зикр Йасауи является через фоносмысловые ряды “образовать в тексте смысловое ассоциативное поле”. Именно образование ассоциативного поля будет доминировать в лирике Бакыргани, Софы Аллаяр и Шакарим Кудайбердиева.

Пророка и его деятельность восхвалялась в сравнении. А вот Единственного Всевышнего невозможно сравнивать с кем-либо или с чем-либо, поэтому используется дихотомия Аллах – человек. Именно

в этом типе зикра содержание основывается на размышлениях жизни и смерти. Но только смерть не воспринималась как конец всего, как это было в элегиях древних тюрков, смерть нагнетала неизвестностью удела в вечной жизни. Поэтому в этих зикрах вопрошались такие риторические вопросы, как «Ne kılğây min Hudâyû» (yesevî, 1991; 300) – «Что мне делать о Аллах?», «Sorar bolsa min kul anda ne kılğây min» (yesevî, 1991; 246) – «Если спросят, что мне, рабу, делать». Эти зикры рисовали страшную картину того света и каждая лексика как информатор страха создавала вибрации неизвестности, обреченности, безысходности. Произведения суфиев должна была создавать ауру страха при упоминании Всевышнего.

Третий тип зикра представляла собой проповедь. Содержание этого зикра давала надежду на достижение “таухида” при исполнении всех предписаний.

В хикметах Йасауи встречаются предания, легенды связанные с жизнью и деятельностью пророка Мухаммеда, суфийских шейхов. Также сюжеты из Корана пересказываются в стихотворной форме в жанре предания. Трудно сказать есть ли тут процесс “легенда начинает переходить в историческое повествование, историческое повествование начинает пробивать себе дорогу” (Ауэрбах, 1976; 41). Эта сторона творчества Йасауи связана с его просветительской деятельностью. Он использует эти сюжеты не только для подкрепления своих назиданий, но и выдает информацию в виде интерпретации Корана. История, связанная со смертью знаменитого суфия Мансура аль-Халладжа у Йасауи рассказывается для разъяснения суфийского учения. Но эта же тема в казахской литературе 19-20 веков потеряла свое суфийское значение и преобразовалась в жанр “кисса-дастан”, где преобладает сказочное повествование. Видимо такой процесс связан с творчеством Сулеймана Бакыргани, где святость гиперболизируясь в повествовании, шагнула за грань сказочности. Даже отдельные факты из жизни Пророка в произведениях Бакыргани приобретает форму предания со сказочными элементами. Такое повествование имел успех у слушателя, так как к функции назидательности прибавлялась функция развлекательности. Спецификой этого жанра было переплетение письменной литературы и фольклора. Один мотив звучал у каждого поэта по-своему, но говорить о традиции “назира” в восточной литературе спорно. Многих произведений разных авторов можно было принять за

вариантностью фольклора, хотя они распространялись в печатном издании. Этот процесс в казахской литературе начал бурно развиваться, что сложно было контролировать и сохранять их суфийские значения. Если мотив “Лейла – Маджнун” в персидской литературе была неотделима от суфийского значения, которое нуждалось в толковании, то этот мотив у Шакарима Кудайбердиева преобрела форму дастана, где рассказывается о простой человеческой любви.

В произведениях Софы Аллаяр притчи о суфиях посвящены передаче суфийского учения. Назидательные и занимательные суфийские рассказы пересказывались в стихотворной форме. В этих произведениях выступал один сюжет и заметна намеренная изолированность его от других сюжетов, хотя во многих произведениях фигурирует один персонаж. Видимо, это делалось, чтобы произведение не утратило свое назначение - свое суфийское учение.

Можно утверждать, что суфийской литературы в Казахстане развивалась в четырех направлениях:

1. Суфийская литература, которую основал Кожа Ахмет Йасауи в казахской литературе трансформировалась в мусульманскую религиозную литературу.

2. В суфийской литературе преобладал жанр «зухдийат», а не винная и любовная лирика, как в других восточных литературах, поэтому есть тенденция развития суфийской литературы в просветительскую философскую поэзию. Любовная тема со суфийским значением теряет свою «оболочку» и становится откровенно толкователем суфизма.

3. Предания и легенды, связанные с суфизмом, преобразовались в казахской литературе в жанр «кисса-дастан».

4. Суфийские притчи склоняются к назидательности и существуют в прозе и стихотворной форме.

Кожа Ахмет Йасауи не только основал тюркскую суфийскую литературу, но и определил основные тенденции развития суфийской литературы в Казахстане.

Чтобы установить начало, становление тюркской суфийской литературы, мы рассматривали произведения таких суфийских поэтов, как Йасауи, Бакыргани, Хорезми больше в историческом, культур-

ном, эстетическом, духовном аспектах. Но только через комплексный филологический анализ поэтических текстов суфийских произведений, мы можем определить особенности тюркской суфийской литературы. Анализ дискурсивной формы, который включает поэтическую графику, ритм, дикцию, внутренний жест даст нам разносторонне определить строение стиха, а также психолингвистический пласт жанра «зикр». Этот же анализ даст нам проследить влияние арабского жанра «зухдийат».

Через анализ языкового пространства поэтического текста Кожы Ахмет Йасауи и составления словаря-тезауруса, мы можем обозначить направления трансформации суфийских мотивов в приспособлении их менталитету тюркского народа, а также содержания суфийских терминов в этом ракурсе. Поэтому даже суфийские термины, связанные любовной лирикой, не могут прикрыть его просветительское содержание. В произведениях Йасауи суфийские мотивы используются как дополнительная информация в передаче поэтической картины мира. А такие мотивы как соловей – роза, виночерпий – вино, бабочка – свеча, море – добытчик жемчуга утратили свою функцию и выступают как эпитет или фон основного содержания.

Внедрения таких тем как житие пророка Мухаммада и суфийских знаменитостей заложили основу жанра «кисса-дастан», который бурно развивался в казахской литературе в XIX-XX веках. Именно исследуя произведения Йасауи, Бакыргани можно определить специфику этого жанра. Жанр «кисса-дастан» представляет собой смесь письменной культуры с фольклором, и поэтому суфийская литература как бы подтолкнула литературу казахского народа обрести письменную форму. С этой точки зрения, можно обозначить элементы письменной литературы через влияние суфийской литературы.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ауэрбах Э., (1976), Мимесис. Москва: Издательство “Прогресс”.
2. Бертельс Е.Э., (1965), Избранные труды: Суфизм и суфийская литература. Москва: Издательство «Наука».
3. Бакыргани, Сулейман, (1906), Бакырган китаби. Казань: Типография Торгового Дома Бр-евъ Каримовых.
4. Жирмунский В.М., (1979), Избранные труды: Сравнительное

литературоведение. Восток и Запад. Ленинград: «Наука».

5. Yesevî Ahmed-i. (1991), Dîvân-ı hikmet'ten seçmeler. Hazırlayan Prof.Dr. Kemal Eraslan. Ankara: Özkan Matbaası.

6. Казарин Ю.В., (2004), Филологический анализ поэтического текста. Москва: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга.

7. Кудайбердиев, Шакарим, (1988), Сочинения: стихи, дастаны, проза. Алматы: Жазушы.

8. Софы Аллаяр, Маджмуату-л-хикайат, Полиграфическое издание №268, Национальная библиотека Республики Казахстан.

9. Щербак А.М.(1959), Огузнаме. Мухаббатнаме. Москва.

AHMET HİKMET MÜFTÜOĞLU’NUN ŞİİRLERİNDE GELENEK

AKGÜN, Adnan
KUZEY KIBRIS/NORTH CYPRUS/СЕВЕРНЫЙ КИПР

ÖZET

Yeni Türk Edebiyatının Halk edebiyatı, Divan edebiyatı ve Batı edebiyatı olmak üzere üç gelenekten beslendiği kabulünden yola çıkılarak Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun şiirlerinin Türk şiir geleneği karşısındaki durumu ele alınmıştır. Çalışma yürütülürken seçilen altı şiir ahenk, şiir dili ve anlatım, yapı ve tema özellikleri göz önünde bulundurularak incelenmiş; sonuçta şairin Divan ve Halk edebiyatına özgü söyleyişle yazdığı şiirlerin geleneğin kabul dünyasından ayrılmadığı, modern tarzdaki şiirlerinin ise edebiyatımızda Servet-i Fünun ve özellikle Tevfik Fikret’ten itibaren görülmeye başlanan organik bütünlük içerdiği ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Halk edebiyatı, Divan edebiyatı, Servet-i Fünun edebiyatı, şiir geleneği.

ABSTRACT

Taking for granted that New Turkish Literature has been fed by three traditions of Folk Literature, Diwan Literature, and Western Literature, Ahmet Hikmet Müftüoğlu’s poetry has been studied with reference to the traditional Turkish poetry. The six poems chosen were studied in terms of harmony, language, expression, structure and themes; and as a result, it was concluded that the poems written by the poet following the diction peculiar to Diwan and Folk Literatures have adhered to the traditional way, and the poems written in modern style show the organic integrity observed in the period of Servet-i Fünun and, particularly in Tevfik Fikret.

Key Words: Folk Literature, Diwan Literature, Servet-i Fünun literary school, tradition of poetry.

Bu çalışmanın amacı Yeni Türk edebiyatının Halk edebiyatı, Divan edebiyatı ve Batı edebiyatı olmak üzere üç gelenekten beslendiği kabulünden yola çıkılarak Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun şiirlerinin Türk

şiiir geleneği karşısındaki görünümünü araştırmaktır.¹

Türk edebiyatı Tarihi gözönünde bulundurulursa, Tanzimat dönemine kadar, kendisine özgü bir geleneğe sahip olarak Halk edebiyatı ve Divan edebiyatı gibi iki ana kaynaktan beslendiği görülür. Tanzimatla beraber Türk toplumunda meydana gelen değişiklik ve gelişmelere paralel olarak Türk edebiyatı da asırlardan beri bağlı olduğu İslâmlık etkisinden sıyrılarak Batı etkisine girmiştir. Tabiatıyla bu durum Tanzimat döneminden itibaren zaman zaman gelenek çizgisinden uzaklaşmaya yol açmıştır. Bununla birlikte Tanzimat dönemi şiiirinde gelenekten gelen unsurlar özellikle birinci dönemde şiiirin dış yapı özellikleri olarak varlığını sürdürür ve daha ziyade içerikte bir değişiklik gerçekleşirken; ikinci dönemde ise hem içerik, hem dış yapı unsurlarında yeni uygulamalar görölmüştür.

Ahmet Hikmet Müftüođlu hakkında bugüne kadar çeşitli araştırmalar yapılmıř², son zamanlarda bir de doktora tezi hazırlanmıştır.³ Ancak onun řair yönünü geniş ölçüde ortaya çıkararak çalışma M. Kayahan Özgöl'ün *Bîgâne Durmayın Aşınânıza Müftüođlu Ahmed Hikmet'in Mektup, Şiiir ve Günlükleri*'dir.⁴ Nitekim bu tebliğin evreni şairin bugüne kadar yayımlanmayan bir şiiiri ile bu kitaptaki şiiirlere dayandırılacaktır.⁵ Şiiirlerle ilgili genel değerlendirmeden sonra örneklem olarak altı şiiir sečilerek ahenk, şiiir dili ve anlatım, yapı ve tema özellikleri incelenecektir.⁶ Ahmet Hikmet Müftüođlu'nun elimizde bulunan ancak yayımlanmamış diğer şiiirlerinin incelenmesi ise bu tebliğin sınırlarını aşacağı endişesiyle değerlendirmeye alınmamıştır.

Ahmet Hikmet'in yayımlanmış şiiirlerinde Türk şiiir geleneğinin kullandığı nazım birimleri, nazım şekilleri, vezin ve kafiye gibi unsurlar görölmektedir. Yayımlanmış kırk iki şiiirinden halk şiiirine özgü mani (4⁷), mizahi destan (33⁸), koşma (27⁹), dörtlük (34¹⁰), serbest düzenli nazım

¹Gelenekle ilgili çalışma için bkz. (akkanat, 2002).

²(tevetoğlu, 1951).

³(tetik, 1998).

⁴(öztöl, 1996; 1-239).

⁵Ahmed Hikmet Müftüoğlu'nun Halk ve Divan edebiyatına dair görüşleri için bakınız: (akgün, 2003; erbay, 1997).

⁶(aktaş, 2005).

⁷(öztöl, 1996; 113-114). Metinde parantez içerisinde verilen sayılar M. Kayahan Öztöl'ün kitabında yer alan şiiirlerin numaralarıdır. Her numaranın kitapta kaçınıcı sayfada bulunduğu ve varsa başlığı dipnotla ilk geçtiği yerde belirtilecektir. Aynı şiiirler başka özellikleri anlatılırken tekrara düşmemek için bir kez daha dipnotla belirtilemeyecek, şiiirin sayısı sadece metinde parantez içerisinde gösterilecektir.

⁸(öztöl, 1996; 146-151). "Dâstân-ı Testamam be-Zebân-ı Kaim-i Vâlîde-i bî-Zebân"

⁹(öztöl, 1996; 138-139).

¹⁰(öztöl, 1996; 151).

biçimi (35¹¹) olmak üzere beş şiiri, Divan şiirine özgü mesnevi (I/2¹², 3¹³, 11¹⁴, 13¹⁵, 15¹⁶, 20¹⁷, 28¹⁸, 36¹⁹), gazel (I/1²⁰, 2²¹, 5²², 8²³, 16²⁴, 23²⁵, 24²⁶, 25²⁷, 32²⁸, 37²⁹), rubai (3³⁰), şarkı (6³¹, 10³², 14³³, 36³⁴, 39³⁵), kaside (29³⁶), kıta (18³⁷, 19³⁸, 21³⁹, 30⁴⁰) ve tardiye (26⁴¹) olmak üzere otuz şiiri vardır. Modern tarzda yazdığı şiirlerde ise sarma (12⁴²) çapraz-sarma-düz kafiyelerin karışık olarak kullanıldığı Namık Kemal'e Mersiye (17⁴³), çapraz (22⁴⁴), dörtlüler (38⁴⁵), altılılar (9⁴⁶, 31⁴⁷), dokuzlular (7⁴⁸) görülmektedir.

Halk şiirine özgü söyleyişli şiirler dörtlüklerle ve hecenin yedili (4, 33, 34), sekizli (35), on birli (27) kalıbıyla ve dörtlükler şeklinde yazılmıştır. Divan şiirine özgü söyleyiş ve Batı şiir tarzındaki eserlerin bütünü aruz vezniyle ve yazıldığı nazım şekline özgü nazım birimleriyle oluşturulmuştur. Şiirlerde kullanılan aruz vezinleri ise şunlardır: *mefûlü mefâilün feûlün* (I/1.2, 3'ün üç kıtası, 7, 12, 13, 23, 26, 28, 36, 37), *feilâtün*

¹¹ (özü, 1996; 152-156). "(Aache) Deresi Kenârında"

¹² (özü, 1996; 107-109).

¹³ (özü, 1996; 112).

¹⁴ (özü, 1996; 120-122). "Nâci Efendi'ye"

¹⁵ (özü, 1996; 124-125). "Bir Tasvîr-i Ulvî Huzûrunda"

¹⁶ (özü, 1996; 126). "Şarkı"

¹⁷ (özü, 1996; 132-134).

¹⁸ (özü, 1996; 139-140). "Birâder-zâdem Kâzım Bey'in Resmine Mahsustur"

¹⁹ (özü, 1996; 156). "Hicaz Şarkı"

²⁰ (özü, 1996; 107). "Saâdet-i Mehtab"

²¹ (özü, 1996; 107-109).

²² (özü, 1996; 114).

²³ (özü, 1996; 117-118). "Nazîre-i Gazel-i Cenâb-ı Feyzî"

²⁴ (özü, 1996; 127). "Gazel-i Nazîre-i Feyzî"

²⁵ (özü, 1996; 135).

²⁶ (özü, 1996; 135).

²⁷ (özü, 1996; 136).

²⁸ (özü, 1996; 144-146). "Bigâne Durmayın Bu Kadar Âşinânıza"

²⁹ (özü, 1996; 157).

³⁰ (özü, 1996; 112).

³¹ (özü, 1996; 115). "Şarkı"

³² (özü, 1996; 119). "Şarkı"

³³ (özü, 1996; 126). "Şarkı"

³⁴ (özü, 1996; 156). "Hicaz Şarkı"

³⁵ (özü, 1996; 161).

³⁶ (özü, 1996; 140-141).

³⁷ (özü, 1996; 129-130). "Birâder-zâde-i Vâlâ-Güherim Nâzım Bey İçin Söylenilen Tarihtir"

³⁸ (özü, 1996; 132). "Çerkes Elbisesiyle Çıkarılmış Bir Fotografın Zahırına Yazılmıştır"

³⁹ (özü, 1996; 134).

⁴⁰ (özü, 1996; 142).

⁴¹ (özü, 1996; 136-138). "Şevketlü Pâdişâhım"

⁴² (özü, 1996; 122-123). "M...B"

⁴³ (özü, 1996; 127-129). "Nâmık Kemâl'e Mersiye"

⁴⁴ (özü, 1996; 138-139).

⁴⁵ (özü, 1996; 158-161). "Bir Mersiye"

⁴⁶ (özü, 1996; 118-119). "Tehazzün"

⁴⁷ (özü, 1996; 142-144). "Telehhüf"

⁴⁸ (özü, 1996; 115-117).

mefâilün feilün (3'ün üç beyti, 17, 22, 30, 31), *fâilâtün fâilâtün fâilün* (6, 10, 14, 15, 38), *mefûlü fâilâtü mefâilü fâilün* (9, 19, 20, 21, 32), *feilâtün feilâtün feilâtün feilün* (16, 29, 39), *mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün* (II, 18, 24), *mefûlü mefâilü mefâilü feülün* (8, 25), *mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün* (5), *mefûlü mefâilü feülün* (11), *mefâilün mefâilün* (36).

Ahmet Hikmet'in yayımlanan şiirlerinden yirmi altısında tarih ya bizzat şair tarafından şiirlerinin sonunda belirtilmiş, ya da yayın tarihi şiirlerin yayımlandığı dergiye atıfla belirtilmiştir. Buna göre şairin 1888-1893 yıllarında şiir yazmada yoğunlaştığı görülmektedir. Hece vezniyle yazdığı şiirlerin 1903'ten itibaren görülmesi onun Mehmet Emin'le Türk şiirinde başlayan anlayışın tesirine ve benimsediği Türkçülük akımına bağlanabilir. Bununla beraber şairin genel olarak aruz veznini tercih ettiği açıktır.

Ahmet Hikmet'in şiirlerinin ana temasını aşk duygusu oluşturmaktadır. Divan şiirine özgü söyleyişle yazdığı şiirlerde genellikle tek taraflı ve karşılıksız aşklar ve bundan doğan hayal kırıklığı dikkat çeker. Eski şiirin klasik anlayışından ayrılamayan platonik karakterdeki bu aşk teması yirmi yedi şiirinde görülmektedir. Maddî aşk ve cinsellik sadece bir şiirindedir (12). Babası Yahya Sezaî Efendinin mezarı başındaki duyguları (9), Namık Kemal için yazdığı mersiye (17) ve yine eşi Suad Hanımın vefatı üzerine (38) yazdığı şiirlerde ölüm teması yer alır. Millî-vatanî temalı (19, 20, 35) şiirleri dışında Muallim Naci (11), II. Abdülhamid (26, 29) ve Dürrişehvar Sultan (36) için yazdığı medhiyeler, kardeşinin yeni doğan çocuğu Nazım Refik'e düşürdüğü tarih (18), Kafkas elbiseli bir fotoğrafın arkasına (19) ve yine kardeşinin oğlu Kâzım Refik'in resmine yazdığı (28), insanı konu aldığı bir dörtlülük (21) ve mizahî temalı bir destan (33) diğer şiirleridir.

Ahmet Hikmet'in Halk, Dîvan ve Modern şiire özgü söyleyişle yazdığı ikişer şiirinin değerlendirilmesi onun gelenek karşısındaki tutumunu daha iyi ortaya koyacaktır.

(4)

Yârim ağlama derdi
Tuttu gönlünü verdi
Ben nasıl sığırdırayım
Canıma böyle derdi?

Dağlar, kayalı dağlar
Yeşil boyalı dağlar
Ben âhumu isterim
Bülbül yuvalı dağlar

*Sevgili kız ağlama
Yüreğimi dağlama
Bırak aksın kanları
Şu yarımı bağlama*

*Yandım Allahım yandım
Ah bu candan usandım
Ben sesini dinledim
Billâhi bülbül sandım*

*

*Âhım yetişmez mi, esmesin yeller
Seni sevdiğimi duymasın eller
Gönlüme bıraktı bir sönmez ateş
Kurbânı olduğum o beyaz eller*

*

*Akşam oldu neyleyim?
Derdim kime söyleyim?
Var git vefâsız akşam,
Yârsiz seni n'eyleyim?*

Mani nazım şekliyle ve 7'li duraksız heceyle halk şiirine özgü söyleyişle yazılmış şiirde, yararlanılan gelenekte olduğu gibi anonim şiirlerde çokça kullanılan cinaslar bulunmaktadır (derdi: söylerdi, derdi: üzüntü / eller: yabancılar, eller: vücudun parçası el). Yine mısra sonlarındaki rediflerin hakimiyeti, tam ve zengin kafiyelerin ağırlıklı olarak kullanımı(-an, -el, erd, -ağla, -yle), alliterasyonlar (d, l, r, m) ve kelime tekrarları (derdi ben, dağlar ben, yandım, ben, neyleyim) diğer âhenk unsurlarıdır.

“Tuttu gönlünü verdi” dizesinde bir kinaye vardır. Sevgili aslında ağlama derken şaire tutup gönlünü vermemiş aksine şair ona âşık olmuştur. “Ben nasıl sığdırayım / Canıma böyle derdi” derken bir tariz, “Yeşil boyalı dağlar” ile yeşil ağaçlıklı dağlar “Ahumu isterim” derken de sevgili kastedilerek mecaz yapılmıştır. “Bülbül yuvalı dağlar” ile geleneksel edebiyatımızda çokça kullanılan gül-bülbül ilişkisine telmihte bulunulmuştur. Âşık şiirde sevgilisinin ağlamasının yüreğini dağladığına, kendi canını ise bülbüle benzetmektedir. Gül için ağlayan bülbül gibi, kendisi de ağlamaktadır. “Âhım yetişmez mi, esmesin yeller / Seni sevdiğimi duymasın eller” dizesinde yeller söz taşıyan insanlara benzetilerek kişileştirme yapılmıştır. Şiirde geçen “yârim”, “âhu”, “sevgili kız” “sesini” “seni” ve “yârsiz” gibi

farklı kelimelerle sevgiliye seslenilmiş böylece aynı kelime tekrarlarından kaçınılarak konuşma dilinin doğallığı sağlanmaya çalışılmıştır.

Şiir dörtlüklerden oluşmuştur. Her dörtlük ses ve anlam uyuşmasıyla oluşmuş bir birim şeklinde, her dize de cümledeki bir kelime gibi düşünüldüğünde 1. dörtlükte âşık sevgiliye bağlanmasını güzel bir sebebe, ağlamaması için sevgilinin gönlünü kendisine vermesine, dayandırır. 2. dörtlükte dağların kendisine engel olmaması, 3. dörtlükte sevgilisinin ağlamasının acısını arttırdığı, 4. dörtlükte Allah'tan kendisine yardım etmesini istemesi, 5. dörtlükte aşk acısının bitmeyeceği, 6. dörtlükte sevgilisiz akşamın anlamının olmadığı ifade edilir. Bütün dörtlüklerde sevgiliye duyulan aşk ve özlem esastır. Dize sayıları, kafiyeler, hece sayısının -5. dörtlük hariç- eşitliği, aynı anlamın her dörtlükte farklı cümlelerle tekrarı şiire bir bütünlük kazandırmakla beraber, şiirden herhangi bir dörtlüğün çıkarılmasının, şiirin anlamını etkilemediği görülmektedir.

Şiirdeki tema âşıkın aşkı ve kavuşamaması dolayısıyla çektiği acıdır. Ancak bu temanın bir deneyimden çok metnin dayandırılmak istendiği gelenekten gücünü aldığı görülmektedir.

(27)

*Başım alıp yâd ellere kaçayım
Ahlarımı esen yele saçayım
Yüreğimi öten kuşa açayım
Tek benim hâlimi yârım bilmesin*

*O duymasın, onun için yaşayım
Köpüreyim, derelerle taşayım
Onun için denizleri aşayım
Tek benim hâlimi görüp bilmesin*

*Boyuncuğum onun için bükülsün
Gönülcüğüm onun için üzülsün
Gözyaşlarım onun için dökülsün
Pamuk eli yaşlarımı silmesin*

Koşma nazım şekliyle ve 6+5 ve 4+4+3 karışık durak ve on birli hece vezniyle yazılmış şiirde mısra sonlarındaki redifler (-ayım, -sün), tam kafiyeler (-aç, -aş, -ül), alliterasyonlar (l, m, n, y), kelime tekrarları (onun için, 2. ve 3. dörtlüğün son mısralarının nakarat şekli) şiirdeki ses ve ritm unsurları olarak dikkat çekmektedir. Yine şiirdeki ses ve söyleyiş bir sızlanma ve şikâyeti seslendirmektedir.

Şiirde çeşitli dörtlüklerinde geçen “yârim”, “o” “onun için” “pamuk el” gibi farklı kelimelerle sevgiliye seslenilmiştir. “Ahlarımı esen yele saçayım / Yüreğimi öten kuşa açayım” ile dertleşme kastedilerek mecaz ve kişileştirme yapılmıştır.

Şiir dörtlüklerden oluşmuştur. 1. dörtlük sevgiliden kaçış, 2. dörtlük âşığı halinden sevgilinin haberdar olmaması, 3. dörtlük sevgiliden ayrı kalmanın hüznü ve sevgilinin bunu görmemesine sitem şeklinde düzenlenmiştir. Bütün birimlerde sevgiliye duyulan aşk ve kavuşamama sözkonusudur. Dize sayıları, kafiyeler, hece sayısının eşitliği, aynı anlamın –aşk acısının– her dörtlükte farklı kelimelerle tekrarı şiire bütünlük kazandırmaktadır. Ancak halk şiirine özgü söyleyişle yazılmış bu şiirde dizeler tek başlarına başı sonu belli bir ruh hali ve görünüş sergilemezler. Şiirde ancak dört dize bir birim olarak anlamlıdır. Bununla birlikte şiirden herhangi bir dörtlüğün çıkarılacak olması anlamın bütünlüğünü etkilemez.

Şiirdeki tema aşk acısıdır ancak bu da belli bir kişinin tecrübesinden gücünü almamakta, söylenmek istenilen gelenekten esinlenmektedir.

(2)

Bir Gazel

*Belâ vâdîlerin keyfiyyetin mecnûn olandan sor!
O çeşmân-ı siyâhın teshîrin meftûn olandan sor!*

*Olunmaz hâkdânın izzet ü ikbâline mağrûr
Bu hükmü zahmdâr-ı gerdiş-i gerdûn olandan sor!*

*Zamânı-ı bahtiyârîde bilinmez kıymet-i râhat
Safâ-yı hâtır-ı ahvâlin varıp mahzûn olandan sor!*

*Nasıl te'sîr eder câna sadâ-yı ûd u neyle mey
Şeb-i hicrân ü gamda sînesi pür-hûn olandan sor!*

*Safâ bâkî midir sevdâ-yı âteş-nâk-i ulvîde?
Ne anlar bî-dilân ondan? Dili meşhûn olandan sor!*

*Safâ-âbâd-ı gamdan nasıl kâm olmalı âdem?
Bu sırrı lutf u kahrı bir bilip memnûn olandan sor!*

Gazel nazım şekliyle ve aruzun *mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün* kalıbıyla yazılmış şiirde mısra sonlarındaki redifler (olandan sor), zengin kafiyeler (-ûn), alliterasyonlar (l, n, m, s, d), kelime tekrarları (olandan sor,

safâ, nasıl, gam) şiirdeki ses ve ritm unsurlarıdır.

Dîvan edebiyatındaki âşğın timsali olan Mecnûn ve yine sevgilinin örneği Leylâ şiirde “çeşmân-ı siyâh” telmihiyle hatırlatılmaktadır.

Şiir beyitlerden oluşmuştur. Dizeler Dîvan şiirinde olduğu gibi, tek başlarına başı sonu belli bir görüşü belirtmemektedir. Ancak her beyit anlamlı bir birim olarak karşımıza çıkmaktadır. 1. beyitte sevgiliye tutulan, Mecnun’a benzetilen âşğın ruh hali anlatılmaktadır. 2. beyitte dünya hayatına güvenmemek gerektiğinin dünyada ızdırıp çekmiş insanlardan, 3. beyitte mutlu anlarda bu zamanın kıymetinin bilinmediğinin hüznü kimselerden, 4. beyitte musiki ve içkinin insana nasıl tesir ettiğinin gönlü yaralılarından, 5. beyitte aşta mutluluğun olmadığının âşıklardan, 6. beyitte gamdan insanın mutlu olabileceğinin de lutf ve kahrı bilenlerden sorulabileceği ifade edilmektedir. Bütün beyitlerde aşk acısı farklı söz gruplarıyla ifade edilmiştir. Bütün birimler bu tema etrafında toplanmıştır. Ancak şiirden herhangi bir beyit çıkarıldığında şiirde dile getirilmek istenen duygularda herhangi bir eksiklik görülmemektedir. Yine sevgiliye duyulan aşk ve bundan doğan ızdırıp anlaşılmaya devam etmektedir.

Âşıkın aşkı sebebiyle çektiği acı şiirin temasıdır. Bu acı farklı dil birlikleriyle her beyitte aynen tekrarlanmaktadır.

(6)

Şarkı

Dinleyip sen sevdiğim feryâdımı

Eyledin ihyâ dil-i nâşâdımı

Rahm eder gördüm şükür cellâdımı

Eyledin ihyâ dil-i nâşâdımı

Bir tebessüm, bir nazar âh-ı Vâmık’a

Çok görülmüştü değil mi âşka

Şimdi artık oldu mensî sâbıka

Eyledin ihyâ dil-i nâşâdımı

Bir tebessüm “Hikmet”i ihyâ eder

Bu tebessüm vuslatı îmâ eder

Âh-ı eltâfın beni şeydâ eder

Eyledin ihyâ dil-i nâşâdımı

Şarkı nazım şekliyle ve aruzun fâilâtın fâilâtün fâilün kalıbıyla yazılmış şiirde mısra sonlarındaki redifler (-dım, -a, -eder), tam (-ık, -â) ve zengin

kafiyeler (-âd), alliterasyonlar (n, m, r), kelime tekrarları (bir, âh, tebessüm) nakaratlar (2. ve 4. ve her dörtlüğün sonundaki dizeler) şiirdeki ses ve ritm unsurlarıdır.

Dîvan edebiyatındaki Mecnûn gibi meşhur âşığın timsali Vâmık ve sevgilisi Azrâ “âh-ı Vâmık” telmihiyle hatırlatılmaktadır.

Şiir kıtalardan oluşmuştur. 1. kıtada âşık, sevgilisinin ettiği feryadı duyduğunu, merhamet gösterdiğini, mutsuz gönlünü dirilttiğini, 2. kıtada eskiden âşığa bir tebessümün çok görüldüğü günlerin geçtiğini, 3. kıtada sevgilinin bir gülümsemesinin mutsuz gönlünü mutlu ettiği ifade edilmektedir. Sevgilinin âşığa lutfedişinin getirdiği ümit ve mutluluk bütün kıtalarda belirtilmiştir. Bütün kıtalarda sevgiliye kavuşma ümidi farklı söz gruplarıyla ifade edilmiştir. Bütün birimler bu tema etrafında toplanmıştır. Belirtilen birimlerdeki dize sayıları, dize sonlarındaki ses benzerlikleri, dizelerdeki vezin ve aynı anlamın farklı şekillerde tekrarı şiire bir bütünlük kazandırmaktadır.

Âşıkın sevgilisine kavuşma ümidi şiirin temasıdır. Bu duygu farklı dil birlikleriyle her kıtada tekrarlanmaktadır. Burada yaşanmış bir duygu halinin ortaya konulup yorumlanması sözkonusu değildir.

(118)

Tehazzün

Ey müntehâ-yı hâhiş ü ümmîd olan ölüm!

Ey ibtidâ-yı (...) tehdîd olan ölüm!

Aldın demek o pîri de sen taht-ı gadrine!

Verdin demek ki sen bana da ye's-i bî-zevâl

Çıktın mı âsumâna zemînden meâl-i âl?

Düştün mü toprağa ben nâlân eden?

Ey hasreti dü-çeşmimi nem-nâk eden vücud!

Ey merkadi bu çehreyi gam-nâk eden vücud!

Ey fikretiyle zihnimi sûzân eden hayâl!

Ey taşlarıyla gönlüme ibret veren mezar!

Mağmumluğuyla kalbime rikkat veren mezar!

Ey varlığıyla lâneyi şâdân eden peder!

Toprak çürüttü mü tenini?... Levha-i garib

Bak ben başında Fâtiha-hân zâir-i şekib

Öpmek diler idi bu gönül destini velik

Fevkindeki muhâfiz olan seng-i gam-nümâ

*Vermez bana müsâadeyi... Pek büyük cefâ...
Lutf et bana! Derûnumu sûzân eden peder*

*Ber efser-i saâdet idi bu siyeh türab
Makber midir yanımda olan sönmüş âfitab?
Mahşer midir şu karşıdaki mevki-i harab?
Söyle nasıl tezd, bu ne müdhiş inkılâb?
Ey akl ü hiss ü fikrimi tâlân eden peder*

Üç dördlüğü altılı, son dördlüğü beşli nazım şekliyle ve aruzun *mefûlü fâilâtü mefâilü fâilün* kalıbıyla yazılmış şiirde redifler (olan ölüm, eden vücûd, eden peder, veren mezar), tam (-â) ve zengin kafiyeler (-îd, -âl, -nâk, -âl, -nâk, -îb, -âb, -ân), alliterasyonlar (t, ç, p, s), kelime tekrarları (ey ölüm, peder mezar) şiirdeki ses ve ritm unsurları olarak dikkat çekmektedir. Yine şiirdeki ses ve söyleyiş bir üzüntü ve isyanı ifade edecek özelliktedir .

Şiirin zaman zaman artan heyecanlı tonu nidâ sanatıyla ve ünlemlerle kendisini hissettirmektedir. Ölümüne “ey müntehâ-yı hâhiş ü ümmîd olan ölüm” şeklinde seslenilerek kişileştirme yapılmıştır. Mezarın başındaki taş “Fevkindeki muhâfiz olan seng-i gam-nümâ” ifadesiyle babasının elini öpmesine izin vermeyen bir muhafıza benzetilmektedir.

Şiir çeşitli birimlerden oluşmuştur. Bütün birimler ölüm acısı etrafında birleşmiştir. Belirlenen bir duygunun farklı şiir cümleleriyle ifade edilmesine rağmen kastedilen aynı duygudur. Belirtilen birimlerdeki dize sayıları, dize sonlarındaki ses benzerlikleri, kafiye düzeni, şiirde kullanılan vezin, anlamın her birimde farklı şekillerde tekrarı, temanın işleniş biçimi şiire bir bütünlük kazandırmaktadır. Bu şiir Servet-i Fünun döneminin üslup özelliklerini taşımaktadır. Özellikle Tevfik Fikret’in şiirimizin yapısını değiştirerek⁴⁹ Batı şiirinde görülen bir bütünlükle eserlerini vermesi Ahmet Hikmet’i de etkilemiştir.

“Ey müntehâ-yı hâhiş ü ümmîd olan ölüm” dizesiyle başlayan ilk birimde (1-2. dizeler) şair söylemek istediği hususu ortaya koyar. “Aldın demek o pîri de sen taht-ı gadrine” dizesinden sonra başlayan ikinci birimde (3-5. dizeler) babanın kaybının şairin üzerinde yarattığı üzüntü anlatılır. Üçüncü birimde (6-9. dizeler) ölen babaya seslenilerek onun kaybından doğan duyarlılık derinleştirilir. Ünlem cümleleriyle devam eden bu heyecanlı kısımda yeni bir söyleyiş, yeni bir anlatım tekniği görülmektedir. Dördüncü birim mezara hitap kısmıyla başlayan, mezarının başında babasına dua okuyan, elini öpmek isteyen şairini durumunu ve buna izin vermeyen gamlı

⁴⁹ (kaplan, 1983; 257).

mezar taşlarıyla devam eder (10-17. dizeler). Beşinci birimde ise (18-23. dizeler) ölüm muamması karşısında şaşkınlık ve üzüntü ortaya konmaktadır. Metinde birimler arasında Halk ve Dîvan edebiyatına özgü tarzda yazılan şiirlerden farklı olarak organik bir bütünlük dikkat çekmektedir. Nitekim şiirden herhangi bir birim çıkarıldığında ifade edilmek istenen duygu ve düşüncelerin anlaşılmasında zorluklar görülecektir. Ayrıca ikinci birimde başlayan ve babanın kaybından doğan üzüntünün şiirin akışına paralel olarak üçüncü birimden itibaren yoğunlaştığı açıktır. Şair dikkatini ölen babasının üzerine çevirince önce öfke, arkasından üzüntü duygularını dil ve söyleyişle birleştirerek şiire bir bütünlük kazandırmıştır. Görüldüğü üzere şiirde birimler içiçe geçerek bir birlik oluşturmuştur. Ayrıca her birimin düzenlenişinde konuşma dilini besleyen heyecan dolu kelimeler seçilmiştir. “Düştün mü toprağa beni nâlân eden peder”, “toprak çürüttü mü tenini”, “lutfet bana” ifadeleri bu konuşma üslubuna örneklerdir.

“Tehazzün” şiirinde tema babanın ölümünden duyulan acıdır. Bu duygu halinin şiire özgü yapı ve söyleyişle ilgisi açıktır ve metindeki birimlerin ortak noktası durumundadır. Yine şiirde temaya uygun bir yapı kurma gayreti son derecede belirgindir. Edebiyat-ı Cedîdeye özgü dikkat, duyarlılık, dili kullanma becerisinden yararlanılarak tema oluşturulmuştur. Bireyin acısı dile getirilerek, insanların merhamet duygularına seslenilmiştir.

Verem Kız⁵⁰

*Solup, bahâr-ı hayâtında bir gül-i nergîs
Zemîne düşmeye mâil şu kızcağz. Hayfâ!
Bu sinde, böyle güzelken, değil midir erken?
Vedâ-ı âlem-i fâni, seyâhat-i ukbâ*

*Zavallı kız sarı güller gibi, sararmış âh
Fakat güzel... Yine tâbân... Hele o çeşm-i siyâh,
Cihâna sanki vedâ eyleyen, o tatlı nigâh.*

*Ne rütbe câzibe-perver, ne rütbe dilberdir
Cemâli gülmededir; gerçi kendi muğberdir
Bahâra erse hazân böyle dilfirîb olmaz,
Cihânda gonca bile böyle kim nasîb olmaz
On altı sinnini doldurmamış henüz bu mâh
Ecel bu gonca-i şükûfteden ne ister âh
Cemâli subh-ı emelden latîf olan şu güzel,*

⁵⁰ Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun elimizde bulunan evrakından alınmış ve yayınlanmamış bir şiiri. Burada şairin evrakını verme lutfunda bulunan Doç. Dr. Eralp Alışık'a bir kez daha teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Revâ mı toprağa girsin bu yaşta zâr ü nizâr
 Zemîn-i aşkta bitmiş şu nev-nihâl-i emel
 Henüz goncaların etmemiş iken izhâr
 Sezâ mı hâke serilsin de pâymâl olsun
 Bu şiir ne revâdır ki bî-meâl olsun
 Geçen sene, yine bir böyle yaz zamânında,
 Tenezzüh etmeye inmişti sâhil-i bahre.
 O demde gonce-i handândı gülistânında
 Bahârlar açılırdı o gül dehânında
 Gülerdi böyle hilâl olmamıştı, hep dehre
 Bakardı şevk-i meserret ile değildi verem
 Hayât idi ana meşhûd olan değildi adem

Semâda yoktu buluttan eser deniz sâkin
 Havâ latîf idi gayetle her cihet tenhâ
 Tabîat uykuya dalmıştı mest olup gûyâ
 Ne bir kürek sesi vardı, ne bir sadâ; lâkin
 Bütün bütün de değildi o kızcağız yalnız
 Ana refik oluyordu çemendeki ezhâr
 Okurdular ana bir çok nevîn-edâ eş'âr
 Ki duymayız o lisân-ı latîfi aslâ biz
 Ne hoş tekellüm eder biriyile onlar
 Çiçek lisânını ancak yine çiçek anlar
 Uzatmayım, o güzel yerde vakf-ı hayret iken
 Semâ-yı arza, o sath-ı latîf-i deryâya
 Ağaçların arasında tulû edip birden
 Hayat verdi o demde o bezm-i tenhâya
 Kebûd gözlü, ziyâ saçlı bir civân erkek
 Ne yaptı kız acabâ?.. Korktu mu? Ne yapsa gerek...
 Amân! Amân! Ne saâdet... Dedi koşup gülerek.

Utandı sonra bu hâlinden ol melek-âdâb
 Kızardı çehre-i tâbânı al al oldu
 Fakat durur mu ya âşık? O etti yâre şitâb
 Cemâl ü aşk... O zamân.. Lafz ile me'âl oldu

Bu subh-ı neş'e-i sevdâ, bu îd-i zevk-i visâl
 Cihânın eyledi gûyâ ki rengini tebdîl
 Nazarlarında güneş dondu hande-i şevk

*Tabîat oldu serâser garîk-i feyz-i cemâl
Muhabbet eyledi nev-rûh-ı dilberi takbîl*

*Bahâr reng-i saâdetle incilâ etti
Tefeyyüz eyledi gûyâ bu bezm-i sevdâdan
Hayat yükselerek arşa i'tilâ etti
Tenevvür eyledi gûyâ füyûz-ı Mevlâ'dan*

*Visâli başka safâ verdi revnak-ı aşka
Bu kız bu mâh-ı letâfet ki bedr idi o zaman
Saçardı hâlesin etrâfa şevk-i sevdâdan
Nişân verirdi o yer âsümân-ı bâlâdan
Yanında sanki çiçekler nücûm idi tâbân*

*O nûrlar ki uçardı semâ-yı ânında
Bahârlar diyecektim... Verirdi ömre safâ
O handeler ki gezerdi o gül-i dehânında
Hayâtlar diyecektim.... Verirdi rûha bekâ*

*Dehânı gülşen-i ruhsâr-ı yâre gonca-nisâr
Lisânı kalbine feyz-âver-i nesîm-i bahâr
Dizinde yatmada cânân... Garîk-i şevk ü mesâr
Ne bahtiyâr idi âşık!.. Ne bahtiyâr... O yâr:*

*Dirîğ soldu o gülzâr-ı neş'e-i reng-i sürûr
Ne oldu bilmem o âşık? Kız işte.. Âh verem
Cihândan etmede âheste... Giryelerle... Mürûr
Takarrüb etmede gündün güne bu rûha, adem*

*Hayat!... İşte budur bir hayâl-i zâildir
Ben anlamam ki nedir farkı hâb ü hulyâdan
Zamân ki geçmededir hep zevâle mâildir
Memâtı fark edebilmem sabâh-ı rü'yâdan*

*Hayâldir diyorum... Diyorsunuz ki: Hayat!
Hayat!.. Anladık ammâ, nedir sonra memât.*

Şiir çapraz, sarma, düz kafiye tarzlarıyla karışık nazım şekilleri kullanılarak ve aruzun *mefâilün feilâtün mefâilün feilün* kalıbıyla yazılmıştır. Şiirde redifler (-dir, olmaz, olsun, -ında, -yâ, oldu), tam (-â,

-el, -em, -en, -ek) ve zengin kafiyeler (-âh, -ber, -îb, -âr, -âl, -ân, -âb, -îl), alliterasyonlar (s, z, ş), kelime tekrarları (verem, adem, âh, hayât, memât, hayfâ, gül, gonca, solmak, hayâl) şiirdeki ses ve ritm unsurları olarak dikkat çekmektedir. Yine şiirdeki ses ve söyleyiş bir üzüntünün ifadesidir.

Şiirde anlatılan genç kız “Gülerdi böyle hilâl olmamıştı” ifadesiyle aya, “gülistanında gonca-i handandı” ile gülbahçesinde açmış gülen bir goncaya benzetilir. Genç kız için kullanılan “zavallı kız” “sararmış âh”, “kızcağız” “hayfâ” kelimeleri sevgi ve acıma duygularıyla dolu ifadelerdir. Bu genç kızın “kebûd gözlü, ziya saçlı” genç sevgilisi ise ağaçların arasından doğan ve oraya hayat veren güneş imgesiyle tanıtılır.

Şiir çeşitli birimlerden oluşmuştur. Bütün birimler genç kızın ölümü etrafında birleşmiştir. Bu şiir de gerek ifade ve söyleniş, gerekse kullanılan tema açısından Servet-i Fünun şiirinin özelliklerini göstermektedir. Birinci birimde (1-4. dizeler) genç, güzel bir genç kızın hastalıklı ve sonu ölümle bitecek sonundan doğan hüznü anlatılır. İkinci birim (5-12. dizeler) genç kızın tanıtıldığı kısımdır. On altı yaşını doldurmamış bu kız siyah gözlüdür, dışı güler görünse de aslında üzgündür. Üçüncü birimde (13-19. dizeler) bu yaşta bir genç kızın hayatını yaşamadan toprağa girecek oluşuna dair bir sitem ve isyan vardır. Dördüncü birim (20-26. dizeler) bir hatırayla devam eder. Bu genç kız bir yıl önce yaz mevsiminde deniz kenarına gezmeye indiğinde ağzında gülücüklerle son derecede neşelidir. Zira henüz verem olmamıştır. Beşinci birimde (27-36. dizeler) tabiat ile genç kız arasında bir ilişki kurulur. Tabiat da aynı ölçüde güzeldir. Gökte bulut yoktur, deniz sakindir. Altıncı birim (37-47. dizeler) bir genç erkeğin ortaya çıkışı ve kızla karşılaşması ve aşkın doğuşudur. Yedinci birim (48-56. dizeler) bu aşkla dünyanın renginin değişmesini, tabiatın güzellikle doluşunu, sekizinci birim (57-69. dizeler) sevgili ve âşğın birbirlerine kavuşmasını, dokuzuncu birim (70-73. dizeler) şimdiki zamana dönüşü ve şairin kızın verem hastalığını ve ağlamalarla günden güne yokluğa yaklaştığını hatırlamasını, onuncu birim (74-79. dizeler) hayatın geçiciliği ve ölümün anlaşılmaızlığının sorgulanmasını anlatır.

Şiirin birimleri genç kızın verem oluşundan duyulan üzüntüyü açıklamaya yönelik kurulmuştur. Bu dikkat ve duyarlılığı daha iyi ifade etmek için genç kız bir erkekle tanıştırılıp aşk ortaya konulur. Bu birimin rolü ayrı bir önem taşımaktadır. Şiirin ilk birimindeki merhamet duygusu şiirin akışına göre yoğunlaşır. Bu yapı içinde bazı kelimelerin tekrarı, duyguları coşkuyla dile getirme anında konuşma dilinde karşılaşılan söyleyişlere yer verilmesi, isyan ve merhamet duygularıyla anlatımın

birleştirilmesi şiire bütünlük ve derinlik kazandırmaktadır. Yine şiirde geçmişten gücünü alan bir hatıra yer verilmesi gerçeklik duygusu uyandırmaktadır. Böylelikle kaynağını yaşamışlıktan alan bir hayalî sahne, genç kızın sevgilisiyle karşılaşp onun dizinde yatması, şiir dili ve duyarlılığı ile verilmiştir. Birbirini seven iki insanın kısa süren mutluluğu bir şiir atmosferi halinde yansıtılmıştır. Bunun dışında şiirde “Geçen sene yine bir böyle yaz zamanında” ve “Uzatmayım, o güzel yerde vakf-ı hayret iken” gibi konuşma diliyle yer alan ifadeler beraberinde yeni bir anlatım tekniğı getirmiştir. Şiirin son kısmı ses tonunun yumuşamasından ziyade bir sertleşmeyle biter. Burada erken ölüme karşı bir isyan ve ölüme dair sorular yer alır. Bütün olarak şiirde birimler birbiri içine girerek birbirini tamamlamış ve organik bir bütünlük oluşturmuştur.

“Verem Kız” şiirinde tema, on altı yaşında genç, güzel bir kızın veremden ölecek oluşundan duyulan üzüntüdür. Bu şiirle yukarıda incelenen “Tehazzün” şiiri arasında benzerlik ortadadır. Burada da genç bir bireyin kaybindan doğacak acı Edebiyat-ı Cedîdeye özgü dikkat, duyarlılık, dili kullanma becerisinden yararlanılarak ortaya konulmuştur.

Sonuç

Halk, Dîvan ve Modern tarzda yazılmış şiirlerin incelenmesinden ortaya çıkan sonuç şudur:

Ahmet Hikmet Halk şiirine özgü söyleyişle yazdığı şiirlerde gerçekten yaşadığı bir duygu halini ortaya koyup yorumlamaktan çok, Halk şiirinde var olan ortak kabul ve anlayışı yine ona özgü bir söyleyişle ifade etmeye çalışmıştır. Şiirden herhangi bir birimin çıkarılmasının anlamda değişikliğe yol açmadığı belirlenmiştir.

Dîvan şiirinde önemli olan soyut olanın ifadesidir. Gözlem ve tecrübeden ziyade sanat kaygısı ve kabuller önemlidir. Dolayısıyla Dîvan şiirine özgü söyleyişle yazılmış bu şiirlerde, şairin duygu hâlinin metin boyunca kademe kademe gelişmediğı, kendisini gelenekte var olan ortak anlayışa teslim ettiği görülmüştür. Şiirden herhangi bir beyit çıkarıldığında, tıpkı Halk şiirine özgü yazılmış şiirlerde olduğu gibi, dile getirilmek istenen duygularda herhangi bir eksiklik hissedilmemekte, yine sevgiliye duyulan aşk ve ona kavuşma ümidi anlaşılmaya devam etmektedir.

Modern şiirlerde görülen bir duygu ve düşüncenin gelişiminin anlatılması Ahmet Hikmet’in yazdığı “Tehazzün” ve “Verem Kız” şiirlerinde gözlemlenmiştir. Bu şiirin yazıldığı Servet-i Fünun döneminde

Türkçe yeni bir şiir yapısı ve söyleyişi benimsemiştir. Artık şair burada, dayandığı gelenekten gücünü alan soyut bir duyguyu değil, deneyimden ve gözlemden gücünü alan bir duyarlılığı anlatmaktadır. Şiirin birimleri arasındaki ilişki Halk edebiyatı ve Dîvan edebiyatına özgü söyleyişle yazılmış şiirlerden çok farklıdır. Şiirdeki birimler cümledeki kelimeler gibi birbiriyle yakından ilişkilidir ve organik bir bütünlük göstermektedir. Tabiatıyla bu yapı diğer şiirlerden farklı olarak yaşanmış, tecrübe edilmiş olana yönelmeyi de beraberinde getirmiştir.

KAYNAKÇA

Akgün, A., (2003), “Ahmed Hikmet Müftüoğlu’nun Edebiyat ve Dil Hakkındaki Görüşleri”, **Journal of Turkish Studies**, 27/I, 23-46.

Akkanat, C., (2002), **Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri**. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 362.

Aktaş, Ş. vd., (2005) **Türk Edebiyatı**. Ankara: 1-235.

Erbay, E., (1997), **Tanzimat ve Servet-i Fünun Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı**. Erzurum: Akademik Yayınları: 1-479.

Kaplan, M., (1983), **Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser**. İstanbul: Dergâh Yayınları: 1-280.

Özgül, M. K., (1996), **Bîgâne Durmayın Âşinânıza Müftüoğlu Ahmed Hikmet’in Mektup, Şiir ve Günlükleri**. İstanbul: MEB Yayınları: 239.

Tetik, A., (1999), **Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun Eserleri ve Fikirleri Üzerine Bir Araştırma**. İstanbul: 1-287 (Yayımlanmamış doktora tezi.)

Tevetoğlu, F., (1951), **Büyük Türkçü Müftüoğlu Ahmed Hikmet**. Ankara: MEB Yayınları: 261.

**ТЕМА МАНКУРТИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ПИСАТЕЛЕЙ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ
(Ч. АЙТМАТОВ, А. КЕКИЛЬБАЕВ,
Т. ДЖУМАГЕЛЬДИЕВ)**

**AKMATALIYEV A. / AKMATALIYEV, A.
KIRGIZISTAN/KYRGYZSTAN/KYRGYZSTAN**

ÖZET

Bu makalede J. Aytmatov'un «Asırı Süren Bir Gün» eserindeki Mankurt hakkında masalının sanatsal görevi açılmıştır. Aytmatov'un zoruyla hatırasını mahrum eden ve vatanda bulunduğu tam değerli şeyi – vatanın, kendi millet hayatına ortaklık duygusunu kaybetmiş insan hakkında masalı – acı ahlaki problemlerin değmeyen derin felsefi genelleştirmedi. Yerinde yazar kendi sonucunu ifade ediyor, fakat yazarlar, kendi eserlerinde kullanılan tarihî gerçeklere genel fikirle sahip olamaz, onlar sadece sanatsal ayrıntı olarak rol alabilir. Yani bu sorun, tarihî veya mitolojik gerçekleri kullanan ilk kimse olmasında ve bu gerçeklerin, kişinin özel dünyası aracılığıyla ortaya çıkarılmasında değildir. Ve bir milletin yazarı, başka bir milletin beslemesi ve motifini kendi yaratıcılık ortamında tasvir edebilir ve bunu da dünya çapında derin bir şekilde analiz edebilir.

Anahtar Kelimeler: Edebî bağlantı, tasvir etmek, sanatsal görev, mankurtluk, mitoloji gerçekleri, hronotop.

ABSTRACT

In clause art function of a legend about Mankurt in C.Aytmatova's product «Reveals and longer century's day». A parable of Aytmatov about the person are violently deprived memories and lost the dearest that is in a life - the native land, feeling of participation to a life of people - the deep philosophical generalization mentioning sharp moral problems. At the same time the author states the conclusions that historic facts which were used by writers in the products, do not possess a scale idea, they only play a role of an art detail. I.e. a question is not in the one who the first used the given historical or mythological fact, and in deep disclosing by means of a private world of the person. Also the deep analysis of reproduction in

creativity of the writer of one people of the maintenance and motives of the product created by the writer of other people is done.

Key Words: Literary communications, reproduction, art function, mankurtizm, mythological hronotop.

РЕЗЮМЕ

В статье раскрывается художественная функция легенды о Манкурте в произведении Ч.Айтматова «И дольше века длится день». Айтматовская притча о человеке, насильственно лишённом памяти и потерявшем самое дорогое, что есть в жизни – родину, чувство сопричастности к жизни своего народа – глубокое философское обобщение, затрагивающее острые нравственные проблемы. Вместе с тем автор излагает свои выводы что исторические факты, которые использовали писатели в своих произведениях, не обладают масштабной мыслью, они лишь играют роль художественной детали. Т.е. вопрос не в том, кто первым использовал данный исторический или мифологический факт, а в глубоком раскрытии посредством него внутреннего мира человека. И делается глубокий анализ воспроизведения в творчестве писателя одного народа содержания и мотивов произведения, созданного писателем другого народа.

Ключевые слова: литературные связи, воспроизведение, художественная функция, манкуртизм, мифологический хронотоп.

В книге «Запад и Восток» академик Н.И.Конрад писал: «Не следует думать, что существует только две формы проникновения литературы одного народа в литературный мир другого народа – проникновение в подлиннике и в переводе. История мировых литературных связей свидетельствует о наличии и других форм. Одна из таких форм – воспроизведение в творчестве писателя одного народа содержания и мотивов произведения, созданного писателем другого народа»¹.

Казахские литературоведы и читатели считают роман «И дольше века длится день», вышедший из-под пера сородича-киргиза, гордостью не только киргизской, но и казахской литературы. Обусловлено это, конечно, национальным материалом, на котором строится произведение, обращением писателя к жизни, древней истории родственного казахского народа. И всё же последнее, думается, не столь важно: роман, несомненно, является философским произведением,

¹ Конрад. Н. «Запад и Восток». – М.: Наука. – 1972. с. 324-325.

глубоко затрагивающим проблемы всего человечества.

Едигей – новый персонаж в мировой литературе, доселе в ней не встречавшийся, так трактуют многие критики образ главного героя романа². Это человек, способный глубоко мыслить, самоотверженное трудиться.

Едигей искал ответы на вопросы: что есть счастье? Достижимо ли оно? Останется ли после нас хоть что-нибудь на земле, в память и в назидание потомкам? Что значит жить по совести? И что такое долг, ответственность, честь, любовь? В центре внимания писателя оказался человек во всей полноте его размышлений о жизни, чувств и чаяний.

Едигей воспринимает человеческую смерть как философскую проблему бытия, в которой сконцентрированы все категории человеческого существования. Вершина размышлений Едигея – человеческая совесть, от её чисто бытового до планетарного воплощения – совести всего человечества.

«Идея совести, идея ответственности человека труда за всю планету, за мир на земле звучит в романе особенно остро и драматично. Развитие этой идеи в произведении связано прежде всего с образом центрального героя»³, – утверждает Ю.Нигматуллина.

А «...таких скромных, «незаметных» стариков, воплощающих народную правду жизни, как Едигей, мы встречаем до сих пор»⁴.

Критики подчёркивают, что Едигей и Казангап – «знатные молодцы нашей эпохи», «люди, труд которых украшает народ и землю», «знамя совести», «опора бытия».

«В Едигее состоялось открытие национального характера, ибо в том, как он чувствует и мыслит, как говорит и действует, мы угадываем особенности национальной индивидуальности, национального

² Токбергенов Т. Пегий пёс... // Казак адебиети. – 1987. – 16 октября. – Каз. яз.; Кекильбаев А. Соприкоснулись с вечностью // Жалын. – 1988. – №6. Каз. яз.; Торокулов Н. Полустанок буранный // Мадениет Жане турмыс. – 1986. – №9. Каз. яз.; Кошчанов М. Фальсификаторы от литературы // Звезда Востока. – 1985. № 4; Алиев Р. Памяти человека и свободы // Адабиет ве индженесет. – 1981. – 14 августа. Азерб. яз.; Махмудов М., Норматов У., Садик., Абдуллаев О. За правду необходимо бороться // Шорк юлдузи. – 1987. № 2. Узб. яз.; «Чувашская литература: тенденции развития, стилевые поиски». – Чебоксары. 1988. с. 82; Мирзаев Н. Правда и истина // Шорк юлдузи. – 1988. №2. с. 184. Узб. яз.; Мефодьев А. «Пафос труда». – Чебоксары. – Чувашское книжное издательство, 1987. с.106; Джаббарова Е. Неиссякаемый источник // Звезда Востока. 1984. №3. с. 168; Гусейнов А. Уметь видеть и уметь сказать // Литературный Азербайджан. 1988. №2. с.101.

³ Нигматуллина Ю. «Методика комплексного изучения художественного творчества». – Казань: Издательство Казанского университета. – 1983. – с 79.

⁴ Эльчин. «Поле притяжения». – М.: Советский писатель. 1987. с. 30.

склада мышления и образа жизни казаха. У него народный взгляд на происходящее»⁵.

Помыслами и душой Едигея, под влиянием разговоров с Казангапом, всецело овладевает мысль о благородном человеке. Едигей уважает Казангапа не только при жизни, но после смерти.

«Человек не умирает, из одного мира он отправляется в другой», – размышляет Едигей. Проводы усопшего в этот иной мир есть и в обычаях казахского народа. «Писатель, – отмечает С.Акатаев, – весьма удачно использует описание этого этнографического явления в композиционной структуре романа»⁶. Можно полностью присоединиться к этому мнению: действительно, «внутренняя форма» произведения строится исходя из обычая прощания-завещания с покойником, характерного для быта тюркских народов.

Кандидат филологических наук А.Исенов особое значение придает лейтмотиву поездов, идущих «с запада на восток» и «с востока на запад». По его мнению, этот лейтмотив как бы объединяет всё повествование, связывая отдельные события и легенды⁷.

Слово и понятие «манкуртизм» благодаря роману Айтматова стало нарицательным. Забвение человеком своей истории, предков, родного языка, народных обрядов и обычаев, подобно паутине, пленяет молодое поколение всех народов земли. В качестве одного из образчиков современного манкурта писатель выводит образ Сабитжана. Нахватавшись поверхностных знаний, он в итоге становится не рабочим, не колхозником, не интеллигентом, а пустомелей⁸. Сабитжан бахвалится перед Едигеем своими «знаниями», утверждая, что после смерти человека его дух не умирает, а переходит к животным. Он – против предсмертного наказа отца: никак не может и не хочет понять, зачем тело отца надо везти так далеко – в Ана-Бейит. Манкуртизм навечно впитался в душу Сабитжана, и Едигей даёт ему очень точную характеристику.

«Казахи могли бы, наверное, адресовать свой упрёк Чингизу Айтматову, который в своём романе «И дольше века длится день»

⁵ Магомед-Расул. «Папаха и посох Сулеймана». – М.: Советский писатель. – 1987. с. 183.

⁶ Акатаев С. Урок человечности // Билим жане енбек. – 1985. №4, с. 32. – Каз. яз.

⁷ Исенов А. «Психологизм современной прозы: На материалах творчества Чингиза Айтматова». Алма-Ата. – Жазушы. 1985.

⁸ Мукашев З. «Буранный полустанок»: человечность и труд // Казак адебиети. – 1983. 12 августа. Каз. яз.; Садыкова Л. Героиня просит слова // Звезда Востока. – 1987. №5 с. 125; Кулиев В. Пути прозы, труды прозы // Литературный Азербайджан. – 1988. №4.

вывел казахов, не помнящих родства. Однако, есть явление, с которым нельзя не считаться и на которое уже нельзя закрывать глаза, поэтому будет более мудрым поблагодарить большого писателя и гражданина за то, что он первым смело обратился к этому болезненному вопросу об опасности национального беспамятства»⁹.

Кто поручится за то, что цивилизация не обратится в прах, если власть попадёт в руки такого манкурта, как Сабитжан?! И всё же манкуртизм – отнюдь не тирания, а явление, вытекающее из слабости человеческой. «Посредством превращения белого платка. Найман-ана в белую птицу писатель оптимистически завершает свою мысль. Судьбой манкурта из казахской легенды, возвещая весь мир, он предупреждает отцов и детей: «Люди, будьте бдительны! Манкуртизм пленяет молча, подобно неумолимой смерти»¹⁰, – отмечает С.Акатаев.

«Этот манкуртизм, - продолжает свою мысль казахский писатель Ш.Мурзатаев, – привел бы к глубокой трагедии, к уничтожению людьми друг друга. Айтматов предупреждает людей о подобной болезни»¹¹.

Узбекский писатель А.Якубов приходит к выводу: «Ценность актуальной мысли Айтматова на самом деле в следующем: он ведёт большой рассказ о кончине подростка, превратившегося в манкурта, пробуждает беспредельную ненависть к тем, кто лишает нас памяти»¹².

Правомерно ещё раз напомнить о признании писателя о том, что в своем романе он не сохранил мифы в чистом виде, а подверг их литературной обработке. Действительно, мифические аллегории и символика мифа художнику необходимы для того, чтобы по-новому познать и описать мир, а не только заинтриговать читателя удивительными событиями описанными в мифах. Как точно подмечает Г.Есимов, «легенда об Ана-Бейите в основном посвящена будущему»¹³. Поэтому, оживляя миф, Айтматов вдыхает новую жизнь в многовековую культуру, фольклор, мифологию, и на примере мифа доводит до сознания читателя такие категории, как «вчера», «сегодня» и «завтра», рассматривая их не изолировано, в отрыве друг от друга, а

⁹ Момыш-улы Б. Единая многонациональная... // Простор. – 1987. - №1. – с. 173.

¹⁰ Акатаев С. Урок человечности // Билим жане енбек. 1985. №4. с. 33. – Каз. яз.

¹¹ Мурзатаев Ш. Чингиз и действительность // Социалистик Казакстан. – 1988. – 11 декабря. – Каз.яз.

¹² Якубов А. Талант, покоривший вселенную // Узбекистон маданияты ва санъати. 1988. – 11 декабря. – Узб. яз.

¹³ Есимов Г. Беспокойство о судьбе человечества // Жалын. 1986. №4. – с.14. – Каз. яз.

в диалектическом единстве «вчера-сегодня-завтра»¹⁴.

Именно эта особенность отличает творчества Айтматова от великого Гомера, пытавшегося в своё время рассказать о «технологии манкуртизации», и от А.Кекильбаева, и от Т.Джумагельдиева.

У Гомера происходящие события имеют локальный, местный характер: врагам мутили разум, давая им золотые семена лотоса и бросая их в объятия развратниц – логофог и они забывали свою отчизну, семью.

В повести «Баллада забытых лет» казахский писатель А.Кекильбаев рассказывает, как совершался процесс наказания пленных: влажные куски шкуры натягивали на бритые головы – высыхая и сокращаясь, они стягивали череп, волосы не могли пробить толстую, задубевшую шкуру, росли внутрь, в итоге пленные забывали, кто они, откуда родом, лишались дара речи. Они превращались в юродивых, уравнившись умом с животными.

В романе туркменского писателя Т.Джумагельдиева «Потерянный» отображаются зверские поступки, врагов Советской власти – баев, басмачей против народа. Один из героев произведения – басмач Киле, советует, своим товарищам, какой смерти предать Рахмана: «Что это за наказание – отрезать голову! Лёгкая смерть, и только. Мучение надо продлевать, тянуть подольше. Да так, чтобы он вопил, кричал, молил о смерти! Эх, было бы времечко, я бы вам такое зрелище показал!.. Стало, быть, я побрил бы ему башку, потом надел на неё шкуру только-только зарезанного барана и хорошенько затянул её. Потекут дни, шкура начнет сохнуть. И чем больше она: букет усылать тем сильнее станет сжимать голову. Что получается при этом? Волосы начинают расти, нонев наружу, а внутрь Человек сходит с ума, становится похожим на скотину. На бессмысленное животное»¹⁵. С какой нескрываемой гордостью заявляет герой-изверг о своей :намерении совершить зверское тяжкое преступление против человеческой жизни! Откуда ему знать, что и без шири, надеваемой на голову, он сам уже давно превратился в животное!

Вместе с тем исторические факты, которые использовали писатели в своих произведениях, не обладают масштабной мыслью. Они лишь играют роль художественной детали. Дело здесь, таким образом, не в том, кто первым использовал данный исторический или

¹⁴ Акатаев С. Урок человечности // Билим жане енек. – 1985. №4. Каз. яз.

¹⁵ Джумагельдиев Т. «Потерянный» – М.: Советский писатель. – 1987 – С. 55.

мифологический факт, а в глубоком раскрытии посредством него внутреннего мира человека.

В одном из своих интервью писатель признался, что замысел о манкурте у него возник после чтения эпоса «Манас». Вот эти строки:

Баланы кармап алалык,
 Башына шире салалык,
 Үйгө алып барып кыйнайлык,
 Алты зубун калмактын
 Аяк башын жыйнайлык.

Давайте поймаем мальчика,
 На голову его наденем шире,
 Отвезем домой и замучаем,
 Шестиплеменных (наш народ) калмыков –
 Всех объединим (соберем) до единого.

Калмаки задумывают «поймать» мальчика (Манас), «надеть» на голову шире и «замучить». К.Асаналиев по этому поводу пишет: «Есть все основания: думать, что именно эти строки натолкнули писателя на мысль о создании своей легенды о манкурте, где идейно-художественным центром стала птица Доненбай. И они, эти строчки стали не просто повествованием о судьбе манкурта, о человеке лишённом живой памяти, – произошла коренная трансформация древнего сюжета: поэтического предания о трагической судьбе народа в прошлом в метафористическое сказание о хранильнице этой истории в лице белой птицы Доненбай»¹⁶.

Айтматовская притча о человеке, насильственно лишённой памяти и потерявшем самое дорогое, что есть в жизни – родину, чувство сопричастности к жизни своего народа – глубокое, философское обобщение, затрагивающее острые нравственные проблемы. Человечество без памяти о прошлом, без корней — это мир без будущего, это толпа горьких одиночек, «сон разума, порождающий, чудовищ» и ведущий к апокалиптической гибели цивилизации.

Художественная сила Айтматова заключена в том, что он открыто, во весь голос сказал о манкуртизме, представил его в качестве одного, из злейших препятствий духовного развития цивилизации.¹⁷ Легенду

¹⁶ Асаналиев К. Возрождение эпоса // в кн.: «Чингиз Айтматов. Избранное» - Фрунзе: Кыргызстан. – 1983. с. 591.

¹⁷ Акатаев С. Урок человечности // Билим жане енбек. 1985. Каз. яз.; Кулиев В. Пути прозы, турды прозы // Литературный Азербайджан. – 1988. №4. с.111. «Чувашская литература: тенденции развития, стиливые

о манкурте использованную Айтматовым, можно рассматривать как узел, из которого, через взаимоотношения категорий единичного и всеобщего, разворачиваются все события произведения.

«Но Ч. Айтматов, интерпретируя древнюю легенду, отступает от традиционных способов передачи её содержания, от композиции фольклорных жанров. Структура притчи о манкурте осложнена ретроспекциями, отступлениями, перебивками временной последовательности действия; притча включает в себя различные жанры эпической поэзии казахов, в частности песню, историческую заметку, плач и т.д., и это придает мифу полноту и объёмность эпического повествования, иносказательную полифонию, многозначность, усиленные в сюжетно-композиционной структуре концепциями современного «манкуртизма» и «манкуртизма» космического, фантастического»¹⁸, — отмечает Ч. Гусейнов. И, думается, только через тему манкуртизма можно «расшифровать» и общий пафос романа, и образы его героев – Казангапа, Едигея, Сабитжана.

«Тема памяти, — пишет Ю. Нигматуллина, — развивается в романе в четырех хронотопах. Первый — это миг, момент современности, день похорон Казангапа. Он длится в воспоминаниях Едигея «дольше века». Это разъезд Боранлы — «микроточка» на земле. Второй хронотоп охватывает послевоенное прошлое нашей страны, действие выходит за пределы «микроточки». Мифологический хронотоп ещё более расширен, символизирует историческую память народа зафиксированную в легендах и мифах. И, наконец, космический хронотоп»¹⁹.

Азербайджанский литературовед А. Мамедов тоже выделяет в романе четыре хронотопа: легенды; прошлое Едигея, настоящее Едигея и фантастическое²⁰.

Братство, дружба, согласие между людьми — красная нить всех произведений Айтматова. И в «Буранном полустанке» также содержится призыв к людям жить в мире и согласии. Разворачивая эту мысль, Айтматов большим мастерством и художественным вкусом вводит и сюжетную канву произведения элементы космической

поиски». — Чебоксары. 1988. с 82.; Мирзаев Х. Правда и истина // Шорк юлдузи. 1989. №4. с. 184. Узб. яз.

¹⁸ Гусейнов Ч. «Этот живой феномен» с. 84-85.

¹⁹ Нигматуллина Ю. «Методика комплексного изучения художественного творчества». С. 79.

²⁰ Мамедов А. Функции эстетические в идейно-образной системе художественного произведения. На материале современной советской прозы // Автореф. канд. дисс. Баку. 1989. с. 189.

фантастики, что, как известно, ранее творчеству писателя не было характерно. Естественно возникает вопрос: как же трактуются фантастические моменты романа литературоведами и критиками?

По мнению Г. Гусейнова, космическая тема в произведении решена противоречиво, публицистическими средствами, стыковка фантастики и других хронотопных пластов романа не всегда органична²¹.

К этой точке зрения на наш взгляд; трудно присоединиться. Через фантастику писатель убедительно показывает: самое главное, что мешает человечеству жить в гармонии с собой — это разделённость мира. Айтматов ставит наиглавнейшую проблему современности — спасение человечества от ядерной катастрофы, воцарение мира на земле²². Здесь видна активная и новаторская роль писателя в глобальных процессах современности.

²¹ Гусейнов Ч. «Этот живой феномен» — С. 84-85.

²² Торекулов Н. Буранный полустанок // Маданият жане турмыс. — 1986.- №9. С. 16. Каз. яз; Мурзатаев Ш Чингиз и действительность // Социалисттик Казахстан 1988. 11 декабря. Каз. яз.

HAMZANÂME ÖRNEĞİNDE UZUN ANLATILARIN EĞİTİCİ İŞLEVİ

AKSOY, Mustafa
TÜRKİYE/TУРЦИЯ

ÖZET

Türkçenin konuşulduğu Anadolu sahasında 12.-13. yüzyıllardan itibaren hoşça vakit geçirtmek, eğlendirmek, bilgilendirmek ve eğitmek işlevlerini yerine getiren uzun anlatılar oluşturulmuştur. Bu uzun anlatılar sadece Anadolu’da değil, Hindistan, İran, Arabistan’da da yaygınlaşmış ve birbirlerini etkileyip ortak bir anlatı zeminini kullanmışlardır. Uzun anlatıların en önemlilerinden birisi de Hamzanâme’dir. Bu anlatıların anlatıcıları “râvîler” tahkiyelerini önce sözlü olarak gerçekleştirmişler, sonra bu tahkiyeler yazıya geçmiştir. Anlatılarda yoğun olarak kahramanlık ve aşk işlenirken sosyal hayata ilişkin bir çok konu da anlatılara dahil edilmiştir. Anlatı içinde dürüstlük, yiğitlik, cömertlik yardımseverlik, kıyıcı olmama, namusuna sahip çıkma vb. konularda okuyucuya sık sık telkinlerde bulunulmuştur. Eserler eğitici işlev de görmüşlerdir. Bu eğitici işlevin işleyişi ünlü uzun anlatı Hamzanâme örneğinde incelenip değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Uzun anlatı, Hamzanâme, eğitici işlev, ortak ahlak normları.

ABSTRACT

The Educative Function of Long Narrations in Hamzaname Example

Long narratives were composed for amusement and for education in the Turkish speaking Anatolian area from around the 12th and 13th century until the 20th century. These narratives were not spread in the Anatolian area but also in India, Iran and Arabia and affected each others topics resulting in a common narration foundation. One of the most important narratives was Hamzaname. These narratives were first narrated verbally and were inscribed later on. Although the main topics were mostly related to love and heroism, topics related to social life were also included in these narratives.

In the narrations themes like honesty, bravery, generosity, mercifulness, and purity were inspired to the audience. The narrations had also educative functions. This educative aspect in these narrations is investigated in the long narratives of Hamzaname examples.

Key Words: Long narrative, Hamzanâme, educational function, common ethic virtues.

Türklerde Anlatı Geleneği ve Hamzanâme

Her toplumda olduğu gibi Türk toplulukları arasında da eski tarihlerden itibaren çeşitli anlatılar oluşturulmuş ve kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Bu anlatıların içinde destanların önemli bir yeri vardır. Bu gün elimizde eski büyük bir Türk destan metni bulunmamakla birlikte dışa dönük mücadeleli ve maceralı bir hayat yaşayan Türklerin bu maceralarını anlattıkları destanlarının olduğu komşu kavimlerin çeşitli kayıtlarından anlaşılmaktadır. Bu anlatılar bilgilendirme, hoşça vakit geçirtme işlevlerini görürken toplumun kültürel birikiminin yeni kuşaklara aktarılmasını ve toplumda kültürel birlik ve bütünlüğün oluşturulup yaşatılmasını da sağlamıştır. Yine bu anlatılar komşu kültürlerden alıntılar yapmak ve onları çeşitli şekillerde beslemek suretiyle kültürler arasında yakınlaşmalara da neden olmuşlardır.

Türkler arasındaki en temel anlatılardan biri olan destan geleneği bu noktada her zaman önemli bir rol oynamıştır. Eski Türklere beri süregelen “Eski Türk destanı, çağdaşları olan başka uluslarda olduğu gibi, milletin kozmogonisini, inanışlarını, tarihini, edebiyatını, hatta yasalarını içinde toplayan bir dergi mahiyetinde olmuştur.” (İnan, 1987: 223) Türk topluluklarının kültürel birikimlerini destanî eserlerle gerçekleştirdiklerine dair bize bilgi veren diğer önemli kaynak Dürerü’ t-ticân’ dır. Aslen Selçuklu hanedanından olan Mısırlı Türk müellif Ebû Bekr b. Abdullah b. Aybek ed-Devâderî yazmış olduğu Dürerü’ t-tîcan isimli Arapça eserinde 1229 yılı olaylarından bahsederken Türklerin ortaya çıkışları ve başlangıç devirleri için temel bilgi kaynakları hakkında bilgi verir. “Bu malûmat bunların Ulu Han Ata Bitikçi kitaplarından alınan şeylerdir. Mezkûr terkinin tefsiri Büyük Şah Baba Kitabı demektir. Bu öyle bir kitaptır ki eski Türklerden Mogollar ve Kıpçaklar bununla sevinir ve memnun olur; bu kitabın onlar yanında büyük bir hürmeti vardır. Nasıl ki Oğuz Türklerinin yanında Oğuz-nâme denilen bir kitap vardır ki elden ele dolaştırırlar. Oğuzların bidayet-i halleri ve ilk pâdişahları hep bu kitapta mezkûrdur.” (Ergin, 1981: 35-36)

Türkler İslam kültür dairesine girdikten sonra eski destan geleneklerine

bağlı olarak Dede Korkut Kitabı gibi bir kısım temel anlatılar oluşturdular. Bunun yanı sıra İslam tesirinin daha ağır bastığı Asya sahasında Cengiznâme, Edige Destanı vb. destanları oluştururken yeni geldikleri ve eski gelenekten bir kısım kopmalar yaşadıkları Anadolu'da bölgenin anlatılarından da yararlanarak yeni destânî uzun anlatılar oluşturup söyleyip dinlemeye başladılar. Büyük ihtimalle bu uzun anlatılardan birisi Hamzanâme'dir. Hamzanâme benzeri anlatıların içinde kıssa, masal, efsane, kahramanlık olayları, aşk maceraları, yerine göre devrin bir kısım teknik bilgileri vb. birçok konu yer aldığı için bu tür eserlere destan demek yerine uzun anlatı demeyi tercih ettim. Her ne kadar bu uzun anlatıları anlatanlar kendi eserlerinde bu tür uzun anlatımlara destan deseler de bugün destan denince batılıların epece dedikleri tür anlaşıldığından böyle bir isimlendirmeyi tercih ettim. Fakat bu yeni destânî anlatılar, eski Fars ve Arap rivâyetlerine dayanan çeşitli rivâyetlerden ve bu rivâyetlere dayalı olarak hemen aynı dönemlerde yazılan Arapça Taberî tarihi, Farsça Şehnâme gibi anlatı kaynaklarından geniş olarak yararlanılarak oluşturuluyordu. Bu alıntılarla birlikte şüphesiz bu anlatıyı meydana getiren anlatıcılar eski Türk Destan geleneğinin anlatım ve yaklaşımlarından, halk arasında anlatılan masallardan ve kendi hayal ve kurgu güçlerinden de geniş olarak yararlanıyorlardı. Aksi takdirde halk arasında da anlatılarak ve okunarak yaygın itibar gören bu anlatılar yaygınlık kazanamazdı. Özellikle başta İstanbul kütüphaneleri olmak üzere Türkiye'nin çok çeşitli yerlerinde yazma eser bulunduran kütüphanelerdeki çok sayıda bulunun yazma nüshalar ve çeşitli kaynakların aktardığı bilgiler bu yaygınlığın ve itibarın en açık kanıtlarıdır. Bu yeni oluşturulan destânî uzun anlatılar o devir insanının hem tarih konusunda merakını hem de onların eskiden beri süregelen ve kültür aktarımlarını sağlayan anlatı dinleme ihtiyaçlarını gideriyordu.

Yazdığı Büyük Türk Edebiyatı Tarihi isimli eserinde Vasfi Mahir Kocatürk Hz. Hamza'nın kahramanlıkları ve şahsiyeti etrafında oluşmuş olan Hamzanâmeleri Anadolu'da oluşmuş ilk İslâmî kahramanlık destanları olarak kabul eder. Yazara göre bu eser 9. yüzyıldan itibaren oluşup anlatılmaya ve yayılmaya başlanmıştır. 14. yüzyıla kadar okunmuş ve yer yer yazıya geçirilmiştir. Yazar, eserin 14. yüzyılda Ahmedî'nin kardeşi Hamzavî'nin yazıya geçirdiğini Aşık Çelebi, Evliyâ Çelebi ve Katip Çelebi'ye dayanarak kabul eder. Hamzavî'yi Hamzanâme metnlerinin ilk müellifi olarak görür.(Kocatürk, 1970: 191-192) Kaynaklar Hamzanâmelerin müellifini Hamzavî olarak gösterebilirler de incelediğimiz nüshalarda böyle bir müellif ismine rastlamadık, eserdeki anlatıları hep

“râviyân-ı ahbâr, nâkılân-ı âsâr ve muhadisân-ı rûzigâr” yapmaktadır. Yani eser hep nakledicilerin dilinden anlatılmakta ve herhangi bir müelliften söz edilmemektedir.

Fuat Köprülü, Meddahlar makalesinde Hamzanâme'nin ilk yazılışıyla ilgili Evliya Çelebi'den naklen şu bilgiyi verir: “...Bâdehü Hamza-nâme'yi tanzim ettiler. Hicretin iki yüz altmış bir senesinde, 874 Ebu'l-Me'âlî bu te'lîfe âb-ü tâb verip altmış cilt etti. Meddahân-ı Rûm, bu altmış cildi fihrist ittihâz ederek üç yüz altmış cild Hamza-nâme yapmışlardır.” (Köprülü, 1986: 381-Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi, C.I, s. 525'ten naklen) Burada verilen bilgiye göre H. 261/M. 874 tarihine denk gelmektedir. Bu da Kocatürk'ün Anadolu'da Hamzanâme'nin ilk defa 9. yüzyıldan itibaren söylenip yazıldığı ifadesine uygundur. Yalnız buradaki üç yüz altmış cilt ifadesi mübalağalıdır. Yaptığımız taramalarda Hamzanâme'nin Anadolu'daki kütüphanelerdeki nüshaları altmış ciltten öteye geçmemektedir.

Yayınladığı Dânişmendnâme'nin girişinde Anadolu'da gelişen destanları değerlendiren Necati Demir, destanların başlangıcıyla ilgili bir tarih vermemekle birlikte oluşan destanları birinci dönemin destanları Hz. Ali Cenkleri, Hamzanâme, Battalnâme ve ikinci dönemin destanları Dânişmendnâme ve Saltuknâme olarak ikiye ayırır. Yazara göre birinci guruba giren Hamzanâme, Hz. Ali Cenkleri, Müseyyebnâme, Ebu Müslümnâme ile birlikte Arap ve İranlı Müslüman kahramanlar çevresinde vücut bulmuş destânî hikâyelerdir ve mekânları Arabistan ve İran coğrafyası olup metinler Arapça ve Farsçadan sade dille çevrilmiş, çeviriler yapılırken Türk muhayyilesinin ilâvesiyle zenginleştirilmiştir. (Demir, 2004: 16-17) Bu bilgi de metinlere dayanmayan eksik bir bilgidir. Nüshalara göre olayın coğrafyası içine belirtilen yerlerin yanı sıra Hint, Yemen, Habeş ve Anadolu coğrafyası da girmektedir. Meselâ bir kısım olayla Haranca (Amasya) çevresinde geçmektedir.

Bu eserle ilgili bilgi veren yazarların üzerinde durduğu diğer konu ise bu eserlerin halk arasında eski zamandan beri yaygınlığı ve gördüğü büyük ilgidir. Kocatürk, bu tür hikâyelerin 19. yüzyıla kadar çok yaygın bir şekilde kahvelerde okunup anlatıldığını belirtir. (Kocatürk, 1970: 192)

Fuat Köprülü ise bu hikâyelerin 13. yüzyıldan itibaren iyice yaygınlaşmasını destânî edebiyatın halk arasında gördüğü rağbete bağlar: “Bütün halk sınıfları arasına dağılmış olan ‘Destânî Edebiyat’ın gördüğü rağbet, şâirleri ve ozanları mevzularını İslâm ve İran anelerinden alan bir takım ‘Kahramanlık hikâyeleri’ daha vücuda getirmeye mecbur etti ki XIII.

yüzyılda kuvvetle başlayan bu cereyanın müta'akib asırda, muhtelif âmiller tesiri ile büsbütün inkişaf ettiğini göreceğiz. Bu kahramanlık hikâyeleri en ziyâde İslâm ananesinin tesiriyle ve 'Ebu Müslim'in, 'Hamza'nın ve 'Ali'nin şahsiyetleri etrafında vücuda geliyordu. XIV. yüzyıl başında ölen meşhur 'İbn Teymiye' Türkmenler arasında Hamzanâmelerin bolluğundan bahseder ki pek dikkat çekicidir. (Köprülü, 1981: 252-253) Köprülü, Meddahlar makalesinde yaygınlaşmanın diğer bir unsuru olarak XIV. yüzyıldan itibaren halk arasında ve saraylarda kıssahân olarak bilinen kimselerin halk meclislerinde okudukları veya naklettikleri hikâyelere bağlar. Bu kıssahânların okudukları genelde Hamza-nâme, Anter-nâme, İskerder-nâme, Süleyman-nâme, Rüstem-nâme kabilinden ekseriyetle hamâsî (epic) ve menkabevî mâhiyetteki hikâyelerdir." (Köprülü, 1986: 371)

İstanbul'da uzun anlatı eserlerinin Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar yaygın bir şekilde anlatılıp okunduğunu bize aktaran diğer eserler yabancı seyyahların yazdığı seyahatnâmelerdir. 1672-1673 yıllarında İstanbul'a gelmiş ve dolaşmış olan Fransız seyyah Antonia Galland yazmış olduğu günlük anılarında 14 Aralık 1672 tarihli günlüğünde Türkler arasındaki bu uzun anlatılardan şu şekilde bahseder: "Türklerin malik buldukları hikâye ve masalların çokluğu hayrete lâayık bir şeydir. On on iki cilde kadar varan romanlarımızın uzunluğuna hayret edilir. Türklerin yüz yirmi ciltlik İskender romanları vardır; daha başka elli, altmış, ilh. ciltlik romanları mevcuttur. Bedestende bu kitapları dört yahut beş akça mukabilinde okutmak üzere iare etmekten başka bir işleri olmayan bazı kitapçılar mevcuttur ve bunlara bilhassa kışın, geceleri uzayınca çok kalabalık gelir. Çünkü, Türklerin bu mevsimdeki âdetleri, pek ziyâde sevdikleri bu masalları dinlemek üzere toplanmaktadır. (Galland, 1987: 210)

Bazı yazmaların zahriye kayıtlarından Hamzanâmelerin insanların toplu buldukları İstanbul kiraathanelerinde tekrar tekrar okundukları anlaşılmaktadır. "Bu kitap İstanbul'da Mahmud Paşa'da Câmî'-i Şerîf havlısında Kürd Habib Ağa'nın kahvesinde Soğuk Çeşme Rüşdiyesi'nden bâ-şehâdetnâme neş'et eden meşhûr hikâye ve tevârihcilerden Tatar Şa'ban Efendi ikinci defa olarak kıraat eylemiştir ve dinleyen yârân safâyâb olmuştur. Bu sene 1217 (M. 1803), 5 Kanûmevvel, geçen sene 1216 (1802), 4 Kanunievvel." Hamzanâme 7: 93b) Yine benzer bir kayıt aynı kütüphanenin 147 numarasında kayıtlı 8. cildin arka zahriyesinde de yer almaktadır.

Hamzanâme sadece Anadolu'da değil Moğolistan, Hindistan ve İran'da

da yıllarca anlatılmış, dinlenmiş, yazıya geçirilmiş ve hatta okuma bilmeyen hükümdar tarafından minyatürlerle anlatımı yaptırılmıştır. Yalnız her bölgenin anlatıcıları –râvîler– temel iskelet ortaklıklar taşımakla birlikte eklemeler, çıkarmalar ve genişletmelerle anlatıyı tekrar tekrar kendilerine göre oluşturmuşlardır. Bunu Anadolu alanının yazma nüshalarında da görmek mümkündür. Çünkü nüshalarda Hamza, ‘Amr, Büzürmihr, Nûşirevân, Behtek, Lendühâ, ‘Amr-ı Ma’dî gibi şahıslar ortak olmakla birlikte olaylar farklı uzunluklarda anlatılmakta, yeni olaylar, kıssalar, anekdotlar, farklı yerlerdeki değişik maceralar devreye sokulmaktadır.

İran alanında da Hamzanâme’nin anlatıldığı ve yazıya geçirildiği anlatılmaktadır. Elimizdeki Tebriz baskısı Hamzanâme yirmi dört bölümden oluşmaktadır. İran coğrafyasında yaşayan Türklerin anlatıp yazıya geçirdikleri Hamzanâme’nin yirmi dört bölümden oluşması dikkat çekicidir. Oğuznâme’nin yirmi dört Oğuz boyunun her biri için bir destan söylenmesinden hareketle yirmi dört hikayeden oluşması gerektiğini uzamanlar belirtmektedirler. Bu bakımdan elde bulunan Dede Korkut Kitabı’ndaki oniki hikayenin yirmi dört olması gerektiği alanın uzmanlarınca ileri sürülmektedir. Fakat bu Hamzanâme’deki olaylar çok kısa yaklaşık bölümlerde 5-6 sayfa civarında anlatılmıştır. (Ay, 1986) Anadolu’daki yazma nüshalarda yer alan birçok olay, kıssa bu matbu nüshada yoktur. Muhtemelen bu bölgenin Hamzanâme anlatıcıları bu anlatıyı kendi bilgi birikimlerine göre geliştirip zenginleştirerek anlatıyorlardı.

Moğol ve Hindistan alanında da bu eserin anlatılıp sevilerek dinlendiği yine 16. yüzyıl Moğol Hükümdarı Akbar’ın bu eseri resimlettirmesinden anlaşılmaktadır. Moğol Hükümdarı Akbar çocukluğunda severek dinlediği Hamzanâme’yi hükümdar olunca okuma yazma bilmediği için resimleterek seyretmek istemiştir. Bu iş için Hintli ve İranlı nakkaşları görevlendirmiş, nakkaşlar 1557-1572 yılları arasında Hamzanâme’yi bin dört yüz minyatürle resimleştirmişlerdir. Yalnız günümüze bu minyatürlerden iki yüz civarında gelebilmiştir. Victoria & Albert Müzesi’ne kazandırılan minyatürlerin macerası ilginçtir. Bu minyatürlerin çoğu Hindistan’da Çelum nehri yanında kulübelerin ve kayıkların pencerelerine perde yerine asılmış şekildeyken bulunup müzeye kazandırılmışlardır. Bu minyatürlerden elli sekizi çeşitli yerlerden toplanarak New York Broolyn Sanat Müzesi’nde sergilenmiş ve büyük etki uyandırmıştır. (Şenyener, 2002) Bu bilgiler Hamzanâme’nin ne kadar geniş bir coğrafyada sevilerek anlatıldığını ortaya koymaktadır.

Edebiyatın Eğitici İşlevi ve Türk Toplumunun Edebiyat Anlatılarında Yansıyan Değerleri

Bu zamana kadar edebiyatın işlevi konusunda yapılan değerlendirmelerde üzerinde durulan en temel yanlar onun zevk verici ve yararlı olmasıdır. “Estetik tarihinin esası belki de hemen hemen bir diyalektikten ibarettir ki bu diyalektikte tezi ve karşı tezi Horaca’ın dulce et utile (zevkli ve yararlı) kavramları oluşturur: Şiir güzel ve yararlıdır.” (Wellek, 1993: 15) Edebiyatın işlevi konusunda tartışılan başka bir görüş ise onun propoganda olmasıdır. Her yazar bir hayat görüşüne veya teoriye sahiptir. Verdiği eserde bir etki bırakarak hitap ettiklerine hayat görüşünü veya teorisini kabul ettirmeye çalışır. (Wellek, 1993: 21) Hamzanâme’de de ilgi çekici bir kısım kıssalar, maceralar anlatılırken arada bol bol nasihatlar ve dinleyen/okuyanı eğitici yönlendirici anlatımlar yer almaktadır. Bu edebiyatın zevk verici ve yararlı işlevine uygun bir yapıdır. Yine anlatıda bir kısım değerlerin yoğun bir şekilde propogandası ya açıktan ya da anlatılan olaylar ve kıssalar vasıtasıyla yapılmaktadır.

Türk edebiyatının ilk yazılı edebiyat metinleri olan Orhun Abideleri’nde yer alan Kül Tigin Abidesi doğu cephesinde kurucu hükümdar İltiş Kağan ve çevresinden bahsedilirken onların meziyetleri şöyle sırlanır: “Bilgili kağan imiş, cesur kağan imiş. Buyruku yine bilgili imiş tabî, cesur imiş tabî. Beyleri de milleti de doğru imiş. Onun için ili öylece tutmuş tabî. İli tutup töreyi düzenlemiş. (Ergin, 1978: 20) Kül Tigin’in milletine yaptığı hizmetler anlatılırken şunlar vurgulanır: “Tanrı bağışlasın, devletim var olduğu için, kısmetim var olduğu için, ölecek milleti diriltip besledim. Çıplak milleti elbiseli, fakir milleti zengin kıldım. Az milleti çok kıldım. Dört taraftaki milleti hep tâbi kıldım, düşmansız kıldım.” (Ergin, 1978: 25) Edebiyat tarihçisi Nihat Sami Banarlı Gök Türk devri edebiyat metinlerinde fazilet kabul edilen ve övülen insan ve millete ait meziyetler olarak “**alplik, erlik, bilgelik ve tüzlük**”ü sayar. (Banarlı, 2001: 67) Hamzanâme’de aynı değerlere büyük önem verildiğini fakat bunların yanına yeni bir kısım değerlerinde eklendiğini görmekteyiz.

İslam kültür dairesine girmeden önceki devirlerde cihana hâkim olmayı en önemli gayelerinden biri yapan Türklerin bunu gerçekleştirmek için dış dünyaya karşı son derece güçlü alp tipini yetiştirdiklerini ve bu tipin maceralarını destânî eserlerde işlediklerini biliyoruz. Bu tipin en önemli özellikleri ve davranış tarzı yukarıdaki paragrafta belirtilmişti. Türkler İslam

dairesine girdikten sonrada halkın muhayyilesinde yaşayan bu efsanevi kahramanlar gazi olup İslam'ı bütün dünyada yayan, Müslümanları, zulme uğrayanları kurtaran kahramanlara dönüştürülerek anlatılmışlardır. Bu anlatılardan yeni kahramanlar doğmuştur. Fakat bu anlatılara yeni kültürel ilişkilerde buldukları Arap ve Fars anlatılarının da büyük tesiri olmuştur. Bu tesirler sonucu eserlere hayali olağanüstülükler de girmiştir. Mehmet Kaplan Gazi tipini değerlendirdiği bir çalışmasında İslam tesirinden sonra Anadolu'da oluşan Saltuknâme, Seyyit Battal Destanı ve Hamzanâme'nin üzerinde bu konuyla ilgili çalışma yapılmadığını belirtir. Bununla birlikte Arap ve Fars kaynaklarından gelen eserlerde daha çok hayali unsurların bulunacağını Türklere ait eserlerde ise gerçeğe daha çok yer verileceğini belirtir. Kaplan'a göre bu anlatılarda gazilerin hayata bakış tarzını, inanç ve kıymetleri hâkimdir. (Kaplan, 1991b: 113) Kaplan'ın bu tespiti son derece yerindedir. İncelediğimiz Hamzanâme nüslaharında yer yer hayali unsurlar ve olağanüstülükler bulunmakla birlikte mücadeleler ve birçok olay son derece gerçekçi bir şekilde tasvir edilmişlerdir. Ayrıca bu eserler Kaplan'ın tespit ettiği gibi o dönemde ihtiyaç duyulan gazi tipinin hayata bakışını, inanç ve kıymetlerini yansıtırlar ve doğal olarak bu değerleri dinleyen veya okuyan kuşaklara aktararak genel bir eğitim verirler. Gazilerin en başta gelen ahlakları kahramanlıklarıdır, bunun yanında son derece cömerttirler. Gazalarda ganimet olarak kazandıklarını kendileri için biriktirmek yerine ihtiyaçları kadar kullanır, kalanını dağıtırlar. Zaten malına kıyamayan canına da kıyamaz. Savaş gaziler için geçici bir olay değil, bir yaşayış tarzıdır. Onlar yaşadıkları sürece gaza içinde yaşarlar. (Kaplan, 1991b: 114-118)

Türklerin Anadolu'da yazıya geçirdikleri içinde hem İslam öncesi atlı göçebe dışa dönük hayat tarzı yaşayan hem de İslam kültürü tesirini üzerinde göstermeye başlamış Türk toplumunun özelliklerini gösteren en önemli destan anlatılarından biri Dede Korkut Kitabıdır. Dede Korkut Kitabı geniş oranda göçebe Türk toplumu hayatını yansıtmakla birlikte İslam tesiri güçlü bir şekilde görülmeye başlar. Maddi gücün yanında manevi bir olağan üstü güç de ortaya çıkar. Hatta yer yer bu manevi olağanüstü güç maddi güce üstünlük sağlar. Bu İslamî devirde Türk kültürüne giren en önemli fikirlerden biri olan Allah'ın insan iradesini aşan sonsuz kudreti fikrinden kaynaklanmaktadır. (Kaplan, 1991a: 60-61) Dede Korkut Kitabı'nda kadını değerlendiren Mehmet Kaplan, bu hikâyeler atlı göçebe dışa karşı devamlı mücadele veren bir toplumun hikâyeleri olarak değerlendirir. Dede Korkut Kitabı'nda kadın yerleşik köy ve şehir medeniyetinde olduğu gibi aşk ve haz unsuru değildir. Devamlı hareket

hâlinde olan bir toplumun fertlerinden beklediği en önemli meziyet kahramanlık ve savaşçılıktır. Bunların gerçekleştirilmesi için güçlü bir vücuda ihtiyaç vardır. Dede Korkut Kitabı'nda kadında aranan şey hazza karşılık vermekten çok kahramanlık ve güçtür. Erkeğin kadında kahramanlık aradığı bir toplumda kadın da erkekte öncelikle güç arar. Güç, kahramanlık, cesaret ve savaşçılık en önemli meziyetlerdir. (Kaplan, 1976: 41-43) Dede Korkut Kitabı'nda aşk insanı maceraya ve savaşa sürükleyen bir yönlendirici değildir. Buna karşılık aile içi bağlar insanları maceraya ve savaşa sürükler. Anne oğul, baba oğul, kardeş ilişkileri maceralara ve kahramanlıklara yol açar. (Kaplan, 1976: 45)

Hamzanâme'de Yansıyan Toplum Değerlerinden Güç, Cesaret ve Kahramanlık

Hamzanâme anlatı boyunca en önemli şahıslar olarak rol oynayan Büzürçmihr – Hâce-i dâna– ve Bahtek –la'ın, cühîd–'in ortaya çıkışıyla başlar. Büzürçmihr, Câmasbnâme anlatılarak Câmasb ve Danyal Peygambere bağlanır. Daima iyiliği, bilgeliği ve akıllı temsil eder. Eserin hükümdar rolünü oynayan Nûşirevân'ı iyiliğe ve adaletli davranmaya yönlendiren veziridir. Bahtek ise daima fitne, fesat ve kötülüğe yönlendirme yapan diğer vezirdir. Nûşirevân, Büzürçmihr'i dinlerse iyilikler ve hayır, Bahtek'i dinlerse kötülükler ve zarar orta çıkar. Eserde bu ikisine Tasavvufî bir anlam da yüklenir. “Nûşirevân (6) olduğu için neylesün ol öyledir bu böyle (7)dir ve bu kıssayı tasavvufâne alanlar şahı (8) rûha teşbih idüp sağında Hâce melek (9) ve solunda Bahtek'i şeytana teşbih eylemişlerdir.(10) İmdi her kaçan kim şah Hâce'ye uyarırsa (11) safaya vasil olurdu amma her kaçan Bahtek'e (12) uyardı cefâya erişür idi, dürlü (13) dürlü belâlara ugrar idi bu mahalde yine Bahtek (14) bed-kârın sözüne uyup Hâce'nin ol (15) hikmet-âmiz sözlerin kabul etmedi. Şeytanı (16) gâlib oldu.” (Hamzannâme, 5: 106a)

Diğer önemli kahraman Nûşirevân'dır. Medâyin'de hükümdardır. Eserde hükümdarlığın temsilcisidir. Vezirlerin ortaya çıkmasından sonra hükümdarın ortaya çıkışı ve yetiştirilmesi anlatılır. Nûşirevân'ı babası Kubâd Şah'ın kimsenin bilemediği bir rüyasını bilerek ona vezir olmuş Büzürçmihr yetiştirir. Kubâd ölürken şehzâdeye Hâce'ye ısmarlar.

Bunlardan sonra Hamza ve onun en yakın yardımcısı 'Amr Ayyar, en önemli kahramanı 'Amr Ma'dî'nin ortaya çıkışları ve maceraları anlatılır. Bu kahramanların hemen hepsi olağan üstü bir güçle doğmuşlardır. Daha çocukluklarından itibaren bu olağanüstü güçlerini göstermeye başlarlar.

Anlatıda bunlar uzun uzun anlatılır.

Hamza önce Arabistan'da eşkıyalara ve oranın güç sahiplerine karşı gücünü gösterir, sonra Yemen hükümdarı ve bölgenin kahramanlarına karşı gücünü gösterir. Nüşirevân bu gücü görmek ister. Fakat yanına gelen Hamza'yı Bahtek'in yanlış yönlendirmesiyle Hindistan'a Lendühâ'ya karşı gönderir. Hamza Hindistan'ın büyük kahramanı Lendüha'yı yakalayıp gelirse kızı Mihrbânû'yu Hamza'ya verecektir. Fakat Hamza'yı ve Büzürcmihr'i hiç sevmeyen ve sürekli onlarla uğraşan Bahtek'in aldatmasıyla kızını vermekten kaçınır bir yandan da sürekli Hamza'yı zor mücadelelere yönlendirir.

Bu yönlendirmeler ve çeşitli sebeplerle Hamza İstanbul, Harcana (Amasya), Antakya vb. yerlere sürekli mücadele için gider oralarda büyük güçlükleri yener. Aynı zamanda gittiği her yerde bir kadın bulur onunla evlenir, onlardan yine Hamza gibi son derece güçlü oğulları doğar, Hamza zaman zaman bu oğullarıyla da bilmeden veya bilerek mücadele eder. Fakat Hamza mücadele ettiği büyük kahramanları öldürmeyip yanına alıp kazandığı gibi onları da öldürmez ama onlara gücünü gösterir.

Hamzanâme'de en önemli değer kahramanlıktır. Kahramanlık ve cesaret toplum içinde kişiyi üstün kılar, hükümdarın bile üstüne çıkarır. Eserdeki başta Hamza ve onun çevresinde yer alan 'Amr Ma'dî ve Hamza'nın çeşitli yerlerde doğan oğulları gibi kahramanlar olmak üzere bütün kahramanlar üstünlüklerini güçleri ve cesaretlerinden alırlar. Gücünü yiğitliğinden ve cesaretinden alan kahraman zaman zaman olağanüstü güçlere karşı da savaşacağından daha doğuştan hem maddi hem muhayyel olağanüstülük taşıyan güçlere karşı üstünlük sağlayacak şekilde donatılır ve yetiştirilir. Hamzanâme anlatısının baş kişisi Hamza daha doğumuyla birlikte bu olağanüstü donanımın içinde yetiştirilir. Yalnız bu hayali olağanüstü fantastik unsurlar Fars ve Arap kültüründen geçmiş olmalıdır. Ama bu anlatılarda eski Türk kültüründen gelen özelliklerle yeni özelliklerin kaynaştırıldığını görürüz. Birinci cildin Hamza'nın doğumu bölümünde Hamza doğduğunda cineler içinde onun karşılığı bir çocuk doğar. İleriki hayatlarındaki mücadelelerinde bu cinle Hamza yardımlaşacağı için o cinin annesi Hamza'yı da olağanüstü bir güçle donatacaktır. Bu eserde şu şekilde anlatılır. "Mahallî (12) cinni evlâdını alup tevâbi'i ile sürüp Mekke'ye gelüp gice içinde arayup Hamza'yı (13) bulup evlâdı Ra'd'ı Hamza'nın yerine koyup Hamza'yı alup Kâf'a togrı revâne oldu. [76b] (1) işte Kâf'a getürüp terbiyeye meşgûl olup arslan sūdile (2) besleyüp ejderhâ yağıyla vücūdını yağladı, nice otlar içürdi, kemâl (3) rütbe terbiye eyledi. Kırk gün

bu siyāk üzre terbiye idüp, ba'de gene bir gice (4) alup Mekke'ye getürüp yerine koyup Ra'd Şâtır'ı alup gitdi." (Hamzanâme 1a: 76a-b)

Bundan sonra Hamza adeta Uygur alfabesiyle yazılmış Oğuz Kağan Destanı'ndaki yeni doğan Oğuz'u ve Dede Korkut Kitabındaki olumsuz tip Tepegöz'ü hatırlatır tarzda anlatılır. "Birazdan Hamza (5) beşigin içinde yatarken öyle bir haykırdı ki sarayın içi dürlü sadâlar virüp (6) ... Vâlikesi belinleyüp tiz taşra (7) kaçtı. Babası Abdülmuttalib, bâkî oğulları anlar da taşra yatarken (8) bu sadâyı işidüp şaşdılar, Bre bu 'alâmet nedir, didiler. Vâlikesi, bilmem (9) beşigin içinden gelür, bu sadâ didi. Bunlar böyle söyleşürken Hamza bir kere dahı (10) haykırdı. Bu kerre bildiler ki bu sadâ beşikden gelür. Lâkin beşigin yanına varmağa (11) havf itdiler. Hele mumlar yakup beş on kişi bir olup cümle âlât-ı harp ile beşigin (12) yanına gelüp uzakdan açup bakdılar. Gördüler ki Ra'd Şâtır gidüp Hamza (13) gelmiş. Abdülmuttalib ile oğulları görüp şād oldılar. Hamza büyümüş şöyle ki [77a] (1) üç yaşındaki kadar olmuş. Hamza'nın vâlikesiyle şād olup gelüp (2) evlâdına memesini virdi. Hamza bir kerre şöyle sordu ki memesinden kan geldi. (3) Vâlikesi de feryād idüp çeküp memesini ağzından alup geriye (4) çekildi ki Hamza yavuzlanup bir kerre öyle haykırdı ki sanki evin duvarları yıkıldı. (5) Çün sabâh oldu. Şehirde ne kadar sütlü hatunlar var ise getürdiler. Her (6) kağısının memesini bir kere sordu, kan getürdi. Tahammül idemediler. Abdülmuttalib kırk dane (7) cāriye hatun alup her gün ol tayalar emzirirdi. İşte bunlar bunların birer evlâtları (8) var idi. Cümlesi Hamza'ya kul olırlardı. İşte kırk tayanın südü Hamza'yı (9) toyurmayup aciz oldılar." (Hamzanâme, 1a: 76b-77a)

Kırk cariye'nin süt yetiştiremediği Hamza'yı daha sonra en yakın arkadaşı ve savaşçısı olacak 'Amr Ma'dî'nin annesi 'Âdiye Bânü sütünü yetiştirerek emzirip büyütür. 'Âdiye Bânü beş oğul büyütmiştir. Bunların en güçlü ve kahramanı 'Amr Ma'dî'dir: 'Amr Ma'dî cümle karındaşlarından yarar (4) pehlivân idi, otuz altı arış kad çekerdı ve hem ol kadar yirdi ki sofra-keş (5) kişi birer deve yirdi. Kuşlukda, ahşamda gene öyle birer deve elbetde (6) bulunmalı. Gayrı dürlü ta'âmdan sonra eger öyle olmazsa karnı toymazdı. (Hamzannâme, 1a; 77b) 'Âdiye Bânü bu sırada Mekke'ye gelmiştir. Hamza'nın durumunu öğrenince onu bulur, görünce kanı kaynayıp çok sever, emzirdiği kendi oğlu Cüneyd'i süt anneye verip Hamza'nın süt annesi olur. Hamza'yı ancak onun sütü doyurabilir. Onun gücü ve Hamza'yı emzirmesi eserde şöyle tasvir edilmektedir: "'Âdiye Bânü öyle bir (6) dilâver hâton idi ki kaçan gazaba gelse bir muşda ile oğlu 'Amr-ı Ma'dî (7) gibi adamı yıkıp, bağlardı. İşte 'Âdiye Bânü memesini

Hamza'ya virdi (8) Hamza alup memeyi toyunca emdi. Şöyle ki yalnız 'Ādiye Bānū'nuñ (9) kifāyet eyledi. Hamza'nın karnı toyup yatup uyudu. (Hamzanāme 1a; 79a)

Hamza mektebe verildiğinde 'Amr'ın ayartmasıyla kendinden büyük çocukları döğer, kafalarını patlatır bu yüzden babası Abdülmuttalib'den sık sık azar işitir. Ama Abdülmuttalib oğluna söz geçiremez. Dokuz yaşına geldiğinde babasından at ister. Babası istemeyerek de olsa onu at seçmesi için tavlaya gönderir. Fakat bu olağanüstü kahramana olağan atlar dayanmaz. Bu eserde şöyle anlatılır: "Hamza 'Amr'ı yanına alup (10) ahura vardılar. Bir boz at gördiler. 'Amr begenüp saraclar eyerleyüp taşra (11) çıkardılar. 'Abdülmuttalib oğullarıyla seyre turdular. Saraclar gelüp kimi (12) atı tutup ve kimi Hamza'yı tutup ata bindirdiler. Hamza bir kerre besmele (13) ile rikāba basup süvār olıcağ atın beli kırıldı. 'Amr itdi bu atı kepek [91a] (1) ile beslemişler, bir arpa yimiş at getürin didi. Saraclar 'Amr'a sögerlerdi, (2) varup bir siyāh getürdiler. Hasılı anıñ da beli kırıldı. Ol gün altı atın (3) beli kırıldı. Yedinciye Hamza gayrı binmedi, yazıq bu hayvānlara diyüp melül (4) oldı." (Hamzanāme, 1a: 90b-91a)

Kahramanın başarısında en önemli unsurlardan birisi kullanılan silahlardır. İnsanlar ürettikleri veya sahip oldukları silahlarla birbirlerine üstünlük sağlarlar. Kahraman silahını kendi elde ederse bu ona büyük güç sağlar. Burada da Hamza kendisine mücadelelerinde başarı kazandıracak atı kendi gücünü göstererek kazanır. Hamza'ya uygun at bulunamadığı sırada Mekke'ye Abdülmuttalib'in dostu Hāce Nasr-ı Yemenî gelir. Onun yanında kimsenin binmeye güç yetiremediği siyah bir at vardır. Hāce bu atı Sultan Nûşirevân'a götürmekte ve ata elli bin altın istemektedir. Abdülmuttalib atı oğlu Hamza'ya almak ister. Hamza'yı gören Nasr-ı Yemenî onun bu ata binemeyeceğinin söyler binebildiği takdirde atı bedava vereceğini söyler. (Hamzanāme, 1a; 91b-92b) "Hāce Nasr nola şāhid olsunlar (3) bir aqçe vir çene istemem at da sāhibini bulsın didi. Rahşı (4) getirüp eyer uyan urup çeküp bunların oturdukları yire (5) getürdiler. Hamza görüp begendi. Hāce Nasr-ı Yemenî turma imdi süvār (6) ol ammā yanında didi. Hamza hemān Hüdā'ya sığınup eteklerini beline soğup (7) rahşa karşı yürüdi. Pāybent ve kösteklerin aldılar. At Hamza'nıñ (8) qastın bilüp bir kerre ağız açup turduğu yirde güyā atıla. Hama (9) hiç aldırmayup beş on adım birden atılup kendüni at üzerinde (10) buldı. At ise 'ömrinde adam arqasında gördi ki yoq bir yol havāya (11) atılup Hamza'yı yire urmaq diledi. Hamza ise yelesin sarılup (12) mümkün tururdu. At gördi kim arqasından indiremedi, iki kıç (13) ayağı üzre qalkdı, anı da idemedi. Növbet Hamza'ya geldi, Bir

yol ayakların [93a] (1) rikāba geçirtüp bir kerre üzengi urdı. At da bu hāli (2) görünce bād-ı sar sar gibi atılıp sahrānın bir cānibini tutup gitdi. (3) ‘Amr’da Hamza’nıñ öñine düşüp di imdi ‘Arab baçalım baña irişebilür misin (4) diyüp önünde kuş gibi uçup gitdiler. Şöyle ki ‘Amr gitdi faķat at (5) girüde ķaldı. Gitdiler tā kim görünmez olunca ‘Abdülmuttalib ile Hāce (6) Nasr-ı Yemeni vesāirleri baķaķaldılar. Hāce itdi bire bu oğlan kırķ elli (7) yıllık fārisi imiş zārafetle beni aldatup elimden atımı aldıñız didi. (8) ‘Abdülmuttalib vesāirleri şehādet itdiler ki ‘ömründe ata binmiş değildir (9) didiler.” (Hamzanāme, 1a: 92b-93a)

Ata sahip olan Hamza o ata uygun silahlara Nûşirevān’ın göndermesiyle kavuşur. Nasr-ı Yemenî Medâyin’e vardığında Mekke’deki olayları anlatınca şah atın parasını Nasr’a verir, hazinedeki eski sahipkıranlara ait silahları veziriyle gönderir. ‘Şah emir eyledi hazineden (2) selef sāhibķırānlardan ķalma cebe, cevşen, tiđ, niže, kemer, hancer bir sāhibķırana her ne lāzım (3) ise cümlesini hāzır idüp bir de on biñ altun ile Ergiş Vezir’e virtüp (4) gönderdi. (Hamzanāme, 1a: 95a-b)

Savaş aletlerine ve ata sahip olan kahramanın bunları iyi bir şekilde kullanacak eğitimi alması gerekir. Bu dönemde Hamza sürekli ava çıkarak hem bedenen gelişir hem de silah kullanmada kendini geliştirir. Fakat bunun yanında bir ustadan silah kullanmayı öğrenmeye yine de ihtiyaç vardır. “ (9) Meger Mekke şehrinde bir silāhşör var idi. ‘Abdülmuttalib anı da’vet idüp Hamza’yı (10) aña ta’lîme virdiler. Olda gün de iki növbet Hamza’ya ta’lîm iderdi. Hamza cümle (11) cenk yollarını bundan tahşil idüp az zamānda şöyle ki üstadı (12) Safvān Pîr’i māt idüp (ol) hamlelerini men’ etmek de ‘āciz oldu. Zirā (13) Hamza’da kuvvet-i sahibķırān var, hem cust çāpük idi. Bir gün üstadı [96-a] (1) Safvān ‘Abdülmuttalib’e gelüp itdi: Yā ķādıyü’l- harām işte ben ķādir (2) oldığım ķadar Hamza’ya ta’lîm etdim ğayrı ben aña ķarşu turup hamlesin men’ (3) itmeğe ķādir değilim, korķarım bir gün beni helāk ider didi.” (Hamzanāme, 1a: 95b-96a)

Yukarıda Anadolu’da meydana getirilen anlatılarda komşu Arap ve Fars kültüründen etkilenmeler olduğunu ve bir kısım muhayyel olağanüstü güçlere karşı mücadelelerin de anlatılara girdiğini belirtmiştik. Yine Dede Korkut Kitabında İslam tesiriyle manevi olağanüstü lüğün maddi olağanüstü lüğü bastırđığını belirtmiştir. Bu dönem kahramanları manevi ve muhayyel bir kısım olağanüstü lüklerle de mücadele edecekleri için yetiştirilirken manevi olağanüstü lüklerle de donatılırlar. Hamzanāme’nin İstanbul Üniversitesi Türkçe Yazmalarındaki (Hamzanāme, 1a) olarak gösterilen nüshasında Hamza bir de Hızır tarafından savaş eğitime kırk

gün tabi tutulur. (Hamzanâme, 1a: 96a-101a) Hamza sürekli ‘Amr’la ava gitmektedir. Bir gün Hamza kendi başına avdayken Hızır ile karşılaşır ve dövüşmeye başlarlar. Hızır bütün savaş sanatlarını en iyi şekilde Hamza’ya öğretir ve nasihatta bulunarak kaybolur. Burada çok canlı o devrin savaşlarından alınmış dövüş sahneleri tasvir edilmektedir. “Böyle (2) ‘acele ile sen pehlivân olamazsın. Baġagör işte gürz böyle urulur (3) diyüp başı üzerinden indirüp havâle eyledi. Hamza güyâ üstâdından (4) gördüğü gibi gürzi berâber sundı. Ammâ gürz gürze doġınuġda ateşler (5) saçılıp iki gürz arasından ‘alevler peydâh oldu. Hamza’nın gürzi elinde (6) tutam tutam aşanma işleyüp gördü kim iki gürz bir olup başına iner. (7) Tiz gürzi bir tarafıyla salup siperin arġaya çeküp başını ilerü virdi. Gürz (8) inüp sipere öyle doġındı ki siper Hamza’nın arġasına naġş olup başı at (9) başına berâber olup aġzından burnundan duhânlar gelüp kendini toz büriye (10) düşdü. Ol süvâri geçüp gitdi. Hamza tozdan taşra çıġdı. Amma güyâ uyurdu ki (11) uyandı, mest idi. İleri seyrâne olup bu nâ-bekâr nereden geldi dirken (12) ol süvâri irişüp gene gürz ile hamle eyledi. Hamza gene gürz berâber virdi (13) men’ eyledi. Bir dahı men’ eyledi işte bunlar yekâ yek kütâ küt gelüp ahşam [98a] (1) olunca cenk itdiler. Ammâ gâh-be-gâh ol süvâri didi kim yâ Hamza işte (2) gürz böyle urulur ve şöyle men’ olunır dirdi ve şuradan saña hatâ irişür (3) dirdi.” (Hamzanâme, 1a: 97b-98a)

Hızır bütün savaş fenlerini öğrettikten sonra Hamza’ya kendini tanıtır, onu yenilmez manevi güçle donatır ve son olarak temel nasihatlerini vererek yanından ayrılır. “Hızır a.m. ilerü gelüp Hamza’nın eline yapışıp (9) ciger güşem elem çekme, ben Allahu Te’âla’nın emriyle geldim ki cenk ahvâlini (10) saña bildirem, saña kimse zafer bulmaya didikde Hamza itdi: Yâ sen kimsin ki (11) baña ta’lîm idersin baña kendüni bildür yoġsa kendimi helâk (12) iderem didi. Hızır ‘a.m. itdi: Ben Hızır nebiyüm, anuñçün arġañı (13) yere getürdüm ki benim arġam yere gelmedi ve hem birde cihânda arġamı kimse yere [101a] (1) getüremedü diyü maġrur olmayasın ve bir dahı arġañ yere gelmesün (2) diyüp arġasını sığadı ve bir du’â öğretdi bu du’âyı oġu mekrden (3) sihirden dünyâ belâlarından emin olasın didi ve alnından Hamza’yı (4) öpdü. Bir altun ġadar yeşil beñ oldu. Bu da saña Hızır’a buluşduğına (5) nişân olsun. (Hamzanâme, 1a: 100b-101b)

Hamzanâme’nin başka bir nüshasında (Hamzanâme 1b) Hamza’ya savaş eğitimi veren olaġanüstü güç Hızır deġil, Hz. Cebrâ’il’dir. (Hamzanâme, 1b: 21b-22a) Fakat bu nüshada olay fazla tasvir edilmez kısaca belirtilip geçilir.

Kendisine manevi bir olaġanüstülük kazandırılan Hamza yine manevi

bir olağanüstülüğe sahip Aşkar'ı elde edecektir. Bu at daha sonra başta Battal Gazi olmak üzere diğer destan kahramanlarının da atı olarak rol oynayacaktır. Bu at her sene boynunda bir levhayla gelip Ka'be'yi tavaf edip bir yere kaybolan attır. Hamza, kardeşi Abbas'dan bu atın İshak a.s. kalma bir at olduğunu, bir mağarada yaşadığını, çevredeki kabilelerin ona taptıklarını, bu zamana kadar kimsenin onu yakalayamadığını öğrenir. Bunu öğrenen Hamza o atı tutup sahip olmak ister. Engellemek isteseler de Hamza dinlemez ve o mağaraya girer. (Hamzanâme, 1a: 102a-103b) “Hamza rahşından aşağı inüp ol rahşa [104a] (1) rahşa karşı vardı kim tuta. Ol rahş kendüye kâsdın bilince hemân (2) kıç ayağı üzre gelüp diledi kim Hamza'yı altına alup helâk ide. Nâgâh (3) ol demde bir sadâ geldi kim ey rahş-i mübârek bu kadar yıldan berü aradığın (4) adam ki ayağına geldi mûti' ol kademine baş ço dinildi. Hınk-ı İshak (5) bu sadâyı güş idince anasını bulmuş tay gibi gelüp Hamza'nın (6) kademine yüzün sürdü. Hamza da şâd olup yüzünden gözünden öpdü. (7) Gördü boynunda bir levh var. Hamza alup ol levhi okıdı. Hamza bin (8) ‘Abdülmuttalib sensin ki bu rahşa mâlik olasin ve bu kubbenniñ içinde bir (9) sandık vardır. Anıñ içinde rahtı bahtı vardır açup alasin ve seniñ (10) kaddına münâsib bir kâat âlât-ı harb kônmişdir alup iş bu rahşa (11) binüp gâzâlar itdikce bizi du'adan unutmayasın ben ki Hazret-i İshak (12) idim ol rahşa binüp çok gâzâlar itdim. kâpunıñ miftâhı ol kubbenniñ (13) üst eşniğindedir alasin dimiş.” (Hamzanâme, 1a: 103b-104a)

Bütün bu savaş aletleriyle donatılan ve eğitilen Hamza artık çok iyi bir savaşçıdır. Bunun yanında Hamza'nın yanında yer alan diğer ‘Amr-ı Ma'dî, Lendühâ vb. kahramanlar. Onlarla savaşan Güstehem, Ulâd gibi kahramanlar da olağanüstü maddi güce sahiptirler. Bunun yanı sıra Hamza'nın çeşitli yerlere gittiğinde oralarda evlenmesi sonucu doğan Rüstem, Süleyman ve diğer oğulları yine aynı şekilde büyük güce sahiptirler.

Yukarıda Mehmet Kaplan'ın yerleşik kültürlerde kadının daha çok bir aşk unsuru olarak değerlendirildiğini kahramanların kadın için maceralara atılmadığını vurguladığını belirtmiştik. Hamzanâme'de kadın yer yer aşk unsuru olarak kullanılır, kahramanlar kadın için çeşitli maceralara girerler. Fakat toplumda mücadele ve yiğitlik ön planda olduğundan Dede Korkut Hikâyelerinde olduğu gibi güçlü kadınlar değerlidir. Yukarıda belirtildiği gibi mesela Hamza'nın süt annesi ‘Âdiye Bânû en güçlü erkekleri yıkıp bağlar. Erkek evleneceği kadında güç ve cesaret aradığı gibi Hamzanâme'deki bazı kadın kahramanlar da evlenecekleri erkekte güç ararlar. Evlenmek isteyen

erkeklerle dövüşüp yenilen erkeği öldürürler. Mesalâ Nu'mân Şah kızı Hümâ-yı Tâif kendisine malla evlenme teklif edenlere dövüşmeyi teklif eder. Güçle alabilirlerse kendileriyle evleneceğini aksi takdirde başlarını keseceğini belirtir. “Memtâz bu sözi işidüp Hümâ-yı Tâif (11) kıatına geldi, muqâbil oldı, selâm virdi. Hümâ 'aleyk aldı. Memtâz eyitdi: Yâ nigâr ben (12) horizlik ise ancağ oldı. Bundan vazgel ataña otuz yük mal virdim seni baña vir. (13) Digil, kerem eyle, sen dahı beni qabül eyle, her ne dilerseñ vireyin didi. Hümâ-yı Tâif aña (14) eydür. Çok söyleme baña mal menal gerekmez, evet üş meydân erlükle beni zâbün eyle (15) ben saña qaravaş olam, bu qanda qaldı ki 'avratıñ olam, eger ben yeñersem hemân-dem başıñı [34a] (1) keserem iledüp şol burca asaram ki görürsin didi. Memtâz gördi ki çäre ve dermân (2) yoğdur. Fi'lhal süñüsün çevirdi Hümâ'ya havâle eyledi. Hümâ qalğan qarşu virdi, süñüyü (3) dürüst eyledi. Geldiği gece Hümâ Memtâz'ı eyle urdu ki kemerbendinde Memtâz mua'allaq yıqıldı. (4) Hümâ atından sıçradı, aşığa indi, Memtâz'uñ serkeşine oturdu, tiz kılıç çekdi, başın kesdi, qanın (5) dökdi, andan buyurdu başın aldılar, iledüp burc-ı bāruda asağ odılar. (Hamzanâme, 1b: 33a-34b)

Bütün bunlar dönemin toplumunda cesaret ve güç sahibi kişilere verilen önemi göstermekte ve halkın dinleyip okuduğu bu eserlerde onlar anlatılarak toplumun bu tür cesur ve güçlü kişileri yetiştirmeye yönlendirilmesi sağlanmaktadır. Bu anlatılar insanların eğlenmesi ve zevk almasını sağlarken onları toplumun ihtiyaç duyduğu kişiler olmaya veya kişileri yetiştirmeye yönlendirmede eğitici bir işlev de görmektedir.

Hamzanâme'de Yansıyan Toplum Değerlerinden Bilgelik

Anlatılarda en çok üzerinde durulan ve değer verilen hususlardan birisi de bilgeliktir. Hamzanâme anlatısında bilgeliği Büzürmihr-Hâce-i dâna- temsil etmektedir. Ayrıca toplumda bilgi ve görgüsüne değer verilen, Abdulmutalib, Ergîs Vezir vb. başka kişiler de vardır. Anlatının ortaya çıkışı ilk sağlanan kişisi bu bilge Büzürmihr'dir. O hep iyiliği, zorluklardan çıkışı, sorunlardan çıkış yollarını bulmayı sağlar. Doğal olarak sağlıklı bir toplum için bu tür insanların yetişmesi de teşvik edilmelidir. Zaten eski Türk toplumlarının ve eski anlatılar olan destanların eski bilgeleri hep bu yaşlı tecrübeli ve aynı zamanda akli temsil eden vezirler olmuştur.

Eserde eğitim denince özellikle üzerinde durulan eğitimlerden birisi kahramanların en iyi savaşıacak şekilde eğitilmesi ve bu eğitime önem verilmesi dikkat çeker. Fakat bunun yanında bu anlatıları oluşturan toplumda düzenli bir mektep eğitiminin de oluştuğunu ve çocukların bu

eğitime gönderildiğini görmekteyiz. Çocuklar dört beş yaşlarında ya bir mektebe gönderilmekte yada bir hocaya verilerek eğitime alınmaktadırlar. Mesel Bzrcmih Cmasb torunu olmasına ve aileden bir kısım bilgi edinme üstünlüklerine sahip olmasına rağmen Merve şehrinde Ali Harzem tarafından okutulmaktadır. Ali Harzem hem çocukları okutmakta hem de çeşitli zorlukları çözmektedir. Ergs vezir geldiğinde Büzürcmihr on yaşında hem kendisi hocadan okumakta hem de kalfa olarak diğer yeni öğrencileri okutmaktadır. (Hamzanme, 1a; 24b-25b) Daha ocuk doğar doğmaz bir iyi yetişmiş insanın eline verilerek o çocuğun eğitimini onun yönlendirmesi sağlanmaktadır. Hamzanme’de hükümdarlığı temsil eden Nřirevn da daha doğar doğmaz yetiştirmede hocanın yönlendirmesine verilmiştir. “[45b] (1) Hce-i dn eline virdi. Ey dn-yı rzđar bu ođlanıñ tli’ini tut ve ismini (2) ta’yın eyle didi. Hce tli’ini tutup itdi: şhim bu řehzdeniñ ismi Kısra (3) olsun. Zıra bunuñ tli’i şuvetlidir, ‘mri uzundur, senden soıra yedi (4) iğlime hkm eyleye, ‘adl dd ile nm tahşil idüp kıyamete dek dillere destn (5) ola ve hl bunuñ bir ismi dahı Nřirevn olsun didi. Ve gene (6) řhiñ eline virdi. řh da saf idüp řehzdeniñ üzerine (7) her taraftan cevhir sağdılar. Cümle begler hceyi tahşin itdiler. Ve şehzdeye (8) tayalar ta’yın idüp şehzdeyi beslemeye başladılar. T ki dört yaşına girdi. (9) Keykubd bunu Hce-i dn’ya virüp itdi: Ey hce al bunu bir hoşça (10) ođut, ‘ilm, edeb ve yiñ-i saltanat ne ise gret didi. Hce ne ola şhim (11) diyüp şehzdeyi bira sene oğutdı. (Hamzanme, 1a: 45b)

Hamza’yı da yine dört beş yaşlarına gelince Mekke’de bir muallime verirler. Son derece yaramaz ve hileci olan ‘Amr da aynı okula verilir. İki uzun süre hocayı uğraştırırlar. Eserde bunlar uzun uzun anlatılır. (Hamzanme, 1a: 80a-85a) Ama ne olursa olsun çocuklar mutlaka mektebe gönderilmekte ve orada yetiştirilmeye çalışılmaktadır.

Anlatılarda bütün önemli kişilerin çocukluğundan itibaren bir mektebe gönderilerek veya bir hocaya verilerek okutulması dinleyici üzerinde çocukların okutulması gerektiği düşüncesinin oluşması ve pekişmesinde eğitici bir işlev görmektedir.

Hamzanme’de Yansıyan Toplum Değerlerinden Adalet

Gök Türk metinlerinde hükümdar için en önemli görevlerden birisinin töreyi düzenlemek ve uygulamak olduğunu yukarıda belirtmiştir. Yine daha sonraki İslam kültürü tesirinde yazılan divanlardaki kasidelerde özelikle hükümdar övülürken onun adaletinden ve bu adaletle herkesi güven içinde

yaşattığından bahsedilir. Eğer hükümdar adaletliyse bu övgü, adaleti gerçekleştirmiyorsa uyarı olur. Hükümdara adaletli sağlamanın onun görevi olduğunu hatırlatmadır. Hamzanâme anlatısında da hükümdarlığı temsil eden Nûşirevân Fars ve Arap kültürlerinde adaletin temsilcisi olan bir hükümdar olarak kabul edilir. Hükümdarlığın temsilcisi olarak onun seçilmesi bir rastlantı değil, bilinçli bir seçimdir. Eğer o adaletten sapsa bilge vezir Büzürmihr tarafından adaletli olmaya yönlendirilir. Bu yönlendirmeler anlatıda çeşitli kısalırla anlatılarak, adaletin önemi vurgusu pekiştirilir. Bir yandan da ilgi çekici bir anlatım sağlanır. Bunun yanında tok gözlü olmanın faydası, başkasının malına göz dikmenin zararları da vurgulanmış olur. Bunlardan birisi Nûşirevân, Büzürmihr ve yaşlı nar bahçesi sahibi arasında geçen olayın hikâyesidir. Büzürmihr ile genç şah Nûşirevân dolaşırken yolları bir bahçeye uğrar. Yaşlı bahçe sahibi bunlara çeşitli ikramlarda bulunur. Bahçedeki nar ağacından bir nar koparır ve suyunu sıkar. Bir narın suyu bir tası duldurmuş hatta artmıştır. Hükümdar bu bahçelerden vergi alınmadığını öğrenince bu zenginliğe karşı tamahkarlık gösterir ve içinden bu bahçeleri deftere kaydedip vergiye bağlamak geçer. Bu sırada bir tas daha nar suyu ister. Fakat bu defa iki nar sıkırlar tas zor dolar. Hükümdar narın suyunda eski lezzeti bulamaz. Bunun sebebini yaşlı bahçe sahibine sorar. Bahçe sahibi ona şu cevabı verir. “Ey nevcevân bende ol hayrette (8) idim. Cümlesi bir ağaçtan, siz de gördiñüz. Lâkin Allahü Te’âlâ hayırlusını (9) vire. Şimdi şâhımız sizin gibi bir tâze cevândır. ‘Adlin kâ’idesin, (10) zâlimin zararını bilmez. Geçenlerde şehir içinde zulme icâzet virmiş. Ziyâde (11) kıtlık oldu. Sonra hele bir dindâr Müslüman vezîri vardır. Ol şâhı (12) irşâd eylemiş. Zulümden ferâgat itmiş. Yoksa bilmem şâh-ı zâlim zulm itmeye (13) kasdı mı var didi. Zira atalarımızdan işidüp dururuz ki [55a] (1) bir pâdişâh ki zulme niyet eylese ol vilâyetde bereket gider (2) dirlerdi didikde şâh göñlinden tevbe idüp bu işden ferâgat idüp (3) tecrübe için pîrim seniñ narından haz itdim, bir dahı sık içelim (4) didi. Pîr nola diyüp varup gene ol ağaçdan bir nar kopardı, (5) karşularında sıkdı. Gene kâse toldı. Şâh alup içdi gördi lezzeti evvelki (6) gibi leziz idi. Ey nevcevân ben de ol hayrette (8) idim. Cümlesi bir ağaçtan, siz de gördinüz. Lâkin Allahü Teala hayırlusını (9) vire. (Hamzanâme, 1a: 54b-55a)

Nûşirevân İslam kültür dünyasında adaletiyle ünlü bir hükümdardır. Adalet denince de onun ünlü adalet zinciri akla gelir. Rivâyetlerde o bir tâk yaptırmış ve ona bir zincir bağlatmıştır adaletsizliğe uğrayan herkes bu zinciri asıldığında zincirin bağlı olduğu çan çalınmakta ve durumdan haberdar olan Nûşirevân zinciri asılan kişiyi dinleyip adaletsizliği

gidermektedir. Hamzanâne’de bu biraz abartılı olarak dikkat çekici bir şekilde anlatılır. Hâce-i dānā’nıñ ta’lîmi (9) üzre emr eyledi. Ustalar, neccarlar gelüp bir taht-ı âlî bünyād (10) idüp adını taht-ı Kisrā kodılar, yer yer kemerler koyup zincirler asdılar. (11) Şehirde taşra idüp lâkin üstād öyle san’at etti kim bir üç yaşındaki (12) uşak bile yapışıp çekse öyle sadā virirdi ki şāh tahtında yatup uyurken (13) uyanup işitirdi. Bundan ötüri dünyāda Nūşirevān Şāh’ıñ [68a] (1) Hâce-i dānā’nıñ adı dillere destān oldı.” (Hamzanāme, 1a; 67b-68a) Burada adalet isteyen insanlarla ilgili ders verici bir çok olay nakledilir. Bırakınız insanları haksızlığa uğrayan hayvanlar da bu zincire dokunarak yardım isterler. Nūşirevān onlara da yardım eder. “Gene bir gün bir leylek gelüp (11) zinciri silkdi. Şah adam gönderdi. Leylegi uçurdular, Şāt kenārına gelüp (12) gördiler. Bir ağacı iki adam turmayup keserler. Meger leylek yuvası ağacın (13) üzerinde imiş. Ol adamları tutup şāha getürdiler. Şah itdi: Bre adamlar [69a] (1) ol ağacı niçün kesersini didi. İtdiler: Sultanım bizler neccārlarız, (2) kürek itsek gerek didiler. Meger üzerinde leyleğin yuvası var imiş uçup (3) gitdi, meger bunda şikāyete gelmiş didiler. Şāh bunlara biraz altun virüp sakınup (4) ol ağacı kesme, ol hayvān yavrularını gerek gibi uçursun, andan soñra (5) kesin didi. Anlar da du’ā iderek gitdiler. Hāsıl-ı kelām işte günden güne (6) şāhıñ şevketi, ‘adl i dādı şol rütbeye vardı ki insān kısmından degil (7) zulm etmeye, hayvān bile kādır olamadı. Cümle vilāyetler ma’mūr ı ābādān olup (8) virāne yerler kalmadı. Ve şāh beglerine öyle tenbîh ider ki sakınıñ (9) zulmden, hani bir diyārda yaz vakti kış ola, yağmur (10) vakitsiz yağa kıtlık vākî’ ola, bilirüm ki ol diyārda zulm vardır, hiç (11) sual etmek lazım degildir. Hakım olanları getirüp hakkından gelirüm (12) dir idi. Bundan böyle kim kadr idi, kim zulm idebile. İşte Şāh Nūşirevān (13) bu üslub üzre ‘adl i dāda meşgūl olup safāsında bir zamān bunuñ [69b] (1) üzerine geçdi.” (Hamzanāme, 1a: 68b-69a)

Hamzanāme’de Yansıyan Toplum Değerlerinden Cömertlik, Namusa Önem Verme, Bağışlayıcı Olma ve Kıyıcı Olmama

Türk kültüründe yöneticilere ait en önemli özelliklerden birisi de cömertliktir. Yukarıda Gök Türk hükümdarlarının yaptıkları başarılı işleri aktarırken açları doyurduklarını, giyeceği olmayanları giydirdiklerini, halklarını zenginleştirdiklerini ve bu şekilde çoğalttıklarını vurguladıklarını ve bununla övündüklerini belirtmiştik. İslam kültürü tesirindeki Türk toplumunun yeni ortaya çıkardığı gazi tipinin yine kahramanlığının yanı sıra en önemli özelliğinin cömertlik olduğunu vurgulamıştık. Hamzanāme kahramanları da kahramanlıkları yanı sıra son derece cömerttirler. Bu

anlatılarda idealize edilen insanlarda bu özellikler vurgulanırken toplum da bu yönde yönlendirilmeye çalışılır. Hükümdarlığın temsilcisi Nûşirevân'ın özellikleri anlatılırken vurgulanan en önemli özellikleri onun cömertliği ve adaletidir. “Şâh Nûşirevân'a birkaç gün Hâce-i (12) dānā terbiyesiyle güzel güzel hüküm i hükümet eyledi. Dā'imā sehā ve kerem 'adl-i dād (13) üzere oldu.” (Hamzanāme, 1a: 49b)

Aynı cömertliği ve tok gözlülüğü Hamza'da ve diğer kahramanlarda da görürüz. 16. ciltte Hamza'nın Harcana'ya Sa'dî Şâmi ismiyle gidip orada Gerdûs Şah'a tâbi olup Rabia isimli bir kızla evlenip bir oğlu olması anlatılır. oğlun adını Rüstem koyarlar. (Hamzanāme, 16; 64b-65a, 71b) Rüstem kendisinin düşmanı yenerek kazandığı büyük miktardaki malı babası gibi tok gözlü davranarak almaz. Yanındakilere ve Gerdûs Şah'a bağışlar. “yigirmi biñ kâfirden sağ kalanları firār idib gitdiler; ammā Gerdûs Şâh'a âdem yitişdi. Ol da yanında hâzır olan 'askeri ile gelib gördi. Kâfirler yüz döndürmüş, firār eylemişler. Rüstem'i bağrına basub tahsîn eyledi. Māl-ü gānîmeti bir araya cem' idib Rüstem, bir habbesin qabûl itmedi. Nihāyet yanında olanlara bir miqdārın virib sâ'irin Gerdûs Şâh'a bahş eyledi. Andan Rüstem'iñ bu erlikleri şāyi' oldu.” (Hamzanāme 16. skp: 68a-b)

Toplumun ihtiyacı olan iyi bir insanda bulunması gereken vasıflar anlatılan olaylar aracılığıyla, kahramanların ağızından veya dince önemli sayılan Hızır vb. şahısların ağızından sürekli vurgulanır. Bu şekilde bu vasıfların toplumda yaygınlaşması sağlanmaya çalışılır. Bu anlatılar bu vasıfların toplumda yaşaması ve yaygınlaşması için eğitici bir işleve sahiptirler. Bu nasihatler sıradan insanların kavrayacağı şekilde açık ve net olarak yapılır. Baba Kubād Şah ölürken oğlu Nûşirevân'a şöyle nasihat eder: “Oğlum göreyim seni (2) cihān fāñidir. Kimse bākî kalmaz. İmdi cihānda herkese kâdir oldukça iyilige sa'y (3) eyle. Soñra sende gidüp ardınca bir kimse sana sögmeye ve baña da sögdürmeyesin, (4) Hâce'niñ Re'y i tedbiri üzere olasın. Eger dünyāda rahat ideyim dirseñ sakınup fukārayı (5) incitme.” (Hamzanāme, 1a: 49b)

Allah tarafından görevlendirilerek anlatının kahramanı Hamza'ya bütün savaş sanatlarını ve silah kullanmayı öğreten Hızır ayrılmadan önce kendini tanıtır, rehber edinilmesi gereken en önemli öğütleri verir. “ Yā Hamza saña birāz nasihat ideyim iki cihānda yüzün (6) (ak) olsun Allahu Te'ālā'yı tevhiğ idüp eşyādan bir şeyi (7) şirk қоşmayasın her ne idersin rızā-yı Allah içün idesin (8) ve nāmdār pehlüvānlara bir uğurdan yetmeyesin ve amān isteyen (9) öldürmeyesin nikāhsız 'avrat tasarruf itmeyesin ve

kaçanı koğmayasın (10) diyüp ve buña beñzer vāfir nasihat ve vasiyyet eyledi. Var imdi şimden sonra (11) Allahu Te’ālā saña sāhibkırānluķ virdi er gibi ol diyüp Hazma (12) ile vedā’ idüp gitdi. (Hamzanāme, 1a: 101a) Bu kısa nasihatte bile hem bir kahraman hem de iyi bir insan için gerekli olan çıkarıcı olmama, tanımadığı büyük gülerin karşısına hemen çıkmama, aman dileyeni öldürmeme, kaçanı kovalamama, beline sahip olma gibi değerlere vurgu yapılmıştır.

Bunlara benzer nasihatlar yeri geldikçe önemli isimlerin ağzından sık sık tekrarlanır. Bunlardan birisi de Hamza’nın İstanbul Ayasofya’da karşılaştığı Termân’ın nasihatıdır. “Andan Termân Hamza’ya eyitdi (7) üç nesneyi kendüzüne pîşe kııl: Evvel kuşağun harama çözme, ikinci cömerdlik üzerine pîşe (8) kııl, üçüncü şāhlar sözüne inanma, öğütlerümi ey server dut didi. (Hamzanāme, 1b: 122b)

Sonuç

Türk toplumları tarihin çeşitli dönemlerinde oluşturdukları çeşitli anlatılarla hem kültürlerini kuşaktan kuşağa aktardılar hem de toplumun ortak değerlerinin yaşatılması ve yaygınlaştırılmasını sağladılar. Bunun yanı sıra komşu kültürlerden yaptıkları alış verişlerle diğer kültürlerle de yakınlık kurdular. Oluşturulan anlatılar, dinleyen veya okuyanlara hoşça vakit geçirtip onları dinlendirirken bir yandan da halka ortak tarih ve kültürü öğretiyor, toplumun ortak değerlerini hatırlatıyor ve bu değerleri koruyup yaşatmaya onları yönlendiriyordu. Bu anlatılara mümkün olduğunca toplumda yanlış yönlendirmelere sebep olacak konular sokulmuyordu.

Günümüzde bu uzun anlatıların yerini insanlarımızın izleyerek çok vakit geçirdiği televizyon dizileri almış durumdadır. Fakat çoğu televizyon dizilerinde toplum kültürüne ilişkin bu hassasiyet hemen hemen yok gibidir. Yabancı dizilerde bunu aramaz zaten boşunadır. Yabancı dizileri taklit ederek hazırlanan yerli dizilerde ise toplumun ihtiyaç duyduğu insanları yetiştirmek, toplumu taşıyacak değerleri canlı tutmak kaygısı yok gibidir.

Halkı eğlendirirken eğiten ve toplum değerlerini güçlendiren uzun anlatı diye isimlendirdiğimiz eski eserler altmış yitmiş cilt gibi büyük hacimlerde olduğundan bunlar üzerinde de bilim dünyamızda ciddi çalışmalar yoktur. Öncelikle eskilerin hazırlayıp yıllarca toplumu eğittikleri bu eserler gün yüzüne çıkarılıp bilim aleminin ilgisine sunulmalıdır. Bu çalışmaların ardından yer yer bu eserlerden de yararlanarak günümüz anlatı diliyle topluma hitap eden ve toplumu kendi kültürel ve ahlakî değerlerimiz konusunda yetiştiren, toplumun ihtiyaç duyduğu kişileri yetiştirmede

yönlendirme yapan yeni anlatıların önü açılmalıdır. Bunlara yaparken eski anlatıcıların yaptığı gibi komşu kültürlerden de yararlanarak onlarla kültürel yakınlaşma da sağlanmalıdır. Burada doğal olarak öncelik Türk kültürüne verilmeli ve dünyanın da değer verdiği kültürel değerlerimiz bütün dünyaya yansıtılmalıdır.

KAYNAKÇA

Ay, Meral, (1986), **Dâstân-ı Emîr Hamza**, İzmir, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü basılmamış bitirme tezi.

Banarlı, Nihad Sâmi, (2001), **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

Demir, Doç. Dr., Necati, (2004), **Danışmend-nâme**, Ankara, Akçağ Yay.

Ergin, Prof. Dr. Muharrem, (1978), **Orhun Abideleri**, 6. Baskı, İstanbul, Boğaziçi Yayınları.

Ergin, Prof. Dr. Muharrem, (1981), **Dede Korkut Kitabı I**, 2. Baskı, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Galland, Antonie (1987) **İstanbul'a Ait Günlük Hatıralar (1672 -1673) I. Cilt (1672)**, Şerhlerle Yay: Charles Schefer, Çeviren: Nahid Sırrı Örik, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi .

Hamzanâme 1a, 1. Cilt, İstanbul Üniversitesi, Merkez Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar No: T1112, vk. 121, st. 13.

Hamzanâme 1b, 1. Cilt, Yapı Kredi Bankası Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi No: Y-887, vk. 248, st. 15.

Hamzanâme 5, 5. Cilt, İstanbul Üniversitesi, Merkez Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar No: T1139, vk. 182, st. 19.

Hamzanâme 7, 7. Cilt, Yapı Kredi Bankası Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi No: 151, vk. 92, st. 19.

Hamzanâme 16, - 19., 16.-19. Cilt, Süleymaniye Kütüphanesi, Pertevniyal No: 812, vk. 355, st. 15.

İnan, Abdülkadir, (1987), **Makaleler ve İncelemeler**, 2. Baskı, Ankara, TTK. Basımevi.

Kaplan, Mehmet, (1976), **“Dede Korkut Kitabında Kadın”**, Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I, İstanbul, Dergah Yay. s. 41-54.

Kaplan, Mehmet, (1991a), **“Dede Korkut Kitabı ”**, Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar III, 2. Baskı, İstanbul, Dergâh Yay. s. 47-65.

Kaplan, Mehmet, (1991b), “**Gazi Tipi**”, Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar III, 2. Baskı, İstanbul, Dergah Yay. S. 112-119.

Kocatürk, Vasfi Mahir (1970) **Büyük Türk Edebiyatı Tarihi**, Ankara, Edebiyat Kitabevi.

Köprülü, Prof. Dr. Fuad, (1986), **Edebiyat Araştırmaları**, Ankara, TTK. Basımevi.

Köprülü, Ord. Prof. M. Fuad, (1981), **Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Ötüken Neşr.

Şenyener, Şebnem, (2002), “Hamzaname” New York’ta, <http://www.milliyet.com.tr/2002/08/22/sanat/san11.html>

Wellek, Rene, Austin Varren, (1973), **Edebiyat Teorisi**, Çeviren: Doç. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel, İzmir, Akademi Kitabevi.

ATTILA İLHAN'IN ŞİİRLERİNDE KLASİK TÜRK EDEBİYATININ ETKİLERİ

AKSU, Cemal
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

20. yüzyıl Türk Şiirinde değişik akımlar ortaya çıkmış, şairler şiir poetikalarını oluştururken çeşitli kaynaklardan yararlandığı bir geçektir. 20. yy Türk Şiirinin özellikle ikinci yarısından sonra kendisine önemli bir yer açan Attila İlhan, şiirini besleyen kaynaklardan biri olarak Klasik Türk Şiirini seçmiştir. Bu etki ilk şiirlerinden başlayarak son şiir kitabına kadar hep artarak sürmüştür. Bu tebliğde “Attila İlhan’ın şiirinde Klasik Türk Şiirinin etkileri” ortaya konulacaktır. Ancak bu, onun kitaplarını kronolojik olarak incelemek yanında, klasik edebiyatı nasıl kullandığı da örnek şiirleri üzerinde gösterilerek gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Attila İlhan’ın şiiri, Klasik Türk Şiiri ve Attila İlhan.

ABSTRACT

The Effects of Classical Turkish Poetry on Attila İlhan’s Poems

It is obvious that, various currents have appeared in Turkish Poetry in XX. century, and the poets have benefited by different resources. Attila İlhan has an important place after second part of 20 century’s Turkish Poetry especially, has selected the Classical Turkish Poetry, as one of his poem’s backing up resources. This effect has maintained increasingly from the first poems to the final books. This article try to bring out “Classical Turkish Poem’s effects on Attilla İlhan’s poems”. This subject above mentioned will be analysed on his books not only chronological method, but also how Attila İlhan use the classical literature on his sample poems.

Key Words: Attilâ İlhan’s poem, Classical Turkish Poety and Attila İlhan.

I. Şiir Kitaplarının Basım Tarihlerine Göre Klasik Türk Şiirinin Etkileri

Yirminci yüzyıl Türk şiirine genel bir bakışla baktığımızda bazı guruplarla beraber herhangi bir akıma bağlı kalmaksızın eser veren şairler de görülür. Yüzyılın ilk yarısında hece \ aruz tartışmalarıyla beraber serbest nazımla şiir söyleyen şairler de mevcuttur. Hecenin milli vezin olduğu konusunda ısrar eden şairler karşısında Yahya Kemal neredeyse tek başına aruzun sesini başarıyla sürdürmüştür. Beş Hececiler ise hece vezniyle şiirler yazmışlardır. Hece vezni ile şiir yazan Necip Fazıl, herhangi bir akıma bağlı kalmaksızın kendi ekolünü kurmuştur.

Yüzyılın ortalarına doğru şiirde yeni açılımlar arayan şairler Türk şiirini daha farklı mecralara akıtmaya başlamışlar ve vezin / kafiye kaydına bağlı kalmaksızın ürün vermeye çalışmışlardır. Orhan Veli ile Melih Cevdet'in başını çektiği Garip akımı yanında Nazım Hikmet'in şiirleri de kendilerinden sonra yetişecek şairleri etkilemiştir. Özellikle Nazım Hikmet'in şiirde seçtiği konular ve üslubu Türk şiirinde günümüze kadar devam eden bir çıkır açmıştır.

Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren Türk şiirinde kendisine sarsılmaz bir yer açan Attila İlhan daha 1946 yılında CHP'nin açtığı şiir yarışmasında Cebbaroğlu Mehmed isimli şiiriyle ikincilik ödülü alarak genç yaşında ismini duyurmuş, 2005 yılındaki vefatına kadar kendine mahsus üslubuyla on iki adet şiir kitabı neşretmiştir. Her sanatta olduğu gibi şiir ve edebiyat da belli bir taklit – terbiye – terkip ürünüdür. Attila İlhan da kendi orijinal şiirini oluşturan kadar bazı şairlerden etkilenmiş, onların rüzgarını şiirlerinde hissettirmiştir. Yüzyılın yukarıda kısaca bahsettiğimiz bu genel görüntüsü içinde Attila İlhan'ın şiirine tesir eden ilk isimlerden biri Nazım Hikmet'dir. Yahya Kemal'den de şiirde güçlü ve etkileyici mısra kurma gerekliliği fikrini alması, ayrıca daha sonraları onu 'aynı kan gurubunda olduğu şairler' arasında zikretmesi gibi sebeplerle Yahya Kemal'i de yakın geçmişinde kendisini etkileyen ikinci bir isim olarak saymak gerekir.

Attila İlhan'ın şiirinde tesiri olan bir başka kaynak ise Klasik Türk şiiridir. Daha ilk şiirlerinden itibaren geçmiş kültürümüzün önemine vurgu yapan şair, yeni Türk şiirinin bu kültür mirasından olabildiğince yararlanması gerektiğini birçok yazısında, konuşmasında defalarca vurgulamıştır. İlk şiir kitabı *Duvar*'da bile bu anlayış göze çarpmaktadır. *Duvar*'ın önsözünde şair bu anlayışını açıkça dile getirir: "Garipçilerin batı kırması ya da kenar mahalle ağzı şiirine karşı halkçı ve toplumcu şiir, halk yığınlarını sarabilecek geniş soluklu bir koçaklama şiiri tutturmak

istiyordum. Böylelikle yeni Türk şiiri yeni koşullara yerleşirken hem yüzyıllardır değişe değişe sürdürüp getirdiği millî sesi korumuş olacak hem de halk şiiri geleneği aydın şairlerin işe karışmasıyla yeni bir kan kazanıp değerelecekti!... *Duvar* şiirlerinin hemen hemen yarısı bir köşesinden Köroğlu, Dadaloğlu, Kul Mustafa; bir köşesinden Dertli, Gevheri, Zihni; bir köşesinden de Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Bayrami, Kaygusuz ve benzerlerine yaslanan bir üçgen üzerinde kurulmuşlardır. Bu bizim, Garip'in tatlısu frengi alafrangalığına ve sнопça tekerlemeciliğine karşı; milli, yeni ve halka ait ve yerleşik olanı bulabilmek; dakikalık alaya, anlamsız tekerlemeye doğru hızla yozlaşan şiire beşeri ve sosyal derinliğini verebilmek çabamızdı.” (*Duvar*, 1990: 11) Bu kısa alıntıda da anlaşılacağı üzere, ilk şiirlerinde halk edebiyatının etkisi daha fazla olmakla beraber, özellikle beşinci şiir kitabı olan *Bela Çiçeği* ile Klasik Türk Edebiyatı'nın tesiri, Attila İlhan şiiri üzerinde derin bir etki yapacaktır.

Duvar'daki ilk bölüm Gavurdağlarından Rivayet başlığını taşır ve bu bölümdeki şiirler bir destan havasında söylenmişlerdir. Şair o dönemlerde özellikle “Şeyh Bedreddin Destanı” olmak üzere halk şiirinin iyice içine gömüldüğünü söyler. Fakat daha kitap ilk baskısını yaparken Attila İlhan bu havadan kurtulmuştur, hatta bu şiirlerin çoğunu beğenmemektedir (*Duvar*, 1990: 198). Yine bu kitapta yer alan “Geceye Karşı Şiir” ise divan şiirinin sesini uzak da olsa duyurmaktadır. Zaten kendisi de bunu belirtir: “Nedendir bilmem, ben bu şiirimi çok severim... havasıyla günün daha çok Garip şiiri ve deyişi etkisinde olan ortamına çok ters düşüyordu, biri çıkıp divan şiiri ve sesinin uzak uzak hissedildiğini bile söyleyebilir, kimbilir belki benim sevmemin nedeni de budur. Çünkü o günlerde fena hâlde klasik Türk şiirine sardırılmışım.” (*Duvar*, 1990: 206).

Duvar kitabını kendi parasıyla yayınlayan şairin daha sonra hayatında önemli ufuklar açacak olan Paris seyahatleri başlar. II. Dünya savaşı yıllarında (1945-1955) İzmir – İstanbul – Paris arasında mekik dokuyan şair, şiiri yaşamaktan yazmaya fırsat bulamamaktadır. *Sokaktaki Adam* isimli ilk romanını yayınlamasının ardından kitabı yayınlayan Salim Şengil, kendisinden bir de şiir kitabı istemiştir. Bunun üzerine *Sisler Bulvarı* yayımlanır. Fakat içindeki şiirlerin çok fazla olması sebebiyle yayınevi bazı şiirlerini çıkarmasını istemiştir. O çıkan şiirler de büyük ölçüde üçüncü şiir kitabı *Yağmur Kaçağı*'nı oluşturur ki Attila İlhan onu hâlâ *Sisler Bulvarı*'nın bir bölümü olarak gördüğünü söyler. Bu iki kitapta şair, daha çok Fransız şiirinin etkisindedir. Kendisi de bunu itiraf eder: “Paris'te Plekhanov'u okumak, Fransız sosyalist ozanlarının farklı

tutumunu görmek önüne yeni ufuklar açıyor, eski ‘inek toplumculuğumu’ sanatım için bir ‘çocuk hastalığı’ sayıyorum. Doğasal ve Toplumsal diyalektiği bütün düzeylerde iç içe ele aldığım gibi, o zamana kadar zararlı diye elimi sürmediğim ozan ve akımlardan gelen esintileri de kişiliğimin özgün bileşimine yediriyorum. Kimler mi? Baudelaire’den Rimbaud’ya, Apollinaire’den Mallarme’ye bir sürü ozan! Varoluşçuluktan, gerçeküstücülükten, lettrisme’e kadar bir sürü akım! 40 yıllarında İstanbul’da toplumcu ozan ağabeylerimiz bu burjuva ozanlarını bize yasaklardı. Oysa Paris’te çağdaş Fransız şiirinin Baudelaire’le başladığını Aragon’un ağzından işitmişim vs...” (*Sisler Bulvarı*, 1993: 150).

Bu dönemde şair kendisini Fransız şiirine o derece kaptırmıştır ki *Sisler Bulvarı* içinde yer alan Fransızca yer, insan adları okur tarafından epey yadırganmıştır. Bulunduğu ortam etkisinde olan şair bu kitapta yer alan Tarz-ı Kadim şiirinde bir dönem klasik şiire bile alaylı bir dille yaklaşmaktadır. Bu yaklaşımında o dönem özellikle Türk aydınları arasında epey revaç bulan ve klasik şiire saldırı niteliğinde olan Abdülbaki Gölpınarlı’nın *Divan Edebiyatı Beyanındadır* isimli eserinin de etkisi büyüktür. Şair bu tutumunu yıllar sonra kendisi eleştirir: “Babam şairdi, divan tarzında gazeller yazardı. Ben de elbet hem onun şiir tutumunu yadsıyorum, hem de kendimi ona kabul ettirmeye çalışıyorum. Kolay kolay etmedi ya, o ayrı sorun. Tarz-ı Kadim bugünkü kafama göre yanlış bir saldırı tutumundadır. Besbelli Abdülbaki Gölpınarlı’nın yayımladığı *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı kitabın etkisindeyim. Klasik şiiri küçümsüyorum...” (*Sisler Bulvarı*, 1993: 163-164). Bu şiirde Attila İlhan, divan şairlerinin şiirlerinden bazı kelime – terkip alarak o tarz şiiri eleştirir ve 20. yüzyılda tarz-ı kadim üze gazeller söylemenin yakışık almadığını vurgular. Çünkü parasızlık, sefalet insanların belini bük müştür ve şiirde bunlar dile getirilmelidir.

Sisler Bulvarı’nın bir bölümü olarak gördüğü *Yağmur Kaçağı*’nda halktan, halkın sorunlarından hayatının hiçbir döneminde uzak kalmadığını söyler ve bu kitaptaki Acı Ninni bölümünü oluşturan şiirlerin ‘teknik olarak tekerleme ağzına yakın bir ağızla yazıldığını; tekrarların önemli rol oynadığını’ belirtir. Bu yönleriyle bu bölüm, o dönemlerde kendisi için ileri sürülen ‘romantiklik’ damgalamasına karşı bir savunma niteliği taşır. Yine de belirtmek gerekir ki şair, üzerinde bulunan Fransız havasını henüz atamamıştır.

1960’da yayımlanan dördüncü şiir kitabı *Ben Sana Mecburum* ise Attila İlhan’ın şiirinde bir değişimi müjdelemektedir. Gerçi şair ne tam

olarak Fransa'nın etkisinden kurtulabilmiştir ne de vatanına tam olarak yerleşebilmiştir. Üstelik bu hava *Ben Sana Mecburum*'daki şiirlerin serüvenci, karamsar, tansiyonu yüksek, gerilimli duygularla yazılmasına sebep olmuştur. Şiirlerin isimlerine bakıldığında bile bu hava hemen hissedilir: Askıda Yaşamak–Yorgun Serüvenci – Büyük Yolların Haydutu – Geç Kalmış Ölü – Cehenneme Dört Bilet – Yaşamakta Direnmek – Sen Burda Bir Yabancısın – Ağustos Çıkmazı – Yanlış Yaşamak – Viyolensel Yalnızlığı vs.

Bu kitabın ardından yayınlanan *Bela Çiçeği*'nde ise şair artık olabildiğince eski kültüre kanat açmıştır. Her ne kadar kitabın 'Cinnet Çarşısı' ile 'Bela Çiçeği' bölümlerindeki şiirler daha önceki şiirlerinin havasında olsa da artık şair yavaş yavaş klasik şiirin etkisine girmeye başlar. Kitabın 'Mahur Sevişmek' bölümü ve 1968'de neşredeceği altıncı şiir kitabı *Yasak Sevişmek*'teki 'Şehnaz Faslı' şaire göre soydaştır ve geniş ölçüde divan şiirinden esintiler barındırır. (*Bela Çiçeği*, 1983: 124). *Bela Çiçeği*'ndeki Emirgan'da Çay Saati şiiri de geniş ölçüde eski kültürden izler taşımaktadır.

Yasak Sevişmek kitabı şekil olarak da divan şiirinin etkisini hissettirdiği bir eserdir. Şair diğer kitaplarında yer yer bölüm başlarına Fransız ediplerinin bazı sözleri – şiirleri ile başlarken bu kitapta Malraux ile beraber Bâkî ve Şeyh Gâlib'in birer beytine de yer verir. Kitaptaki 'Osmanlı Kasidesi' isimli şiir de şaire göre 'Osmanlı geçmişinin palavrasını ayıklamış, özüne inmeye çalışmış, ilericiliğin Osmanlı dönemi ve uygarlığını yadsımak demek olmadığını kavradıktan sonra' kaleme alınmıştır. Kitabın 'Şehnaz Faslı' bölümü Attila İlhan'ın 1960'lı yıllarda İzmir'de iken Divan şairlerinin şiirlerini geniş ölçüde okumasıyla ortaya çıkmışlardır. Şair o dönemde 'odasına çekilip Nedim'in, Bâkî'nin, Şeyh Gâlib'in, Nâilî'nin şiirlerini teybe okuyup daha sonra saatlerce dinlemiş; aruzun içine, aruza rağmen yerleştirdikleri o görkemli sesi yakalamaya çalışmıştır. Ve bu çalışma döneminin arkasından 'Şehnaz Faslı'ndaki şiirler gelmiştir'. (*Yasak Sevişmek*, 1991: 123).

Tutuklunun Günlüğü, yedinci şiir kitabıdır ve 1968-1973 yılları arasında yazdığı şiirleri kapsar. Bu kitap Nef'î'nin 'bir âh ile bu âlemi vîrân ederim ben' mısraıyla başlar. Şiir kitapları içinde bütün şiirleri aynı şehirde yazılmış tek kitap *Tutuklunun Günlüğü*'dür ve bu şehir İzmir'dir. Kitabın tamamına hâkim olan havayı ise şair şöyle açıklar: "1968-1973 yılları arasını kapsayan bu dönemde şiir yönünden iki sorunum vardı. Bunlardan biricisine, önceki kitabımda başlamıştım. Daha dibi kurcalanırsa

Bela Çiçeği'nde başlamış olduğum bile söylenebilir. Klasik Türk Şiirinin havasını yeni ve toplumsal bir içerikle bağdaştırarak verebilmek! *Yasak Sevişmek*'te böyle şiirler bulunuyordu, ne var ki ben tutumu birkaç şiirle geçiştirilecek bir deney olarak görmüyor, yeni ve çağdaş Türk şiirinin kurulmasında etkili olacak bir yöntem sorunu gibi alıyordum. Böyle alınca, yeni denemelere girişeceğim besbelliydi. Giriştim de! *İşte Tutuklunun Günlüğü*'nde bu yeni denemelerin hepsi yer alır. Bazıları 'İncesaz' gibi, Zincirleme Rubailer gibi bütün bir bölümü baştan sona doldururlar; diğer bazıları ise, öteki bölümlerin içine serpilmişlerdir vs.." (*Tutuklunun Günlüğü*, 1993: 119)

Şairin de belirttiği gibi bu kitabın 'İncesaz' başlığını taşıyan bölümü tamamıyla Klasik Türk şiirinin ve musikisinin etkisindedir. Şair bunu da kitabın meraklısı için ekler bölümünde şöylece izah eder: "Şarkıya heveslenişim neden? Bunu iki etkene bağlayabiliyorum: birisi, çocukluğumdan geliyor. Daha önce de bir yerlerde yazmıştım sanıyorum. Babam şiire düşkün bir adamdı, bizim çocukluğumuz, evin içinde bir aşağı bir yukarı dolaşarak Nedim'den şiirler okuyan, yumuşak ve şefkatli bir babanın hayaliyle renklenmiştir. Özellikle Nedim. Annem, Nedim'in bazı gazellerini, bazı şarkılarını bugün bile ezberinden okuyabilir. Bu şarkılar da yabana atılacak şarkılar değildir hani..." (*Tutuklunun Günlüğü*, 1993: 140). O şarkılardan bazıları daha sonra bestelenmiş, ilk bölümü aşağıya alınan Mahur Beste şiiri bir hayli meşhur olmuştur:

*Şenlik dağıldı bir acı yel kaldı bahçede yalnız
O mahur beste çalar Müjgan'la ben ağlaşırız
Gitti dostlar şölen bitti ne eski heyecan ne hız
Yalnız kederli yalnızlığımızda sıralı sırasız
O mahur beste çalar Müjgan'la ben ağlaşırız*

...

Kitapta daha önce nadir olarak kullandığı divan şiiri nazım şekillerinden kaside, gazel ve rubainin isimlerine de yer verir. "Deniz Kasidesi", "Ağırceza Kasidesi", "Emekçiye Gazel" ve "Zincirleme Rubailer" buna örnek verilebilir.

Şairin sekizinci şiir kitabı *Böyle Bir Sevmek* divan şiirinden geniş ölçüde yararlanmış, yeni bir içeriği o sesle söyleyerek çağdaş bir terkibe ulaşmak istemiş şairin dönemin siyasi ve toplumsal olaylarından etkilenecek farklı bir çabaya girdiği şiirlerinden oluşmaktadır. Gerçi "Kar Kasidesi" şiiriyle daha önceki divan şiiri sesini duyurmaya devam etmiştir fakat zaman zaman bir yandan Varsağı başlığını taşıyan şiirlerinde halk şiirinin etkisine

girmiş öbür yandan toplumsal konuları alabildiğince serbest bir söyleyişle işlemiştir bu eserinde.

Elde Var Hüzün İlhan'ın dokuzuncu şiir kitabıdır ve 1982'de yayınlanır. Bu kitapta artık bütün bölümlerin başında çeşitli divan şairlerinden seçtiği beyitler, mısralar boy göstermektedir. Üstüne üstlük kitabın iki mühim bölümünün adları “Rubaiyat” ve ‘Serbest Gazeller’dir. Ayrıca bu gazeller Attila İlhan'ın bütün şiirleri arasında en güzellerini teşkil eder. ‘Gibi Redifli Gazel’, ‘An Gelir’, ‘Kim Kaldı’, ‘Harem-i Humayun’, ‘Bâkî’ye Gazel’, ‘Elde Var Hüzün’ serbest gazellerinin başlıklarıdır. Şair işlediği konuları divan şiirinin sesiyle güçlendirir.

Bu kitabın ardından yayımlanan *Korkunun Krallığı* isimli onuncu şiir kitabında da ‘Serbest Gazeller’ başlığı ile altı şiire yer verir. ‘Meraklısı için Ekler’ bölümünde bu şiirler için şu açıklamayı yapar: “Serbest Gazeller yıllardır sürüyor. Divan şiirinden gelen gazel tarzının çağdaş koşullarda bambaşka bir içeriği, bambaşka bir şekilde ifade edilebileceğine inanmışımdır ben, şair eğer içeriğine hakimse, gazel tarzının inceliklerini serbest nazmın akıcılığıyla bağdaştırabilirse, şiirlerin başarılı olmaması için sebep yoktur; daha önceki denemelerimden sözgeşi ‘An Gelir’ redifli gazel bestelenmiş, kalabalıkların sevdiği bir şarkı olmakla kalmamış, bazı okurlar tarafından bana ezbere okunmuştur vs..”(Korkunun Krallığı, 1993: 119). Kitabın ‘İncesaz’ bölümünde de Klasik musikinin izleri görülür. Şair her bölümün başında yine divan şairlerinin beyitlerine yer verir ve bu tutkusunu son şiir kitabına kadar sürdürür. Attila İlhan'ın seçtiği şiirlere ve şairlere de dikkat etmek gerekir. Mesela bunlar arasında en fazla Baki'nin beyitleri dikkat çekmektedir. Muhibbî, Nesîmî, Şeyh Gâlib, Nedim, Nâbî, Fuzûlî, Nef'î ve Şeyhülislam Yahya gibi Klasik Türk Şiirinin en usta isimlerinin yanında Mâhir, Râsîh, Kefevî, Kadı Burhaneddin, Nâzım, Sâbit gibi isimler de şairin iyi bir divan edebiyatı okuyucusu olduğunu gösterir.

Onbirinci şiir kitabı *Ayrılık Sevdaya Dâhil*'deki ‘Serbest Gazeller’ bölümünde dört şiir yer alır gerçi, fakat kitabın tamamında divan şiirinin etkisi hissedilir.

Kimi Sevsem Sensin, on ikinci ve son kitabıdır. Nasreddin-i Tûsî'nin Hüseyin Rıfat tarafından çevrilen iki dördlüğü şiirin ilk ve son kısmına yerleştirilmiştir. Bu iki şiir Attila İlhan için özel bir mana taşımaktadır. Daha ilk şiirlerinden itibaren diyalektik düşünceye büyük önem veren şair bu şiirlerde bütünüyle hayatı bulmaktadır. Ona göre bu şiirler insan hayatını / macerasını özetler. *Kimi Sevsem Sensin*'de belki ‘Serbest Gazeller’ bölümü yoktur fakat şiirlerindeki ses yine klasik şiirden aldığı sesi yansıtmaktadır.

II. Attila İlhan'ın Divan Edebiyatı Nazım Şekillerinin İsimlerini Verdiği Şiirleri

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Attila İlhan Divan edebiyatı nazım şekillerinin en fazla bilinen ve eser verilenlerinden kaside, gazel, şarkı ve rubai'yi bazı şiirlerinin isimleri olarak kullanmıştır.

Divan şiirinde şekil bakımından kasidenin nazım birimi beyittir ve genellikle 33-99 beyit arasında yazılır. İlk beyitin (matla) mısraları kendi arasında kafiyelenir; daha sonraki beyitlerin ilk mısraları serbesttir; ikinci mısraları ilk beyitin kafiyesiyle aynı olur. Kasidelerin diğer önemli bir şekil özelliği de çeşitli bölümlerden oluşmasıdır; bahar, kış, sevgili tasvirleri, Ramazanın, bayramların konu edildiği ve kasideye giriş mahiyetinde olan ilk bölümün adı nesibdir. Daha sonra girizgah, methiye, fahriye, dua bölümleri gelir ve her birisinin kasidenin yüzyıllar içinde gelişmesiye çeşitli değişikliklere uğradığı görülür. Kasideler genel olarak ya nesib bölümünde işlenen konuya göre yahut da redife göre isimlendirilir. İydiyye, Ramazaniyye, Bahariyye, Şitaiyye nesibde işlenen konuya göre isimlendirmeye; sümbül kasidesi, su kasidesi, olur redifli kaside kafiyeye göre isimlendirmeye misaldir. Ayrıca Allah'ın varlığını ve birliğini anlatan kasidelere “Tevhid”, O'na yalvarıp yardım dileyen kasidelere “Münacat”; Hz. Peygamber'in (SAV) anlatıldığı ve şefaatinin isteyen kasidelere “Na't” denmesi de genel bir isimlendirmedir.

Çok genel olarak bilgi verdiğimiz kaside nazım şeklini Attila İlhan da kullanmıştır. ‘Deniz Kasidesi’, ‘Kar Kasidesi’, ‘Ağırceza Kasidesi’ ve ‘Osmanlı Kasidesi’ isimli şiirleri divan şiirindeki kaside ile uyuşan ve ayrılan yönleri ile dikkat çeker. Attila İlhan'ın kasidelerinde öncelikle beyit ve aruz vezni yoktur. Fakat konuyu işleyiş bakımından –herhangi bir kişiye yazılmamasına karşın- içten içe divan şairlerini hatırlatır. Öncelikle isimlendirmede o da işlediği konuya göre kasideye isim vermiştir. Ayrıca her ne kadar beyite dikkat etmese de redif ve kafiye kullanmaya özen göstermiştir. Bilindiği gibi Divan şiirinde redif bütün şiiri sürükleyen ve şekillendiren bir öğedir ve Attila İlhan'ın kasidelerinde de bu durum hissedilir. Öncelikle ‘Kar Kasidesi’nde iki ayrı kafiyenin olduğu görülür: İlki ‘sansarları, karları, billurları, kurtları, kısrakları, çingirakları, koruları, boruları, ısrarı, uçurumları, hanları, ezanları, soruları, korkuları’ kelimelerinden oluşur. Dikkat edilirse sadece ‘ları’ redifi ortaktır bu kelimelerin. Halbuki divan şairleri yalnızca redifi kafiye saymazlar onun önüne bir de kafiye eklemeyi gerekli görürler. Onun için Attila İlhan'ın tam olarak kasidenin kafiyesine de sadık kaldığı söylenemez. Şiirin ahengini

sağlayan diğer kafiye kelimeleri; ‘gecede, pencerede, nerede, çeker de, düşüncede’dir. Yine aynı mesele burada da karşımıza çıkar. Bu da gösterir ki şair ne tam olarak kafiyeeye sadık kalmıştır ne de ondan tamamen kopabilmiştir.¹

‘Deniz Kasidesi’nde² ise kafiyeeye daha sıkı bağlı olduğu görülmektedir. Gerçi yine beyit nazım birimi yerine üç mısralı kıtalar tercih edilmiştir ama ‘anlar gelir’ kafiyesi bütün kıtaların ilk iki mısraında tekrarlanır. Üstüne üstlük her kıtanın son mısraı da ‘lü’ kafiyesiyledir. (*Tutuklunun Günlüğü*, 1993: 48-50). Şair bu kasidede redife verdiği öneme de dikkat çekmiştir. Kasidede ‘divan edebiyatının ünlü rediflerinden gelir redifini’ kullandığını söyler. Şaire göre bu şiir elbette klasik bir kaside değildir; fakat o türün sesini almıştır. Mehmet Kemal 7 Temmuz 1972 tarihli yazısında şiirin klasik kaside ile olan ilişkisini izah eder. Dahası şiirin sadece redif sebebiyle

¹ Kar Kasidesi

*uzun rüzgarlar karanlığın dalgın sansarları
atlayıp dağıtırlar telaşlarıyla ürperen karları
sihirli bir lamdadır bardaktaki güller gecede*

*yıldızlar donmuş göllere düşen buz billurları
düşten geyikler kudurtur kızıl buğulu kartları
bir ulumadır kanlı / açlıkları uzar gecede*

*duman dumana kaybolur kar ışığında kısırakları
nedir saklı bir özlem midir kızak çingirakları
geçen yüzyıldan kalma bulutlu bir pencerede*

*köpekler mi sarmıştır kar uykusunda koruları
yankılanır saltanatlı bir geçmişten av boruları
yalan değildir yanaşmıştır kimbilir ne zaman nerede*

*dinmez boşluklarda karın soğuk ve sürekli ısrarı
yumuşak hantallığıyla kaplayışı uçurumları
kül mavisi bir pus ufka bir perde çeker de*

*kayıp kervanlar belirir uyandırıp korkunç hanları
duyulur batmış şehirlerin boğuk sabah ezanları
kılıç gibi bir mehtabın yaratığı o depremde*

*getirip akla çocukluktan bilinmez hangi sonları
kar gecesi uyandırır ölüme değgin korkuları
yalnızlık bir samanyoludur genişler düşüncede*

(Böyle Bir Sevmek, 1994: 54-56)

² Deniz Kasidesi

*açıklarda göz gözü görmez fırtınadan anlar gelir
körfeze kocaman ve soğuk pelikanlar gelir
buzlu bir hüznle yüklü yorgun ve üzüntülü*

*kasırğa sarsar katedralleri uzaktan canlar gelir
her biri bir rüzgara uzanmış ezanlar gelir
görünmez bir nabızdır atar telsizler büyütlü*

*ermiş deniz fenerlerinden aydınlık dumanlar gelir
eski bir şarkıda gemileriyle kaybolanlar gelir
siyah yelkenleri rüya tozlarıyla örtülü*

*sanki deli bir su patlar çoğul yatağanlar gelir
var mı yok mu anlaşılmaz yağlı korsanlar gelir
kırbaçları kan içinde dev bıyıkları gürültülü*

*döner sis anaforları bir imdat cınlar gelir
ışıkların kemendiyle çekilip boğulanlar gelir
boyunları kırılmış son derece ölü*

*canlanır liman meyhanelerinde anlatılanlar gelir
inanılmaz ejderhalar kanatlı yılanlar gelir
ihaneler gibi kılıçlı kabahat gibi tüylü*

*bir çatışma parıldar ki batı'da kanlar gelir
mor uğultulardan oyulmuş erguvanlar gelir
vahşi yapraklarında tuz böceklerinin tülü*

*günler dağılır altüst olmuş zamanlar gelir
başka başka takvimlerden başka başka insanlar gelir
ölümelerini tekrar tekrar yaşamaya gönüllü*

(Tutuklunun Günlüğü, 1993: 48- 50)

klasik kasideye benzemediğini, sesiyle de onu hatırlattığını vurgulayarak niçin kendi şiir formlarımızdan ayrılıp da batılılaşma özentisi içinde şiirimize kıydığımızı sorgular. (*Tutuklunun Günlüğü*, 1993: 130-131).

‘Ağırceza Kasidesi’ ise beş ayrı şiirden oluşmaktadır ve bu hâliyle kasideden çok terkib-bendi çağrıştırır. Çünkü her şiir / bend kendi arasında kafiyelendirilmiştir ve kendine mahsus konuyu işler. İlk şiir Gizli Duruşma başlığını taşır, diğerleri sırasıyla; ‘Hayal Kurmak,’ ‘Duruşmaya Devam,’ ‘Duruşma Arası, *Gereği Düşünüldü*’dür.’ (*Tutuklunun Günlüğü*, 1993: 110-115).

Şairin kasideleri içinde en dikkat çekenlerden biri de ‘Osmanlı Kasidesi’dir (**Yasak Sevişmek**, 1991: 68-70). Bu şiirde tıpkı divan şiirinin kasidelerinde olduğu gibi beyit esasına ve kafiyeye sadık kalınmıştır. Gerçi görüntü olarak her kıta dört mısra şeklinde kurulmuştur fakat kafiyeler beyit esasını hatırlatır. Her kıtanın sonundaki kafiye ilk beyitle aynıdır; ‘anları’ kafiyesini şiir boyunca sürdüren şair son beyitte de mahlas kullanma geleneğini hatırlatırcasına ismini kullanır. Şiirin tamamında Osmanlı ile ilgili konular işlenmiştir. Genel hava olarak da Bâkî’nin Mersiyesi’nin özellikle altıncı bendini çağrıştırır. Bâkî nasıl mersiyesinin altıncı bendinde ‘anları’ kafiyesini kullanmış ve Kânûnî Sultan Süleyman’ın hayatta iken yapıp ettiklerini anlatıp zaman zaman hüznü / ağlayan bir insanın sesini duyurmaya çalışmışsa, Attiha İlhan da şiirinde Osmanlı’nın debdebeli günlerini anlatıp iç geçirir. Bâkî’nin Mersiye’sinin altıncı bendi şöyledir:

*Tiğün içirdi düşmene zahm-ı zebânları
Bahs etmez oldu kimse kesildi lisânları*

*Gördi nihâl-i serv-i ser-efrâz-ı nîzeni
Serkeşlik adın anmadı bir dahı bânları*

*Her kanda bassa pâ-yı semendün nisâr için
Hânlar yolunda cümle revân itdi cânları*

*Deşt-i fenâda mürg-i hevâ tutmayup konar
Tiğün hudâ yolunda sebil etdi kânları*

*Şemşîr gibi rûy-ı zemîne taraf taraf
Saldın demir kuşaklı cihan pehlivânları*

*Aldun hezâr bütgeyi mescid eyledin
Nâkûs yirlerinde okutdun ezânları
Ahir çalındı kûs-ı rahîl itdün irtihâl
Evvel konağın oldı cinân bûstânları*

*Minnet Hudâya iki cihânda kılup saîd
Nâm-ı şerifün eyledi hem gâzi hem şehîd*

Attila İlhan'ın şiiri ise şöyledir:

*o saydam duvardır ki böler
var olanlarla artık olmayanları
bulutlu bir sessizlikte
yaşlarını sonsuza tamamlayanları*

*evrende çoğul yıldızlarıyla
samanyolları sayılır düşünceler
dönerler dururlar dönerler dururlar
ne başları bellidir ne sonları*

*nurdan bir ağaç sayılır Mevlana
ney pırıltılarıyla aralıksız
anlaşılmaz bir yerinden aydınlatır
gönül kandili sönmüş olanları*

*bir dağ sayılır kaynar koca mimar Sinan
camdan kubbelerinde güneş parçalanır
kayıp kervanlarını bekler mi hala
eski sınırlarda unutulmuş hanları*

*maşlahlı yoksa nedir gizli dervişler midir
göl durgunluğunda eski besteler
aranır çağdan çağa yansıyarak
besteledikleri zamanları*

*kapatıp masmavi avcunda gökyüzünü
yüzyıllar boyunca nasıl biriktirmiş
ne imgeleme sığar ne bellekten kaybolur
o saltanatlı divanları*

*kelebek midir derinliklerinde haremelerin
anne fisiltılarıyla dualar
bir Allah çekmesinler budinden medet
titredir bağdad'ı pehlivanları*

*yağlı ayak seslerini yankılı saraylarda
duyarsın şimdi bile dinlesen cellatların
alıcı kuşlar gibi parlayıverirler
boğmaya tüyü bitmemiş sultanları*

bir tambur sayılır bol karanlıkta

*kımıldar saklı tınlamalarla halk
azaldıkça yakınlık mutsuz bir yoksulluğa
secdeden kalkmaz olur alınları*

*onlar mıdır mehmed han'a top dökenler
marangoz ve dülger berber ve hattat
bir balık aydınlığı parmak uçlarında
karanlık bursa'da ipek çobanları*

*yağmurlu çınarları onlar mıdır tekkelerin
aya batmış serviler yürük mezarlarında
eski kuyulardan sesleri çığlık çığlık
atları dolaşır perili ormanları*

*onlar mıdır nasreddin hoca gülümseyerek
köroğlü öfkeleriyle dağa çıkmış
ölüm Allah'ın emri elif lam ve cim
idam yazarsa da hünkârın fermanları*

*git ara hangi zaman ufkunda kayıp
o kanlı debdebe attila ilhan
rüya boşluklarında yer aranılır
ne adları kalmıştır ne sanları*

Bilindiği gibi Klasik Türk Şiirinin en çok kullanılan nazım şekli gazel 5-15 beyit arasında yazılan ve genellikle aşkın, şarabın, sevgilinin konu edildiği şiirlerdir. Kafiye tıpkı kasidedeki gibidir. Attila İlhan'ın gazel ismini verdiği ilk şiirleri *Yasak Sevişmek* kitabında karşımıza çıkar. İlk gazel Hasköy Bahriye Kahvesine Gazel başlığını taşır ve yedi beyitten oluşur. Beyitlerin kafiyelenişi tıpkı divan şiirinde olduğu gibidir ve aruz hariç bir divan şairinin kaleminden çıkmış izlenimini verir. Zaten şair bu şiiri 'divan tarzı şiirler yazdığını' söylediği babasına ithaf etmiştir. Şiirin yalnızca ikinci beytindeki 'makamları' kelimesi kafiyeye tam olarak uymamaktadır.³ Kitaptaki diğer gazel ise 'Bahriye Kahvesinden Ayrılış

3

Hasköy bahriye kahvesine gazel
büyük elenselerde donmuş abdülaziz pehlivanları
sürahi biyıklarıyla tutar bağdadî tavanları

o yok tamburîler ki saz çalıp zenginleştirir
tel tel sabaha kadar işitilmedik makamları

altın dişlerle gülümsedikçe acemşâh nargileler
gözbebeklerinde şehzâdebaşı ramazanları

çarpar vurulmuş bir kartal gibi iskeleden iskeleye
akşam haliç'te donanma-yı hümâyün borazanları

tavlada düşüş eksik olmaz gerçi parmaklarından
utançtır çürütür meğerse sırma sakal kaptanları

ürperir korkuyla fesleğenler ay tamam yükselirken
karanlık bir çay basar çingiraklı istikânları

böyle eskir hasköy bahriye kahvesi usul usul
koyunda biriktirip geçmiş gelecek bütün zamanları

(*Yasak Sevişmek*, 1991: 88)

Gazeli'dir. Bu gazel de beyit esası ile yazılmış ve kafiyelenmiştir. Üstelik şair son beyitte mahlasını da kullanmıştır:

*gerçi su şakırtısıdır bir uzak şadırvandandır gelir
kahveler zindan gibi simsiyah çaylar nerdeyse kan gelir*

*ufaldıkça ufalır aynalarda kötümser lambaların alevi
duman duman ihtiyarlar çıkar yatsı namazından gelir*

*korku o kaypak yılandır ki atlar insanın koynuna
düşman fısıltıları en dost bildiğin ağızlardan gelir*

...

*ocak sönmüş semaver paslı dağılmış hasköy bahriye kahvesi
ona can vermeye bir gün elbet attila ilhan gelir*

Tutuklunun Günlüğü'nde karşımıza çıkan Emekçiye Gazel (*Tutuklunun Günlüğü*, 1993; 52)'i şair, toplumcu gerçekçi anlayışıyla yazmıştır. Şair bu şiiri için düştüğü notta 'içeriğin biçimi belirlediği sözüne karşılık ulusal bir bileşim gerçekleştirmek isteyen şairin kendi şiirinin geçmiş biçimlerini yeni içeriklerle kullanmasını önleyeceğine inanmadığını' söyler. Aragon ve Nazım'ın da aynı görüşte olduğunu belirterek sözünü destekler. Bu sebeple 'Emekçiye Gazel' şiiri toplumcu bir konun klasik bir şiir biçimiyle anlatılması ürünüdür. Bu şiirde de beyit ve kafiyeye dikkat edildiği görülür.

Aynı kitaptaki Bulut Günleridir başlıklı şiir ise her ne kadar gazel başlığını taşımasa da gazel nazım şeklini hatırlatır. Şiirde redif olarak divan şairlerinin sıkça kullandığı 'gibi' edatı kullanılmıştır. Dahası bu gazel divan edebiyatındaki nazire geleneğinin bir ürünü sayılabilir, çünkü Nâilî-i Kadim'in aynı kafiye ile yazılmış olan gazelinden etkilenilerek kaleme alınmıştır. Nâilî'nin gazeli şöyle başlar:

*Oldu ekşim gülşen-âra-yı heves cûlar gibi
Akdı gönlüm bir nihâl-i işveye sûlar gibi*

*Turfa mecnûnum ki peyderpey hayâl-i çeşm-i yâr
Devr eder etrafımda sergeşte âhûlar gibi*

Attila İlhan'ın şiiri ise şu şekildedir:

*bulut günleridir akar uykular dumanlı sular gibi
kuytu göllerde sahnır rüyalar kuğular gibi*

*kırık aynalarda balkısa da gün kızılığı kanma
bastırır tamtamlarıyla karanlık yamyam korkular gibi*

...

*ölümdür bekleriz hükmü dünya bir duruşmadır sürer
ellerimizde yüreklerimiz vurulmuş kumrular gibi*

Daha önce de söylediğimiz gibi *Elde Var Hüzün* isimli kitabıyla beraber bundan sonra yayımlayacağı diğer iki kitabında Serbest Gazeller başlığı ile bir bölüm karşımıza çıkmaktadır. Yukarıdaki gazellerin aksine şair bu şiirlerde beyit esasını terk etmiştir. Fakat kafiye/redif anlayışını ısrarla sürdürür. Şairin bu gazellerde konu bakımından divan şiirine daha çok yaklaştığı görülmektedir.

Divan şiirindeki gazellerin redifleriyle isimlendirilmesi geleneğine ‘gibi redifli gazel’ başlığını vererek uyar ve mahlasını da genellikle son bölümde kullanmaya çalışır:

*Yorgun kadınlar içtik
Yalnızlıktan uğuldayan
Tuzlu kan gibi
Nice akşamlar devirdik
Çengi kıyamet
‘kızıl sultan’ gibi
vurdukça mızrap
öyle yoğun bir melal
dağılır ki tanburdan
bastırır eski sevdalar
göz gözü görmez
duman gibi
su karanlıktır
ve kadehler boşalmış
leylaklar darmadağın
kıvılcımlar savurup narçiçeği
çöker bir daha başımıza gökyüzü
tutuşmuş tavan gibi
kanlı hesapları vardır
kıyamete kadar sürececek
ölümle şairlerin
kim bilir nerden bilecek
ne çığlıklar geçer daha dünyadan
attıla ilhan gibi*

Şairin en meşhur şiirlerinden ‘an gelir’, ‘kim kaldı’, ‘harem-i humâyûn’ ve ‘elde var hüzn’ kafiye ve konu bakımından divan şairlerinin eski demleri hatırlayıp ah etmelerini hatırlatan bir sesle söylenmiştir. Ayrıca ‘Bâkî’ye Gazel’ de şairin bir divan şairine ithaf ettiği tek şiir olması bakımından önemlidir. Bu şiirde şair ‘söyleşirim’ redifini kullanır.⁴

Kitaptaki ‘Kurtalan Trenine Gazel’ şiiri serbest gazeller bölümüne girememiştir. Sebep olarak konu ve şekil itibarıyla daha önceki gazelleri gibi asıl gazel nazım şeklini hatırlatması gösterilebilir (*Elde Var Hüzn*, 1992: 19).

Korkunun Krallığı’ndaki serbest gazellerin ilki Şeyh Bedreddin-i Simâvî’ye Gazel başlığını taşır. Diyalektiğin işlendiği şiirde ‘ânıyız biz’ redifiyle divan şairlerinin tumturaklı ve kendine güvenen sesi duyurulmaktadır. ‘Diyalektik Gazel,’ ‘Dümtekli Gazel,’ ‘İstintak Gazeli,’ ‘Şark-ı Karip Gazeli,’ ‘Cehennem Kasidesi’ hep diyalektik konusu etrafında döner. Şair bu kitabın yayınlandığı tarihlerde ölüm / insan / hayat gibi düşünceler içindedir ve konu olarak da bunları tercih etmiştir.

Ayrılık Sevdaya Dâhil isimli şiir kitabındaki Serbest Gazeller bölümünü oluşturan şiirler ‘Kim Arar Kim Sorar,’ ‘Söyler,’ ‘Bakarsak’, Geçerdi Hep başlıklarını taşır; şiirlerin redifleri de bu kelimelerdir. Bu şiirlerde de kafiye ile bölümler arasında irtibat kuran şair kafiyeleleri şiirlerin ismi olarak kullanmaya devam eder. Şiirlere eski gazelleri hatırlatan havayı vermek için şair Osmanlı Türkçesi’nden bir hayli faydalanmıştır.⁵

Klasik Türk Edebiyatında İran kaynaklı bir nazım şekli olan rubai dört mısradan oluşur. Genellikle birinci, ikinci ve dördüncü mısraları kendi

‘Bâkî’ye gazel

*bir yerde vahim bir yanlış yapılmıştır
ne yadsımaya dilim varır
ne düzeltmeye gücüm yeter
meyyus bir papağan gibi tenhada bırakılmış
harıl harıl
içimdeki bozgunla söyleşirim*

*bir yaş gelir ki kadınlar
çekilir ortalıktan
esmerler birden çekimser
sarışınlar uzak
kumrallar vefasızdır
artık ne uyku ne durak
bir âfet biçirim imgelem kumaşından
müstesna bir sevgili
onunla söyleşirim
fazlasıyla edâli
iyice rahşan
bakışları ebrûli*

*serviler boşalır boşluklardan
bir mehtap karanlığına
gazelhanlar susmuş
çalgıcılar perişan
bir ben ki sabahlara kadar böyle
münzevi bir kanunla söyleşirim*

*ne şair kalmış ülkede ne şiir
divanlar unutulmuş
mesneviler parça parça
ey şairler sultanı ey bâkî
inanılmaz kafiyeleler düşürüp yıldızlardan
(mef’ûlü mef’âilü)
ruhunla söyleşirim*

(*Elde Var Hüzn*, 1992: 74-75)

arasında kafiyeli, üçüncü mısra serbesttir. Daha çok bir tefekkür şiiri olan rubaide şairler çok derin ve geniş konuları dört mısra içine sığdırmak isterler. İlk iki mısra daha çok şiire giriş mahiyetindedir. Üçüncü mısra ile şair asıl düşüncesini usturuşlu bir şekilde oturtuktan sonra dördüncü mısra ile bu düşüncesini destekler. Attila İlhan'ın ilk şiir kitabı *Duvar*'da rubai ismini taşıyan dört mısralık bir şiire rastlarız:

*Sarı başörtülü bir kadın bir türkü yakmaktadır
Buğday yıkamış güneşte kurutmaktadır
Uzaktaki sevgilimi hatırlatırsınız bana
Ah benim memleketimin dokunaklı şarkıları*

Şair ilk iki mısradaki rubainin kafiye anlayışına uyarken son mısradaki serbestliği tercih eder fakat rubainin genel mantığını çok güzel yansıtır; şiirin üçüncü mısrasında asıl maksadını söyler ve dördüncü mısra ile bunu

⁵ Kim arar kim sorar

meyhaneler dağılmıştır
sarhoşlar mağlup
asfaltlar yıldırım hızıyla soğuyor
hava durgun yaprak kımıldamaz
uzak lateralaların aydınlattığı geceyi
kim arar kim sorar

en tenha rakıların
en ıssız kuytularından
sırlıklam tefrikalar çıkaran
mahmut yesari beyi
kim arar kim sorar

çil çil yıldızlara karıştırdı ziller
kadehler dağılır gülmüş karanlığına
gelmiş bütün ihtişamıyla incesaz
salkımsöğütlerin altına
havuzbaşlarında hızlı ve üryan
ceylan gözlü çengiler
bir başka zamandı bir başka mekan

artık o devr-i dilârâyı
o cümbüşü o eğlenceyi
kim arar kim sorar

...
başka bir yerde
başka bir zaman
sedirde abani sarıklı pir-i fâniler ki
sakalları kuçaklarına dökülmüştür
ince belli istikanlarda tavşankanı çay
çayda kelle şekeri
sessizce eriyor
rahlede kurân-ı azimüşşan
elyazması divanlarda
muhammesler murabbalar
gün bu gün saat bu saat
nasıl herşey
hiç yaşanmamışa dönüşmüştür
artık o şuh o dilbaz o şair-i nevedâ
ahmed nedim efendi'yi
kim arar kim sorar

Söyler

zaman olmuştur ki
dumanlı havuzlarda soğuk nilüferler
bulutlarla savrulmuş ateş kuşları
korkulu bir hicranı söyler

zaman olmuştur ki
dalgalınlıkları hisarbuselik kızların
bildik şarkıları birden unutulmaları
aynalarda solan gün
bilinmez hangi uğultulu
ahval-i perişanı söyler

zaman olmuştur ki
loş salonların heyula büfelerinde
o kristal fanuslu yorgun saat
fena halde durmuş görünse de
başka bir boyutta
başka bir zamanı söyler

...
zaman olmuştur ki
sızır gecenin suları
simsiyah camlardan
havada ölüm parıltısı adeta çelik
fi bin dört yüz beş
dersaadette yazıldı işbu gazel
avuçları kan
yüreği delik deşik
yaşlanmış ama uslanmamış
bir eski militanı
bir şair-i devranı söyler

Geçerdi hep

geçerdi hep
pırılıtlı kanunlar
neveser gecelerden
ihtimal buhranlı gecelerdi hep
vazoda yaseminler
ufukta yağmur kuşları
çözülmez bilmeceledi hep

ansızın dalar
bir yorgunluğa uyanırdın
güneş çekilmiştir bahçelerden
lambalar çok erken yanmış
aldatılmak korkusu
sık sık bozulan yeminler
enfarktüs kuşukları
sinsi bir kederdi hep

zaman zaman düşündüğün
aklına geldikçe güldüğün
şan şeref ve ün
beyhude şeylerdi hep
(Korkunun Krallığı, 1993; 39-47)

açar.

Tutuklunun Günlüğü'nde şairin Zincirleme Rubailer başlığını taşıyan onsekiz şiiri yer almaktadır. Biraz divan şairlerinin fakat çokça Nazım Hikmet'in etkisinde yazılmış bu rubailer, şairin elli yaşlarının ürünüdür. Hayat / insanlık gibi düşüncelerini şiire yansıtmayı düşünen şair bunun için rubai nazım şeklini seçmiştir (*Tutuklunun Günlüğü*, 1993: 61-78).

Attila İlhan'ın şarkı nazım şekliyle yazılan şiirleri de divan şiirinin özellikle de Nedim'in sesinden izler taşır. Bu şiirlerde daha çok eğlence, musiki, zevk temaları işlenmiştir. Şair halk edebiyatı nazım türlerinden koşma, koçaklama, varsağı, nefes, mani gibi türleri de şiirlerine başlık yapar ve o türlerin havasını yansıtmaya çalışır ki bu ayrı bir yazının konusudur. Yalnız şairin Türk şiir hazinesinden yararlanmak gerektiği konusunda ısrarla durduğunu tekrar hatırlatmak isteriz. Son şiir kitabı *Kimi Sevsem Sensin*'in önsözünde bütün bu görüşlerini şu birkaç cümleyle çok güzel özetler:

“Lise yıllarımda Ruhi Naci Bey'in *Türk Şiir Ahengi* adlı eserini okumuştum: o ahenk Batı Türklerinin ümmet dillerinden dolayısıyla şiirlerinden geliştirdiği bir ahenktir, çeşitli katkılarla İç Asya'dan Ön Asya'ya taşınmış bir ses. Şiir, avcılıkta, av öncesi tarım toplumunda ekim ya da hasat öncesi törenlerde musiki ve raksla doğmuştur; üretimle nasıl dolaysız bağlantılıysa ahenkle de öyle dolaysız bağlantılıdır; ahenginden soyutlanmış şiir üçüncü boyutunu yitirmiş, zavallı bir metine dönüşüyor; onu kimse ezberlemez, ezberleyemez, ezberlenemeyen şiirin nesiller boyu yaşadığı görülmemiştir.

Divan edebiyatında şiirin bestesi aruzda gizli; açık ve kapalı hecelerinin örgüsü kafiye ve rediflerin usturuplu seçimiyle desteklendi mi unutulmaz beyitler oluşturulur: Şeyhülislam Yahyâ'yı kim hatırlıyor: ‘sun sâgarı sâkî bana mestâne desinler – uslanmadı gitti gör o dîvâne desinler... Ya da Nâbî Efendi'nin o ünlü gazelinden o şâhâne giriş: ‘Cemin tamâma erüp devri câm kalmıştır – o câmdan da bu mecliste nâm kalmıştır’. .. Râsih gibi adı az fakat gazeli çok bilinen bir şair bile sadece o giriş beytiyle unutulmazlar arasında sayılmıyor mu: ‘süzme çeşmin gelmesün müjgân müjgân üstüne – urma zahm-ı sîneme peykân peykân üstüne...’

Bin senenin derinliklerinden süzüle süzüle gelen bu ses hangi sestir tahmin edebilir misiniz? Ezandaki, Mevlitteki, Mohaç karargâhı ya da Viyana Muhasarası'ndaki mehterandan dağılan, ya da ninelerin söylediği ninnilerle Ramazan davulcularının beyitleriyle Karagöz'le Hacivat'ın meselleri, meddahların taklitleri ve aşıkların üç telli sazıyla içimize

sindirdiği o ses ki Türk kulağı onu dakikasında tanır, dakikasında özdeşleşir onunla. Türk şairi şiirine bu sesi göçüremezse Türk halkına ecnebîdir; Türk halkına ecnebî bir Türk şairi yaşayamaz, kâğıt üstünde kalır” (*Kimi Sevsem Sensin*, 2001: 13-14).

KAYNAKÇA

İlhan, Attila, (1990), *Duvar*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attila, (1993), *Sisler Bulvarı*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attila, (2001), *Yağmur Kaçağı*, Bilgi Yayınevi, Ankara,

İlhan, Attila, (2007), *Ben Sana Mecburum*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İlhan, Attila, (1983), *Bela Çiçeği*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attila, (1991), *Yasak Sevişmek*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attila, (1993), *Tutuklumun Günlüğü*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attila, (1994), *Böyle Bir Sevmek*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attila, (1992), *Elde Var Hüzün*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attila, (1993), *Korkunun Krallığı*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attila, (1994), *Ayrılık Sevdaya Dahil*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attila, (2001), *Kimi Sevsem Sensin*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

О ЖАНРОВОМ ИЗУЧЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

АКТАҒ, Р. Р./АКТАШ Р. Р.
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

TOLISBAEVA, J. J./ТОЛЫСБАЕВА Ж. Ж.
KAZAKİSTAN/KAZAKHSTAN/КАЗАХСТАН

ABSTRACT

Genre transformation is represented as an universal regularity of current literary process. In the article studied deformation of such modern poetry genres as ballad, poem, tolgau, sonnet, elegy, epitaph, madrigal, epigram, dithyramb, rondeau, sextin, rubai, hokku. It's demonstrated that the decanonization of the most formalized genres (sonnet, elegy) gives a new self-descriptiveness. The modern variant of transformed sonnet, elegy is a model of many-dimensionally organized artistic whole.

The contents of discursive genre transformation of modern Kazakhstan poetry is studied in the such genre as ballad, poem, tolgau. The Kazakh folklore genres actualization is the most important factor for the combined-genres constructions formation. Only the literary tolgau from all Kazakhstan foiklore genres keeps the genre core in recreation process. The lyric genres of Kazakh literature (zhoktau, maktau, arnau, bata soz, olen) transform in the intertextual genre space as the intext. The context transformation of genre tradition happens through intertextual synthesis of mono-genre compositions (context messages, letters, fragments, hokku); creation of polygenre unity as a complicated artic intergrity; genre-creation.

The poem is a representational genre of modern Kazakhstan poetry. Such signs as the a rich lyricism, interest in polytical facts, new historical author's and subject's, thinking fragmentary plot, increased intertextuality, genre polyphonizm, fundamentally renovated poetics of poem, minimal text size are found out in transformed poem.

In the conclusions some theses are formulated. The important observations are about manifestation of multigenre thinking in national literature; about the developed intention on romanization.

Key Words: Modern poetry genres, tolgau, sonnet, elegy.

Содержание жанровых реформ, объем возрождаемых жанров, внутрисистемные жанровые передвижки и сверхжанровые интенции – неизбежные явления мировой порубежной поэзии, изучение которых поможет определить философско-эстетическую сущность текущей эпохи и характер изменения традиции. Мышление жанрами является необходимым условием выхода из культуры кризиса, движения к новой эстетической системе ценностей. В Казахстане жанровое мышление особенно востребовано, поскольку в ситуации наложения модернистского дискурса «мир как текст» на явление постмодернистской деконструкции всего корпуса казахстанской литературы жанр принимает на себя функции «параметра порядка». В свою очередь, запечатлевая глубину и самобытность эпохи литературного обновления, жанр трансформируется. Соответственно, трансформация жанра (жанровой формы) является гарантом дальнейшего развития литературы, конкретнее – поэзии.

Жанром называем исторически-сложившийся тип произведения, в котором все уровни текста организованы единой картиной мира. В жанре отношения между структурой и ядром более гибки, мобильны и потому жанр легче «переносит» периоды тотальных смещений, чем жанровая форма. Если изменение модели жанра на внешнем структурном уровне не разрушает ядра жанра – его картины мира, то жестко закрепленная структура жанровой формы (рондо, секстина, газель, рубаи, хокку) более чувствительна к трансформации и не сохраняет жанрового миробраза в случае значительных формальных отклонений. Трансформацией жанра (жанровой формы) называем такой тип вариантного воспроизведения жанровой картины мира, который сопровождается пересозданием структуры (т.е. системы компонентов) жанра и введением его картины мира в более сложные жанровые образования. Трансформация жанра (жанровой формы) не есть разрушение его картины мира. Перекодировка компонентов уводит жанр (жанровую форму) от автоматизма бытования. Этой же задаче соответствуют смещения, происходящие в «большом» жанрово-поэтическом контексте: привычная иерархия жанров замещается новой формой жанрового соподчинения.

Чтобы понять причины перерождения исторического жанрового мышления, необходимо уважительно отнестись ко всему корпусу жанров, так или иначе задействованному в процессе обновления культуры. Как правило, исследование жанровых процессов конкретного

времени сосредотачивается на так называемых «больших» жанрах, выдвинувшихся в эпицентр жанровых реформ. Редкие литературоведы используют «минус-прием», пытаясь понять характер литературной эпохи через неактуальные жанры, тогда как такая форма исследования позволяет корректировать магистральные наблюдения. Так, например, к «живым» жанрам современного поэтического сознания уже нельзя отнести альбу, секстину, газель, рондо, мадригал, эпиграмму, басню. Память названных жанров и жанровых форм свидетельствует о том, что последние некогда воспринимались как жанры (жанровые формы), отражающие конкретную модель мира, но с течением времени стали восприниматься как структурные условности или твердые формы. Для действительности нового тысячелетия, до предела усложнившей межчеловеческие отношения, внесшей элемент симультанности в характер эмоционально-эстетического отношения к действительности, односторонность и абсолютная закрытость жанровых моделей *альбы* или *газели* оказалась неактуальной. В область бытового стихотворчества уходят жанры *мадригала* и *эпиграммы*. Ажурная структура *секстины* или *рондо*, изящество их мирообразов также не выдерживают напора стилистической эклектики современной культуры. В эпоху формирующегося нового историзма, выводящего современника на открытый диалог с эпохой и проявляющегося в стремлении обрести равновесие в бинарной оппозиции «личное - общее», в активе лироэпоса не приживается *басня*, аллегоричность и дидактизм которой нивелируют личностно-уникальный опыт жизни человека.

Оказавшись в более масштабном контексте «идеи мира» (Ж. Деррида), самодостаточность картин мира известных жанров обнаружила свой недореализованный диалоговый потенциал. Деконструкция системы компонентов жанров сонета, элегии, оды интересна в рамках обозначенной темы потенциалом возможных жанровых обновлений. Так в современной казахстанской элегии озадаченность философически-печальными закономерностями жизни не дорастает до масштабов элегического разочарования, так как национальный менталитет, характеризующийся созерцательно-умиротворенным мироотношением, не склонен к крайностям элегического отрицания и более репрезентативен в жанре толгау. Сохраняя коды пражанра, воспроизводя унылые осенние пейзажи, кладбищенские или больничные мотивы, казахстанская элегия развивает парадигму изобразительно-выразительных средств, разрушающую традицию. Неэлегический мирообраз выявляют прихотливый эмоционально-интонационный рисунок,

отражающий динамику изменения настроения элегического субъекта, перемена пафоса, полистилистика и метафоры, сводящие хронотопические полюса противостояния в новую гармоническую картину мира. Принципиальной деформации подвержена пространственно-временная организация жанра. Элегический «угол» одиночества размыкается обращением к сознанию «Другого», абсолютным доверием природе, приятием всех форм бытия, а также подменой категории вечности альтернативными образами «бесконечной думы» (К. Салықов, «Элегии»), любви (Ю. Титов, «Элегия инопланетянина»), памяти (Н. Ораз, «Күтем жансыз туыстарды»), Всевышнего (С. Асанов, «Элегии»), поэзии (Б. Коплан, «Элегии»), жизнеутверждающим пафосом (И. Оразбаев, «Махаббат котангенсі»). Элегическая парадигма пространства и времени всё чаще входит в отношения диалога с другими жанровыми мирообразами. Контаминация жанров выводит картину мира современной элегии из одномерной реальности номинативно заявленного жанра. Узнаваемые словесные элегические «штампы» в элегиях казахстанских авторов обнаруживают двойной жанровый претекст – национальный (плач, арнау, толғау) и заимствованный (русскую элегию и думу XIX века). Сдвоенный генезис обнаруживает трансформацию жанровой традиции на уровне контаминации нескольких мирообразов.

Особенной популярностью в казахстанской поэзии последней трети XX века пользуется *сонет* – жанр, представляющий художественно-эстетический феномен постоянного перерождения: он преодолевает реальность осязаемой материи строф, строк, содержания, помня о норме разрушения, о ядре жанра. Особенностью казахского сонета порубежного периода является его тяготение к сюжетной организации. В этом отношении современный сонет можно в полном смысле слова назвать «маленькой поэмой» (Л. Гроссман), так откровенно он реализует авторскую интенцию на синтез лирического и эпического начал. В центре поэтического интереса современников также находится *твердая форма венка сонетов*. Приметой времени становится тенденция к преодолению жесткости формальной структуры венка сонетов за счет изменения количества входящих текстов. Такой вид отклонения от номинативной нормы мотивируется полижанровым строением сонетных контекстов или вовлеченностью художественного образа в более актуальные и масштабные отношения жанровой преемственности (так циклические контексты Ю. Функоринео связаны с «Двадцатью сонетами» И. Бродского, Т. Кибирова. Э. Крыловой и других российских поэтов).

Отразив динамику общественно-политических, духовно-религиозных, культурных, ментально-языковых процессов, деформация структуры жанров сонета, элегии, оды по-своему маркирует периоды драматических смещений, сломов традиции. Формализованная структура обозначенных жанров функционирует в двух планах одновременно. С одной стороны, она берет на себя свойства сдерживающего фактора: «размывается» под воздействием внешней событийности, но не допускает ассимиляции жанрового ядра. С другой стороны, изменение принципов структурной организации исследованных текстов является эффективнейшим средством понижения «избыточности» их жанрового содержания. Одические и элегические модусы художественности проникают во все жанровые образования эпохи в результате освобождения от канонов завершенности. Деканонизация самых формализованных жанров оды, сонета, элегии в условиях современной культуры оборачивается обретением новой информативности: конфликт между канонически и неканонически организованными компонентами жанра способствует рождению более сложного жанрового смысла. Современный вариант трансформированных сонета, элегии, оды представляет образец многомерно организованного художественного целого, для постижения сверхидеи которого необходимо обращение к различным языкам культуры и истории. Так создаются предпосылки к тотальной трансформации жанровой модели – не только на внешне-структурном, но и на внутреннем мирообразном уровне.

Множественная парадигма жанровых кодов к интерпретации художественного текста – одно из константных свойств поэтического произведения порубежья. Благоприятные условия для образования жанрово-синтетичных конструкций создала постмодернистская эпоха, характеризующаяся диалогической открытостью, культурной гетеротопией с установкой на полифонизм интерпретаций. Философия и культура конца XX века обособили дискурсивную трансформацию жанров в категории симультанности, усилив в последний момент равноценности составляющих культурных кодов, сосуществующих в одном художественном тексте. Так обуславливается введение в репертуар современной поэзии Казахстана не только общеизвестных жанров сонета, элегии, баллады, оды, поэмы, но и более специфичных эпитафии, эпиграммы, идиллии, думы, дифирамба, памфлета, гимна, а также реквиема, песни, романса, сонаты, этюда, ноктюрна и других жанровых образований.

В поэзии Казахстана обнаруживается устойчивая интенция, согласно которой инонациональные жанры, мирообразы которых не характерны для казахского культурного менталитета, трансформируются через синтез двух жанровых парадигм – «чужой» западноевропейской и коренной национальной. С мудростью и краткостью эпитафического изречения, нацеленного на усмирение человеческого духа, в «Эпитафии» А. Егеубай коррелирует ключевая кораническая идея. Обращение к усопшему, благословение его потомков, оптимизм поэтического высказывания, в свою очередь, возрождают свойства жанров арнау, бата, мақтау. Ментально родственен казахскому искусству слова жанр мадригала. Пассивное отношение казахстанских авторов к названному жанру объясняется характером бытования последнего, требующего развитой культуры салонного общения, открытой адресации послания, пренебрегающей кочевнической этикой недемонстрационно-корректных межчеловеческих отношений (мадригал Ұ. Есдәулетова «Амазонканың әні»). Дифирамбы «Тәңір сыйы» М. Оспанова, прославляющие землю Казахстана и её населяющий народ, восходят к коренному жанру мадақтау, включая элементы тарих, нақыл, тілек өлең. Рубаи в экспериментах А. Бекбосын «Өмір ойған оюлар» принимает свойства нақыл өлең и бата сөз, для которых также характерны минимальный объем, интонация поучения, выраженная позиция субъекта, обращение к собеседнику.

Традицией назира в жанрово-трансформационное пространство современности введен *толғау*. Жанр устной индивидуальной поэзии, «пересаженный» на новую историко-культурную почву, перераспределяет акценты с событий современности на национально-онтологический аспект. Художественные эксперименты современников корректнее называть подражанием толғау, поскольку автор в силу изменившихся условий бытования жанра лишь частично воспроизводит картину мира жанра-образца. В современных толғау образ мира по-прежнему предстает как текучий и изменчивый; личность поэта-мыслителя противопоставлена ему как центр, собирающий распадающуюся действительность собственным сознанием. Герой толғау даёт оценку прошлому и прогнозирует будущее, легко меняет исторический ракурс видения, «пропуская» через себя «стрелу» времени, наделенную свойством обратимости. Картина мира толғау-подражаний преобразовывается одновременным сосуществованием двух типов конфликтов: открытым противопоставлением мировидения лирического героя общему социально- историческому состоянию человечест-

ва (или конкретного общества) и скрытой полемикой, обусловленной несовпадением духовно-семантических полей приземленного и духовного опытов жизни.

Просматривающийся на протяжении веков «жанровый этикет», согласно которому апелляция к предыдущему автору – одно из условий сохранения жанровой модели толғау, не расшатал каноны исследуемого жанра (как, например, это наблюдается в сонете), но, наоборот, упрочил его основы, поэтому толғау с движением времени не ассимилировал, но даже приобрел некоторую аристократическую чистоту жанра. Кумулятивная память жанра позволила мирообразу устного толғау возродиться в совершенно иной культурной ситуации, и утрата некоторых важных характеристик не разрушила его информативного ядра.

Современные авторы Казахстана активно преобразуют балладный канон. Демократизация жанра баллады сказалась на снижении пафоса, появлении иронического аспекта, прозаизации заголовка, темы, ведущей системы образов («Кемпір мен көгершіндер» А. Егеубаева, «Базардағы Баян сұлулар туралы баллада» С. Ақсұнқарұлы). Длительная изолированность западноевропейского балладного канона от тождественного национально-исторического жанра обусловила актуальность современного балладного мирообраза, проникающего в пространство литературы через синтез с жанрами устного народного творчества – исторической песней, героическим эпосом, мақтау, жоқтау, арнау, қоштасу, нақыл өлең, қара өлең, аңыз. В балладах, созданных, преимущественно, казахскими авторами, жанровый синтез происходит более интенсивно, чем в балладах русскоязычных авторов. Так, например, картина мира «Эрмитаж немесе Бас туралы баллада» С. Қосан конструируется несколькими жанрами – арнау, новеллой, исторической песней. «Бейбарс» А. Жылқышиева реализует жанровый конфликт на встречном движении легенды и исторической песни; «Шимұрын» Ә. Кекілбаева - юмористической новеллы и элегии. Отказавшаяся от наследования западноевропейских канонов, баллада казахстанских авторов имеет полижанровую природу и в этом отношении восходит к принципам организации эпических фольклорных текстов.

Поэзия порубежья обнаружила значительный потенциал жанрового перерождения не столько в границах отдельного жанрового мирообраза, сколько в ситуации их интертекстуального взаимодействия.

Воспроизведение жанровой картины мира в монтажной художественной структуре позволяет перераспределить функциональность отдельных жанровых компонентов, усилить эпическое начало даже в том случае, когда первоэлементом контекста является лирический жанр. Нередко контекстные образования так меняют изначальную жанровую картину мира, что появляется возможность фиксации элементов других лироэпических жанров. Контекстное преобразование жанровой традиции может происходить через контекстный синтез моножанровых произведений (контексты посланий, писем, фрагментов, хокку); создание полижанрового единства как усложненной художественной целостности; жанротворчество.

Характер трансформации эпистолярного жанра несет насыщенную информацию о литературном процессе конца XX века. Наличие объекта послания и сопряженный с ним художественный интерес позволяют типологизировать названные виды контекста на *эпистолярный*, эстетической сверхзадачей которого является предельная субъективация лирического переживания (к ним относятся «Письма в настоящее» Е. Жумагулова, «Письма с Понта» А. Ширяева, «Письмо» Л. Латышевой) и *дружеское поэтическое послание*, симптоматичность которого проявляется в его контаминированности с жанром назира. Опосредованное неофициальное общение лиц (адресата и адресанта), доверительные отношения между корреспондентами характеризующиеся достаточной свободой, наличием ритуальных эпистолярных элементов (обращение, подпись, дата, место написания), не ориентированное на получение ответа, – перечисленные признаки свойственны жанрово-синтетичному контексту Н. Садыкова «Письма Иосифу от римского друга».

Целостность фрагментарного поэтического контекста создается принципиально иными свойствами художественного пространства и времени. *Фрагмент* – это жанр, который должен был переродиться в эпоху аннигиляции культуры постмодернизма. С одной стороны, фрагмент фактографировал осколочность, «разбитость» постмодернистского бытия, но этот же жанр несет возрождающуюся идею бесконечности Вселенной, непрерывности Бытия и абсолютной непознанности Человека. Если в эпистолярных контекстных образованиях реализована возвратно-поступательная модель художественного времени, то фрагментарный контекст хорошо структурирует механизм дискретного мышления. Неуловимые мгновенные переходы от одной

образной мысли к другой «ломают» привычное представление о логичности (причинно-следственной соотнесенности) мыслительных актов. Соответственно, поэтический фрагментарный контекст («12 фрагментов» Г. Имамбаева, «Мини-архив» М. Варова) содержит объективную и структурно более четко выраженную информацию о сущности мгновения, нежели самостоятельный стихотворный фрагмент (или отрывок).

Дискурсивная трансформация позволила переосмыслить возможности жанровых форм *рубайи, газели и хокку*. Если каноничность рубайи и газели преодолевается через синтез с жанрами казахского фольклора, то минимальный объем, специфический тип завершения японской поэтической миниатюры, органика восприятия смысла и ритма спроецировали жанровое содержание хокку на мирообраз фрагмента. Существующая в литературе Новейшего времени интенция на романизацию в синтезе с подражанием таким свойствам японского мироощущения, как созерцательность, «текучесть» образных ассоциаций, в экспериментах казахстанских авторов (Л. Медведева, М. Адипбаев) нашли достаточно устойчивую форму преобразования иноязычного жанра – контекст хокку как контекст фрагментов. Так современная поэзия, изыскивая дополнительные средства актуализации лирических и эпических способов освоения действительности, «выравнивает» свою и чужую жанровые традиции, вводит жанры различной этиологии в пространство интертекстуального взаимодействия.

Новейшее время не выработало такой бытийной ценностной парадигмы, которая бы обусловила появление принципиально новой жанровой картины мира. Вышеизложенные наблюдения над явлениями трансформации как лирических, так и лироэпических жанров доказали наличие универсальной тенденции на создание жанрово-многомерного художественного текста. Абсолютное большинство поэтических экспериментов современности создано как жанрово-полифоническое целое. Жанры, входящие в дискурсивную целостность, могут иметь различный «удельный вес», активизироваться на различных этапах текста. Метажанровое образование, созданное в результате *контаминации нескольких жанровых мирообразов*, отлично выраженной структурной гетерогенностью (М. Мақатаев, «Моцарт. Жан-азасы. Реквием»; М. Әлімбай, «Заңғар замандастар – қайраң қаламдастар»; А. Жовтис, «Сонеты В. Баевскому»). Такие тексты демонстрируют потаенную сущность казахстанского культурного процесса, актуали-

зируют не итоговое запечатление художественного образа, но пути обновления поэзии.

Поиск мирообраза, идентичного реальности конца XX – начала XXI столетий, привел поэта-соотечественника к *жанротворчеству*, привлекающего максимальной освобожденностью от памяти жанра, от необходимости вписывать свой текст в существующий жанровый этикет. Новообразованные картины мира являются результатом синтеза классически устоявшихся жанровых мирообразов. Дискурсивная трансформация позволяет воспроизвести усложненный образ эпохи через суггестию жанровых картин мира в «векзамерах» Б. Канапьянова, «трибьютах» А. Корчевского, «трилистниках» А. Соловьева. «Мерцание» жанровых кодов воссоздает сбивчивое, до конца непроясненное содержание современной действительности, где утрачивает актуальность вопрос о жанровой доминанте, и на первый план выходит проблема соответствия данного индивидуального жанрового образования художественно-эстетическим требованиям времени.

Жанром, ответившим потребностям нового времени, в поэзии Казахстана рубежа II – III тысячелетия становится поэма. Корнями уходящая в фольклорное прошлое, поэма порубежья по-новому востребовала память жанра. Активное обращение к праистокам культуры и истории не могло не задействовать в сюжете, мирообразе современной поэмы памяти о национальном героическом эпосе. От восточных дастанов и кисс казахстанская поэма конца XX – начала XXI веков унаследовала сюжетность и четко выраженную позицию автора и героя к событиям историко-политической, культурной, религиозной значимости. Культура постмодернистского диалогизма не смогла изменить специфически национальной формы выражения индивидуально-авторского сознания. Монолог или раздумья в жанре толғау, стилизация фольклорных жанров позволяют автору порубежной поэмы найти наиболее специфичный поэменный мирообраз: только через «укорененность» в народной культуре современник может обрести силу самостояния, органически необходимую для процесса жизнетворчества. Такая зависимость от ментальных сдвигов, происходящих в обществе, заложена в самой модели поэмы. На протяжении всей истории письменности поэма сохраняет два структурно-содержательных центра: интерес к судьбе народа, нации, с одной стороны, и творческой личности, с другой. Соответственно духу времени в фокусе эстети-

ческого переживания оказывается то одна, то другая доминанта, что проявляется в смене господствующего типа поэмы, - эпической или лироэпической. Дух надвигающихся перемен прочитывается в принципиально обновляющемся типе лирических поэм, исподволь вытесняющих приоритет эпических. Выраженная литературно-родовая синкретичность, повышенный лиризм повествования, проявляющиеся в сосредоточенности на изображении жизни человеческой души, во фрагментарном построении поэмы, в особой эмоциональной выразительности, - все свидетельствует о выходе поэмы из старой системы ценностей.

В казахстанской поэме превалирует тип опосредованной героизации субъекта, при котором, с одной стороны, продолжается романтический поиск сильной личности, с другой, - настойчиво заявляет потребность времени в героизации будничного человека. Но повышенный субъективизм поэтов конца XX века отказался от сближения с романтическим индивидуализмом. Эта интенция, в свою очередь, проявилась в образе поэта, подчеркнуто лишенном всех качеств Демиурга (например, вызов-декларацию «Я – карагандинка...» Е. Зейферт, сентиментально-стилизованное обращение к самому себе: «Ах, бедный Дюсенбек Накипов...», название своего псевдонима: «Степан Степной» (Ю. Грунин)).

Признаком обновления современной поэмы становится повышенный интерес к политическому факту, событиям истории. Предметом лирического переживания в поэмах 1990-х годов (М. Шаханова, Қ. Мырзалиева, Д. Накипова, Б. Канапьянова) стал не частнополитический прецедент, касающийся жизни казахстанцев обозначенного периода, но глобальные События, повлиявшие на преобразование всего экзистенциального опыта человечества (темы непрекращающихся войн, политической эмиграции, терроризма, неблагоприятного советского прошлого). Появление «блуждающих» мотивов обусловлено переживанием истории как события частной человеческой жизни.

Своеобразие сюжета казахстанской лирической поэмы можно определить как нанизывание бесконечного множества коллизий различной содержательности и масштабности на ось эмоционально-мировоззренческой оценочности героя. Невозможность полной ретроспекции и отстранения от событийности эпохи лишает лирического героя права на объективность суждений, что проявляется в ситуации реальной незавершенности текста как жизни.

Узнаваемым признаком трансформируемой поэмы конца XX – начала XXI веков является её стремление к синтезу с жанрами казахского фольклора. Полифонизм поэмы образуется соединением параметров нескольких фольклорных жанров одновременно. Сюжеты многих поэмов современности созданы по аналогии с сюжетами исторических песен, песен-мақтау. “Допуская” в пространство своей картины мира другие жанры (сонет, элегию, гимн, фрагмент, послание, посвящение) или их стилистические доминанты (элегическую, гимническую, одическую), поэма не только не утрачивает своего жанрового ядра, но укрепляет его проекцией на романическую жанрово-стилевую многомерность.

Поэма порубежного времени отмечена максимальным обновлением поэтики. Определенная группа авторов – Д. Накипов, Е. Зейферт, О. Жанайдаров, М. Исенов, Ю. Леонов, И. Полуяхтов – настойчиво разрабатывает в рамках поэмы (или художественного образования, приближенного к поэмному мирообразу) так называемый «новый поэтический алфавит». Искажение или отказ наследовать нормы поэтики, бывшей в авангарде стихотворчества до настоящего времени, направлены на компрессию Текста: поэму, собранную обновленными поэтическими средствами, невозможно аналитически «расчленить» на составляющие; целостность такого текста абсолютна. В поэме Д. Накипова «Близнецы» связаны воедино различные носители информации: печатные записи исповедального, газетно-публицистического содержания, фотографии, собственные художественно-графические композиции, компьютерные символы. Функцию связующего звена выполняет ключевой образ «близнецов», именуемый в специальной терминологии «гипертекстовой ссылкой». Свойства компьютерного гипертекста, выборочно скопированные на организацию поэтического материала поэмы, позволили автору обнажить современную форму мышления – информативно насыщенную, неупорядоченно-хаотичную, сплошь пронизанную парадоксальными суждениями.

Современная поэма обнаруживает тенденцию к контекстной трансформации. Пространство книги поэмов (например, «книги поэзии» Д. Накипова «Песня моллюска»), выводит жанр поэмы в интертекст активно диалогических отношений, в результате действия которых поэма обнаруживает потенциал жанровой полифонии, приближенной к романной.

В целом, жанровый подход к изучению современной казахстанской поэзии позволяет констатировать активно действующую стратегию универсального, синтетически-свободного жанропользования, в которой прежние жанровые модели собираются обновленным сознанием личности в новое культурное поле. Тенденция на творчество в жанрово-интертекстуальных дискурсах, где гармоничным становится всякий жанровый синтез, где свойства сверхжанра могут быть возложены на любой эпохально востребованный жанр и активно практикуется создание книги как целостности высшего порядка, - в этих условиях всё свидетельствует о появлении мультижанрового мышления как основного механизма трансформации жанрового канона на период порубежья.

EDEBÎ METİNLERİ ÇÖZÜMLEME METODOLOJİSİ VE YAPI-TEMA İLİŞKİSİ ÜZERİNE

AKTAŞ, Şerif
TÜRKİYE/TURЦИЯ

ÖZET

Metin çözümlenmeleri arasında edebî metin çözümlenme ve yorumlamanın ayrı bir çalışma alanı olduğu kabul edilmektedir. Her çalışma alanı kendi metodolojisine ihtiyaç duyar. Bu metodoloji, ana hatlarıyla aynı zaman diliminde yaşayan insanlarca paylaşılır. Cumhuriyet sonrasında, özellikle edebiyat öğretiminde metinden hareket edilmesi hep önerilmiştir. Ancak edebî metinlerin nasıl çözümlenip değerlendirileceği konusunda zamanın getirdiği yenilikleri de dikkate alan somut bir teklifle karşılaşıldığını söylemek oldukça zor. Çok defa şekil öz ayırımından hareketle metinler üzerinde durulduğu gözlenmektedir.

Her türlü edebî metni “zihniyet”, “yapı”, “tema”, “dil ve anlatım” başlıkları altında çözümlenmenin sonra da “anlam ve yorum” başlığı altında değerlendirmenin yararlı olacağı düşüncesindeyiz.

Metnin yapı bakımından çözümlenmesinden hareketle temanın belirlenmesi, edebî metnin yapısı ve ifadesiyle bölünmez bir bütün olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Edebî metin, çözümlenme, yapı, tema.

ABSTRACT

Literary text analysis and interpretation is considered as a separate field of study in text analyses. Each field of study requires its own methodology. This methodology is shared in its main framework by the contemporary people. Since the declaration of the republic ,especially in teaching literature, it has been always suggested that it is necessary to take the text as the starting point. However, it is hard to say there has been a concrete suggestion on how to analyse and explicate literal texts, considering the innovations that are brought about by time as well. It has been observed on many occasions that the texts are taken into consideration according to the division between form and core .

We are of the opinion that all kinds of literal texts should be analysed under the headings of “mentality”, “structure”, “theme” and “language and expression” then evaluated under the heading of “meaning and construction.

The definition of the theme by analysing the text in its structural aspects shows that the text is united with its structure an expression.

Key Words: Literal text, analysis, structure, theme.

Tebliğimin adı “Edebî Metin İnceleme ve Değerlendirmesinde Bir Yöntem Teklifi” olarak algılanmalıdır. Şüphesiz edebî inceleme ve değerlendirme üzerinde çok söz edildi, edilecek de...Belâgat ve retorikten hareketle metinler değerlendirildi; metin yazarlarından, metnin yazıldığı dönemden yola çıkılarak inceleme ve araştırmaların yapıldığını da hatırlatmaya ihtiyaç yok. Okuyucu kitlesi dikkate alınarak edebî metnin incelendiği ve değerlendirildiği de bilinmektedir. Filolojik dikkatle edebî metinler üzerinde durulmaktadır. Bütün bunları ayrıntılarıyla tek tek hatırlatmaya ihtiyaç yok.

Bu tebliğin hazırlanmasında, edebî metnin inceleme ve yorumlanmasında Türkiye’de yapılmakta olan çalışmalar ve Batı dünyasında zenginleşerek süren arayışlar hareket noktası alınmış; edebî metni kendi içinde bağımsız bir çalışma alanı olarak ele alan düşünce ve arayışlardan doğal olarak yararlanılmış, edebî metin nasıl çözümlenmeli, nasıl değerlendirilmeli, nasıl yorumlanmalıdır sorularına cevap aranmıştır.

Böyle bir gayret edebî metni diğer metinlerden farklı kılan özellikleri belirlemeye ihtiyaç duyar. Biz, edebiyatı ve edebî metni tanımlama yerine edebî metnin varlık sebebi ve özellikleri üzerinde düşünmenin daha isabetli ve yararlı olacağı kanaatindeyiz. Edebî metnin ilk ve temel özelliklerinden biri “sanatı yapan varlık olarak insanın varlık şartın”a bağlı bir etkinlik olmasıdır. Diğer özelliklerini de kısaca hatırlamakta yarar var: Edebî metin kültür alanı(tinsel alan) içinde yer alan ve bu alanın şartları içinde incelenip değerlendirilebilen bir gerçekliktir. Edebî metin, özellikleri kendinde gizli bir iletişim aracıdır. Edebî metin kurmaca bir yapıdır. Edebî metin, dille gerçekleştirilen sanat etkinliğidir. Edebî metinde, dilin şiiriyet (poetique) işlevi hâkimdir. Edebî metnin bir göstereni bir çok gösterileni vardır. Yani edebî metin her okunduğunda yeniden kurulur ve yaratılır. Edebî metnin göndergesi kendi içindedir. Edebî metin kendi dışında herhangi bir varlığı ve kavramı ifade etmez. Edebî metin gerçekliği yorumlar, dönüştürür

ve değişerek kendi gerçeğliğini oluşturur. Edebî metin kendi dönemini yansıtımaz, kullandığı her türlü malzemeyle temsil eder. Her edebî metin bir gelenek içinde oluşur, kendisinden önceki eserlerden ve bilgi birikiminden yararlanır, daha sonrakilere zemin hazırlar, malzeme verir.

Bu özelliklere sahip olan edebî metin yalnızca tarihî, sosyolojik, psikolojik, antropolojik malzeme değildir. Ancak çok farklı disiplinler kendi prensiplerinden hareketle edebî metinlerden yararlanabilir, onları inceleyip değerlendirebilirler. Böylesi çalışmalara, mutlak manada edebî inceleme nazarıyla bakmadığımız müddetçe, onları gerçekleştiren insanlara sayęı duymakta ve çalışmalarından yararlanmakta hiçbir sakınca yoktur. Hatta derin, geniş ve zengin bilgi birikimi olan insanların edebî eserlerden yola çıkarak kendilerini anlatmaları bile yararsız değildir. Kültür alanının zenginleşmesini sağırlar.

Böyle bir girişten sonra edebî metinleri nasıl incelemeli sorusuna cevap aramaya gayret edeceğiz. Ancak edebî metinleri öz ve şekil olarak ayırmanın önce şekli sonra da özü incelemenin yararlı ve doğru olmadığını, özle biçimi birbirinden ayırmanın imknsızlığını hatırlatmak istiyoruz. Ayrıca edebî metnin sosyal, siyasî, felsefî bir problemi, ilmî disiplin ve ifade tarzıyla dile getirmediğini, metin incelemesinin de sözü edilen bu problemi anlatma, açıklama ve değerlendirme olmadığını söylemek niyetindeyiz.

Edebî metinlerin zihniyet, yapı, tema, dil ve anlatım, metin ve gelenek, metinler arası ilişkiler; başlıkları altında çözümlenmesi, anlam ve yorum başlıkları altında da değerlendirilmesi gerektiğini söylemek istiyoruz.

Biz bu konuşmada **zihniyet, yapı ve tema üzerinde duracağız**. Dil ve anlatıma ait bazı dikkatlerimizi ifade ile yetineceğiz. Bunlardan hareketle metinlerin nasıl incelenip, çözümleneceğini ve yorumlanacağını “Türk Edebiyatı Dersi ğretim Programı ve Kılavuzu” adlı ortak çalışmada gösterdik. Bazı terimleri de açıklamaya çalıştık. Bu konuşmanın sınırları içinde zihniyet ile neyi kastettiğimizi, metinlerden hareketle zihniyet üzerinde nasıl durulması gerektiğini; yapı-tema ilişkisini, bir edebî metinde temanın rastgele bulunamayacağını ifadeye gayret edeceğiz.

Zihniyet: Bu terim ile bir dönemdeki sosyal, siyasî, idarî, adlî, askerî, dinî glerin, sivil toplum örgütlerinin ticarî ve ekonomik hayatın, eğitim etkinliklerinin birlikte oluşturdukları ve bunların hiçbirine indirgenemeyen anlayış, duygu ve zevk kastedilmektedir. Her dönemde ortaya konulan

insan etkinlikleri bu anlayış, duygu ve zevk ile çok yönlü ilişki içindedir. Zihniyeti oluşturan öğelerin tarihî gelişimi ve hâldeki görünüşleri ile gelecek endişeleri de gözden uzak tutulamaz. Edebî metinde tema, yapı ve anlatım dönemin hâkim zihniyeti ile ilişkilidir.

Edebî metin incelemesine zihniyet ile başlamak yerinde olur. Ancak zihniyet üzerinde durulurken hareket noktası yine metin olmalıdır. Metnin dışındaki kaynaklardan aktarılan bilgilerle dönemin sosyal ve siyasî ekonomik yapısından söz etmek metnin zihniyet bakımından incelemesi değildir. Zihniyeti ifade eden yapı, anlatım, tema unsurları metinden seçilmeli, bunlardan hareketle metnin olduğu zihniyet ifade edilmelidir. Michel Foucault'nun "discourse", Althusser'in "ideoloji" terimleri Türkçe'nin anlam dünyasında terim olarak kullanılan zihniyet kelimesiyle ifade edilebilir. Şunu da hatırlatmakta fayda var: Bu kavramı karşılamak üzere "söylem" kelimesi kullanıldı ancak bu kelime terim olarak kabul edilmeden çok farklı alanlarda, farklı dikkatlerle kullanılarak yıpratıldı. Bunun için aynı kavramı karşılamak üzere "zihniyet" terimini kullanmayı teklif ediyoruz.

Her edebî metinde dönemin zihniyetini ele veren birçok yapı ve anlatım unsuru bulunur. Bunlar, inceleme konusu metinden seçilmeli ve birlikte değerlendirilmelidir. Sözkonusu unsurların aynı temalarda farklı dönemlerde yazılan metinlerde birbirinden açıkça farklı oldukları görülecektir. Ölüm korkusu, tabiat sevgisi, yardımseverlik gibi temalarda farklı dönemlerde yazılan edebî metinlerde farklı yapı ve anlatım unsurlarının kullanıldığı açıkça görülür. Büyük şehirleri dolduran küçük adamın yaşama sevincini dile getiren şiirlerle aynı dönemde kırsal bölgelerde ömür süren fakir fukaranın yaşama sevincini ele alan metinler arasında da yapı ve anlatım bakımlarından farklılık vardır. Bu farklılıkları metnin yazıldığı dönemin zihniyetini belirlemede kullanmak yerinde olur.

Böylece edebî metnin kendi dönemine nasıl temsil ettiği, döneminin gerçekliğiyle ilgisi metinden hareketle ifade edilebilir.

Edebî Metinlerde Yapı: Yapı incelemesi bir sistemi meydana getiren, onu oluşturan unsurlar arasındaki ilişki ağının özelliklerini belirlemeyi hedefler. Bu unsurların sistem içinde birim değerini taşıması gerekir. Öyleyse yapı incelemesi sistemi meydana getiren birimlerin belirlenmesiyle başlar. İnsan vücudu bir sistemdir. Dış görünüşüyle bu sistemi oluşturan birimler baş, gövde, kol ve bacaklardır. Bir başka dikkatle bu sistemi iç içe giren sindirim, dolaşım, sinir vb. alt sistemler oluşturur. Her edebî metin de kendi başına bir sistem hüviyeti taşır. Edebî metni yapı bakımından

incelemek için metni oluşturan birimlerin belirlenmesi gerekir. Bu birimler de anlatma esasına bağlı metinlerde olay örgüsü ve bu örgünün oluşmasında vazgeçilmez unsur durumundaki kişiler, mekân ve zamandan ibarettir. Anlatma esasına bağlı metinlerin yani masaldan, destandan, halk hikâyesinden hikâyeye, romana ve yeni romana kadar hepsinde olay veya olay örgüsü bulunmaktadır. Farklılık olay örgüsünü meydana getiren olay parçalarında ve bu parçaların düzenlenmesinde, anlatılmasında ve sunulmasındadır. Bunun için edebî metinlerin incelemesine olay örgüsüyle başlamak yerinde olur. Zaten olay örgüsü yaşanmaz, düzenlenir. Anlatma esasına bağlı edebî metinlerle, anlatma esasına bağlı öğretici metinler arasındaki temel farklılık da burada gizlidir. Olay örgüsü; düşünülen, tasarlanan, hayal edilen olay parçalarının estetik endişe ile düzenlenmesi sonucu oluşur. Ancak düşünülen, tasarlanan, hayal edilen olay parçalarının hareket noktası veya modeli yaşanan gerçekliktir. Burada, yaşanan gerçekliğin yansıtılması değil dönüştürülmesi, değiştirilmesi, yorumlanması söz konusudur. Olay örgüsünü anlayabilmek için olayın ne olduğu sorusuna net cevap vermek gerekir. Olay, herhangi bir sebepten dolayı bir arada bulunmak zorunda olan en az iki kişinin veya onlar yerine geçen iki unsurun bireysel farklılıklarından dolayı çatışması veya karşı karşıya gelmesi sonucu ortaya çıkar. Her olayın ortaya çıkması için kişilere, mekâna ve zamana ihtiyaç vardır. Öyleyse olay çevresinde kişi, mekân ve zaman adı verilen unsurların birleşmesiyle bir birim oluşur. Bu birimin anlatılması, sunulmasında bu dört unsurdan bazılarına öncelik verilebilir, bazılarının anlatılmasına ihtiyaç duyulmaz.

Olay örgüsü, temel bir çatışma veya karşılaşma etrafında birleşen olay parçalarından oluşur. Olay örgüsünde yer alan olay parçalarının ilişkisi sorgulanarak bu temel çatışmaya ulaşmak mümkündür. İşte bu temel çatışma veya karşılaşmanın kısa ve kesin ifadesi metnin temasıdır. Temayı bulmak için yapı çözümlemesine ihtiyaç vardır.

Olay örgüsü bir şema hâlinde gösterilirse metinde kişi, mekân ve zaman kategorilerinin işlevleri ve değerleri daha iyi anlaşılır.

Coşku ve heyecana bağlı edebî metinlerde, özellikle şiirlerde yapıyı oluşturan unsurlar, ses ve anlam kaynaşmasından oluşan birimlerdir. Önce bu birimlerin belirlenmesi sonra da birimler arasındaki ilişki ağının araştırılması gerekir. Her birimin yalnız başına bir anlamı ve değeri olmalıdır. Ancak metnin anlamı ve değeri bu birimlerin anlam ve değerinin toplamı değildir. Bu birimler arasındaki ilişki ağının, yani organizasyonun sorgulanması bizi metnin temasına götürür. Yani tema, adeta metni

meydana getiren birimlerin odak noktasında çok defa da arka plandadır. Bu metinlerde de temayı meydana getiren birimler arasındaki ilişkinin mahiyeti ve gayesi sorgulanarak ulaşılır.

Her iki tarz metinde de temaya ulaşmak için yapıyı bir problem çözer gibi ele almaya, onun üzerinde düşünmeye ihtiyaç vardır.

Burada, birkaç husus üzerinde durmak istiyoruz:

1. Olay örgüsü özetlenmez, kısaltılmaz, çözümlenir. Olay örgüsü dikkate alınmadan kişilerin, mekânın ve zamanın işlevlerinden söz etmek yanılığlara sebep olur.
2. Olay örgüsü yaşanmaz, tasarlanır ve düzenlenir.
3. Edebî metnin temasını yapı çözümlemesi gerçekleşmeden belirlemek isabetli olmaz.
4. Aynı temada sayısız edebî metin yazılır ancak her edebî eserin bir konusu vardır.
5. Tema, edebî metnin dışında soyut bir kavramdır. Edebî metinde olay örgüsü yani kişi, mekân ve zaman kategorileriyle somutlaştırılır.
6. Edebî metni biçim ve öz başlıkları altında incelemek aldanmalara sebep olmaktadır. Çünkü her biçim kendi özüyle vardır, her öz kendi biçimini belirler. Bunları birbirinden ayrı ele almak doğru değil.
7. Bir edebî metnin teması yapı çözümü sonucu belirlendikten sonra bu temanın tarihî ve sosyal değeri, insanlık için öneminden kültür ve düşünce tarihindeki gelişmesinden kısaca söz edildikten sonra eserde ele alınış tarzından söz edilmelidir.

Zihniyet, yapı ve tema çözümlemesini “dil ve anlatım” başlığı altında gerçekleştirilecek incelemeler izlemelidir.

“Edebî metnin dili, doğal dilden hareketle gerçekleştirilen yeni bir dildir. Doğal dil, her gün herkesin iletişimde kullandığı dildir. Sanatçı, farklı bir yapıyı, bir kurguyu, özel bir duyarlılığı, bir duygu halini daha güzel ve etkili anlatmak için her düzeydeki dil öğelerine yeni anlam ve değerler yükler. Amacı öğretmek değil, değiştirip dönüştürdüğü gerçekliği anlatmak; okuyucuya estetik yaşantı uyandırmaktır. Bunun için dile bireysel değerler yükler. Bu da mecazlı ifadelerle gerçekleşir. Ayrıca anlatımına çağrışım ve duygu değeri kazandırarak okuyucunun metinden yeni ve farklı anlamlar çıkarmasını sağlar. Bu da anlatımın yan anlam değeri kazanmasıdır.

Kurmaca bir yapısı olan edebî metinde kullanılan dilin bireysel yönü ön plana çıkar. Kültür taşıyıcısı tarihî ve sosyal yönüyle dil bu bireysel kullanımların anlaşılmasını sağlar. Doğal dilden hareketle bireysel dil kişiye özgü duyarlılıkla dile getirildiği için edebî metnin dili imgeseldir. Edebî metinde dil şiirsel işleviyle kullanılır.

Edebî metinlerde dilin bireysel kullanımı dil göstergelerinin, özellikle kelimelerin imge üretmek amacıyla mecaz anlamda kullanılmasına yol açar. Ayrıca, ifade düzeyinde dil öğelerinin çağrışım ve duygu değerleriyle kullanıldıkları görülür. Dilin bu kullanımları yan anlamın ortaya çıkmasına imkan hazırlar. Yan anlam değerlerinin zengin olması, edebî metnin her okunduğunda yeniden kurulmasını ve anlamlandırılmasını; zaman içinde yorumlanarak zenginleşmesini sağlar.”(AKTAŞ, Şerif ve diğerleri, Türk Edebiyatı 9, s. 38, Bilge Ders Kitapları, Ankara 2005)

Edebî dilin doğal dilden farklılığını, edebî dilde imgenin önemini ve değerini metinden seçilen örneklerle göstermek; bunları kendi içinde gruplandırarak üzerinde durulan edebî metnin dil özelliklerini belirlemek; yerine göre ses, söyleyiş üzerinde durmak, kelime ve kelime gruplarının ilk anlamları dışında kullanılma nedenlerini açıklamak, söz dizimi konusunda dil bilgisi kurallarından sapmaları belirlemek ve onları gruplandırdıktan sonra değerlendirmek edebî metnin dil özelliklerini ifade için vazgeçilmez hususlardır.

Metni yan anlam bakımından zenginleştiren ifadeleri, bunların çağrışım ve duygu değerlerini araştırmak, edebî dilin özelliklerini ortaya koymak için gereklidir. Yan anlam meselesi üzerinde durmak gerekir. Böylesine dil incelemesi şüphesiz metnin dünyasına girmeğe hizmet eder. Ayrıca incelenen metnin benzerlerinden farklılığını anlamaya yardımcı olur.

Anlatım ayrı bir meseledir. Kimin neyi, niçin ve nasıl anlattığı sorularına metin içinde cevap aranmalıdır. Bunun için önce anlatıcı ve onun bakış açısı üzerinde durulmalıdır. Metinlerin cümlelerden ve paragraflardan değil anlatım türlerinden oluştuğunu kabul etmek gerekir sanıyorum. İncelemen metinde anlatım türlerinin belirgin özelliklerini ifade etmek; bunların, metinde birbirlerini nasıl tamamladıklarını, birbirleriyle nasıl birleştiklerini göstermek gerekir. Bizde anlatım türleri üzerinde ayrıca durmaya ihtiyaç olduğunu sanıyorum.

Şiirlerde ahengi ve ritmi sağlayan unsurlar üzerinde metinden hareketle durmaya ihtiyaç olduğunu hatırlatmakla yetinmek durumundayız.

Anlam ve Yorum: Edebî metinlerde anlamın, bir anlam çekirdeği

etrafında her iletişim anında kendi kendine yeniden düzenlendiği; bunun da eserle okuyucu arasındaki ilişkiden gücünü aldığı açıkça ortadadır.

“Bir metni yorumlamak için onun anlamı üzerinde durmak gerekir. Edebî metnin anlamı dil göstergelerinde dilin sesinde söyleyişinde ve yapısında gizlidir. Anlam; iletişim esnasında iletinin alıcıda uyandırdığı her türlü etkidir. Bunun oluşması için iletişimdeki öğelerin hepsine ihtiyaç duyulur. Çünkü anlamı iletişime katılan öğelerin bütünü belirler. Anlam üzerinde durulurken iletiyle alıcı üzerinde dikkatler yoğunlaşır. Anlamsız ileti dolayısıyla anlamsız edebî metin düşünülemez.

Her anlam bir bağlamda oluşur ve farklı bağlamlarda algılanabilir. Anlam bir bakıma söz konusu iki bağlam arasında gerçekleşen diyalogdur. Öğretici ve ilmi metinlerin anlamı iletinin üretildiği bağlamın şartlarında belirlenir. Alıcı da bu şartlara bağlı olarak metni anlamlandırır. Bu tip metinlerin bir tek anlamları vardır.

Başta edebî metinler olmak üzere bazı metinlerin anlamları okudukları bağlama ve alıcıya göre değişir. İletişim tablosundaki alıcının kendisinin veya durumunun değişmesine göre metin yeni anlamlar kazanır. Bu metinler düzenlenirken her okunduğunda yeni anlamlar ifade edilebilecek biçimde düzenlenir. Farklı ve yeni anlamların oluşmasında metni meydana getiren bütün öğeler rol sahibidir. Eser sabit olduğu için değişme alıcıda gerçekleşir. Alıcı durumundaki okuyucu kendi hayal gücü, kültür ve zevki aracılığıyla, içinde bulunduğu duruma göre metni yeniden oluşturur, anlamlandırır. Buna “alımlama” da denilmektedir. Alımlama, metnin özünde bir değişikliği gerektirmez. Ancak, okuyucunun değişen ölçütlerine, kültürüne, zevkine ve bilgi birikimine, içinde bulunduğu bağlama göre yeniden değerlendirilecek özellikleri bünyesinde taşır. İşte bu yeniden değerlendirme ve adlandırmaya “yorum” adı verilir.

Yorumlanabilen eserler çok anlamlıdır. Edebî metinlerin özelliklerinden biri de yan anlam değeri bakımından zengin olması; her okunduğu zaman yeniden kurulup anlamlandırılmasıdır. Anlam üretmede, yeni yeni anlamlar kazanmada eserin de payı vardır.

Edebî metin, yeni anlamlar kazanabilecek özellik taşır. Böyle metinlere açık metin denir. Açık metinlerde anlam okuyucuya göre değişir. Açık metinlerde anlatılan düşünce, olay, duygu, görünüş ayrıntılarıyla verilmez, boşluklar bırakılır. Okuyucu bu boşlukları kendi istek ve beklentilerine göre kendince tamamlar.

Edebî metinler, özellikler şiirler; ses, söyleyiş, dil ve imge imkânlarıyla

sanatçının onunla ifade etmek istediğinden daha farklı hususları da düşündürebilir. Metnin ortaya çıktığı döneme özgü bağlamla, okunduğu dönemin bağlamı arasındaki diyalogun rolü unutulmamalıdır. Okuyucu olmadan şiir ve sanat olmayacağına göre diyalogun sürmesi doğaldır. Bu durum edebî metnin, özellikle şiirin kendi zamanı dışında varlığını sürdürmesini sağlar. Böylece eser yeniden anlamlandırılıp yorumlanarak kendi anlam alanını genişletir.

Eserle ilgili inceleme, çözümlene yapıldıktan, metnin ilk ortaya çıktığı bağlamın özellikleri belirlendikten sonra onu yeniden anlamlandırmaya veya yorumlamaya geçilmelidir. Bu da metni meydana getiren parçalar arasındaki ilişkiyi sağlayan bağları ve her parçanın bütün içindeki işlevini belirlemeyi beraberinde getirir.

Metnin yorumunda, yorumlayan insanın niyeti ve hareket noktası da gözden uzak tutulmamalıdır. Yorumlama; metinle yeni bir diyalog kurma, okuyucunun eser karşısında etken bir tavır takınması, yeni anlamlar üretme, metni kendince somutlaştırma, metnin farklı bağlamlar içinde varlığını anlam bakımından zenginleştirerek güncelleştirme, kendi tarihselliğini yayarak zamanla bütünleşmesi olarak özetlenebilir.” (AKTAŞ, Şerif ve diğerleri, Türk Edebiyatı 9, s. 125, Bilge Ders Kitapları, Ankara 2005)

Bu başlıklar altında sözü edilen hususlara dikkat edilerek edebî metinlerin incelenmesi ve değerlendirilmesinin edebî metinlerin ayırıcı temel özelliği olan edebîliğin anlaşılmasına ve yorumlanmasına hizmet edeceği düşüncesiyle saygılar sunuyorum.

ИНДИЯ В ТАТАРСКОЙ ПУТЕВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (САЯХЕТНАМЭ) XVIII ВЕКА

ALEEVA, A. H./АЛЕЕВА, А. Х.
RUSYA/RUSSIA/РОССИЯ

ÖZET

Tatar Seyahatnamelerinde Hindistan (XVIII. Yüzyıl)

Seyahatnameler dünya edebiyatında yaygınlık bulmuş bir tarzdır. Tatar edebiyatında da bu tarza bakan eserler, yani yol yazmalar, seyahat hatıraları eski tarihten beri kaleme alınmış ve epeye örnekler bugüne denk saklanmıştır.

Rusya Hindistan'la ilişki kurma amacı ile 1675 yılında, Kazan Tatarı Muhammet Yusuf Kasimov'u elçi olarak göndermektedir. Hindistan'a hangi yolların gittiğini, ayrıca su yollarına dikkat etmesini söylenmiştir. Hindistan Şahına giderek, ismini, unvanını öğrenip, Rus Çarının Tatarca, Rusça ve Latince yazılmış Diplomasını, hediyeleri sunma görevi yüklenmiştir. Muhammet Yusuf görevini dürüstçe yerine getirmektedir.

1751 yılında Hindistan'a özel vazife ile gönderilen elçiliğin heyetinde de Tatar tüccarların bulunduğu bilinmektedir (Yakup Yagafarov, Nadir Seferov, İsmail Bikmuhammetov). Bu seferin yol yazmaları edebi yadigar ve tarihi belge olarak 'İsmail ağa seyahatnamesi' ismi ile günümüze kadar saklanmıştır. Çeyrek asırdan sonra 1774 yılında Orenburg Tatarı plan Gubeydulla Emirov'un diplomatik misyonu başarıp orta Asya ve doğu ülkeleri geçerek Hindistan'a gittiği bilinmektedir. Bu konuda yazdığı yol yazmaları niteliğinde seyahatnamesi mevcut.

Emirov'un seyahati ve yol yazmaları da iki asırdan fazla Rusya ile Hindistan arasındaki bağlantıların canlı tarihi sayfalarını teşkil etmektedir. Tatar yazı geleneğinde seyahatnameler tarzı diye adlandırılan, hikaye stilinde yazılmış, etnograf ve coğrafik ilmi eserlerle aynı seviyede duran Gubaydulla Emirov'un bu yol yazması da Tatar sosyal fikrin önemli türü olan seyahatname tarzının bir örneğini teşkil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tatar edebiyatı, seyahatname, Hindistan.

ABSTRACT

Travel books (“Sayahatnama”) are a wide-spread genre in the world literature. In Tatar literature there are also works, manuscripts devoted to this genre.

In 1675 Kazan Tatar M.J. Kasyimov was sent to India to establish diplomatic relations between Russia and India. He was asked to learn the way to India and especially pay attention to water-ways.

In 1751 the expedition was sent to India among the travelers were Tatars (Jakub Jagafarov, Nadir Safarov and Ismail Bikmuhamedov). The work called “Ismail Bikmuhamedov’s travel” tells us about this expedition.

After some years in 1774 the Tatar man Gubaydulla Amirov from Orenburg went to India across Central Asia and Eastern countries with the diplomatic mission. He wrote about his travel.

G. Amirov’s book even after two centuries is one of the outstanding works describing the relations between Russia and India.

The philosophical, historical, cultural problems are in the centre of this genre. It touches on the problems of time and that’s why it always changes, enriches and renews.

Key Words: Tatar literature, travel books, India.

Саяхетнамэ (дневниковые записи путешественника или путевые записки) широко распространенный жанр в мировой литературе. Произведения относящиеся к этому жанру писались издавна и в татарской литературе, многие из них сохранились и по сей день. Как показывают материалы, саяхетнамэ, с одной стороны, отражают богатство и многообразие жанров и стилей татарской литературы, отражают специфику развития письменной культуры и литературы вообще, а с другой, показывают, что татарский народ жил не в изоляции от внешнего мира, а давно имел широкие контакты с другими странами, как в культурных, торговых, также в дипломатических и других сферах. Эти связи не ограничились только с соседними государствами, а распространялись на очень далекие географические широты. Одной из таких стран являлась Индия.

Исторически так сложилось, что татары жившие на перекрестке торгового пути между Европой и Азией не могли оставаться в сторо-

не, и активно втягивались в торговые отношения с другими народами. А позднее русское правительство использовало образованную татарскую интеллигенцию, знающую восточные языки, в торгово-дипломатических миссиях с Восточными странами, в том числе и с Индией. Толмачи и переводчики московской канцелярии, составляющие грамоты на восточных и тюркских языках «были татарами или происходили из татар» (Кононов, 1972; 21). В XVII–XVIII вв. в Посольском приказе в Москве служила целая группа татар (Белокуров, 1906; 54–57). Некоторые из них участвовали в поездках непосредственно и в составе посольств (Например, Ю.Касимов и др.). В архивах и библиотеках сохранилось большое количество путевой литературы, а также дневниковые записи путешественников, так называемые «саяхетнамэ».

Во взаимной торговле были заинтересованы как русские, татарские, так и индийские купцы. 1585 году приехавший в Казань посол бухарского хана Абдуллы (1557–1598) Мухаммед Али просил челобитной царя Алексея Михайловича разрешить приехать ему в Москву для поднесения подарков, среди которых значились «шатер Индийской земли», шелковые ткани из Лахора и индиго (Юлдашев, 1964; 74–76).

А еще раньше в 1532 году зафиксирован приезд с такими же дружескими намерениями в Москву представителя индийского султана Бабура, торговца по имени Ходжа Хусейн.

Как видно, в этот период российско-индийские связи представлялись в виде осторожных взаимных контактов, робких попыток наладить торговые отношения через страны–посредники, т.е. появлением индийских товаров на русской земле.

Уже в XVII–XVIII вв. в русско-индийских культурно-экономических отношениях произошли серьезные изменения. В этот период от желания завязать дипломатические и торговые связи с Индией русское правительство перешло к делу, направив на Восток и в Индостан одну за другой посольские и торговые делегации. Русские купцы едут в Индию, индийские торговцы появляются в Москве, в городах Поволжья, Астрахани, Ярославле, Нижнем Новгороде и в Казани развивают торговую деятельность. Большая часть сведений о таких путешествиях в Индию в XVII в. содержится в статейных списках, которые представляли собой отчеты послов о выполнении ими дипломатических поручений правительства (Лихачев, 1979; 319–349). Эти

документы деловой письменности были достойны занять место в ряду литературных памятников данной эпохи.

Известно, что в 1646 году царь Алексей Михайлович направил падишаху **Шах-Джахану** (1628-1658) «торговых людей» с грамотой «о дружбе ... и оных государственных делах». Эта была первая официальная попытка наладить русско-индийские дипломатические отношения. Послы должны были сообщить индийскому падишаху о восшествии на русский престол царя Алексея Михайловича, его желание быть с Шахом-Джиханом «в братской крепкой дружбе» и установить торговые отношения между странами. Видимо, последнее обстоятельство было самым существенным для русского правительства, ибо дипломатическую миссию возглавили не посольские дьяки, а купцы-татары из Казани и Астрахани, хорошо знавшие восточный рынок, язык и обычаи, а также специфику восточного дипломатического этикета.

Дипломатам и торговым людям из России было приказано выяснить намерения Шах-Джахана относительно их страны, его взгляды на перспективы русско-индийской торговли. Купцы должны были хвалить отечественные и 1090 товары и приглашать «индустанцев» к взаимовыгодной торговле. В наказе послам много внимания уделялось проблемам внешней и внутренней политики Могольской империи, ее взаимоотношения с другими государствами, а также вопросам вооружения, флота, алмазодобывающей промышленности, средств связи и т.п. Посольский приказ также интересовался наиболее короткими и безопасными дорогами в Индию (Русско-индийские ..., 1958; 48-62).

Однако это посольство не увенчалось успехом: персидский шах Аббас (1641-1656), через земли которого пролегал путь, находился в состоянии войны с Шах-Джаханом из-за Кандагара. Иран не пропускает русских послов через свою территорию в Индию.

Несмотря на эти неудачные попытки, работа в этом направлении непрерывно велась. Удалось разведать дорогу в Индию через Среднюю Азию, через г. Балх. Опираясь на сведения полученные от индийских купцов, подробно расписали маршрут движения до Индии, определили скорость и время переходов, места переправ через реки и ночлегов. Эти сведения пригодились для отправления в Индию в 1675 г. торгового посольства во главе с казанским татаринном Мухаммед Юсуфом Касимовым через Юргенскую и Бухарскую земли (Кабeko, 1884).

Ю.Касимову было поручено внимательно изучить пути, особенно водные и горные, ведущие в Индию, узнать о титулах шаха, полу-

чить аудиенцию и вручить ему грамоту выполненную на татарском, русском и латинском языках, а также передать подарки от русского царя.

В составе посольства были отправлены переводчики из Казани Анисим Васильев и Иван Горский, из Астрахани переводчик астраханский татарин Марметка.

Высказывая по поводу отправления Ю.Касимова послом в Индию академик В.Бартольд высоко оценил работу этого посольства, также особо подчеркнул личный подвиг и патриотизм самого Касимова: «Касимов был одним из татарских общественных деятелей, который оказал огромные услуги России для контакта при сношениях с переднеазиатскими и даже восточно-азиатскими государствами» (Бартольд, 1925; 182).

Но посольство Ю.Касимова, хотя и доходит до Кабула, не было принято индийским правителем и1040 Аурангзибом, и они проделывая трудный путь через Балх, Хиву, Чарджоу в мае 1677 г. возвращаются в Астрахань.

Результатом посольства Юсуфа Касимова явился первый для русской дипломатии, прямой контакт с индийской стороной, а так же самая подробная, выполненная не с чужих слов, а членами посольства, роспись пути в Индию. Описаны два возможных маршрута: морской через Астрахань, Шемаху и Ормузд которым в свое время воспользовался Афанасий Никитин и по суше.

В XVII в свою последнюю официальную поездку в Индию совершил купец Семен Маленький (Странствование ..., 1827; 98-104). 1695 году с грамотой царей Ивана и Петра Алексеевичей он через Персию направился в Индию. Путь проходил через Шемаху, Исфахан, Бендер-Абас, Сурат, Бурханпур. В Персии посольство было ограблено. При попустительстве властей избиению подвергся даже сам посол Семен Маленький, что грубо нарушило нормы дипломатического права. С трудом вырвавшись из негостеприимной для русских «Кызылбашской земли», Семен Маленький достиг на корабле города Сурат, входившего в состав империи Великого Могола, а оттуда направился в столичный город Индии, где его принял император Аурангзеб. Великий могол оценил деловые качества посла и дал ему право на беспошлинную торговлю в Индии, а в качестве особой милости подарил слоненка.

Три года Семен Маленький вел торговлю в Индии, посетил Агру и Дели. Погрузив товары на Индийские и Арабские суда, он поплыл в Бендер-Абас, но на море его корабли подверглись пиратскому нападению, по видимому персы вновь стали притеснять купца и он скончался в Шемахе, о чем спустя двадцать лет поведал его приказчик Андрей Семенов (Байкова, 1964; 92-93). Товарищ Семена Маленького по странствиям, он с благодарностью вспоминал об индийцах, «людях тихих и ласковых, и в торгу обходительных и правдивых» (там же 372).

Известно, что XVIII век характерен для России важными политическими событиями. В этот период главной задачей стоявшей перед Россией – расширение и укрепление восточных границ империи, а также установление тесных контактов с народами и странами Востока. Для этого используются разные методы, в том числе и дипломатические. В целях установления дружеских отношений с Индией посольство, отправленное во главе с Якубом Ягафаровым, также имеет важное значение. В составе этой экспедиции, т.е. дипломатического посольства были знающие тюркские, арабо-персидские языки и знакомые с обычаями ислама грамотные люди из татар: Якуб Ягафаров, Надир Сафаров, Исмагил Бикмухаммедов, мелла Габдрахман и слуга мелла Надира.

Один из участников этой миссии Исмагил Бикмухаммедов вел дневниковые записи, которые дошли до наших дней под названием «Исмагил ага саяхате» («Путешествие Исмагила Бикмухаммедова в Индию») (1751-1776). Где он описал множество фактов из жизни далекой и незнакомой Индии. Текст «саяхетнамэ» широко распространен в печатном и рукописном виде среди татарского населения. Объем его составляет 35 страниц машинописи. Рукописи этого произведения хранятся в научной библиотеке КГУ, в научной библиотеке ИВ АНР Санкт Петербурге и в Уфе.

Автор саяхетнамэ, Исмагил Бикмухаммедов был из числа «служилых татар» которые командировались русским государством в средне-азиатские ханства.

И. Бикмухаммедов любознательный, образованный человек и его записи представляют собой не свод сухих данных взятых из книжных источников, а живой рассказ очевидца. Он не приводит географические координаты городов, которые посетил, а просто рассказывает, как ехал из одного города в другой, из страны в страну, о трудностях

пережитых, на дальних дорогах, на чужих землях. Подробно описывает увиденное своими глазами, людей, с которыми встречался, обычаи и традиции этих народов, дает сведения о памятниках культуры.

Остановимся вкратце на его содержании: Из Бухары путешественники за 7 дней доходят до г. Андхой. Оттуда попадают в Маручак, Герат и дальше присоединяясь к более крупному каравану – в Кандагар, Келат, Кедж, Бендер. Оттуда по морю за пять дней достигают г. Басра. Отсутствие корабля для дальнейшего передвижения вынуждает их остаться там на два месяца. Затем по морю за 18 дней они добираются до г. Сурат, по дороге умирает один из путников. Близ города Сурат они встречаются с морскими пиратами.

Весьма колоритно описывается нападение на корабль морских пиратов неподалеку от города Бендери-Сурат. На один корабль нападают сразу четыре пиратских корабля, против 4 пушек, стреляют сразу из 12 пушек. Отстреливаясь из орудий и пытались уйти от преследователей. Погоня пиратов за судном продолжалась всю ночь. В пять часов утра корабль попал в полосу штиля и его снова окружили пираты, которые стали вести обстрел из орудия, на что, тот ответил ядрами и картечью из боковых и носовых пушек. Перестрелка продолжалась до вечера. В этом бою героически погибает Надир, умирает от полученных ран Габдрахман. Получает ранение руководитель посольства Якуб Ягафаров. От ранения в голову Исмагил также теряет сознание и получив контузию в течении трех дней ничего не слышит.

Автор также описывает героическое противостояние в бою членов команды корабля, которая везет посольство к шаху. Несмотря на то, что дробью отрывает ногу капитану он не прекращает руководство боем. Эта сцена в путевых записках Исмагила Бикмухаммедова передана так, что читатель чувствует динамику боя и преследования, психологическую остроту переживаемого момента. Оставшись вдвоем Якуб и Исмагил двигаются дальше по суше с караваном. Едут в Аурангабад, Хайдарабад оттуда в Мусалипатам, где дорога ведет через джунгли, тропические леса Индии, в которых полно обезьян и, кроме прочих зверей, много львов. Дороги через такие леса очень опасны, поэтому люди проходят там большими группами, состоящими из несколько сот человек, обороняясь выстрелами. Дальше путешествие продолжалось двигаясь по суше на слонах, верблюдах, и пешком и на телегах. Наконец, через пять лет странствований по опасным дорогам посольство достигает столичного города индийского шаха

Джиханабад. Там они остаются девять месяцев, выполняют порученное задание. Шах принимает Якуба Ягофарова в качестве российского посла, также привезенные им подарки.

Здесь они становятся свидетелями того, как Ахмет-шах Дурани после завоевания Лахора с огромным войском окружает город Дели. Охраняющие столицу войска визира Иман аль-Мулюка без сопротивления сдаются. Вражеское войско разрушает и грабит город. Таким образом наши путешественники стали свидетелями этого страшного события и едва не пострадали.

Бикмухаммедов подробно описывает увиденные в пути города, жизнь и быт, обычаи и этнографию народа. Наблюдательность его и интерес к всему новому можно заметить и в следующих строках: «... Сначала ездили в г. Бендер ... Там оставались год. Здесь много производят шелка и выращивают хлопок. Разные парчи, и роскошные шелка, шикарный атлас и другие благородные, дорогие ткани были здесь в изобилии. При том все это производится у себя в городе. Очень много сахарного тростника и довольно дешево ... Пять месяцев подряд льют дожди ...» (стр. 17) «... Нас посадили на небольшие суда и мы продолжили путь в течении 17 дней до города Максуд-Абад. Там прожили год. В этих местах водилось много слонов. У одного визиря имелось около пяти тысяч слонов...» (стр. 23).

Автор также рассказал об особенностях тропического климата Индии, где «воздух чрезвычайно жарок и густ и не далеко от берегов каждый 12 часов ветер переменяется, от полудни до полуночи бывает с моря, а от полуночи до полудни бывает с берега. Все летние месяцы бывают великие дожди, гром и молния и сильные ветры, которые начинается с мая месяца и продолжаются до сентября, а временем и до октября бывают так, что в тогдашнее время почти не каких работ делать невозможно.

Когда Якуб Сафаров и Иσμαгил Бикмухаммедов закончив свою миссию решили возвратиться на родину, им помешали военные действия афганской армии. И они решили отправиться в Аравию – Мекку, совершить хадж. Далее описывается как долго плавали в бушующем море (ветры и волны гоняли судно в разные стороны, сбивая с пути) за три месяца достигают Джидды. Оттуда попадают в Мекку, Медину священные для мусульман места.

В Дамаске от болезни умирает Якуб, чуть не погибает во время эпидемии сам Исмагил. Лишается всего состояния, которое конфискуют местные власти. Совершенно и1086 обнищавший приезжает в Стамбул. Из-за отсутствия средств он не может возвратиться, нанимается там на работу обучать детей в медресе. Только через 25 лет отправляется на свою Родину.

Среди татарских саяхетнамэ последней четверти XVIII века посвященного описанию Индии заслуживает внимания и представляет огромный интерес произведение под названием «Странствование Губайдуллы Амирова по Азии» (1774-1805). (Странствие ..., 1825; кн. 1-4). Автор записей – татарин из Оренбурга описал свое путешествие которое длилось около 30 лет. Во время которого он объехал весь Иран, Афганистан, Пакистан и множество городов Индии.

В них Г.Амиров очень подробно описывает многостороннюю жизнь народа, его быт, нравы. Подробно останавливается на истории Индии. Дает информацию о правителях этой страны. Красноречиво описывает культурное наследие, многовековые памятники архитектуры. Много внимания уделено описанию природных богатств и ландшафта, незнакомых для соотечественников Г.Амирова земель далекой Индии. С чувством сочувствия и сострадания пишет он и о социальных контрастах, нищете и несправедливости многострадального народа колониальной страны. Саяхетнамэ Губайдуллы Амирова отличается наличием обширного фактического материала и статистическо-справочного характера данных и сведений. Она относится к ряду географических и этнографических трудов, написанный в публицистическом стиле, который дополняет традиционный жанр «саяхетнамэ», что является важным видом, или одной из форм выражения татарского общественного сознания.

Путешествие Амирова и его саяхетнамэ являются одним их живых и ярких страниц истории говорящих об укреплении дружеских связей между Россией и Индией. Его записи ознакомили соотечественников с жизнью далекой Индии, его прекрасной природой, богатой культурой, историей и традициями, разбудили у читателя любовь к его народу.

Амиров видит захватнические войны колонизаторов и героическую борьбу народа за свободу: «Когда я путешествовал в город Рашпур, – пишет он, – по словам местных жителей, слышал город окружило 100 тысячное английское войско. Англичане с целью беречь своих воинов

пошли на хитрость: перед армией пустили стадо быков и буйволов около пяти тысяч голов. Но городские жители, после нескольких залпов, открыли все ворота, вышли на встречу врагу, вооруженные копьями и стрелами, и начали наступление. Враг вынужден был бежать».

В своем долгом путешествии Амиров побывал в 30 городах, в некоторых даже дважды. Надо сказать, свои описания он составил своеобразным композиционным приемом. Он последовательно указывает расстояние между городами, описывает их архитектурные особенности, особенности ландшафта, национальный состав жителей, их религиозную принадлежность, при этом отмечал особенности народного хозяйства, экономику и торговлю, государственно-управленческие структуры.

В его записях можно увидеть отражение человека довольно передовых взглядов своего времени. Возможно поэтому его саяхетнамэ (записки путешествия) печатались не случайно с переводом на русский язык. После возвращения на родину в 1805 г. Г.Амиров работает в Оренбурге переводчиком в Пограничной Военной Комиссии.

Возникает естественный вопрос: «Кто он Г.Амиров? С какой целью ездил в столь далекую Индию?» Историк П.Е.Матвиевский, внося ясность в этот вопрос, допускает мысль, что Амиров возможно тоже послан правительством выполнять специальное задание. Но об этом пока официальные документы не найдены, а автор сам никаких сведений не дает...

Как сказано в самом тексте саяхетнамэ Амиров отправляется в Индию после побега из крепости Чорджау. Избавившись от преследований он направляется по неизведанным и опасным тропинкам, желание «увидеть мир» богатую и далекую Индию оказывается сильнее, чем тоска по дому. Отважный молодой путешественник Г.Амиров преодолевая опасные и тяжелые переходы и безлюдные пустыни, измученный от жары и зноя, от жажды и голода, через 10 дней достиг цветущий город Мерв. Эти утопающие в зелени места поразили его плодородными землями. Понравился ему огражденной каменной стеной бывший тогда торговым центром город Мерв и его доброжелательные жители. Оттуда он еще 10 дней идет пешком по берегу реки Бенди-Султан, скалистые горы остаются позади. Перед взором открываются просторные поля янтарной пшеницы и белоснежного хлопка. Это город Герат. Дальше Кандагар. Об их жителях он пишет с

большим уважением. «Здесь везде царит справедливость, воровство и кража отсутствует. На дорогах для путников имеются специальные места для ночлега и отдыха, гостиницы и караван-сарай».

Через месяц он достиг города Шикарпур, который славится изящными тканями, легкими башмаками и изготовленными искусными мастерами оружия. Здесь он близко знакомится с жизнью сикхов. «Их дома сделаны из тростника и глины, занимаются, в основном, выращиванием риса. Между собой дружны, но очень воинственный народ», - пишет он о сикхах.

Путь его, пролегает через города Сакар, Хайдарабад, где обильно растут апельсины, лимоны, каштаны, вишня, анар и другие экзотические фрукты. В Хайдарабаде он увидел особо богатые базары и живую торговлю. Множество фабрик прославленных дорогами шелками. На базарах даже встречаются добротные товары из России.

Дальше продолжая путь он попадает в княжество Раджапур. «Индусы – очень гостеприимны, доброжелательны, любят справедливость и преданны. Одеваются очень нарядно, чисто и аккуратно. Миротлюбивы, честны и справедливы», – подчеркивает он о жителях города Джейнегар. Оттуда двигаясь в течении 12 дней на коне и верблюдах Амиров достигает столицу Великого Могола. Придя в индийскую столицу он узнал, что ее историческое название Шахджаханабад, как до сир пор называется в Дели Старый город, расположенный на берегу реки Джамна. Путешественника поразили следы страшного разгрома, учиненного здесь в 1739 году последним великим завоевателем Азии персом Надиршахом. Одержав победу над войском Великого Могола Мухаммад-шаха в битве у Корнала, персидский предводитель торжественно вступил в город. Бесчинство персидских воинов в индийской столице вызвали народное восстание. Битва горожан с войском Надира шла всю ночь и целый день, но закончилась поражением восставших.

Надиршах приказал воинам поджечь центр города и перебить его жителей. По сведениям персидских хронистов, в эту ночь было убито до 20 тысяч делийцев. (Мухаммад Казим, 1961; 159-164). Этот факт отметил и Г.Амиров, писавший, что «город разорен персидским шахом Надиром, против прежнего не составляет и третьей доли жителей. Однако он до сир пор окружен стеной по ширине 3 аршина, а на высоту 8 аршинов, где имеются 12 городских ворот».

Как известно, Дели – один из старейших городов мира. Много раз разрушен иноземными захватчиками. В средние века его разрушил Тамерлан, Персидский шах Надир, наконец, английские солдаты внесли вклад в ее разрушение.

После разгрома Дели государство Великих Моголов распалось на ряд мелких султанатов и феодальных княжеств, враждовавших друг с другом. Амиров писал: «Почти все города находятся между собой в непрерывной распре. Ссоры и сражения непрестанны». Падишах Алам шах (1759-1806) (у Амирова Алигвар) фактически был заложником индийских феодальных клик, он попал в плен то к афганцам, то к маратхам, а те правили от его имени.

Город Дели понравился Г.Амирову и вдохновил его на создание са-хетнамэ, где отмечалось, что в индийской столице «строения довольно красивы, дома по большей части каменные, многие в двух ярусах, внутри отштукатурены, черных изб, наподобие наших, нигде нет. У большей части жителей при дворах находятся сады большие и малые, Караван-сарай каменные и огромные. Здесь мечети каменные и великолепны, они разукрашены красными мраморными колоннами, внутри облицованы белыми мраморными плитками и т.д.». Говоря о «великолепных мечетях» он имел в виду Соборную мечеть (1644-1658), Жемчужную мечеть (ок. 1600), мечеть Кулан (1330) и др.

Приближаясь к городу Агра по реке Джамна («которая 3 раза шире реки Урал» отмечает он) перед взором путешественника встает чудо архитектурного искусства, легендарный мавзолей, символ Индии – Тадж Махал. Его стены из красного мрамора разукрашены белым мрамором.

На нем расписаны суры из Корана. Внутренние стены здания разукрашены драгоценными камнями как алмаз, гранат, сапфир, бирюза, оникс, в общей сложности использованы 60 видов камней самоцветов для изображения различных растений и цветов. Такое монументальное строение оказало на него сильное впечатление. «Еще нигде я не встречал такого великолепного и прекрасного строения» писал он.

Чуткость и любознательность природы, стремление больше знать, увидеть помогает Г.Амирову понять социальную структуру и особенности народного хозяйства тех стран, где он побывал. Например, он обратил внимание, что в Индии на дорогах между двух городов имеются специальные места для отдыха и ночлега там посажены высокие

деревья и вырыты колодцы, построены просторные караван-сарайи. Такие гостиницы рассчитаны на более 200 человек путников, для мусульман построены тут же и мечети.

Амиров вместе с восхищением относится к природным богатствам Индии, его трудолюбивому и приветливому народу и созданным ими материальным ценностям, прекрасным памятникам архитектуры, утопающим вечно в зелени и цветах прекрасным плодоносным садам, в то же время видит и пишет о социальном неравенстве, эксплуатации индусов английскими колонизаторами. Англичане вели себя в завоеванной стране как хозяева, что вызвало у него сильное возмущение.

Записки указанных путешественников местами окрашены эмоциональной окраской, что дает им художественно-публицистическое звучание, помогает точнее изобразить картину нравов жизни Могольской империи, иногда придает драматический характер, особенно там, когда речь идет о пиратских нападениях на незнакомых дорогах, о кровопролитных войнах между персами и индийцами, индийцами и англичанами.

Отсутствие официальных источников информации об Индии приводило к тому, что источниками сведений об этой стране были для путешественников собственные наблюдения и слухи. Поэтому для путевой литературы об Индии в некоторой степени характерен субъективизм оценок.

Татарских путешественников интересовала и этнография Индии, экзотичность религиозных обрядов, необычный уклад жизни, специфическая восточная кухня, богатство растительного и животного мира, сказочная пышность дворцовых церемоний. Однако это не заслоняло от них социальных проблем Индии, религиозной и политической разобщенности народов этой страны: сикхов, маратхов, кашмирцев, делийцев, бенгальцев.

Саяхетнамэ Г.Амирова содержит самые подробные путевые очерки и этнографические зарисовки об Индии в татарской литературе XVIII века.

Путевые записки об Индии не отличаются однородностью, среди них есть произведения авторов, где заметно художественное начало в описании увиденного, прекрасно владевших словом и обладавших разным мышлением. Они как могли изображали быт и нравы Востока, что этот мир начинает восприниматься читателем как реальность ху-

дожественного порядка.

В саяхетнамэ татарских путешественников заметна попытка преодолеть сложившийся в литературе стереотип в изображении Индии как «земного рая», далекой сказочной страны, недра которой наполнены золотом и алмазами, джунгли – неведомыми зверями, а в городах и селениях живут нагие мудрецы, для которых проблемы религии и нравственности оказываются выше материальных благ мира. Таким образом, они в своих произведениях рассеяли миф живущий в воображении народов России.

И Исмагил Бикмухаммедов и Губайдулла Амиров в своих путевых записках (саяхетнамэ) сумели реально показать Индию богатую и бедную, экзотическую и обыденную, в войне и мире, труде и празднике, в философских исканиях и глубине невежества, Индию индуистов и мусульман. Вот почему их произведения об Индии до сих пор не утратили своего исторического и литературного интереса.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

Байкова Н.Б., (1964), Роль Средней Азии в русско-индийских торговых связях (первая половина XVI – вторая половина XVIII вв.) Ташкент: 71-75, 95-93.

Бартольд В., (1925), История изучения Востока в Европе и России. Ленинград: 182.

Белокуров С.А., (1906), О посольском приказе. Москва: 54-57.

Кабeko Д., (1884), Наказ царя Алексея Михайловича Махмету Юсупу Касимову, посланному в 1675 г. к Великому Моголу Ауурензебу. Санкт Петербург: 27.

Кононов А.Н., (1972), История изучения тюркских языков в России. Дооктябрьский период. Ленинград: 21.

Лихачев Д.С., (1979), Повести русских послов как памятники литературы. Москва: 319-346.

Мухаммад Казим, (1961), Поход Надиршаха в Индию. Москва: 159-164.

Русско-индийские отношения в XVII в. (1958), Москва: Восточная литература: 48-62.

Странствование Губайдулла Амирова по Азии// «Азиатский вестник», Санкт Петербург. 1825. кн. 1. 26-37; кн. 2. 102-120; кн. 3. 164-173; кн. 4. 241-256.

Странствования Московского купчины Семена Маленького по

Персии и Индии// «Азиатский вестник». Санкт Петербург. 1827. кн. 2. 98-104.

Юлдашев М.Ю., (1964), К истории торговых посольских связей Средней Азии в XVI-XVII вв. Ташкент: 74-76.

LATİFE TEKİN'İN ROMANLARINDA GELENEK

ARIK, Şahmurat
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Sevgili Arsız Ölüm (1983)'le roman dünyasında ilk sınavını veren Latife Tekin; yazın serüvenini Berçi Kristin Çöp Masalları((1984), Gece Dersleri (1986), Buzdan Kılıçlar (1989), Aşk İşaretleri(1995), Ormanda Ölüm Yokmuş (2001) ve Muinar (2006) ile devam ettirir.

Özellikle Sevgili Arsız Ölüm ve Berçi Kristin Çöp Masalları'nda Türk mitolojisi, halk edebiyatı ürünleri ve kültürünün önemli bir yeri vardır.

Yazar, ağırlıklı olarak ilk iki eserinde modern roman teknikleri ile geleneksel anlatı türlerine ait unsurları bir arada kullanarak, tercih ettiği; ya da kendi çizdiği yolu işaretler. Bu çerçevede romanlarında destan, masal, halk hikâyesi, türkü vs. gibi geleneksel anlatı türlerinden istifade ederek, geleneğe kapı aralar. Bunun en önemli sebebi, Anadolu insanının kendini tanıyıp, algılaması ve dış dünyaya bakışını daha sağlam bir zemine oturtma düşüncesidir. Zira yazara göre klâsik roman; Anadolu insanını ve onun dış dünyayı algılayış biçimini kavrayıp, anlatmaktan çok uzaktır.

Latife Tekin'in bu süreçteki hamlelerini; yerli kaynaklardan beslenerek, çağdaş olma, özgün eserler vücuda getirme, romanda yeni bir tarz geliştirme, Anadolu insanını yine onun dil ve hayat anlayışıyla anlatma çabası olarak görmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Latife Tekin, mitoloji, destan, roman, gelenek.

ABSTRACT

Tradition in the Novels of Latife Tekin

Latife Tekin, who started her career as a novelist with Sevgili Arsız Ölüm (1983), went on writing with Berçi Kristin Çöp Masalları (1984), Gece Dersleri (1986), Buzdan Kılıçlar (1989), Aşk İşaretleri (1995), Ormanda Ölüm Yokmuş (2001) and Muinar (2006).

Especially in Sevgili Arsız Ölüm and Berçi Kristin Çöp Masalları,

Turkish mythology, works of Turkish Folk Literature and Turkish culture have an important role.

The author draws her own route by using together the modern novel techniques and the elements of traditional narrating types especially in her first two novels. She employs tradition in her novels by making use of traditional narration types such as epics, tales, folk stories and folk songs. The main reason of this is that Anatolian people know and perceive themselves very well and they intend to set a well-established viewpoint concerning the outer world. According to the author, the classical novel is far from understanding and expressing the Anatolian people and their way of perceiving the outer world. It is possible to interpret the activities of Latife Tekin in this process as an effort to become contemporary, produce authentic works, develop a new style in novel and express the people of Anatolia with their own language and lifestyle by utilizing local sources.

Key Words: Latife Tekin, mythology, epic, novel, tradition.

Sevgili Arsız Ölüm'le roman dünyasında ilk sınavını veren Latife Tekin; yazın serüvenini *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Gece Dersleri*, *Buzdan Kılıçlar*, *Aşk İşaretleri*, *Ormanda Ölüm Yokmuş* ve *Muinar* ile devam ettirir. Yazarın *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda halk edebiyatı ürünleri ile kültürünün önemli bir yeri vardır. Söz konusu iki eserde destan, masal, türkü, ağıt, mani, tekerlemelere vs. ait unsurlar zengin bir görünüm arz eder. Bu tutum *Gece Dersleri*'nde bilinçli olarak terk edilir. Sonraki eserlerde de geleneğin izi en aza iner. Tekin, *Gece Dersleri*'yle birlikte klasik roman sahasında başarılı eserler vermek ve ilk iki eserde yakaladığı başarının tesadüf olmadığını göstermek kastıyla yeni bir üslûp denemesine girişir. Bu çalışmada yazarın ilk iki romanı odağa alınarak, bunlarda geleneğin tesirleri incelenecektir. Daha sonra da *Gece Dersleri*'yle birlikte, yapı ve muhteva yönüyle önceki ve sonraki romanları mukayese edilerek, geleneğin terk edilişi hususunda aradaki büyük kırılma ortaya konulacaktır.

Latife Tekin, özellikle *Sevgili Arsız Ölüm* (Tekin, 2005) ve *Berci Kristin Çöp Masalları* (Tekin, 1998)'nda sözlü edebiyat anlatılarıyla dil, biçim ve içerik yönünden bağlantılar kurar. Bu tercihindeki amacı bir röportajda şöyle açıklar: “Gerek “*Sevgili Arsız Ölüm*”ü gerekse “*Berci Kristin Çöp Masalları*”nı halkımın dilinden, yaşamından yola çıkarak yazdım. Ama aslında roman yazmak istemiyorum. Çünkü romanın, özellikle de klâsik romanın halkımın kendine bakışına, dünyayı algılayışına denk düşmediğini

düşünüyorum. Romanı bütün bütün inkar etmiyorum. Ama kendi halk edebiyatımızı temel alarak yeni bir biçim geliştirme çabasındayım. “*Sevgili Arsız Ölüm*”de bu yeni arayışın ipuçları var.”(Tekin, 1983; 5). Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere yazar, Anadolu insanını, yabancı bir edebî tür yerine, yine Türk insanının ortaya koyduğu edebî ürünlerle anlatmanın mümkün olduğuna inanmaktadır. Bu sebeple ilk iki romanında halk kültürü ve geleneksel anlatı türlerinden büyük oranda istifade etmiştir. Bunlar aşağıda üç bölüm hâlinde irdelenecektir.

Destan ve Mitolojiye Ait Unsurlar

Ad Verme

Sevgili Arsız Ölüm, Oğuz Kağan Destanı’na ait birçok gönderme içerir. İlk dikkat çekenlerden biri, kahramanlara yaptıkları işe göre ad vermedir. Bilindiği gibi Oğuz Kağan, kahramanlık gösteren bazı askerlerine, elde ettikleri başarıya uygun isimler verir. Destanda Uruz Beyin oğlu, kağana birçok hediye verir ve güzel sözlerle onu hoşnut eder. Oğuz Kağan bundan memnun kalır. Ayrıca bu komutanın kendi şehrini iyi saklayıp, düşmandan koruduğunu takdir eder. Bu sebeple ona, “Saklap” adını verir. Yine Oğuz Kağan, ordularıyla İdil Irmağı’nın kıyısına gelir. Irmağı geçmek için çareler arar. Uluğ Beğ adında bir er, ağaç keserek sal yapmayı ve onunla karşı tarafa geçmeyi kağana teklif eder. Kağan bu teklifi beğenir ve sonunda ordu karşı kıyıya geçmeyi başarır. Oğuz Kağan, bu askeri sancak beyi yaparak adını “Kıpçak Beğ” koyar. Bir başka adlandırma Oğuz Kağanın çok sevdiği aygırın kaybolmasıyla ortaya çıkar. Aygırı takip eden bir asker, onu karlı dağlardan bulup getirir. Geldiğinde üzerindeki karlar hâlâ erimemiştir. Oğuz, bu manzarayı gördüğünde güler ve ona “Karluk” adını verir. Destanda “Kalaç” ve “Kanglı” adları da benzer şekillerde ortaya çıkar (Ögel, 2003: 121-124).

Sevgili Arsız Ölüm’de yukarıda verilen örneklere benzer şekilde on beş adlandırma yapılır. Yazar bazı kahramanlar hakkında kullandığı lâkaplar dışında, kimi şahısların hangi adı nasıl aldığı konusunda detaylı bilgi verir. Adlandırmalar; kişilerin yaptığı işe, herhangi bir mekânda yaşanan önemli bir olaya veya bunun sonuçlarına göre yapılır. Bu özellik, romanın en önemli kaynaklarından birinin destan ve mitoloji olduğuna önemle parmak basar. Bunlar, önemine binaen aşağıda ayrıntılı biçimde verilmiştir:

Kırmızı Çadır Hastalığı: Alacüvek’in yakınındaki “döleğe” çingeneler gelir. Köylü, çingenelerin çadırlarına gider ve orada eğlenir. Çingeneler, gitmeden iki gün evvel diğer eğlence çadırlarına ilave olarak kırmızı bir çadır kurarlar ve köyün erkekleri, iki gün boyunca bu çadırın etrafından

ayrılmaz. Bu çadıra giren erkekler, kısa zaman sonra güçten kuvvetten düşer, yüzlerine sarılık çöker ve “boyunları solucan gibi” inceler. “İki güne kalmadan” etraf köylerde Alacüvek’te kırmızı çadırdan mütevellit bir salgın hastalık olduğu konuşulmaya başlanır. Bu hastalığa köylüler, “kırmızı çadır hastalığı” adını verirler (s. 17).

Koreli Ali: Değnekli Ali, Kore Savaşına katılmış ve orada gazi olmuştur. Alacüvek Köyü’nün ismi değiştirilirken Ali, köyün yeni adının “atom” olmasını teklif eder. Huvat, buna çok kızar ve Ali’ye “topal it” diye hakaret eder. Ali buna içerler ve ağlamaya başlar. Kendisinin Kore’de gazi olduğunu Huvat’a hatırlatır. Değnekli Ali’nin ismi o günden sonra “Koreli” olur (s. 28).

İğneci Atiye Hanım: Atiye, köye gelin geldikten sonra her işi öğrenir. Birgün çerçiye şırınga ısmarlar. Köydeki hastalara iğne vurmaya başlar. Ardından “yedi köyde” “İğneci Atiye Hanım” diye anılmaya başlar (s. 29).

Minare Kırığı: Alacüvek Köyü’nün Akçalı adını almasından sonra köye uzun boylu bir öğretmen gelir. Köylüler, “upuzun” boyundan dolayı ona bir ad yakıştırır ve “minare kırığı” derler (s. 41).

Komser Huvat: İşleri sebebiyle karısı, çocukları ve gelini Zekiye’yi köyde bırakarak iki oğluyla şehirde yaşayan Huvat, zaman zaman köye gelmektedir. Zekiye’nin dikkat çeken giyim kuşamı ve kocası Halit’in köyde olmaması sebebiyle köyün bazı erkekleri, Zekiye’yi elde etmeye çalışır. Dedikodular yayılır. Halit’le karısının arası açılır. Bunu duyan Huvat, köye gelir. Köy meydanında bağırıp çağırır, “sövüp sayar” iki delikanlıyı döver, bazılarının kapısına dayanır. Onca yıldan sonra adı “Komser Huvat”a çıkar (s. 47).

Panter Seyit: Seyit, şehre taşındıktan sonra birçok işe girip çıkar; ama bir türlü dikiş tutturamaz. Daha sonra mahalledeki Çamur Hasan’la karanlık işlere bulaşır. Kabadayılık yapmağa, mahallede haraç toplamağa başlar. Panter Seyit adını alır (s. 99).

Nallı Panter: Seyit, kendi mahallesini haraca bağladıktan sonra başka kabadayılardan bölgesine de göz diker. Kılıç Ahmet adlı kabadayı buna göz yummaz. Seyit’in işini bitirmek ister; ancak Seyit ona tuzak kurar ve onu alt eder. O günden sonra şanı dört bir tarafa yayılır. “Yedi semtin” haracını toplamağa başlar. Giyim kuşamı değişir. Boynunda altından bir nalla dolaşmağa başlar. Bu sebeple kensine “Nallı Panter” denmeğe başlanır (s. 100).

Kapan Seyit: Seyit; Atiye ve Huvat'ın zoruyla kabadayılığı bıraktıktan sonra müteahhitliğe soyunur. Meşru olmayan yollarla birçok ihale almaya, başkalarının “işini bozmaya”, “iş kapmaya” başlar. Bu sebeple piyasada “Kapan Seyit” lakabıyla anılır (s. 113).

Aysun Dayacağı-Aysun İntizarı-Aysun Ağdı: Dirmit, Aysun adlı kızla arkadaş olur. Aysun, serbest fikirli bir kızdır. “Açık saçık” giyinir. Erkeklerle konuşur, oyun oynar, gezip tozar. Dirmit de kısa zamanda ona ayak uydurur. Atiye, Dirmit'in Aysun'la arkadaş olmasını istemez. Fakat kızına söz geçiremez. Bu sebeple onu sürekli döver ve ona beddualar eder. Bu durum uzunca bir müddet devam ettiğinden, Dirmit'in yediği dayaklara ve aldığı beddualara “Aysun dayacağı” ve “Aysun intizarı” adı verilir(s. 117). Dirmit, tüm uyarılara rağmen Aysun'la arkadaşlığını devam ettirir. En sonunda tüm ailesinin tepkisini çeker. Yediği dayaklardan sonra sokağa çıkması yasaklanır. Bu sebeple Dirmit, sürekli ağlar. Onun ağlamalarına “Aysun ağdı” denir (s. 128).

Kenezet Halit: Huvat'ın oğlu Halit, bir ara kuşlara merak salar. Tuzaklarla saka yakalar. Evin içi kısa zamanda kafesle dolar. Halit, kuşlarla yatıp kalkar; onların çokluğuyla övünür. Kahvehaneye çift kenezetli sakasıyla gidip gelmeğe başlar. Adı “Kenezet Halit”e çıkar (s. 148).

Bağırkçı Kız: Dirmit, çocukluğundan itibaren baskı altında büyür. Evde sürekli dayak yer. Kimseye içini açıp, derdini anlatamaz. İçine kapanık, sessiz bir hayat yaşar. Birgün okula giderken yolda büyük bir kalabalıkla karşılaşır. Topluluktakiler bir eli havada bağırılmaktadır. Onların ne dediğini, niye bağırıldığını anlamadan kendisi de bağırılmaya başlar. Dirmit, o günden sonra açılır. Evde hemen her vesileyle bağırır. Annesi, onu susturmaya çalışırsa da başarılı olamaz. O günden sonra Dirmit'in evdeki adı “Bağırkçı Kız” olur (s. 159).

Mühendis Ağa: Halit, karısı Zekiye'yi beğenmez. Hiçbir vasfı olmadığı hâlde kendini ondan üstün görür. Evde kendisinde mühendis ruhu, mühendis boyu posu olduğundan, mühendis olmak için illa da okul okumanın şart olmadığından dem vurmaya başlar. Daha sonra kahvehane ve diğer çevrelerde konuşup tanıştığı insanlara mühendis olduğunu söyler. Saç, sakal tıraşını değiştirir. Elinde cetvel, koltuğunun altında kitapla “tam mühendis olur.” Bu nedenle Halit'e “Mühendis Ağa” lakabı takılır (s. 176).

Baklavaya Basan: Halit, karısı Zekiye'yi gözden çıkardıktan sonra bir kızla gezip tozmağa çalışır. Atiye, oğlunun çevirdiği dolapları öğrenince ona bir tuzak kurar. Zekiye'nin aleyhinde konuştuğundan sonra kızını görüp

çok beğendiğini, onunla tanışıp konuşmak istediğini söyler. Halit'ten gelinliğini eve getirmesini ister. Oğlunu şüphelendirmemek için birçok hazırlık yapar. Baklava açar. Halit, kızla geldiğinde Atiye, oğlunu dışarı çıkarır ve kıza, Halit'in evli olduğunu, genç kızı kandırdığını söyler. Aldatıldığını anlayan kız, ağlayarak evi terk eder. Bu hadise üzerine keyfi yerine gelen Atiye, “yalanın üstüne baklava iyi” gidermiş diyerek oğlunun önüne bir tepsi baklavayı koyar. Halit, öfkesinden tepsiye tekme vurur ve etrafa saçılan baklavaların üzerine basarak evi terk eder. Olay, daha o geceden dört bir tarafa yayılır. Halit'in adı bundan böyle “Baklavaya Basan” olacaktır (s. 193).

Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları*(Tekin, 1998)'nda da ad verme konusunda ilk romandaki uygulama devam ettirilir. Bu ikinci eserde, yirmi iki farklı adlandırma yer alır. Yazar, bir gecekondulu mahallesinin oluşumunu işlediği romanında, Türk insanının dış dünyayı algılama ve adlandırması konusunda özellikle şahıs ve mekânlara ad verme hususiyetini bir kez daha yansıtır:

Kovma Burnu: Bir kış gecesinde, büyükşehirlerden birinde çöplerin döküldüğü bir tepseye, sekiz gecekondulu kurulur. Gecekondulu sahipleri, o günden sonra bir taraftan zabıta ekipleri, diğer taraftan da rüzgârla mücadele eder. Rüzgâr, ayakta durmaya çalışan gecekonduların çatısını uçurur. Bir bebek, uçan çatının altında kalarak vefat eder. Çocuğun annesi buhran geçirir. Saçını başını yolar, kendi üzerindeki elbiseleri yırtar. Eteğine taş doldurur ve tepenin burnuna çıkararak rüzgârı taşa tutar. Onu tepeden kovar. O günden sonra bu burna “Kovma Burnu” denir (s. 11).

Savaştepe: Gecekondular, çöplerin döküldüğü tepseyi yurt edinebilmek için zabıta ile büyük mücadele eder. Gecekondular önce üç defa yıkılır. Daha sonra gecekondular artar. Burada yaşayanlarla zabıta arasında “savaş” yaşanır. Zabıta, mücadeleyi bırakır. Gecekondular, mahallelerine “Savaştepe” ismini verirler (s. 14).

Fabrikadibi, Çöpaltı, Dereağzı: Savaştepe, zabıtanın yıkımı bırakmasından sonra gecekonduların akınına uğrar. Burada kısa zamanda üç mahalle oluşur. Mahallelere buldukları mevkiye göre ad verilir. Bunlar; Fabrikadibi, Çöpaltı ve Dereağzı olur (s. 15).

Kondu Mavisi: Resmi görevliler Savaştepe adını sonradan Çiçektepe'ye çevirir. Mahallenin yakınında ilaç fabrikası vardır. Serum ve ilaç şişelerinin yıkandığı mavi renkli atık sular Çiçektepe'ye akıtılır. Gecekondular, bu suyla banyo yapar, çamaşır ve bulaşıklarını yıkarlar. Mahallelinin

çamaşırları kısa zamanda maviye çalan bir renk alır. Çocukların bedeninde mavi mavi benekler oluşur. Bu renge Çiçektepe’de “Kondu Mavisî” denir (s. 18).

Bez Bağlayan, Taş Kakan: Çiçektepe’de kısa zamanda neredeyse her şey ilaç fabrikasının mavi atık suyuyla yapılmaya başlanır. Diğer işler yanında evlerin harcı, duvarların sıvası da bu suyla karılır. Bu sebeple her evin duvarı onun mavisîyle boyanır. Evler birbirinin aynı olur. İnsanlar kendi evlerini diğerlerinden ayırmak için gecekondusuna ayrı bir işaret koyar. Kimi duvarlarına renkli taşlar kakar, kimi bahçesine ağaç diker, kimi de gecekondusunun önüne direk dikip buna bez bağlar. İnsanlar, birbirlerinin ismini hatıra getiremediklerinde onları, “Bez Bağlayan”, “Taş Kakan” diye işaretleriyle anarlar (s. 18).

Rüzgârlık: Çiçektepe’de rüzgâr çok şiddetli eser. Soğuk rüzgârdan insanların başı ağrır. Kadınlar rüzgâra karşı kendilerini korumaya çalışır. Kadınlar ağrıyan başlarına yazmalarının üstünden kalın bir bez dolar ve bu çatkılara “Rüzgârlık” adı verirler (s. 21).

Rüzgâr Kaypıncağı, Rüzgâra Karşı Yürüme Oyunu: Çiçektepeliler, zamanla rüzgârla yaşamağa alışır. Şiddetli rüzgâr, bir müddet sonra eğlence vasıtası olur. Çocuklar, altlarına teneke alıp kollarını kanat gibi iki yana açarak tepeden aşağı kaymağa başladılar ve bu oyuna “Rüzgâr Kaypıncağı” adını verirler. Erkekler, minibüs yoluna bağlanan çöp yolunda “Rüzgâra Karşı Yürüme Oyunu” oynamaya başlar (s. 22).

Rüzgâr Hastalığı: Çiçektepeliler erkekler, rüzgâra karşı yürüme oyunu sebebiyle hastalanırlar. Belleri bükülür, boyunları eğilir. Bir yere dayanmadan yürüyemezler. Buna “Rüzgâr Hastalığı” denir (s. 23).

Yaş Kurutan Gelin: Güllü Baba, Çiçektepe’de yaşça en büyük kişidir. Mahalleli başı sıkıştığında ondan yardım diler. Güllü Baba, kendinden yardım isteyenler için gözyaşı döker ve dertlilere derman olur. Yeni doğum yapan Şengül’ün göğsü şişer, bebeğine süt emziremez. Güllü Baba, onun için “iki damla” gözyaşı döker. Bu hadiseden sonra Güllü Baba, bir daha ağlayamaz. Gözyaşı dökemez. Bu sebeple Şengül’e “Yaş Kurutan Gelin” ismi verilir (s. 31).

Çadır Tutan: Çiçektepe’nin etrafında zamanla birçok fabrika kurulur. Mahalleli buralarda çalışmaya başlar. Sendikaların öncülüğünde grev yapılır. Grev çadırından ayrılmayan “inatçı grevcilere” diğer işçiler, “Çadır Tutan” diye ad takarlar (s. 36).

Tırnaksız: İlaç fabrikasında çalışan işçiler, herhangi bir sendikaya bağlı değildir. Bu sebeple buradaki işçiler, “karısına döl tutturamayan erkeğe” benzetilir. Onlara “Tırnaksız” denir (s. 37).

Donlu Yol: Fidan, Çiçektepe’de oturmaktadır. Mahallede su olmadığı için dereden su almaya gider. Tuğla fabrikasında çalışan işçiler ona “laf atar”. Fidan onlara karşılık verir, küfürlü sözler söyler. Çiçektepelilerle işçiler arasında kavga başlar. Fidan, birkaç işçiyi “yere çalar”. Bir işçi Fidan’ı yere yatırır, eteğini açar, “çiçekli donuna” bakar. Fidan, “donunu çıkarıp işçinin başına geçirir”. “Fidan’ın donu günlerce tuğla işçilerinin elinde” gezer. İşçiler çiçekli donu bir direğe bağlayarak fabrikanın önünden geçen yolun kenarına dikerler. Bu yola bundan sonra “Donlu Yol” denir (s. 45).

Şükürsüz: Naylon Mustafa, büyük bir hırsıyla sürekli çıkar hesapları yapan ve asla şükretmeyen bir insandır. Çiçektepe’nin kurulduğu günlerde, insanlar ona “Şükürsüz” ismini vermiştir (s. 48).

Bekçilerin Veliman: Kel Ali, sakalığı bıraktıktan sonra çöp bayırılarının alt tarafındaki bir domuz çiftliğinde bekçiliğe başlar. Geceleri eve gelmez. Karısı Veliman, civardaki diğer bekçilerle beraber olmağa başlar. Mahalledeki kadınlar, Veliman’ın fabrika bekçileriyle olan gayrimeşru ilişkileri sebebiyle ona “Bekçilerin Veliman” ismini takarlar (s. 62).

Dayakçı: Fabrikalarda sendikalaşma faaliyetleri ve grevler sebebiyle fabrikatörler, işçileri yıldırmaya çalışır. İri yarı adamlar tutarak, onlara işçileri dövdürtür, bu kişiler vasıtasıyla grevcileri dağıtma yoluna giderler. İşçiler, iriyarı bu adamlara “Dayakçı” adını verirler (s. 66).

Şiirli Hoca: Çiçektepe’ye bir öğretmen atanır. Çocukları ve şiiri çok seven öğretmen, hemen her yer vesileyle şiir yazar, şiirler okur. Bu sebeple mahalleli ona, “Şiirli Hoca” der (s. 79).

Fındık Dayacağı: Şini Erol, Çiçektepeliler gençleri futbol oynamağa teşvik eder. Çiçektepespor’u kurar. Gençlere diri ve dayanıklı olmaları için fındık yemelerini tavsiye eder. Futbolcular, fındık alıp yiyebilmek için annelerinden para koparmaya çalışır. İstedikleri olmayınca da annelerini döverler. Çiçektepeliler, yedikleri sopaya “Fındık Dayacağı” ismini takarlar (s. 117).

Yarım Saatlik: Emel, Çiçektepe’ye yerleşmiş, para karşılığında erkeklerle ilişkiye giren biridir. Mahalleye geldikten kısa zaman sonra her yerde ondan bahsedilmeye başlanır. Emel, “yanına giden erkeklere hiçbir

erkek üstümden yarım saatten erken kalkamaz” diye övünür. Bu sebeple mahallenin erkekleri arasında “Yarım Saatlik” diye anılmaya başlanır (s. 123).

Sevgili Arsız Ölüm ve Berci Kristin Çöp Masalları’nda Oğuz Kağan Destanı’nın bariz tesirini gösteren yukarıdaki adlandırmalar, yazarın üçüncü romanı *Gece Dersleri*’nde sadece bir yerde kullanılır. O da yedi kardeş hikâyesinin nakli vesilesiyledir:

Kahveci: Ninesinin anlattığı yedi kardeş hikâyesinde kardeşler birbirinden ayrılarak yedi köy kurar. Bunların en küçüğü kahve içmeyi çok sever. Bu sebeple kurduğu köyün adı, “kahveci” olur (s. 103).

Lâkaplar

Türk destanlarından özellikle Oğuz Kağan Destanı’nda dikkat çeken şahıslara ad verme, *Sevgili Arsız Ölüm ve Berci Kristin Çöp Masalları*’nda ağırlıklı olarak kullanılır. Latife Tekin, roman kahramanlarına destanlardaki gibi, şahısların yaptığı işe göre, onlara isim verir. Özellikle ilk iki eserinde hangi ismin nasıl verildiği konusunda ayrıntılı bilgi verir. Bundan ayrı olarak -kişilere ad verme konusu başlığı altında da değerlendirilebilecek olan- ad verme konusunda hiçbir detaya inmeden bazı kahramanlarına lâkap takar. Lâkaplar, şahısların fizikî özellikleri, yaptıkları iş vs. durumlarına göre verilir. Yazarın ilk romanında kahramanların büyük çoğunluğu bir lâkap taşır: Cinci Memet, Durdu Onbaşı (s. 13), Keşli Rıfat (s. 15), Kör Fadime (s. 16), Osman Çavuş (s. 17), Çolak Dudu, Sümüklü Möhübe, Çerçi Osman (s. 18), Güdük Ali (s. 19), Gigili Topal Aygaz (s. 20), Ağıtçı Kör Fadime, Nuğber Dudu (s. 26), Değnekli Ali (s. 28), Rızgo Ağa (s. 31), Ayneli Memet (s. 38), Behzat Çavuş (s. 41), Şih Hacı Musa (s. 44), Cingitaş Bekir (s. 45), Hacı Talip (s. 50), Keçi Kız (s. 59), Terzi Püzant (s. 85), Kör Yusuf, Çamur Hasan (s. 98), Kılıç Ahmet (s. 100), Aşır Memet, Yazı Ayşeğil, Vıcırdağlar, Ebeler, Sose Kadın (s. 104), Akçalılı Kel Bahı (s. 119), Hacı Ana (s. 178).

Sevgili Arsız Ölüm’de otuz civarında lâkap kullanan Tekin, ikinci romanında da benzer bir tasarrufta bulunur. Romanda lakabıyla anılan kahramanlar şunlardır: Güllü Baba (s. 12), Su Baba (s. 16), Kara Hasan (s. 37), Kibriye Ana (s. 44), Çöp Bakkal (s. 46), Naylon Mustafa (s. 48), Çöp Ağası (s. 49), Ciğerci (s. 52), Kürt Cemal (s. 57), Küp (s. 57), Ejder (s. 57), Çöp Muhtar (s. 58), Kel Ali (s. 60), Gülbey Usta (s. 64), Taci Baba (s. 72), Kır Hamit (s. 72), Dursune Nine (s. 73), Reis İstafanos (s. 87), Çamlı Bayram (s. 90), Simitçi Mikail (s. 90), Çeri Mahmut (s. 93), Deli Dursun

(s. 93), Lado (s. 99), Zabıta Memet (s. 106), Bolşevik Memet (s. 109), Deli Gönül (s. 111), Amem Şemsi (s. 112), Trintaz Fidan (s. 113), Hacı Hasan (s. 114), Şini Erol (s. 117) ve Katır Emel (s. 123).

Sayılar

Üç: Türk destanları ve Anadolu masallarında özellikle bazı sayıların tekrar edilip vurgulandığı dikkat çekmektedir. Bu konuda üç, yedi ve kırk, en çok tekrarlanan sayılardandır. Türklerde üç, yedi ve on iki sayıları, İslamiyet öncesi ve sonrasında kutlu sayılar olarak kabul edilir. Destanlarda yedi rakamının ondalık katları da çok defa kullanılır (Ögel, 2002: 563). Bu sayılardan ilki, üç'tür. Tasavvufta ruh üç derecede sınıflandırılır. Bektaşilere göre tevhitte erişilmesi gereken üç mertebe vardır. Yedi rakamı, gök ve yerin yedi kat olması, Hac'ta Kâbe'nin yedi kez tavaf edilmesi, Safa ile Merve arasında yedi defa gidilip gelinmesi, Şeytanın yedişer taşla üç kez taşlanması, nefsin yedi tabaka olması, vs. yönüyle Türk-İslâm kültüründe önemli anlamlar içerir. Kırk sayısı da aynı şekilde Türk-İslâm kültüründe sembolik anlamlar içerir. İslâm peygamberinin ilk vahyi kırk yaşında alması, Hz. Âdem'in çamurunun kırk günde yoğrulduğuna inanılması, Hz. İsa'nın dünyaya ikinci gelişinde arzda kırk yıl kalacak olması, diriliş esnasında göklerin kırk yıl dumanla kaplı olacağı ve dirilişin kırk yıl süreceği inancı, Hz. Muhammed isminin ilk harfi "mim" in sayısal değer olarak kırk olması vs. kırk sayısının tercihinde etkili olur (Çoruhlu, 2006: 204-209).

Sevgili Arsız Ölüm'de metinlerarasılık yönüyle önemli payı bulunan Oğuz Kağan Destanı'nda söz konusu sayılar, yer yer vurgulanır. Oğuz Kağan, doğumundan kırk gün sonra yürümeye başlar. Önce göğün kızı sonra da yerin kızı ile evlenir. Her ikisinden de üçer oğlu olur. Oğuz, halkına verdiği büyük ziyafette kırk masa kurdurtur. Muz-Dağını ordularıyla kırk günde aşar, vs. Örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Tekin, ilk romanında özellikle üç sayısı üzerinde çok durur. Birçok vesileyle bu rakamı yineler. Üç'e göre daha az; ama yine sıklıkla tekrar edilen diğer iki sayı ise, yedi ve kırk'tır.

Eserde üç sayısı, değişik vesilelerle elliye yakın yerde kullanılır. Bunlardan kimi kullanımlar şöyledir: Atiye, "kocasının saçından üç tel" alıp okutur (s. 12). "Üç ihtiyar, ellerinde üç kara torbayla" köyün içinde dolaşır. Köylüler "üç vakte kadar mis kokulu mor çiçek açmasını boşuna" beklediler (s. 19). "Doğan kız çocuklarını göbekleri düşer düşmez, üç tas suyla yıkadılar" (s. 30). Atiye, yazdırdıklarını "üç kez sesli sesli okuttu.

Ölmeden az önce, ağzına üç damla zemzem suyu damlatılmasını” istedi (s. 74). “Halit’in yastığının altına en son ölen Akçalının mezarından alınma üç avuç toprak serpildi” (s. 45).

Üç sayısının destan ve masallarda olduğu gibi sıkça dile getirilmesi, *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda da görülür. Otuz farklı yerde bu rakam özellikle vurgulanır. “Üç erkek, şilteye sarılı bebeği yanlarına alıp uzak bir mezarlığa vardılar” (s. 11), “Duvağı alıp üç gün koynunda saklayanın başına talih kuşu konacağını”, “duvak bulunmaz bebeğin döşüne konmazsa bebeğin üç gün içinde öleceğini söyledi” (s. 19), Güllü Babanın elindeki “Baston kimin sırtına üç kez değerse başına tavus kuşu gibi kısmet konacağına inanıldı” (s. 27), “Ciğerci’nin kondusunda üç gece diz çöken insanların gayretiyle” (s. 52), vs. bunlardan birkaçıdır. Üç sayısı, sonraki romanlarda görülürse de bütün ağırlığını yitirir. *Gece Dersleri*’nde beş, *Buzdan Kılıçlar*’da da on kez kullanılır.

Yedi: Yedi rakamı, romanda yirmi farklı yerde vurgulanır. Bunlardan bazıları eserde şöyle geçer: Atiye her akşam “kapısının önüne inen yedi köyün erkeğine arapaşı” döker (s. 14). “Cinlerin yerin yedi kat altındaki evlerinden” (s. 50). “Denizin yedi dalgasından su aldı”, “Ayın yedi günü kendini camiye kapattı” (s. 71). “Atiye o gece meleklerin kanadına binip göğün yedi katını dolaştı” (s. 75).

Berci Kristin Çöp Masalları’nda yedi sayısı üzerinde üç yerde durulur: “Destan boyunca Ciğerci ailesi kavga yüzünden yedi kez ayrılıp birleşti”(s. 51), “Lado, yedi gün kahvelere çıkmadı” (s. 101), “Dedesinin ardından evlerindeki av köpeğinin bile savaşa gittiğini, yedi yıl ortalıkta görünmeyen köpeğin dedesiyle birlikte savaştan geri dönüp geldiğini açıkladı” (s. 118).

Berci Kristin Çöp Masalları’nda düşüşe geçen yedi sayısı, *Gece Dersleri*’nde yeniden artar. Romanda tekrarlarla birlikte dokuz yerde tekrarlanır: “Yedi yıl” (s. 46), “yedi ruhtan biri” (s. 98), “yedi gecekondu mahallesi”, “yedi minibüs” (s. 102), “yedi köy kuran yedi kardeş” (s. 103), vs.

Buzdan Kılıçlar’da söz konusu kullanım iyice durağanlaşır. Romanda üç farklı yerde kullanılır: “yedi aydır uzaydaki kara deliklerle uğraşıyordu” (s. 9), “yerin yedi kat dibinden daha gizil” (s. 81), “yedi gün süreyle bilfiil çalışıp boy boy yedi tane kasa yaptı” (s. 111).

Kırk: Kırk sayısı da *Sevgili Arsız Ölüm*’de yirmi civarında tekrar edilmiştir. Bunların birkaçı şöyle sıralanabilir: Atiye, kocası Huvat’ı

“kırk gün yanına yanaştırmadı” (s. 19). Huvat, köyün erkeğine kadınına “anasının mezarının üstüne kırk gün nur oturduğuna dair” yemin ettirdi (s. 27). “Kırmızı bir ipi, nikâh kıyılırken kırk yerinden düğümleyip karanlık bir yere” atarlar (s. 44). Atiye, oğlu için “kırk karabiberi okuyup üfledi” (s. 72).

Sevgili Arsız Ölüm'de on bir (s. 35, 38), on üç (s. 88) ve on yedi (s. 41) sayıları da ayrıca vurgulanmıştır.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda kırk sayısı üç yerde geçer. Güllü Baba, çöp tepelerinin üzerinde açacak “kırk ayrı renkteki çiçekten” haber verir (s. 33), grev yapılan fabrikadaki makine “kırk kondu dolusu toz” alacak büyüklüktedir (s. 39), vs.

Gece Dersleri'ndeki kırk sayısı tekrara dayanır. Eserde masallara benzer beş yineleme vardır: “kırk kadın” (s. 7), “kırk yaşında bir kaçak” (s. 23), “kırk kadının sureti” (s. 72), “kırk kadının karanfil kokulu kolları” (s. 113), “kırk kadının kolları arasında baygınlık” (s. 151). Söz konusu vurgu, *Buzdan Kılıçlar*'da sadece bir yerde (s. 43) görülür.

Vücut Özellikleri

Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'un doğumu ve ilk yılları anlatılırken vücudundaki kıllardan söz edilir. Vücudunun her yeri, cesaret ve kahramanlığa delâlet eden tüy ve kıllarla kaplıdır (Ögel, 2003; 115). Ünlü Türk kahramanı Manas da vücudu tüylerle kaplı olarak doğar (Ögel, 2003; 507). Latife Tekin, Oğuz ve Manas'ın bu özelliğini *Sevgili Arsız Ölüm*'de bir kız çocuğuna verir. Halit ile Zekiye'nin Atiye ismini verdikleri bir çocukları olur. Atiye; Oğuz veya Manas gibi gürbüz değildir. Ancak onlar gibi “tüylü”dür: “Atiye bebek ufaldıkça ufaldı. Sırtı, ellerinin üstü, kolları, bacakları, göğsü tüylendi. Tüyden görünmez oldu. Zekiye korkusundan bebeğini kucağına alamadı.” (s. 78).

Vaktinden Önce Konuşma

Kuzey Türk destanlarından Ak-Köpük destanında mitolojik unsurlar oldukça fazladır. Ak-Köpük'ün doğumu, bu konuda en önemli ögedir. Ak-Köpük, doğma zamanı geldiğinde “doğmak istiyorum” diyerek, annesinin karnında konuşmaya başlar ve annesine normal yolla doğmak istemediğini söyler. Ak-Köpük, annesinin karnını yırtarak dünyaya gelmeyi ister. Annesi buna razı olmaz. Oğlunu ikna eder ve Ak-Köpük “Tanrının yarattığı yoldan çıkıp, doğar.” (Ögel, 2002: 4). Oğuz Kağan ise, doğduktan hemen sonra konuşmaya, kırk gün içinde de koşup oynamaya

başlar (Çobanoğlu, 2003: 124). Latife Tekin, Türk mitolojisinden aldığı bu unsuru, ilk romanında canlandırmaya çalışır. Atiye, Dirmit'e gebeyken karnından iki defa ses geldiğini duyar ve korkarak bayılır: Dirmit, “anasının karnındayken iki kez üst üste, hem de Atiye'nin anasının sesiyle “Ana! Ana!” diye çağırıyordu. Atiye, o sırada ambar odasında un eliyordu, karnında ses çıktığını duyunca, “Geberesin e mi!” diyebilirdi. Dişleri kilitlendiği gibi eleğin içine kapaklandı” (s. 13).

Uğursuz Eşekler

Eşekler, insana yakın ve faydalı bir hayvan olmasına rağmen, Türk destanlarında at gibi olumlu bir motif olarak kullanılmaz. Manas destanında, eşekler üzerine alaycı ve küçümseyici ifadeler yer alır. Eşekler, onların sahipleri ve bunlarla ilgili konular hoş karşılanmaz. Eşekler uğursuz hayvanlar olarak görülür (Ögel, 2002: 541). Aynı duruma *Sevgili Arsız Ölüm*'de de rastlanır. Romanda eşekler, uğursuz sayılır.

Zekiye ile Halit'in nişanından sonra Sarıkız, Akçalı'ya gelir. Köyün kadınları, Buğlek İni'ni mesken tutan bu peri kızını taşlaya taşlaya köyden çıkarırlar. Bu olay üzerine köye kuyruğu ve kulağı kesik iki eşek gelir. Ardından da “ayağı yaralı, çulsuz ve uyuz” olan yüzlerce eşek köyü istilâ eder. Köylüler, bunu Sarıkız'dan bilirler. Sarıkız, köylülere kızmış ve intikam için eşekleri köyün üzerine salmıştır. Bu sebeple korkudan eşeklere yanaşp onları köyden kovamazlar. İhtiyarlar ise, mezarlığın yamacını yurt tutan eşeklere bakarak, bunun bir işaret olduğunu, eşekleri, köyün adının değiştirilmesine kızan “yatır”ın gönderdiğini söylerler. Civar köylerde taşlanan yaşlı, sakat ve başıboş eşekler ise, Akçalı'da neden taşlanmadıklarını bir türlü kestiremezler ve fırsatı ganimet bilerek Akçalı'yı yurt edinirler (s. 36-37).

Şaman-Ulu Kişi (Güllü Baba)

Berci Kristin Çöp Masalları'nda anlatıcı, *Sevgili Arsız Ölüm*'de de görüldüğü üzere doğaüstü olanı yargılayıcı bir tavır sergilemez. Bunda üç önemli etken vardır. Birincisi, romanda konu edilen insan grubu, köyden yeni göç etmiş bir topluluk olduğu için sözlü kültürün, geleneksel yaşam tarzının güçlü tesiri altındadır. Bu sebeple bunların hayatında gerçek ve efsane iç içe girer.

Doğaüstünün romanda yargılanmamasının ikinci sebebi, eserin sözlü edebiyat ürünlerini birbirine kaynaştıran bir kurgulamaya sahip olmasıdır. Destan, hikâye, masal, efsane ve memoratların anlatım özelliklerinin kullanılması, tabii olarak, doğaüstü olayların ve kişilerin gerçekdışılık

kaygısı yaratmayacak bir şekilde anlatıda yer almasını sağlar. Yazar sözlü edebiyat türlerini dönüştürerek, modern tekniklerle bir arada kullanır.

Üçüncü sebep, yazarın ilk romanında yaptığı gibi ikinci eserine de şamanizmi dahil etmesidir (Turgut, 2003: 64-65). Yazar, romanda Güllü Baba'ya şaman nitelikleri yükleyerek, güçlü bir karakter ortaya koyar. Hastalara dua ederek onları iyileştiren, insanlara hemen her konuda yol gösteren Güllü Baba, bu yönüyle Oğuz Beylerine yol gösteren Dede Korkut gibidir. Gelecekte haber veren kehanetleri ise, Oğuz Kağana yurdunun istikbalini bildiren Uluğ Türük'ü andırır. Güllü Baba'nın içinde yaşadığı toplumda, Dede Korkut benzeri etkinliğini gösteren birkaç örnek vermek yerinde olacaktır.

Güllü Baba, Çiçektepe'nin “en yaşlısı”dır. Gecekonduların yıkıldığı gün Sırma, âdeta aklını kaybeder. Elbisesini yırtar, saçlarını yolar, kısaca kendine zarar vermeğe başlar. Mahalleli, Sırmanın ellerini bağlayarak Güllü Baba'ya getirir. Güllü Baba, yüzünü küçük kıza sürer. Bastonuna dayanarak, onun üzerine okuyup üfler. İçi dolar, görmeyen gözlerinden yaşlar akıtır. Sırma, bu gözyaşlarına baka baka rahatlar, titremeleri durur. Güllü Baba, nefesini kızın yüzünde gezdirir ve bağlı ellerini çözer. Sırma, usulca yerinden kalkar ve normal hayatına devam eder(s. 12). Yine romanda Şengül adlı kahraman da göğüslerindeki ağrı ve sütünün gelmesi için Güllü Baba'ya koşmuş ondan yardım istemiştir (s. 30).

Çiçektepe'ye kurulan gecekondu, zabıta tarafından yıkılır. Ancak, gecekonducular yılmaz ve evlerini yeniden inşa ederler. Ne var ki, gecekonducular yeniden yıkılır. Tekrar eden bu kovalamaca gecekonducuları bıktırır. Güllü Baba'nın etrafına toplanır ve ona akıl danışır. Güllü Baba, kederle elini alınca götürür, kendini dinler. Bastonunu yanağına dayayıp birşeyler mırıldanır. Sonra da zabıta, gecekonducuları unuttuncaya kadar inşaatta yatık kalkmalarını onlara öğütler (s. 13).

Çiçektepe'de çikolata fabrikalarından birinin duvarına “Nato Caddesi” yazılı levha asıldığında da Güllü Baba'nın içinde yaşadığı toplum için neyi ifade ettiğini anlıyoruz. Mahalleli; bu levhanın neden asıldığını, nereye cadde denilip denilemeyeceğini, Nato kelimesinin ne anlama geldiğini tartışır. Sonunda işin içinden çıkamaz ve “toplucu kalkıp Güllü Baba'nın yanına varırlar” (s. 25). Ondan yardım isterler.

Güllü Baba, mahallelinin neredeyse her derdine derman olurken bir ara hastalanır ve yatağa düşer. Ziyaretçilere gelecekte haberler verir. O günden sonra Çiçektepeliler, Çiçektepe'nin geleceği, grevlerin neticesi ve

fabrikaların istikbali konusunda kehanetlerde bulunur(s. 32). Söyledikleri bir bir çıkar; evi dolup taşmaya başlar.

Hız. Azrail'le Konuşma

Dede Korkut Hikayelerinde Deli Dumrul ile Azrail arasındaki konuşma (Gökyay, 2006: 133-143), mitolojide de yer alır(Ögel, 2002; 73). Bu motif, benzer biçimde *Sevgili Arsız Ölümde*'de görülür. Huvat'ın eşi Atiye kanser hastalığına yakalanır. Hastalık günden güne ilerler. Birgün Azrail, Atiye'nin yanına gelir ve kalbini dinler, nabzını yoklar. "Atiye'yi karşısına alıp uzun uzun" konuşur (s. 74). Atiye, Azrail gider gitmez çocukları, kocası ve gelinini başına toplar ve onlara bir iki gün içinde öleceğini söyler. Ancak ölmez.

Atiye çok hasta olduğu ve kocasıyla tartıştığı başka birgün Azrail'i çağırır. Azrail hemen gelir. "Atiye'nin göğsüne" çöker. Atiye, "Al canımı ya Azrail!" diye bağıır. Gözlerini kapatır, ağzını açıp derin derin nefes alır. Üst üste birşeyler mırıldanır. "Al canımı!" diye tekrar bağıır. Sonra gözlerini aralar ve "Ruhumu teslim edemiyorum" der (s. 123).

Atiye, iğne ve ilaçlarla kendini biraz toparladıktan sonra "tüm ağırlığıyla göğsüne çöken Azrail'le kavgaya" tutuşur. Sonrası, romanda şöyle geçer: "Azrail'e, dünyada gün yüzü görmediğini, Tanrının kendisine hiç kimsenin kocasına benzemez bir koca verdiğini, ömrünün yarısını onu beklemekle çürüttüğünü, dağ başlarında kardeşlerinden uzak, garip kaldığını söyleyip ağzına ne geliyorsa saydı sayıştırdı. Azrail, ölüm döşesinde kendisiyle çekişen Atiye'ye, Tanrı'ya sitem etmemesi, günaha girmemesi için öğüt verdi." Atiye, Azrail'i dinledikten sonra ona çıkışmayı bırakır, yalvarmağa başlar. Her işinin yarım kaldığını, kızı Nuğber'i evlendirmeden, kardeşlerinden bir haber almadan canına kıymamasını ondan ister. Azrail, Atiye'Nin göğsünden kalkar, onun solgun yüzüne uzun uzun bakar ve geçmişteki güzel davranışlarını göz önüne alarak Atiye'nin isteğini geri çevirmez. "Ona yarım kalan işlerini bitirecek kadar ömür" bağışlar (s. 143-144).

Atiye, Azrail'i son kez gördüğünde yine hastadır. Azrail, bir gece gelir ve onu uykudan uyandırarak yatağa oturtur. Yüreğini, ciğerini dinler ve Atiye'ye vaktin geldiğini söyler. Çocuklarını uyandıracak, onlarla sarılıp koklaşacak kadar Atiye'ye zaman verir. Atiye, Azrail'in eline sarılır, kocasıyla helalleşecek, oğlu Seyit'in askerden gelecek ve kızı Nuğber'e haber edecek kadar ondan zaman ister. Ancak "Azrail'in yüreği taş kesilir" Atiye'nin başına gelip gitmekten yorulduğunu söyler. Tüm ağırlığıyla

Atiye'nin göğsüne çöker. Atiye, kendisine zaman vermediği için Tanrı'ya isyan eder. Azrail, eliyle Atiye'nin ağzını kapatır ve Tanrı'ya isyan etmemesi için onu uyarır. Atiye, Azrail'in elini öfkeyle ağzından çeker ve çırpınarak onun elinde kurtulup yatağın içine dikilir. Azrail'e verip verişirir. Bütün bunlar, Tanrı'nın gücüne gider ve Azrail'e geri çekilmesini, ceza olarak Atiye'yi ağrı ve acılarıyla başbaşa bırakmasını emreder (s. 182).

Hızır

Türk destan ve masallarında Hızır Aleyhisselam, önemli bir motif olarak işlenir. İslâmiyet öncesi dönemlerde Türklerde “gök sakallı, ak sakallı kocalar”a olan inanç, İslâm sonrasında Hızır inancına dönüşerek devam eder. Hızır; Dede Korkut'ta rastlandığı gibi, bazen Manas veya Sayın Batur gibi önemli şahsiyetlerin doğumunda bir yardımcı olarak boy gösterir (Ögel, 2002: 6, 10). Bazen de kendine yakın olanları koruyup kollar, kahramanlara yoldaşlık edip kılavuz olur. Zorda kalanlara yardım eder. Kimi zaman da gökten iner, yeni doğan çocuklara ad verir (Ögel, 2002: 89-97). Yapacağı işi gördükten sonra da gözden kaybolur.

Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'de Hızır Aleyhisselam'la ilgili bütün bu inançlara yer verir. Nuğber'in doğumunda gökten ışık olarak iner ve Atiye'ye yardım eder. Genellikle nur yüzlü, ak sakallı bir ihtiyar olarak Atiye'ye görünür. Sonra da birden kaybolur. Destan ve masallardaki bu önemli motif, incelenen bu eserde de ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

Atiye, Huvat'la evlenip köye yerleştikten sonra Nuğber'e gebe kalır. Köylü kadınların tavrı ve hamileliğin tesiriyle eski gücünü kaybeder. Arada bir bayılır. Kadınlar, bu bayımları genç kadının gebeliğini göz önüne almadan cinlenmesine yorar. Köyde bazı olumsuzluklar Atiye'den bilinmeğe başlanır. Uğursuzluğun önünün alınması için Atiye ahıra kapatılır. Atiye ahıra kapatıldığı gece bir rüya görür. Zamanla bu rüyayı, uyanırken de görmeye başlar. Bu rüya, konuşarak üzerine gelen beyaz bir keçiyi görmesine kadar devam eder. Keçi, ağzında anlaşılma bazı kelimeleri geveleyerek Atiye'nin üzerine gelir. Atiye bundan çok korkar. Tam bu sırada yukarıdan bir top ışık düşer ve keçi kaybolur. O günden sonra Hızır Aleyhisselam genç kadını hiç yalnız bırakmaz. “Kimi zaman, beyaz sakallı, nur yüzlü bir ihtiyar, kimi zaman bir top ışık, kimi zaman da bir ses” olarak Atiye'nin yardımına koşar. Atiye'nin ahıra kapatılmasının üzerinden dokuz ay geçer. Doğum vakti geldiğinde “lamba şişesi büyüklüğünde” bir kız çocuğu dünyaya gelir. Hızır Aleyhisselam, Atiye'nin imdadına bu kez Akkadın'ı gönderir. Akkadın, elinde bir kâse süt ve fenerle ahırdan içeri girer. Bebeği hemen samanların üzerinden alır, göbeğini keser, tuzlar,

yanaklarına iki parmak kan çalar ve talihinin açık olması için dua ederek gözden kaybolur. Akkadın, bu olaydan sonra bir daha görülmez (s. 9).

Atiye, şehre göçtüktan sonra falcılık yapmaya başlar. Kocası Huvat, günaha girdiğini söyleyerek karısının falcılık yapmasına karşı çıkar. Atiye rüyalar görmeğe, başkaları için rüyaya yatmağa başlar. Hatta “kırklara yedilere karışacağını söylemeğe başlar.” Bir sabah gün doğmadan kapı çalınır. “Sakalı belinde nur yüzlü bir ihtiyar”, Atiye’den ekmek ister. Atiye, ihtiyarı içeri alır ve ona kahvaltı hazırlar. Kahvaltıdan sonra yaşlı adam, Atiye’nin elini öper. Atiye, nur yüzlü adamın başparmağında kemik olmadığını görür ve bu kişinin Hz. Hızır olduğunu anlar. Hemen önünde diz çöker. Hızır Aleyhisselam, Atiye’nin sırtını sıvazlar ve bir dilek dilemesine fırsat vermeden gözden kaybolur. Atiye önce okuyup üfler sonra da olanları kocasına anlatır. Huvat, karısına Hızır’ı gördüğünü kimseye söylememesini yoksa onun bir daha kendisine görünmeyeceğini söyler (s. 87-88).

Aradan on üç gün geçer. Bir sabah Atiye’nin kapısı yine çalar. Hızır Alyhisselam, Atiye’den ekmek, peynir ve zeytin ister. Bunları yedikten sonra sırtındaki eski ceketini ev sahibine gösterir. Kendisine yeni bir ceket verip veremeyeceğini sorar. Atiye, kocasının ceketini Hızır Aleyhisselam’a verir. Hızır, Atiye’nin iki elinden öper. Atiye de onun elini öper. Hızır gözden kaybolur. Atiye, Hz. Hızır’ı gördüğünü kimseye anlatmaz; ama onu bir daha göremez (s. 88).

Sevgili Arsız Ölüm’de gerçek bir kahraman gibi yer alan Hızır Aleyhisselam, *Gece Dersleri*’nde bir “masal kahramanı” gibi takdim edilir. “Yüreği daralan”ların imdadına yetişen Hızır Aleyhisselam, işçi sınıfının yardımına koşacak ve onları ayaklar altından kurtaracaktır: “Mukoşka, şimdi ne bekliyorum biliyor musun? Sakalı ışık yivli yepyeni bir masal dedesi. Halkımızın yüreği daralınca ansızın bir çeşme başında belirenleri var ya... Epeydir onlardan birini arıyor gözlerim. Bastonunu toprağa vurup kanlı bir savaşın öncülüğünden kurtarsın sınıfımızı... Gelip şu yükü kaldırsın omuzlarımızdan...” (s. 149).

Ağaçlara Bez Bağlama

Ağaçlara bez bağlama geleneği en eski Türk inanışlarına kadar gitmektedir. Başkurt Türklerinde, her kabilenin ormanda kutlu bir ağacı vardır. Bu kutlu ağaçların üzerine kabilenin “tözü” sayılan bir kuş tüner. Abdülkadir İnan, Türklerde “ağaçlara bağlanan paçavra, kıl, tüy gibi” nesnelere bu inancın devamı olarak görür (Ögel, 2002: 175). Anadolu’da

pınar başları, yatırlar ve yüksek yerlerdeki tek ve ulu ağaçlara paçavra bağlamak yaygın bir âdettir (Ögel, 2002: 472).

Berci Kristin Çöp Masalları'nda fabrika işçileri grev yapar. Güllü Baba, işçilere destek amacıyla onları ziyaret eder. Beraberinde getirdiği bezi, işçilerden grev yerinin sağ köşesine asmalarını ister. Bu bez, grevin son gününe kadar orada asılı durur. Çiçektepeliler, birçok dileklerini kâğıtlara, bezlere yazarak bunları, grev yerinin sağ köşesine ilişirir. Gecekonducuların dilekleri; “iş, yol, otobüs, okul” diye uzayıp gider (s. 38-39).

Rüyada Elma Yemek

Türk Halk edebiyatında sıkça rastlanan rüyada elma yeme motifi, Türk mitolojisinde yer almaktadır. Anadolu masallarında “bir ak ihtiyarın veya dervişin kesip verdiği elmayı karı koca” yerler (Ögel, 2002: s. 3). Manas destanında su pınarı ve elma ağacının altı kutsal yerler arasında sayılır (Ögel, 2003: 506). Halk âşıkları, rüyalarında kendilerine verilen elmayı yedikten sonra diyar diyar gezmeğe başlamaktadır. Tekin, mitoloji ve Türk halk edebiyatından gelen bu motifi ilk romanında işler. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün en önemli kahramanı Dirmit, evde gördüğü baskı ve yaşadığı birçok sıkıntı nedeniyle içe kapanır. Sürekli olarak köyde yaşadıklarını düşünür. Hayaller kurar. Kara nokta oyunuyla geçmiş ve gelecekte dolaşmaya başlar. Bu oyunu ilk oynadığında vefat eden babaanesi Nuğber Dudu'yla konuşur. Kara noktaya ne ve nerede olduğunu sorduğunda “Nuğber Dudu'yum, tandırın başındayım” cevabını alır. Dirmit, Nuğber'in yanına gider. Onunla konuşmaya başlar. Nuğber Dudu, bir elma soyar, içini kendi yer; kabuğunu da “Özü buradadır” diyerek Dirmit'e verir. Dirmit, babaannesinin verdiği elma kabuğunu yer. Bu olay üzerine Dirmit, “Nokta nokta git!” der ve başka bir nokta çağırır (s. 184).

Ejderha

Latife Tekin, masal ve mitolojide geçen ejderha motifine *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Gece Dersleri*'nde yer verir. İlk romanında ejderhanın bir masal unsuru olmadığını hissettiren bir kullanım dikkat çeker. Diğer yerlerde ise, ejderha daha çok benzetme unsurudur.

Sevgili Arsız Ölüm'de iki farklı yerde, efsanevî bir varlık olan ejderhadan söz edilir. İlki, Taçın Dağı'nda dinamitlerin patladığı gün Huvat'la çocukları arasında geçen bir konuşmada geçer. Huvat, eski günleri yad ederek, oğluna vaktiyle Taçın'da kayalara nasıl taş attığını hatırlatır. Çocuk, “Baba lan! Hee, nasıl taşlardım” der ve o da babasına Taçın'da ejderha gördükleri

günü hatırlatır: “Nasıl ejderha gördüydük de kaçtık.” Huvat, bu söz üzerine kızar ve oğluna “Yalancı it! Ne vakit kaçtık lan!” der. Aldığı cevap, üsteleyicidir: “Bıldır kaçmadık mı?” (s. 15-16).

Eserde ejderhayla ilgili diğer kayıt, Huvat’ın kara şalvarlı hocanın peşine düşüp, öfkeli kalabalığa karıştığı güne aittir. Hoca, peşine taktığı cemaati, gençlerden oluşan kalabalık bir grupla karşı karşıya getirir. Ağızlarında “ölüm” çığlıkları, ellerinde sopa bulunan “nur yüzlü hocalar”, “ağızlarından köpükler” saçarak gençlere saldırır. Kavga sırasında hocalar hocalıktan çıkar, “yedi başlı ejderha” kesilir. Kavga edilen yere niçin geldiklerini ve gençlere neden saldırdıklarını bilmeyen Huvat, kalabalığın içinde ne yapacağını şaşırır (s. 119).

Latife Tekin, farklı metinlerde mitoloji ve masal unsuru olarak okuyucu karşısına çıkan ejderhaları, *Gece Dersleri*’nde benzetme unsuru olarak kullanır. Kur’an kursu hocası, “gece evleri”ne devam eden ve “işçi sınıfı”na mensup militanların, inançlı kişileri “yedi başlı birer ejderha” olarak gördüğünü zanneder (s. 154).

Tepegöz

Dede Korkut hikâyeleri ve Anadolu masallarında yer alan meşhur Tepegöz efsanesi, Tekin’in ilk romanında kullanılır. Atiye, Huvat’la evlenip köye geldikten sonra peş peşe doğum yapar. Dördüncü çocuğu Dirmit’e gebeyken karnındaki bebeğin “Ana! Ana!” diye kendisine seslendiğini duyar ve korkudan bayılır. Kaynanası Nuğber ve kocası Huvat, Atiye’yi bir türlü kendine getiremezler. Huvat, karısının cinlendiğini zannederek, Cinci Memet’i çağırır. Cinci Memet, bir odaya kapanır ve muska yazar. Yazdığı muskayı kaynar suya atar. Muskalı sudan Atiye’nin ağzına vererek, onu ayıltır. Sonra da doğacak çocuk eksik olmazsa, başına bin bir türlü iş geleceğini söyleyerek evden ayrılır (s. 13).

Dev

Mitoloji ve masal unsuru olan dev motifi, *Berci Kristin Çöp Masalları* ve *Gece Dersleri*’nde işlenir. *Çöp Masalları*’nda fabrikaların gürültüsü, dağların ardından homurtusu duyulan deve benzetilir (s. 50). *Gece Dersleri*’nde Devler karısı, kırmızı sular akıtan bir ırmağın kenarında durmaktadır. Memeleri yerde, dudağı göktedir. Yazar bunu şöyle ifade eder: “Kırmızı sular akıtan bir ırmak kenarında Bürümcekli devler karısı karşıma çıktı. Sürünerek yanına yaklaşıp yerdeki memesine ağzımı dayadım. Dillim sütüyle ıslanınca saçlarından tuta gökteki dudağına tırmandım” (s. 8). Devanasının sesi yeri göğü inletir (s. 42).

Masal Unsurları

Latife Tekin, ilk iki romanından sonra gelenekten bilinçli olarak uzaklaşır. *Evgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda destan veya masal unsurlarını ayrıntılı olarak kullanır. Bunlar yukarıda verilmiştir. Sonraki eserlerinde ise, bu durum değişir. *Gece Dersleri* ve *Buzdan Kılıçlar* (Tekin, 2003)'da bazı masal unsurlarına yüzeysel olarak yer verir. Bunların sadece sisimleri ve sayfa numaraları verilecektir. *Gece Dersleri*'nde peri kızı (s. 47), şahmeran (s. 6), Gıllaptan Ebe, Yanardağ masalı (s. 61), masal cüceleri (s. 63), Zümrüt-ü anka kuşu, cin padişahları, gökyüzüne açılan pencereler (s. 80), Urartlı masal kızları (s. 92) ve Kaf Dağı (s. 148)'ndan söz edilir. *Buzdan Kılıçlar*'da da kırk haramilere değinilir (s. 44).

Yapı ve Dil'de Geleneğin İzi

Berci Kristin Çöp Masalları, bir mahallenin vücuda gelmesini anlatan “kuruluş destanı” özelliği taşıyan, yapısı içerisinde masal, efsane, memorat ve hikâye gibi sözlü edebiyat türlerinin melezleştirildiği bir eserdir. *Evgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda -di'li geçmiş zaman kullanılır. Masal ve hikayelerde kullanılan -miş'li geçmiş zaman, şimdiki zaman veya geniş zamana bu romanlarda rastlanmaz. Ancak, iki eserde de kullanılan -di'li geçmiş zaman, bu eserleri dil olarak masallara yaklaştırır. Eserin isminde yer alan “masallar” kelimesi de bu benzerliği destekler. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda Ciğerci'nin anlatıldığı bölüm, -di'li geçmiş zamanla kaleme alınmasına karşın birçok yönden masalları hatırlatır:

Bir vardı bir yoktu
Allah'ın kulu çoktu!

Girişle başlayan bu bölüm, “Bu kullardan biri, kışın başlamasıyla Çiçektepe'nin fabrikalar ve çöp tepeleriyle çevrili karlı sahnesine çıktı. Keloğlan'ı bir yanına, Beybörek'i öbür yanına aldı. Dev karıları, bezirganları, pirleri, perileri başına topladı. Masala girmeden önce dilini ağzında döndürüp kırarak stadyum kapısında ciğer satmasından esinlenip uydurduğu uzun bir tekerleme okudu” (s.51) cümlesiyle devam ederek, ilk satırlardan itibaren masallarla büyük benzerlik taşır. Okuyucuda masal intibai uyandırır. Ciğerci ailesinin başından geçenler ile Ciğerci'nin anlattığı Ciğerciler Destanı, iç içe geçer. Bu arada Ciğerci masallar anlatır. Masal tekerlemesinin ardından yine Ciğerciler Destanı'nı anlatır. Bunları Keloğlan ve Beybörek'in macerası takip eder. Bu kısmın sonu masallardaki gibi mutlu sonla bitmez. Ciğerci'nin ailesi acı bir şekilde dağılır. Yazar burada, iç içe geçmiş çerçeve anlatım tekniğini andıran bir yol takip eder.

Romanda “*Berci Kristin Çöp Masalları*” adı altında bir kuruluş destanı anlatılır. Ne var ki, eserin bütününde anlatılanlar, ne tam olarak destandır, ne masaldır, ne memorat, ne de efsanedir. Yazarın gönderme yaptığı metinler, sözlü edebiyatın ürünleridir. Bu ürünler, modern ve postmodern bir çerçeveye oturtularak okuyucuya takdim edilmiştir.

Edebî Sanatlar ve Deyimler

Türk edebiyatında edebî sanatların kullanımı, bilindiği gibi, özellikle Divan şiirinde en üst düzeydedir. Divan edebiyatını takip eden dönemlerde de söz sanatları farklı oranlarda, şair ve yazarlarca kullanılmaya devam etmiştir. Bu çerçevede *Sevgili Arsız Ölüm*’de telmih, hüsn-i talil, iktibas, teşhis, intak ve mübalağa sanatları dikkat çeker. Romanda teşhis, intak ve teşbihler sayıca kabarıktır. Yazar, yirmiye yakın yerde teşhis sanatını kullanır. Bunlardan birkaçı şöyledir: Şehirde “tahta evlerin tavanlarındaki oymalar haç çıkarır” (s. 91), Dirmit’in “yüzüne gökyüzünden iki damla gözyaşı dökülür” (s. 112), “Köpekkarı, Dirmit’in yoluna durdu” (s. 157), “kar koşup yetiştii” (s. 158), Dirmit’in “sesi bir akşam isyan etti” (s. 159), vs.

Eserin başkahramanı Dirmit, canlı cansız birçok varlıkla konuşup, onlarla dertleşir. Hatta onlardan akıl alır. Dirmit’in köydeki en yakın arkadaşı, tulumbadır. Sık sık onunla konuşur (s. 40, 41, 49, 53, 54, 56, 58, 60, 62, 184). Dirmit, şehre yerleştikten sonra da köydeki gibi yalnızdır. Şehirde kuşkuşotuyla dost olur. İçini ona döker (s. 76, 77, 82, 90, 95, 103, 115). Eserde Dirmit’in konuştuğu diğer varlıklar şunlardır: Kuş (s. 23), rüzgâr (s. 24, 59), yediveren gülü (s. 26), güvercin (s. 56), tavuk (56), duvar(s. 59), su yolu (s. 59), gül ağacı (s. 59), pınar (s. 59), malak (s. 60), kaya (s. 60), çalı (s.60), çiçek (s. 63), köpekkarı (s. 38, 48, 68, 69, 157).

Sevgili Arsız Ölüm’de teşhis ve intak sanatları yanında teşbih de bol miktarda kullanılmıştır. Romanda yüz civarında teşbih vardır. Bunların çoğunda benzetme edatı kullanılmıştır: “yanına yanaşanı it gibi kapmaya başladı” (s. 10), “yatağımın ikide bir köstebek yuvası gibi kabardığını” (s. 90), “boş inşaattan cinmiş gibi korkuyorum (s. 112), “sabaha karşı kireç gibi bir yüzle geri geldi” (s. 114) vs. Romanda destan ve masal unsurları bol miktarda kullanılmıştır. Bu sebeple eserde mübalâğa sanatına da fazlaca yer verilmiştir.

Yine romanda telmih (s. 9, 69, 83, 130, 206), hüsn-i talil (s. 158, 203) ve iktibas(s. 183) sanatları da görülmektedir.

Berci Kristin Çöp Masalları, edebi sanatlar yönüyle yazarın ilk romanı gibidir. Eserde teşbih ve teşhisler büyük bir ağırlığa sahiptir. Romanda yüz

civarında teşbih, yirmi beş civarında da teşhis vardır. Hüsn-i talil sanatı ise, üç farklı yerde görülmektedir (s. 20, 75, 81).

Gece Dersleri'nde elli civarında teşbih, dört telmih (s. 20, 52, 72, 134), üç yerde de teşhis (s. 21, 23, 58) vardır. *Buzdan Kılıçlar*'da ise, dört teşhis (s. 12, 16, 18, 19), iki telmih (s. 27, 46) ve on iki teşbih vardır.

Deyimler

Latife Tekin, İlk romanı *Sevgili Arsız Ölüm*'de yaklaşık iki yüz çeşit deyim kullanır. Bunların sayısı tekrarlarla birlikte iki yüz elliyi bulur. Yazar, “ağız aramak, dil dökmek, dört dönmek, içini çekmek, kara kara düşünmek” gibi kimi deyimleri sıkça kullanır. Eser, deyim olarak son derece zengin bir yapıya sahiptir. Romanda atasözleri kullanılmaz.

Berci Kristin Çöp Masalları da ilk eser gibi deyimlerle örülmüştür. Ancak, sayıda *Sevgili Arsız Ölüm*'e oranla yarı yarıya bir azalma vardır. Bununla birlikte eserde geçen deyim sayısı bir hayli fazladır. Tekin, ikinci romanında yaklaşık yüz çeşit deyim kullanır. Bu sayı, tekrarlarla birlikte yüz on civarındadır.

Sonraki romanlarda ise, bu sayı büyük bir kırılmayla aşağılara—ki bu sayı *Gece Dersleri*'nde on beş, *Buzdan Kılıçlar*'da otuz beş civarındadır— düşer. Bunda yazarın bilinçli tercihi vardır. Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndan sonra “aynı telden çalıp söylemek” hatasına düşmemek için bunlara benzer roman yazmak istemez. “İyi bir yazar olmak için, bulduğu şeyin rantını” yememesi gerektiğini düşünür (Özer, 2005; 86). Bu sebeple ilk iki romandan sonraki eserlerini, öncekilerden farklı yazmanın peşine düşer. Sonraki romanları özellikle ilk iki romana göre yapı ve muhteva yönüyle çok farklı özellikler taşır.

Halk Edebiyatı ve Halk Kültürünün Tesirleri

Efsane ve Memoratlar

Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'de birçok efsane ve memorata yer verir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide romanda işlediği efsane ve memoratları; aile çevresi, köylüleri ve kenar mahallelerde yaşayan hemşehrilerinden dinleyip derlediğini söyler (Tekin, 1984; 40). Bunların başında Alacaüvek'te herkesin ağzında dolaşan meşhur cin ve perilerdir. Yazar bunları; isimleri, yaşadıkları mekân ve özellikleriyle okuyucuya bildirir. Kepse, Sarıkız ve Kışneroğlan'ı, köyde herkes neredeyse yakından tanır. Yazar bunları, şöyle tanıtır:

Kepse: “Bu cin göze görünmeden önce, ilkin ateşle yoklardı.

Arkasından bir titreme bir ter. Sonra da güp! diye gelir insanın göğsüne çökerdi. Mercimek gözlü, elsiz ayaksız, kapkara, yumak gibi bir şeydi. İşte o an kolunu kıpırtadabilir, kepseyi tutuabilirsen tutarsın –kulun kölen olur, bir dediğini iki etmezdi-, tutamazsan kaçıp gider, bir daha da o fırsat ele geçmezdi.” (s. 11).

Sarıkız: Buğlek İni’nde yaşar. Genç kız ve kadınları çekemez. Elinde kara bir kırbaçla dolaşır. Gözlerinden kıvılcımlar saçar. Erkeklerin karşısına çırılçıplak çıkar. Sarıkız’ı gören erkekler, onun güzelliğine dayanamaz ve onu takip ederek Buğlek İni’ne giderler (s. 36-37).

Kişneroğlan: Kahveci Köyü’ne giden yolun yamacındaki ağaçlık bir tepede oturur. Arada bir çevre köylere iner. Erkeklerin gözüne görünmez. Kadınların yoluna çıkar, onları görünce pantolonunu sıyırır, donunu indirir. Kız ve kadınlar, Kişneroğlan’dan kurtulmak için “Allahüla”yı okur. “Kişneroğlan, her duayı ezbere bildiğinden, kendisini kaçırmak için dua okunduğunda, o da okunan duayı okuyup duanın etkisinden kurtulur, bu yüzden dualar yolunu kapatmaya yetmez, dua duvarından atlayıp istediği yerde gezinebilirdi. Ama “Allahüla’nın bir yerini okuyamaz, orasına geldimi dili dönmez, dilini bir türlü çevirip duayı bitiremediğinden “Allahüla”yı çiğneyip geçemez, küfrü bastığı gibi kaçır, ancak duanın etkisi geçerse geri gelirdi” (s. 52).

Küllük Cini: Köyün küllüğünde yaşar. Küllüğe destursuz girene, üstüne basana hışım ile zarar verir. Kızdığı anda küllükteki bütün külleri havaya savurur, köydeki tüm cinleri başına toplar (s. 62).

Romanda yukarıda sayılanlar dışında cin ve cinlenmek konusunda birçok vurgulama da vardır. Bunların sadece sayfa numaraları verilecektir (s. 50, 51, 52, 54, 55). Yazar peri kızı ve cinlerden *Gece Dersleri*’nde de söz eder (s. 47, 66, 95).

Sevgili Arsız Ölüm ve *Berci Kristin Çöp Masalları*’nda Halk edebiyatı ürünlerine birçok gönderme vardır. Halk türküleri, ninni, ağıt, mani, tekerleme ve meddah hikâyeleri çeşitli vesilelerle bu iki romanda konu edilir. Yine bu iki eserde halk kültür ve inaçları ayrıntılı bir biçimde okuyucuya yansıtılır. Ancak, yürtme kurulunun hacim sınırlamasından ötürü bu konuya girilmeyecektir.

Sonuç

Latife Tekin, romanlarında, kimi zaman bir meddah, kimi zaman halk hikayecisi, kimi zaman da destan veya masal anlatan bilge bir Anadolu insanı

tavrı sergiler. Sözlü anlatı türlerinden faydalanarak bunları modern roman teknikleriyle yeniden ele alır. Destan, masal, hikâye vs. unsurlarını aslı hususiyetlerine bağlı kalmadan kendi üslûbuyla kaleme alır. Romanlarını destan, masal, efsane, memorat, mitoloji, türkü, ağıt, mani, tekerleme, vs. ile zenginleştirerek Anadolu insanının iç dünyasına ayna tutmaya çalışır. Türk insanını, klâsik romanın anlatamayacağına, onu yine Anadolu'nun dili ve Anadolu insanının geçmiş devirlerde ortaya koyduğu eserler ve kültürel birikimiyle anlatmanın mümkün olacağına inanır. Bu sebeple eserlerinde geleneksel anlatı türleri, Türk Halk edebiyatı ve kültürünün büyük bir ağırlığı vardır. Bu çerçevede yazar; *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda Türk mitolojisinden bol miktarda faydalanır. Özellikle Oğuz Kağan Destanı ve Dede Korkut Hikâyeleri bu konuda önemli bir yere sahiptir. Oğuz Kağan Destanı'nda kahramanlara ad verme şekli, yazarın ilk iki romanında dikkat çekici bir şekilde vurgulanır. Buna bağlı olarak her iki romanda kahramanların birçoğu lakaplarıyla anılır. Söz konusu iki eserde Türk destanları ve masallarda görülen üç, yedi, kırk sayıları birçok defa tekrar edilir. Yine Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan'ın vücut özellikleri ve gelişim süreci, yazara ilham verir. Türk mitolojisinde uğursuz sayılan eşek, aynı amaçla *Sevgili Arsız Ölüm*'de kullanılır. Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan şamanlar ve ulu kişiler, yazarın ikinci romanında boy gösterir. Dede Korkut Hikâyeleri ve destanlarda yer bulan kahramanların Hz. Azrail'le konuşması ve Hz. Hızır'ın insanlara yardım etmesi, yine ilk romanda görülmektedir. Türk mitolojisi ve halk kültüründe ağaçlara bez bağlama, yatır ziyareti ve yatırda kurban kesme âdetleri, rüyada elma yeme motifi de bu iki eserde işlenen detaylardandır. Yine destan ve masallarda konu edilen ejderha, tepegöz, dev vs. varlıklar da bu romanlarda yer alır.

Latife Tekin, ilk iki romanında muhteva yanında yapı ve dil hususunda da gelenekten istifade eder. Dil olarak, masallarda kullanılan dili çağrıştıran bir kullanım vardır. Edebî sanatlar ve deyimler, bol miktarda kullanılır. Bunlara ilâve olarak, Halk edebiyatı ve halk kültürünün tesirleri de bu eserlerde büyük önem taşır. Yazar, yakın çevresinden derlediği efsane ve memoratları sıklıkla işler. Ancak, buraya kadar sayılanlar, *Gece Dersleri*'nden itibaren sonraki romanlarda pek yer bulamaz. Yazar, “Tekrardan çok sıkılıyorum ben. Bir tane daha *Berci Kristin Çöp Masalları* ya da *Sevgili Arsız Ölüm* çok fazla olurdu, aynı telden çalıp söylemek gibi olurdu. Böyle bir şey yapmak istemiyordum. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün kendisi bir biçim ortaya koyuyordu ve eğer iyi bir yazar olacaksam bunu tekrarlamamalıydım. İyi bir yazar olacaksam bulduğum şeyin rantını yememem gerekiyordu” diyerek, yeni üslûp denemesine girişir ve gelenekten uzaklaşır.

KAYNAKÇA

- Akçam, A., (2006), **Karnaval ve Türk Romanı**, Ankara.
- Akkanat, C., (2002), **Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri**, İstanbul.
- Alpaslan, G. G., (2002), **XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri**, Ankara.
- Belge, M., (1984), “Sevgili Arsız Ölüm”, **Milliyet Sanat**, (88), 27.
- Çobanoğlu, Ö., (2003), **Türk Dünyası Epik Destan Geleneği**, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö., (2003), **Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları**, Ankara.
- Çoruhlu, Y., (2006), **Türk Mitolojisinin Anahatları**, İstanbul.
- Çur, A., (2005), “Sevgili Cinim, Arsız Perim, Hanımış Ölüm?”, **Kitaplık**, (80), 110-112.
- Gökyay, O. Ş., (2006), **Dede Korkut Hikâyeleri**, İstanbul.
- Gürbilek, N., (1996), “Mırıltıdan Dile”, **Defter**, (27), 45-61.
- İlhan, A., (1984), “Latife’ye Mektup”, **Sanat Olayı**, (20), 80.
- Kutlar, O., (1984), “Sevgili Arsız Ölüm’ün Bize Hazırladığı Birkaç Tuzak Üzerine”, **Milliyet Sanat**, (88), 26.
- Moran, B., (1994), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III**, İstanbul.
- Ögel, B., (2002), **Türk Mitolojisi**, İstanbul.
- Ögel, B., (2003), **Türk Mitolojisi I**, İstanbul.
- Özer, P., (2005), **Latife Tekin Kitabı**, İstanbul.
- Parla, J., (2004), “Bu Bahçede Her Şey Unutulur mu?”, **Radikal Kitap Eki**.
- Roux, J.P., (2005), **Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**, İstanbul.
- Sezer, S., (1995), “Latife Tekin, Dil ve Masumiyet”, **Evrensel Kültür**, (127).
- Tekin, L. (2003), **Buzdan Kılıçlar**, İstanbul.
- Tekin, L., (1983), “İlk Romanı Sevgili Arsız Ölüm’le Dikkati Çeken Latife Tekin: Aslında Roman Yazmak İstemiyorum”, **Cumhuriyet**, 5.
- Tekin, L., (1984), “İnsanımız Ruh Derinliğinin Farkında Değil”, **Hürriyet Gösteri**, (40), 88-89.
- Tekin, L., (1998), **Berci Kristin Çöp Masalları**, İstanbul.
- Tekin, L., (2003), **Aşk İşaretleri**, İstanbul.
- Tekin, L., (2003), **Ormanda Ölüm Yokmuş**, İstanbul.
- Tekin, L., (2004), “Unutma Bahçesi”, **Cumhuriyet Kitap Eki**, 2.
- Tekin, L., (2004), **Gece Dersleri**, İstanbul.
- Tekin, L., (2005), **Unutma Bahçesi**, İstanbul.
- Tekin, L., (2006), **Muinar**, İstanbul.
- Tekin, L., (2005), **Sevgili Arsız Ölüm**, İstanbul.
- Turgut, C. Ö., (2003), **Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyülü Gerçeklik**, Ankara.

GELİŞME SÜRECİNDE GAGAUZ TÜRKÜLERİNİN TASNIFI

ARNAUT, Tudora (Fedora)
UKRAYNA/UKRAINE/УКРАИНА

ÖZET

Anonim Gagauz halk edebiyatında varolan türler halkın arasında asırlarca kendi varlığını sürdürmekte. Bazı türler bilimsel açıdan incelenmiş bulunmakla beraber bazıları halâ kendi araştırmacısını beklemektedir. Türküler de bunlardan biridir. Türkü kavramı hakkında gagauz okul kitapları ve birkaç bilimsel kitabın dışında geniş bir araştırma yapılmamıştır. Bu bildirimizde türküyü şu maddeler halinde incelemeyi hedefledik:

1. Türkü kavramının açıklanması ve Gagauz edebiyatında ortaya çıkış yolları.
2. Türkülerin çeşitleri, teknik özellikleri ve sıralanması.
3. Konulara göre türküler.
4. Çağdaş edebiyatta varolan türküler.
5. Gagauz türkülerin Türkiye ve Azerbaycan türkü ve mahnıları ile kıyaslanması. (“ah kızım kızım”) türküsünün esasında.

Bu var olan bildiride Eski Sovyet Birliği, Türkiye ve Avrupa Türkoloji okulların yaklaşımları ve metodları kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anonim halk edebiyatı, türkü, mahnı.

Anonim Gagauz ve Türk halk edebiyatının içerdiği türler genellikle tüm konuları kapsamakta. Halkın yaşantısında hayati önem taşıyan bu türler insanların iç dünyasını, düşüncelerini, keder ile sevinçlerini, yaşanmış olan olayları, ümitlerini, heyecanlarını ve diğer duygularını dile getiren en önemli unsurlardır.

Anonim Gagauz halk edebiyatında varolan birkaç tür bilimsel incelemeye tâbi tutulmuştur; destanlar¹, masallar², maniler³ vd. türlerin yanısıra birçok konu ise kendi araştırılmasını beklemekte. Halbuki Türk anonim halk

¹ Дастанный эпос гагаузов. Любовь Чимпоешь. Кишинев. 1997

² Этнопоэтика и традиции//В.И.Сырф. Традиционные стилистические формулы в гагаузской волшебной сказке.//Москва.Наука.2004.

³ Жанр маані в гагаузькому фольклорі (зіставлення 3 Жанрами Маані Та Байати В Турецькій та Азербайджанській усній народній творчості)// Арнаут Федора Іванівна. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук//

edebiyatı türleri geniş biçimde incelenmiş, çeşitli alan araştırması ve bilimsel incelemeye tâbi tutulmuştur.

Konumuz olan türküler gagauz biliminde bilimsel çapta ancak derleme seviyesinde ve Üniversite öğrencilerin tez çalışmalarında incelemeye alınmıştır.

Gagauz ve Türk türküleri içerik ve konu bakımından iki bölüme ayrılabilir. İçerik bakımından türkülerin çeşitleri ve teknik özelliklerinde varolan türükler 5-15 heceden mevcut iken, tasnifler açısından ise:

1. Yapılarına göre türküler.

2. Konularına göre türküler diye bölünebilir. Türkü kavramının açıklaması günümüze kadar bazı ansiklopedilerde ve bilim nitelikli yapıtlarda yer alırken, birçok bilim adamı ve araştırmacı bu konuda farklı yorumlarla açıklama yapmaktadır. Gagauz ve Türk türkülerin doğuş ve yayılışı genellikle bir arzu ve olay üzerinedir. Başlangıçta sahibi belli olduğu halde zamanla asıl sahipleri unutulur ve onlar da diğer halk edebiyatı türleri gibi anonimleşirler. İlk önce küçük, kısıtlı bir ortamda söylenen türükler genellikle zamanla daha geniş kitleye yayılır ve millileşir. Yayılma sırasında türkülerin sözlerinde ve ezgilerinde bazı değişiklikler ortaya çıkar. Bazıları tanınmayacak şekle gelirken bazıları da sözlerinde melodi şekline göre farklı şekil almaktadırlar.

Anonim halk edebiyatı Gagauz milletin temel sözlü ve yazılı kayanağını oluşturmaktadır. Günümüzde varolan konuşma dilinden tutmuş , sosyal yapıda, siyasi zeminde, kültürel ileretişimde vd. alan ve boyutlarda anonim halk edebiyatı türleri kendi varlığını sürdürmekte. Vatanın korunması ve kurulması, idare edilmesi şeklini destanlarımızda, dürüstlük, ahlâk, yardımseverlik, dostluk vd. konular masal ve halk hikâyelerimizde, gelenek-göreneklerimiz, âdetlerimizi, manevi kültürümüzün iletişim bağını maniler, türküler, ağıtlar, atasözleri ve deyimlerde bulmaktayız.

Yazılı edebiyatın oluşmasında ise sözlü edebiyatımız yatmaktadır. Tüm bu sıraladığımız noktalar bir toplumun icraatında önemli yere sahiptir. Bu türleri ayrı ayrı ele aldığımızda ise Gagauz edebiyatında ne kadar yetersiz araştırmamız olduğunu görmek mümkündür. Malesef, günümüze kadar bu sıraladığımız sözlü türlerin içerisinden destan, mani ve masallar bilimsel açıdan incelenip doktora tezi konusu olmuştur diğer türler ise Yüksek lisans tez çalışması seviyesinde kalmaktadır.

Bu türlerin arasında dikkati çeken türküler bildirimizin konusu seçildi. Gagauz ve Türkiye türküleri toplum arasında çeşitli devirlerde kendi yerini korumuş ve her fırsatta yenileri ortaya çıkıp nesilden nesile aktarılagelmiştir.

Sözlü Gagauz halk edebiyatında en fazla yaygın olan türkülerdir. Bu kelime üzerinde günümüze kadar ne yazık ki bir bilimsel doktora çalışmasına rastlamadık. Fakat, Türk sözlü edebiyatında bu kelime bilimsel açıklaması ile Türkiye'deki anonim sözlü halk edebiyatında ve dünya

literetüründe kendi yerini almıştır. Gagauz Türkleri Türk ailesinin Oğuz kolunu oluşturduğunu düşünürsek Türk bilim adamlarının yapmış olduğu “türkü” kavramı üzerine yazılan açıklamayı Gagauz sözlü halk edebiyatı için de kullanabiliriz.

Türkü kelime anlamı bakımından “Türkü” sözünden geldiği görüşü ittifakla kabul edilmiş bir görünüş” açıklaması ile “Türk” kelimesine Arapça “ı” ilgi ekinin getirilmesiyle ile vücut bulmuştur. “Türk’e has” anlamına gelen bu söz halk arasında “Türkü” şekline dönüşmüş (Kaya, 1999: 131) ifadesi yayınlık kazanmıştır. Yani bu kelimenin anlamı, Türkiye Türkleri’ne en yakın olan Gagauzlar’ın arasında da aynı açıklama ile tamamlanabilir.

Sözlü Gagauz halk edebiyatında türküler halkın arasında sıkça kullanılır ve yeni örnekleri ile günümüz elektro-kültür ortamına ayak uydurur. Türkülerin yayınlığı araştırmacıların, bilim adamlarının da dikkatini çekmiş olacak ki, onlar da çeşitli yazılarında türkülere açıklık getirmişlerdir.

Türkünün sözlü edebiyatında Gagauzların halk gibi formalaşmasından beri varolduğunu dikkate alırsak yazılı kaynaklarda, ilk defa Rus araştırmacı V.V. Moşkov’un çalışmalarında, yani XIX. asrın başlarında ortaya çıktığını öğrenmekteyiz.

V. V. Moşkov Gagauz türkülerini kaleme alırken türkü terimini açıklamasından ziyade bu türün yayınlığı hakkında bilgi vermekte:

“Kendi türkülerini arasında Gagauzlar türkülerini 1. Kısa dördlükler – “maani” ve 2. Uzun türküler – “türkü” diye ikiye ayırmaktalar...“Türkü” adını verdikleri uzun Gagauz türkülerinin birçoğu herhâlde şimdiki Bolgar, Moldovan ve önceki Osmanlı Türklerinden alınmıştır. Bu örnekler yakın bir zamanda alınmış olacak ki, bu örneklerde Gagauz diline yabancı olan kelimeler , ifadeler mevcuttur. ...” (Moşkov, 2004: 89).

Hülya Argunşah Gagauz türkülerini Türkiye türkü örnekleri ile kıyasladığında şu bilgileri sunmaktadır: Bir Anadolu şairi: “Türkü, türkü söyleriz.” der. Çünkü türkü kelimesi doğrudan doğruya Türklerle ilgilidir. Bununla Türklere has bir söz ve müzik kastedilir. Bütün halk edebiyatı ürünleri gibi türküler de halkın yaşadığı iyi veya kötü hadiseleri, hasret, gurbet, ölüm gibi durumlar karşısındaki hislerini, kısacası kendilerinden sonraki nesillere bir tecrübe olarak bırakmak istediklerini dile getirdikleri türlerden biridir. Bunun için türkülerde millî karakteri geliştiren unsurlardan günlük olaylara kadar her şeyi bulmak mümkündür. Bu özelliklerinden dolayı türküler, bütün Türk edebiyatlarında en sevilen tür olmuştur. Sevilen ve yaygın olarak benimsenen, özellikle sözlü bir geleneğin devamı olan halk edebiyatı ürünlerinin Türk milleti gibi geniş bir coğrafyada farklı siyasi sınırlarda yaşamak zorunda olan milletler için ayrı bir önemi vardır. Çünkü bu sayede devamlılık, aynı köke bağlılık ve birliğin bütün dış baskılara rağmen sürdüğü görülebilmektedir.

Türküler canlı bir halk edebiyatına sahip olan Gagauzlar arasında da ilgi gören türlerden biridir. Anadolu sahası türkülerinde olduğu gibi Gagauz türküleri de ortak Orta Asya geçmişimizden bugüne kadar devam eden âdetlerimizin icrasında yakılır ve okunurlar. Bu âdetler ve türkü okuma geleneği hemen hemen bütün Türk boylarında birbirine benzemektedir. Gagauz Türkleri hamur yoğururken “hamur türküsü”, gelini giydirirken ve evden çıkarırken “gelin türküsü” veya “gelin ağlatma türküsü”, güvey tıraş olurken “tırâş türküsü” söylemektedirler⁴ (Hülya Argunşah, Millî Folklor d:1993: 33).

V. Manov türkülerin tanımını “Gagauz türkülerinde lirik nevi galip vaziyettedir...” diye ifade eder. (Manov: 1939; 107).

L. Pokrovskaya Gagauzlar’ın arasında türkü söyleme şeklini tıpkı V.Moşkov gibi ikiye ayırmakta ve “1. çeşitli konulu “türkü”ler genellikle en az iki mısradan ibaret ve her bir örnek için ayrı melodiye sahiptir. 2. Dört mısradan ibaret olan “maani”ler, genellikle yedi heceden ibaret ve çeşitli melodide söylenmektedir (Pokrovskaya, 1953: 6).

N. Baboglu halk türkülerini peet adını vermekte ve Gagauz Türkçesi ile “onnar pek uygun artistik. Onnarı melodiyaları da pek güzel. Halk, nicâ da başka türkülerin, var çok çeşidi: sevda türküleri, gençlik türkülâri,şakalı türkülâr, âdet türkülâri, (sıra türkülâri). ..Gagauzlar şindi da kendi kefinâ görâ hem bir yortu, sıra, adet geçirârkân çalêr halkımızın evvelki türkülerini” (Baboglu, 2000: 186) diye türkülerin önemini vurgular.

D. Gagauz türkü konusunu ele alırken onu “ Gagauzlar’ın temel türü olarak adlandırır ve türkülerin uzun hava ile söylendiğini, millî karakteri yansıttığını” yazar. “Türkü bir şekilde Gagauzlar’ın müzik-şiiresel klasiğidir.” diye tanımını verir (D.Gagauz, 2006: 573).

Mustafa Kemal Atatürk’ün emriyle ve Bükreş T.C. Büyükelçisi olan S.Tanrıöver’in girişimiyle Türkiye’de müzik dalında eğitimini yapan ilk Gagauz bilim adamı Veysel Arseven (Vasili Öküzçü) Gagauz halk müziğini incelerken “onu polifonik bir gelişme gösteremediğini” vurgular. “Bunun da başlıca sebebi, yabancılara karşı kendi bütünlüklerini koruyabilmek endişesinden doğmuş olsa gerek....Gagauz halk müziği, başlıca iki ayrı sahada kendini gösterir:

- a) Solo türküler
- b) Oyun havaları.

Halk müziği bu iki sahada gelişmiş ve karakterini sağlamıştır. Esas olarak sözlü türkülerini, daima hazin nağmeler teşkil eder; ender olarak şakacı şarkılara tesadüf edilir. Bunlar ya şaka, ya memleket sevgi ve hasretini terennüm eden şey gurbete ait şarkılardır. İçlerinde kahramanlık destanlarına da rastlanmaktadır. Ender olarak da Anadolu’dan geçip aralarda tutunmuş

⁴ Diyonis Tanasoğlu, *Bucaktan Sesler, Literatür Yazıları*, Kişinev 1959.

bazı türkülere tesadüf edilmektedir. Müziği ayrı olmakla beraber, birçok Gagauz halk türkülerinin metinleri, Türk halk edebiyatından alınmıştır.” (Arseven, 2004: 29).

Gagauz türkülerini yukarıda sunmuş olduğumuz açıklamaya bakacak olursak genellikle türkü terimden ziyade halkın arasında yaygınlığı ve önemi ile bilim adamlarının dikkatini çekmiştir. Yine de sözlü ve yazılı türkü kaynaklarını dikkate almış olursak türküyü şu satırlarla tanımlayabiliriz: *hece ölçüsü ile yazılı ve iki bentten oluşan, genellikle nakaratla (bağlantılardan) iki defa tekrarlanarak söylenen; halkın arasında sıkça yaratılan, sevgi, aşk, gurbet, gelenek görenekleri, ızdırabı dile getiren, olumlu ve olumsuz olayları anlatan sözlü ürüne “türkü” adı verilir.*

Konu Açısından Türküler

Türküler sözlü halk edebiyatında asırlarca Gagauz halkının asıl zengin ruhunu, dünyaya bakışını, üzüntü ve sevinçlerini, onların çalışkanlığını yansıtmışlardır. Bazı türküler tıpkı V. V. Moşkov’un da belirttiği gibi “ağaçlarda yaprakların büyüdüğü kadar hızla yaratılır, bazen ise yapraklar kadar hızla seniyorlardır ve kendi yaratıcıların dışında kimse onları kullanmazsa o hızlılıkla da kayboluyorlardır. Bazen ise onların geçici ve yerli başarısı oluyordu, işte o zaman yerli türkü söyleyenler onları öğrenip kullanma ömürlerini uzatıyorlardır”.⁵ Türkülerin ömürlerinin uzun ve kalıcı olması için konu bakımından çok derin ve iz bırakacak kadar manalarının olması şart. Ancak bu çeşit türkülerin nesilden nesile aktarılmaları ve akılda kalmaları mümkündür. Bu tür türküler salt türkü söyleyen çahısların tarafından değil, sıradan dinleyiciler tarafından da bilinmektedir. Ezgiyle ve çoğu zaman müzik eşliğinde söylenen türküler genellikle kadınlar tarafından söylenir. İçinde bin bir türlü güzelliği ve zenginliği barındıran sözlü gelenek yetenekli, halk sanatçıları vasıtasıyla bugüne kadar getirilmiştir. Bugün de halk edebiyatı ve folklorik değerler Gagauzlar arasında yoğun ilgidedir. Gagauz halk edebiyatı yakın ve uzak tarihten pek çok önemli olayı, insanî dramı, çaresizlikleri ve arayışları günümüze taşımış ve bu konuları türkülere dökmüştür.

Gagauz türkülerini konu bakımından sınıflandırması ile ilgili bazı bilim adamı ve araştırmacıların sınıflandırmasını sunacağız.

V. V. Moşkov türkü örneklerini vermeden önce onlar hakkında bilgi verir ve söyleme geleneğine göre şu sıralamayı takip eder: Dinî konulu (kilse) türküler, uluslararası mahiyette olanlar, yerli türküler ki bunların içerisine kötülük yapma mahiyetinde “zehirleyen kızkardeş” ve “köprü inşaatında kurban veriler can” konulu türküler. Ayrıca, cenazede söylenen ağıtlar, diye sınıflandırmaktadır:

M. Durbaylo türküleri ele aldığı anda onların içerinden balladları ayılmış ve 5 sınıfta toplamıştır.

⁵ В.Мошков. Гагаузы Бендерского уезда. (Этнографические очерки и материалы). (подг. Булгар С.С., Курогло С.С.). Кишинев. 2004, s. 89.

1. İnan ve masal motifleri üzerine kurulu olanlar.
2. Aile içerikli balladlar.
3. Osmanlı dönemini aksettiren balladlar.
4. Askeri-tarihi konulu balladlar.
5. Trajik konulu balladlar.

Ayrıca, bu konuları kendi içerisinde de küçük alt gruplara bölmüştür⁶.

Okul kitaplarında sözlü edebiyatı öğrencilere örnekleri ile sevdirmeye çalışan N. Baboglo türkülere de geniş yer vermiş ve türküleri şu sıralamaya bölmüştür: “sevda türküleri, gençlik türküleri, şakalı türküler, âdet türküleri (sıra türküleri), şen türküler, darsık türküler, cenk türküleri”⁷.

Gagauz ve Anadolu türkülerini kıyaslayan Prof. Dr. Hülya Argunşah “konularına göre ağıt, kahramanlık türküsü, sevda, tarihî hadiseleri, günlük hayatla ilgili; gelin, damat türküleri” diye sınıflandırmış ve Anadolu türkülerinden de örnekler sunmuştur.

Bu tür sınıflandırmaları dikkate alarak biz de aşağıdaki sınıflandırmayı sunmayı uygun gördük:

1. Ballada türküleri
2. Aşk türküleri
3. Kahramanlık türküleri
4. Tarihî olayları konu eden türküler.
5. Çümbüş (güldürücü) türküler
6. Karşılıklı atışma türküleri
7. Dernek türküleri
8. Savaş türküleri
9. Gurbet türküleri
10. Dinî (kilse) türküler (ayinler)
11. Düğün Türküleri
 - 11.1. Pelik örme türküsü
 - 11.2. Tıraş türküsü
 - 11.3. Duvak türküsü
 - 11.4. Horu (halay) oynanırken söylenen türküler
12. Olay türküleri
 - 12.1. Trajik türküler
13. Gurbet türküleri
14. Dizmekler (ağıtlar)
 - 14.1. Hüzünlü türküler
15. Beddua içerikli türküleri
16. Ninniler ve Çocuk türküleri.
17. Aile ile ilgili türküleri

⁶ daha g.b. bak : Ballada türküleri. Hazırlayan M.A.Durbaylo. Kişinev. 1991, s.12-13.

⁷ daha g.b. bak. Baboğlu, Nikolay. K.K.Vasilioglu, N.İ.Baboglu. Gagauz dili hem literatürüne okumaları. 5-ci klas.Kişinev, 2000. s.186-188.

Performans Teorüsü Bağlamında Türküler

Gagauz türkülerin doğuş ve yayılışı Türk anonim edebiyatında da olduğu gibi genellikle bir arzu ve olay üzerinedir. Başlangıçta sahibi belli olduğu hâlde zamanla asıl sahipleri unutulur ve onlar da diğer halk edebiyat türleri gibi anonimleşirler. İlk önce küçük, kısıtlı bir ortamda söylenen türküler genellikle zamanla daha geniş kitleye yayılır ve millileşir. Yayılma sırasında türkülerin sözlerinde ve ezgilerinde bazı değişiklikler ortaya çıkar. Bazıları tanınmayacak şekle gelirken bazıları da sözlerinde melodiye göre farklı şekil almaktadırlar.

Performans (icra) bağlamında araştıracağımız türküler Dan Ben-Amos'un geliştirdiği araştırma modeline göre ele alındığında şu üç maddeye göre incelenmektedir:

1. kişisel boyut (anlatıcı; oynayıcı)
2. sosyal boyut (dinleyici; izleyici)
3. sözlü boyut (anlatılan), (Çobanoğlu, 1999: 301)

Fakat, bu çerçevede ele alacağımız türkülere geçmeden önce Performans (icra) teorisi hakkında kısa bir tanımlama yapmakta fayda var.

19-20. yüzyıllarda halk bilimi tanımı ciddi sorunlar yapıdığı ve farklı tanımlamalar yapılmış, sonuçta "halkbilim", "halk bilgisi (folklor)" kavramları üzerine uzlaşma olmuştur. "Böylece, halkbiliminin çalışma ve araştırma alanı sınırlı ve marjinal olmaktan çıkarılıp, köy ve kent ayırımı yapmayan daha geniş ve dinamik bir çalışma alanı kazanmıştır. İşte bu yeni dinamik alanda yapılacak çalışmaların başlangıcını da "performans (icra) yöntemi oluşturmaktadır.

Özellikle sözlü kompozisyon yöntemiyle dikkat çeken anlatıcı ve dinleyicinin bir metnin oluşmasındaki etkisi performans yönteminin ilk temel tanımını oluşturmaktadır...dilini farklı bağlamlarda kullanılması ve aynı cümlelerin bir edebi eserde anlam kazanmasının veya doğru algılanmasının temelinde kullanıldığı bağlama dayalıdır düşüncesi, halkbilimciler tarafından da sürekli benimsenmiştir." ([Ekici] Oğuz, 2004:107).

Gagauz türkü örneğindeki doku veya sözel dokusu incelendiğinde bunun ilk ortaya çıkış şeklinin bir yaşlı kadın tarafından (Kaynak kişi: Naçev Praskovya, 1935. Yer Dimitrovka köyü. Bolgrad ili. Derleyen Tudora Arnaut) yazıldığını alan araştırma sonucunda görmekteyiz. İlk varyantındaki ancak bir dördüklükten ve nakarattan oluştuğu tespit edilmiştir. Daha sonra bu türkünün tarafımda belli bir hadise üzerine yeniden gözden geçirilip aslına bozmadan düzeltilmesi, o hadiseyi anlatmam ve anlatıcı adlandırdığımız türkü söyleyen şahıslara vermem neticesinde bu türkünün yeni varyantı ile hızla yayıldığını gözlemlemiştik. Yani Dundes'in "metin" kavramını halk bilgisi çerçevesinde hızla gelişip farklı köylere, şehirlere yayıldığı görüldü. Tabii ki burada "bağlam" ise Gagauz toplumunun farklı sosyal ortamda nasıl gelişme gösterdiğini görme imkânı oldu. Düzeltilmiş varyantı hızla tüm bölgelere yayıldıktan sonra imkanı, farklı yerlerde ve ortamda eklemelerle veya bazı sözlerini değiştirerek dile

getirilmeye başlandı. Müzik temposu ise notaya göre, yani belli bir kurala bağlı olmadığından o andaki duruma, ortama ve türkücülerin becerisine göre değişmektedir. Bu türkünün Gagauzlar'ın birlikte oturdukları komşu halklarından Bolgar ve Moldovan hatta Rus diline de çevirildiği tesbit edilmiştir.

Yukarıda belirtmiş olduğumuz Performans (icra) bağlamında Dan Ben-Amos'un geliştirdiği araştırma modeline göre uygulama yaparsak şu şekil orata çıkar:

1. Kişisel Boyutta: Anlatıcı şahıs Gagauz varyantında başlangıçta bir bayan, türkünün yayılış şekline anlatıcının erkek de olduğu bilinmekte. Ayrıca türkünün varyantlara dönüşmesi de vardır. İlk varyantında "beyaz güller kurudu/benim canım sarardı/necin beni bıraktın/neçin pek gücendirdin/neçin sen böle yaptın. Yakma canımı yakma/kısmetimi sen kapma/necin beni yaktın/necin pek gücendirdin/neçin sen beni yaktın.

Nakarat

Ehey aluşu güzel gözlerinnen bak bana, bak bana,

Aluşu güzel ellerinnen bak bana, bak bana.

Daha sonraki varyantlarında ise varolan türkünün çok farklı varyantlar aldığı gözlemlenmekte.

Biyaz güller kurudu/benim dünnäm karardı/necin beni braktın ?/neçin pek gücendirdin? Necin sän beni yaktın? Yakma canımı yakma/kısmetimi sen kapma/necin beni yaktın/necin pek gücendirdin/neçin sen bölä yaptın?

Ehey al şu gözäl gözlerinnen bak bana bak bana.

Al şu beyaz ellerinnnen dokun bana dokun bana....

2. Sosyal Boyut çerçevesi yani dinleyici, izleyici kısmı tüm sınıfları bir araya getiren geleneksel şenlikler de dile getirilmekte. Türkü söyleyenin becerisi ve ustalığına göre müzik ritmi ve etkisi değişmekte.

3. Anlatılan Sözlü Boyut ise türkücü ve dinleyici arasında sözlü kültür ortamında yüz yüze içinde icra anında veya farklı kültür ortamında söylenen türküde yapısal ve işlevsel kalıplaşmış dinleme veya işitimsel ilişkiler:

3.1. Türkücünün dinleyiciye vermeye çalıştığı mesaj.

3.2. Türkücünün dış dünyaya verdiği mesaj.

4. İletişim Araçları ve Yolları: Türkünün sözlü olarak dile getirilmesi ve müzik eşliğinde söylenmesi.

5. Türkünün Mesajı

6. Türküde Dilin Kullanımı (Çobanoğlu, 1999: 305).

Bir tane örnekte ele aldığımız Performans teori uygulaması neticesinde görüyoruz ki, folkloru ve bunda varolan türleri bir iletişim biçimi olarak

“ele alan ve onun anlatanla dinleyen arasında iletişime dayalı olarak şekillenen yapısını ve bütün diğer unsurlarla birlikte içeren bağlam içinde icra olayının sahip olduğu işlevler son derece geniş bir araştırma modeli oluşturmaktadır. Böylece insan ve insan davranış ve algılayışını daha derin olarak kavrayıp anlamamızı sağlamaktadır”⁸

Bu tür örnekler gagauz türküleride öoğunluktur. Bazen bir tane örneğin 5-6 tane çeşidi bulunmaktadır.⁹

Türküler diğer türlere nazaran günümüzde en fazla canlılığını koruyan bir örnektir. Diğer türlerin yavaş yavaş yok olmakta olduğunu gözardı etmemek gerekir. Elektro-kültür ortamında masalların, manilerin, halk hüküyelerinin yerini bilgisayar oyunları yer alırken, türkülerin canlılığı geleneklere bağlı düşün ve bayramlarda kendi gücünü devam ettirip, zamanla eski örneklerin yerine, çağdaş , zamana ayak uydurup yaratılmakta ve gençlerin arasında yaygınlık göstermektedir. Bunların sınıflandırılması ve halkın arasında dedelerimizden getirilip gönümüz ortamında yaşatılması ve canlı tutulması gerek bilim dünyasında , gerek ise halkın arasında bu kültüre daha da fazla merak ve istek uyandıracığının bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

1. Чимпоешь, Любовь. 1997. Дастанный эпос гагаузов: Кишинев.
2. Сырф, В. И. 2004. Этнопоэтика и традиции//. Традиционные стилистические формулы в гагаузской волшебной сказке//.Москва. Наука.
3. Арнаут, Ф. И. 2006. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук//Жанр *Маані* В Гагаузькому Фольклорі (Зіставлення З Жанрами *Маані* Та *Байати* В Турецькій Та Азербайджанській Усній Народній Творчості)//: Київ.
4. История и культура гагаузов. 2006. (подгот.к изданию С. Булгаром). Комрат-Кишинэу.
5. Atılgan, Halil. 2003. Türkülerin İsyanı. Ankara: Akçağ Yayınları.
6. Çobanoğlu, Özkul. 1999. Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, Ankara: Akçay Yayınları.
7. Kaya, Doğan.1999. Anonim Halk Şiiri. Ankara: Akçağ Yayınları.
8. Türk Halk Edebiyatı. 2004. (Editör: Ocal Oğuz). Ankara: Grafiker Yayıncılık. 2.Baskı.
9. В.Мошков.2004.Гагаузы Бендерского уезда. (Этнографические очерки и материалы). (подг. Булгар С. С., Курогло С.С.). Кишинев..
10. Argunşah, Hülya. “Gagauz Türküleriyle Anadolu Halk Türkülerinin Ortak Motifleri ”, Güney Doğu Avrupa’da Türkler ve Gaguzların Etno-Kültürel Genişleme Meseleleri Kongresi, 25-29 Nisan 1991, Çadır-Komrat

⁸ Özkul Çobanoğlu, Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, Akçay Yayınları, 1999, s.305.

⁹ daha g.b.bak Gagauz halk türküleri. (hazırlayan Lüba Çimpoes; Mariya Durbaylo) Kişinev, Pontos , 2001.s.76,86,87.

(Moldova). Yayını: Milli Folklor, S. 18 (Yaz 1993), s. 33-38. Gagauzca Yayını: Ana Sözü, Sentaybr 1991, s. 4.

11. Manov, Atanas. 1939. Gagauzlar (Hristiyan Türkler). (Bulgarcadan çeviren: Türker Acaroğlu). Varlık Neşriyatı. Ankara.

12. Baboğlu, Nikolay. K. K.Vasilioglu, N. İ. Baboglu. 2000. Gagauz dili hem literatura okumakları. 5-ci klas.Kişinev.

13. Гагауз, Дмитрий. 2006. «Музыкальная культура гагаузов», История и культура гагаузов. Комрат-Кишинэу.

14. Arseven, Veysel (Vasili Öküzçü). 2004. Biografisi Makaleleri ve müzik eserleri. TÜRKSOY. (yayına hazırlayan Stepan Bulgar). Ankara.

15. Gagauz halk türküleri. 2001. (hazırlayan Lüba Çimpoeş; Mariya Durbaylo) Kişinev, Pontos

16. Arnaut, Tudora. 1998. Gagauzlarda ilkyaz bayramı. Nevruz [derleyen]: H. Vedat Demirbaş; editör: Elmas Kılıç - Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

HALİT ZİYA’NIN *MAÎ VE SİYAH* ROMANININ FARKLI BİR OKUMASI

ARSLAN, Nihayet
TÜRKİYE/ ТУРЦИЯ

ÖZET

Servet-i Fünun dönemi yazarlarından Halit Ziya Uşaklıgil’in olgunluk dönemi eseri olan *Mâî ve Siyah*, bu çalışmada Fransız roman kuramcısı René Girard’ın eleştiri yöntemiyle değerlendirilmiştir. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Le Mensonge romantique et vérité romanesque)* adlı kitabında Batı romanına yapısal bir yaklaşımda bulunarak “mimetik arzu” ya da “metafizik arzu” diye adlandırdığı ve bir üçgen metaforuyla şemalaştırdığı yapıdan hareketle René Girard, büyük Batı romancıları Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust ve Dostoyevski’nin eserlerini çözümler. Gerçek dünya ile örtüşmeyen romantizmde Servet-i Fünun topluluğunun tipik yönünü yansıttığı düşünülen roman kahramanı Ahmet Cemil’in sanatta batılılaşma arzusu, gerçeklikle çakışmayan bütün arzularıyla birlikte ele alınmış ve kahramana arzularını telkin eden *Öteki*’nin varlığı ve niteliği araştırılmıştır. Böylece, Halit Ziya’nın romancı dehasının yol göstermesiyle René Girard’ın tanımladığı “romansal hakikat”i açığa çıkardığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mimetik arzu, öteki, Servet-i Fünun, romantik yalan, romansal hakikat.

ABSTRACT

A Different Reading of Halit Ziya’s Novel *Mâî ve Siyah*

This essay offers a new reading of *Mâî ve Siyah*, a work of Halit Ziya Uşaklıgil’s maturity, who is one of Servet-i Fünun writers, from the perspective of the critical method as has been developed by the French novel theorist René Girard. In his work *The Romantic Lie and the Novelistic Truth (Le Mensonge romantique et Vérité romanesque)*, where he adopts a structural approach to the Western novel, René Girard analyses the novels of Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust and Dostoyevski using a structure represented by the triangle metaphor, which he called “mimetic desire” or

“metaphysical desire”. Ahmet Cemil, the hero of the novel *Mâî ve Siyah*, has a romantic vision of reality that does not fit with the real world in which he lives and therefore is regarded as reflecting the characteristic feature of the Servet-i Fünun movement. In this study, Ahmet Cemil’s desire to westernize in art is treated along with all his unrealistic desires, and the existence and character of the *Other* who inspires him his desires are studied. In this way, it is found out that Halit Ziya, guided by his novelist genius, reveals the “novelistic truth” as has been defined by René Girard.

Key Words: Mimetic desire, the Other, Servet-i Fünun, romantic lie, novelistic truth.

Türk edebiyat tarihinde, Tanzimat döneminde başlayan batılılaşma hareketi, Halit Ziya Uşaklıgil’in de içinde bulunduğu Servet-i Fünun topluluğunda, kararsızlıkları bir yana bırakarak Batı’ya tartışılmaz bir yöneliş olmuştur. Halit Ziya, *Mai ve Siyah* romanında şiirde batılılaşma sorunsalını, Servet-i Fünun topluluğunun tipik karakteri olan santiman-talizmin romanın kahramanı Ahmet Cemil’de yansımaları bağlamında ele almıştır. Biz bu çalışmada, *Mai ve Siyah* romanını, “romansal hakikat”in açığa çıktığı bir roman olarak okumayı deneyeceğiz. “Romansal hakikat” René Girard’dan ödünç aldığımız bir kavramdır. 1961 yılında yayımlanan *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı kuramsal kitabıyla çok önemli bir çıkışı gerçekleştirmiş Fransız düşünür ve yazarı René Girard, her biri döneminin düşünce akımlarından büyük ölçüde beslenen diğer roman kuram ve eleştirilerinden çok farklı bir yol izlemiştir. Girard’ın eleştirel yaklaşımı ve yöntemi bizim incelememizi yönlendireceğinden burada kısaca değinmemizi gerektiriyor.

René Girard, modern çağın anlatısı olan romanın varlığının romansal bir hakikate dayandığını kabul eder. Kuramını Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust ve Dostoyevski’nin romanlarından aldığı veriler üzerine kuran Girard, bu yazarların eserlerini birbirine bağlayan derin yapıyı şematize eder. René Girard’ın kuramını üzerine kurduğu bu ortak yapı, özellikle modern insanın arzularının kendiliğinden olmadığı, seçimlerinin taklide dayalı olduğu temel varsayımına dayanır. Kendiliğinden arzuda, bir arzu eden özne bir de arzu edilen nesne vardır. Girard’ın metafizik arzu olarak da adlandırdığı mimetik (taklit) arzuda ise, öznenin bir nesneyi arzu etmesi, örnek aldığı, bir biçimde değer yüklediği bir başkasının da aynı nesneyi arzu etmesine bağlıdır. Öznenin arzu nesnesi, kendisi için örnek olan *Öteki*’nin onu arzu etmesiyle ancak değer kazanır ya da başka

bir deyişle, *Öteki*'nin arzu nesnesi, öznenin arzusunun çıkış noktası olur. Girard'a göre, modern insanda herhangi bir nesneye karşı arzu uyandıran *Öteki*, laik ve pozitivist dünya görüşünün etkisindeki modern insanın, Tanrı'nın yerine koymak zorunda kaldığı bir kahraman, bir mit, hayran olunan soyut bir kişi olabildiği gibi toplumsal ilişkiler içinde, öznenin çok yakınında bulunan ve rekabete girilen herhangi biri de olabilir. İnsan ilişkilerinin esasında taklide ve rekabete dayalı olduğunu belirten (*Le Monde*, 05.11.2001) Girard, bu hakikati gizleyen, roman kahramanının arzusunun kendiliğinden olduğuna inanan ya da öyle gösteren romanları romantik kabul eder. Gerçek büyük romanlar ise arzunun taklitçi doğasının insan ilişkilerinde yönlendiriciliğini esas alarak bunu kurucularlar. Aslında, arzunun doğasında bulunan taklitçilik modern insanı esir almış ve kendiliğinden arzuyu yok etmiştir. Arzu gerçek bir ruhsal gereksinim sonucu olarak değil de, *Öteki*'nin arzusundan etkilenerek ortaya çıktığından Ben'in kendisini ve gerçek dünyayı doğru algılayamamasına, yanılsamalara sebep olmaktadır. Girard bu düşüncesini bir üçgen metaforuyla şemalaştırır. Üçgenin bir köşesinde arzu eden özne, diğer köşesinde özneye arzuyu telkin eden dolayımLAYICI (médiateur) üçüncü köşede ise arzu edilen nesne vardır. Eğer arzusu taklit edilen *Öteki*, yani arzunun dolayımLAYICISI, arzu eden öznenin uzağında, onun evreni dışındaysa, Girard burada dışsal dolayım; buna karşılık dolayımLAYICI öznenin yakınındaysa, kahramanın evreni içindeyse, yani toplumsal ilişkilerinin olduğu bir kişiye, burada içsel dolayım söz etmek gerektiğini belirtir. (Girard, 2001; s. 29.) Örneğin, şövalye romanlarının kahramanı *Amadis*, Don Kişot'un arzularının kaynağıdır. Ama bir roman kahramanı, soyut bir kişidir. Dolayısıyla arzu eden öznenin uzağındadır. Madame Bovary'ye arzular telkin eden Paris yaşantısıdır ve yine öznenin uzağındadır. Emma kitaplarda okuduğu Paris sosyetesinin nesnelere kavuşmayı arzu eder. Bu iki durumda da dışsal dolayım vardır. Oysa *Kırmızı ve Siyah*'ın kahramanı Julien Sorel'in, ya da Proust'un kişilerinin arzularını telkin eden ise dolayımCI, arzu rekabetine girecekleri kadar yakındadır. Bu belirlemeye dayanarak René Girard, romansal yapıtları iki temel grupta toplar: "Birinin merkezinde dolayımLAYICININ, *Ötekinin* merkezindeyse öznenin bulunduğu iki *olasılık küresi* arasında teması önleyecek kadar mesafe olduğu vakalarda *dışsal dolayım* terimini kullan(ır). Bu uzaklık iki kürenin iç içe geçmesine izin veriyorsa *içsel dolayım*dan söz ede(r)." (Girard, 2001; s. 29) Girard'a göre, modern çağın bunalımlarına koşut olarak arzunun öznesinin, nesnesinin ya da dolayımLAYICININ özellikleri değişebilir, ama üçgen hep vardır. Romantik eleştiri, roman kahramanın arzusunu kendiliğinden arzu olarak göstermek ister. Oysa Tanrı'nın

ölümünün ilan edildiği, bireylerin kendi Ben'inde ya da *Öteki*'nde tanrısalığı aradığı modern çağda arzu, dikey aşkını kaybetmiş ve taklitçi özü iyiden iyiye açığa çıkmıştır.

Mai ve Siyah romanını, René Girard'ın bakış açısına dayanarak okumaya çalıştığımızda bu iki tip dolayım biçimi ile karşılaşırız. Bunu daha iyi anlamak için, *Mai ve Siyah*'tan önce, Türk edebiyatında romanı, *Mai ve Siyah*'ları yaratan olgunun da Batı dolayımıyla olduğunu hatırlamak gerekiyor. Türk düşünce ve edebiyatında Batılılaşma, Batı'nın edebi ürünlerinin benzerini ortaya çıkarma arzusundan doğmuştu. Ancak, Osmanlı devletinin bütün kurumlarıyla batıyı örnek almak istemesi ne epistemolojik ne de ontolojik bir ihtiyaçtan kaynaklanıyordu. Ekonomik ve askeri yönden güçsüzleşme Osmanlı'yı bu nesnelere elde edebilmek için Batı uygarlığına yöneltti. Önce devlet adamlarında başlayan, teknoloji nesnelere erişerek Batı'nın gücüne sahip olma arzusu Osmanlı'nın bütün gururuna rağmen Batı'yı bazı bakımlardan taklit etmeyi zorunlu kıldı. Ancak burada, soyut bir arzudan söz edilemez. Zor bir durumdan kurtulmak, devletin gücünü devam ettirmek arzusu gerçek bir ihtiyaçtan kaynaklanıyordu. Ne var ki örnek alınanın, Batı'nın, ulaştığı güç, Osmanlı'nın dünya görüşünün temellerini, dayandığı değerleri tehdit edecek kadar güçlüydü. Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin *Sefaretname*'sinde Batı henüz yalnızca bir gözlem ve karşılaştırma nesnesiyken, III. Selim döneminde arzuyu telkin eden dolayımdayıcıya dönüşmeye başlamıştı. Amaç ne olursa olsun, yani kimi zaman ifade edildiği gibi "Batılılaşmamak için Batılılaşmak" olsun, taklit etmek zorunda kalmanın yarattığı gurur kırıcılığı gözden kaçırılmak gerekir. Sonuçta arzu kendiliğinden değildi, arzuyu uyandıran yani dolayımdayıcı Batı'ydı. Bundan sonra gelen aşama ise, Batı'nın Osmanlı pazarına sürdüğü ticari malların, modaların ve edebiyatın telkin edici gücüne dayanıyordu ve Batı edebiyatı yalnızca edebiyatın kendisine (biçim ve içeriklerine) arzu duyurmakla kalmadı, bu edebiyatı biçimlendiren arka planın öğelerine de sonsuz bir arzu uyandırdı. Burada, asıl acıtıcı olan ise, Osmanlı aydın ve yazarı için bu arka planın belirsizliği, çok uzun çok sancılı bir süreç içinde ortaya çıkan Batı uygarlığının bileşenlerini henüz kavramasının olanaksız olduğu bir anda Batı ile karşılaşmasıydı. Bu nedenle, daha romana gelmeden önce, Osmanlı'nın Batı'nın çekimine kapılışını da mimetik (taklit) arzu kuramına dayandırmak mümkün. Batı dışı bir toplum olan Osmanlı'nın Batı dolayımıyla girdiği Batılılaşma sürecinin başlangıçta, devletin varlığının idamesi için, Batı'nın bazı araçlarına sahip olma

gereksiniminden kaynaklanmasına rağmen giderek taklit arzuya evrilen özünü açıklamakta Girard'ın yaklaşımı bir açılım sağlayacaktır. Şinasi'nin ünlü kasidesindeki, Tanzimat Fermanı'nın mimarı Mustafa Reşit Paşa'ya, "Acep midir medeniyet resulü dense sana" diye seslenişini olduğu gibi, Ahmet Midhat Efendi'nin Felâton Bey'iyle başlayarak sık sık karşımıza çıkan "züppe"nin edebiyatımızdaki bolluğunu, taklit arzu kuramı kadar herhalde hiçbir şey açıklayamaz.

Tanzimat'tan başlayarak yaşayış biçimleri ve türlü modalar halinde dalga dalga topluma yayılan ve edebiyatta yansımaları bulan Batılılaşma arzusu en yüksek noktasına Servet-i Fünun döneminde ulaşmıştır. Ömer Seyfettin'in *Genç Kalemler*'de Servet-i Fünunculara karşı çoğu haklı olan çıkışları, Batı edebiyatının bu topluluk mensuplarını her yönüyle kuşatan telkin ediciliğinin derecesini bize anlatır. Halit Ziya'nın kendisi de *Kırk Yıl*'da Edebiyat-ı Cedide mensuplarının en ağır eleştirileri fazlasıyla Frenk etkisinde bulunmak yüzünden aldığını belirtir. Fransız şiiri ve edebiyatının ürünlerinin benzerini yaratmak bu topluluğun her üyesinin en büyük hayalidir. Halit Ziya'nın aynı kitaptaki şu sözleri bu arzunun nasıl dışa vurulduğunu gösterir:

"Cenap'ın manzumelerini birkaç kere okudum. Bunlar beni mest etmekle kalmadı, derin bir şaşkınlığa attı. Türk şiiri ve nazım usulü hakkında birdenbire gözlerimin önünde parlak vaatlerle dolu bir ufuk açılmış oldu ve bu ufukta ben tamamiyle hulyalarımın gerçekleşmiş şekillerini görüyordum. Kendimce tamamiyle açık hatlarla çizilmemiş fikirlerin belirli bir levha halinde işlenmiş suretlerini buluyordum. Bunlarda Fransız şiirinin derin bir izi vardı. Romantiklerden pek az mütesir olan şair, ara sıra Alfred de Musset'nin, pek seyrek Théophile Gautier'nin ilham tarzlarını almakla beraber bunlarda gecikmiyor, daha çok, parnassien'lerle, sembolistlere temayül ediyordu. Onun eseriyle Türk şiir ve nazmı Garbın en yeni eserleriyle aynı dereceye yükselmiş bulunuyordu." (Uşaklıgil, 1969: 371).

Girard, bütünüyle Batı roman örneklerinden hareketle oluşturduğu kuramını, Batı modernleşmesinin romanlara yansıyan yüzünde, gizli ya da açık en önemli tartışma konusunun Hristiyanlık olduğunu, modernleşme ve inanç ilişkilerinin arzunun niteliğini değiştirdiğini görerek geliştirmiştir. René Girard'ın kuramından hareketle yapılan bir incelemede bu önemli noktayı gözden kaçırmamak gerekir. Batı'dan çok farklı olan Osmanlı uygarlığı ve kültür hayatı 19. yüzyıldan itibaren Batı'nın dolayısıyla değişmeye başladı. Ama Osmanlı uygarlığı Avrupa gibi Hristiyanlık kültürü

değil, İslam kültürü üzerinde yükselmişti. Batı kültüründen etkilenmekle, başka birçok şey gibi Batı'dan alınmakla birlikte roman, Osmanlı'nın kendine özgü kültür dünyasında değişmelere uğramıştır. O zaman Türkçe bir romanda mimetik arzuyu açığa çıkarmada, bu kültürel dış dolayımın gelenekle karşı karşıya gelişinde yaşanan çatışmanın birey üzerindeki etkisi ve bireyin kendi toplumsal evreni içindeki ilişkilerinde *Öteki*'nin oynadığı rolü hem ayrı, hem de birlikte dikkate almak durumundayız. Bir anlamda bu, romanda Batı kültürünün dışsal dolayımçı niteliğinin içsel dolayımında payının olup olmadığını da araştırmak demektir. Bu nedenle, örneğin *Mai ve Siyah* romanındaki kahramanın sanatta yenileşme arzusunun ele alırken bu arzunun, Servet-i Fünun dergisi ve topluluğu ile ilişkisinden önce Batılılaşma olgusuyla, bu büyük dış dolayım, bağlarını kurmak gerekecektir. Diğer yandan bu arka plandan hareketle Batılılaşma sürecinin bireyin hayatı üzerindeki etkisini ve bu etkinin arzularının niteliğini değiştirerek çoğu zaman gerçek ihtiyaçlardan kaynaklanmayan boş hayallere, kendi benliği ve hayatı hakkında yanılsamalara sürükleyişini ve onu geleneksel kültürle karşı karşıya getiren yanılsamanın sonuçlarını görmeye çalışmalıyız. Dolayımçıların, Don Kişot ve Madame Bovary örneğinde olduğu gibi böyle uzak olduğu durumlarda (dışsal dolayım) arzunun taklitçi niteliğinin daha belirgin olarak ortaya çıkmasına karşın daha soyut, daha gerçeklikten uzak olduğu görülür.

Mai ve Siyah romanında mimetik arzu kuramından hareketle Ahmet Cemil'in arzularının kaynağı araştırıldığında, ışık hep romanda bir parça gölgede kalmış Hüseyin Nazmi'nin üzerine düşer. Ahmet Cemil'in üç büyük arzusu vardır: Birincisi büyük bir şair olmak, şöhret kazanmak. İkincisi âşık olmak. Üçüncüsü ise matbaa sahibi olmaktır. Kahraman, matbaa sahibi olmayı kendini rahatça sanatına adanmak için istediğini belirtse de aslında para sahibi olmayı hem güce hem de maddi nesnelere kavuşmak için istemektedir. Bu üç arzunun ortaya çıkışında, Batı kültürünün dolayımı açıkça görülür. Ahmet Cemil kendisini şöhrete ulaştırarak şiirin biçim, konu seçimi, ritim, ölçü kullanımı, imgeler bakımından tamamen Batı şiiri örneklerinden hareket eden bir şiir olması gerektiği inancını romanın başından itibaren savunur. Sonunda da bu esaslara dayanan bir eser çıkarır ortaya. Aşka bakışı kadar âşık oluş biçiminde de Batı romantizminin etkileri kendini gösterir. Matbaa sahibi olmak ve zengin olmak hayalleri de özel teşebbüsün öne çıkarıldığı Batı kapitalizminin dolayımı sonucudur. Diğer yandan, varlıklı, yetenekli yüksek sınıftan bir aileye mensup ve bundan dolayı da Batı kültürünün nesnelere daha kolaylıkla sahip olan arkadaşı Hüseyin Nazmi, tamda bu nedenlerle Ahmet Cemil'in toplumsal

evreninin merkezindedir. Ne var ki, romanda Ahmet Cemil'in romantik kişiliği, arzularının dolayımıcısını gizlemeye çalışır. Ama Halit Ziya'nın romancı dehası, baştan sona kadar Ahmet Cemil'in sürekli önüne düşen Hüseyin Nazmi'nin dingin gölgesini işaret eder.

Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'in askeri rüştiye ve Mülkiye Mektebinden başlayarak ayrılmaz bir arkadaşı olmuştur. Bu ikilinin ilişkileri romanda şöyle anlatılır:

“Hüseyin Nazmi ile asıl muhabbet iplikleri burada bağlanmıştı. İkisi bir sınıfta idiler; ikisi de leyli olmuşlardı, o vakit aile hayatından uzak düşen bu iki genç kalb birbirile samimî bir karabet hasıl etti, emel ve fikirde bir iştirak peyda ettiler. Zaten hislerinde, haricî tesirleri ahz ve telakkide, efkârın tayin ve nakşî tarzında bir anlayışta idiler. Mesela ikisi de bir şeyi tuhaf yahut garip bulmakta, bir fikri beğenmekte yahut red etmekte, bir vak'adan müteessir olmakta veyahut ona lâkayd kalmakta müttelik çıkarlardı” (Uşaklıgil, 1945: 51)

Yazar, satırlarını, iki genç arasındaki bu ruh ikizliğini vurgulayarak sürdürür. Edebiyata büyük ilgi duyan, derslerinden çok okumaya vakit ayıran bu iki genç, roman, tarih, şiir, klâsik Türk şiiri okurlar. Sonunda Fransızca bir şiir dergisinde okudukları şiirler ruhlarına bekledikleri heyecanı verir, duygularına açılım sağlar. Bu yeni esin kaynağıyla Ahmet Cemil yazma tutkusunu dile getirir: “O ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda resmi çıkarılmış, tasvir edilmiş görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık ölebiliyim; hayatta nısbabını tamamilen almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim.” (Uşaklıgil, 1945: 57)

Fakat ilk davranan Hüseyin Nazmi olur. İlk şiiri o yazar. Anlatıcı/yazar, Hüseyin Nazmi'nin yazdığı şiiri okuması üzerine, Ahmet Cemil'in, arkadaşına karşı duyduğu ilk rekabet hissini satırların arasına şöyle bir sıkıştırır:

“Bu genç fikirlerin baharı inkişafa başlamıştı. Bir gün Hüseyin Nazmi utanarak Ahmet Cemil'e gece yatakta söylenmiş bir mehtap tasvirinin ilk dört beytini okudu. Ahmet Cemil itiraz etti; “Yatakta mehtap tasvir etmek olur mu?” diyordu; fakat biraz kızarmış idi. Ne için? Ertesi sabah o da bu mehtap tasvirinin dört beyitini yapmış bulundu.” (Uşaklıgil, 1945; 52)

Halit Ziya, arzusunun taklitçi doğasını sezmiştir. Romanda en başından başlayarak Ahmet Cemil'in arzularının Hüseyin Nazmi'ye göre hareketi izlenir; onun arzularını gerçekleştirmede karşısına çıkan engeller üzerine gayriihtiyarî kendi koşullarını Hüseyin Nazmi'yle karşılaştırmasını yazar

öyle vurgusuz biçimde işler ki, Ahmet Cemil'in içinde köklenen bu gizli rekabet duygusu genellikle gözden kaçır.

Batı şiirine yönelen iki arkadaş, Homeros'tan başlayarak, Goethe, Schiller, Milton, Yung, Byron, Hugo'dan, Musset ve Lamartine'e gelinceye kadar okurlar. Batı şiirinin zenginliğinin farkına varmasıyla, Ahmet Cemil için artık şair olmak hayatının başlıca tutkusu haline gelir. Fakat babasının ani ölümü hayallerinin önüne dikildiği gibi, iki arkadaş arasındaki ilk yol ayrımının da başlangıcı olur. "Ahmet Cemil o iki ayı Hüseyin Nazmi'nin her yaz ailesiyle gittikleri Erenköyündeki köşkte geçirmeye hazırlanırken" (Uşaklıgil, 1945 s. 58) babası vefat etmiştir. Ailesini geçindirmek yükü omuzlarına binen Ahmet Cemil, bir gün derdini paylaşmak için Hüseyin Nazmi'ye gitmek ister. "Sabahleyin erken kalktı, bütün beynini ezen muammaların halli çaresi Hüseyin Nazmi'nin elinde imiş gibi gidip onu bulmakta istical ediyordu." (Uşaklıgil, 1945 s. 61) Ahmet Cemil'in, yolda giderken annesini ve kızardeşini nasıl geçindireceği kaygısıyla içinden geçirdiği düşünceler Hüseyin Nazmi'yle, kendisini arkadaşıyla karşılaştırmasına neden olur: "Ah! O da zengin olsaydı. Hüseyin Nazmi ne kadar mes'uddu! Servet ve haysiyet sahibi bir babanın oğlu, bugün düşünmeğe mecbur olmadığı gibi yarın da maişet endişesi henüz saadet revnakıyla parlayan alnını elem çizgileriyle bozmayacak." (Uşaklıgil, 1945 s. 61) Hüseyin Nazmi'nin "havaî boyalı, bahçesi demir parmaklıklı zarif köşküne" kadar kafası bu düşüncelerle meşgul olan Ahmet Cemil'i kapıda bir his durdurur. "Ara sıra buraya geldikçe cesaretle içeriye girmek âdeti iken bugün bir fütüvvet kapısının karşısında dermande bir müsted'i gibi cesareti kırıldı. Birden, arkadaşına yüreğinin acılarını döktükten sonra onun bir nazarla. "Ne demek istiyorsun? Para mı lâzım? demek isteyeceğine şüphelendi." (Uşaklıgil, 1945; 62) Hüseyin Nazmi'yle ilişkilerinde Ahmet Cemil açısından, ilk kırılma noktasıdır bu. Hüseyin Nazmi'nin odasında arkadaşının gelişini beklerken Ahmet Cemil çevresine artık başka bir gözle bakmaya başlamıştır: "Ah! Her geldikçe lâkaydâne oturduğu bu odanın bugün üzerinde tesiri gayrikabili tahlil bir şey idi. Odanın bahçeye nazır yeşil pancurları henüz açılmamış, aralıklarından güneşin ziyası belli belirsiz süzölmüş, pencerelerin uzun, koyu perdeleri yere dökölmüş... Sanki bu zulmetin ortasından fıskırarak dikilmiş korkunç heyulâlar... Odanın ötesine berisine perişan konulmuş sandalyeler, tâ karşıda duvarın üzerinde renkleri karanlıkta dalgalanarak duran bir harita, oda kapısının iki cenahını işgal eden yüksek, Hüseyin Nazmi'nin bir nevheves israfiyle doldurduğu kütüphaneler... Ah! O da böyle bir odaya, şöyle bir kütüphaneye, böyle kitaplara malik olabilseydi!... Hüseyin Nazminin evinde bu his birinci

defa olarak onun temiz dimağına düştü. Bir kar tabakasının saf beyazlığı üzerine düşmüş bir katre leke gibi... kendi kendisine utandı. Bugün ihtiyacı, maişet derdiyle ilk cerihayı almış olan bu taze kalb şu havaî boyalı köşkün şu bahçeye nazır loş odasında mevcut olmak lâzım gelen fikir sükûnuna, gönül rahatına, derin hayat zevkine karşı acı bir hüsrân duydu.” (Uşaklıgil, 1945: 63)

Ahmet Cemil, bundan böyle karşılaştığı her güçlükte, sahip olmayı istediği her şeye sahip olan Hüseyin Nazmi’yle kendisini karşılaştırmadan edemez. Gelecek hayallerinde ortak olduğu arkadaşı hızla yoluna devam ederken, o uğradığı talihsizlikle yolda kalmıştır. Artık ancak kendisi için mümkün olanı hayal etmeye hakkı varken, o yine Hüseyin Nazmi’yi takip etmeye devam eder. Örneğin, evlerinin minicik, güneşsiz, “toprağı yosunlaşmış” bahçesi ona Hüseyin Nazmi’nin evinin bahçesini hatırlatır. Hüseyin Nazmi’nin adını geçirmeden, onun köşkü gibi köşk, onun bahçesi gibi bahçe, onun kütüphanesi gibi kütüphane ister. René Girard’ın tanımladığı *içsel dolayım*dır bu.

“Şu dakikada bütün geçmiş saadetinin güzel yuvası olan bu evceğiz sanki bir işkence zindanı gibi Ahmet Cemili eziyordu. Burada yaşamaya mecbur olmak: burada, şu basma perdeli, tek pencereci dar odacıkta yazın şu bunaltan sıcaklarıyla çalışmak... Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköyünde bir köşkte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde lâtif bir bahçesi olaydı; Lamartine’i, Musset’yi orada okuyaydı, fakat onaltı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil, yalnız kendi zevki, kendi saadeti için...” (Uşaklıgil, 1945: 69)

Ahmet Cemil, “şair olmak, şöhret olmak” arzusunu gerçekleştirmek yolunda çalışmak yerine, geçimini sağlamak için daha kolay ve hızlı çevireceği, piyasa romanlarını –istemedenden-tercih etmek zorunda kalır. Bu arada *Mir’atı Şuun* gazetesine çevirdiği tefrika romanlardan bütçesine kattığı paranın birkaç kuruşunun annesinin tutumluluğuyla birikmeye başladığını gören Ahmet Cemil, hemen hayallere kapılır. Bir gazete çıkaracak, başmuharriri kendisi olacak ve Hüseyin Nazmi’yi de beraberine alacaktır. Bu “beraberine alma” düşüncesi Ahmet Cemil’in Hüseyin Nazmi’nin sahip olduğu güce erişmek, ona üstün gelmek fikrine dayandığı açıktır. Böyle bir durumda, Hüseyin Nazmi’nin patronu durumunda ya da en azından onunla eşit olacaktır. Çıkardığı hisse senetlerinin kâr edeceğini, matbaanın da sahibi olacağını hayal eden Ahmet Cemil, kendine tek atlı bir araba, yeni bir ev alacak ve gözlük takacaktır. Sırf bu hayallere dalmak “gece yatağında

rahat rahat düşünbilmek için (hattâ) acele eder(di). (Uşaklıgil, 1945: 59)

Hüseyin Nazmi okulunu bitirince Hariciye nezaretine girer ve edebiyat âleminin yenilikçi ve seçkin dergilerinden biri olan *Gencine-i Edep*'te yazmaya başlar ve kısa bir süre sonra başmuharrirliğe yükselir. Okul bittikten sonra, *Mir'atı Şuun* gazetesinde sürekli çalışmaya başlayan Ahmet Cemil ise, çalışmaları ve kişiliğiyle arkadaşları arasında sevilen bir kişi olur. Bununla birlikte onu kıskanan hatta ondan nefret eden Raci gibi tipler de vardır. Romanın girişinde anlatılan, Tepebaşı'nda gazetenin onuncu yılı dolayısıyla verilen yemekte Raci'nin Hüseyin Nazmi'nin yenilikçi şiirine sataşmaları üzerine Ahmet Cemil arkadaşını savunur. Hüseyin Nazmi'yle ortak olan kendi şiir görüşlerini ortaya koyarken, eski şiir yanlısı ve kimse tarafından sevilmeyen Raci'yi susturan ve arkadaşlarını etkileyen konuşmasının kazandığı zaferden sonra Ahmet Cemil, bu "mai gece"de, içinde yeniden doğan ümitle şöhret hayallerine dalar: "Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanılmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin yüksek zirvelerine çıkmak, ve, ismini o kadar yükseltmek ki... O tasavvur ettiği yüksek pâyeye bir hat bulamıyor; sonra da bu derece itilâ emellerine kapılıyor olduğu için kendinden utanıyordu." (Uşaklıgil, 1945; 42) Şöhret olacak ve bütün bir Bâbiâli caddesini tesiri altına alacak, karşılaştığı gençler onu birbirine gösterecek, yol üzerinde karşılaştığı kişiler ismini fısıldayacaktır. Okul sıralarından beri Hüseyin Nazmi'ye sözünü ettiği bu hayallerini yine onunla paylaşır. Kendisini samimiyetle yüreklendiren arkadaşı, eserini tamamladığında kendi evine çağıracağı edebiyat çevresinden önemli kişiler karşısında onu törenle tanıtmaya söz verir. Anlatıcı-yazar, Ahmet Cemil'i burada, kendisinden önce gürültüsüzce ismini kabul ettirmiş, şöhret basamaklarını tırmanmakta olan Hüseyin Nazmi'yle karşılaştırır:

"*Gencine-i Edeb* Hüseyin Nazmi'nin ismini bütün edebiyat erbabına tanıtmış, o isme matbuat âleminde bir ehemmiyet izafe emiş idi. Hüseyin Nazmi edebiyat-ı garbiye ile iştigal neticesi olarak şiirde yepyeni bir tarzın hemen mucidi gibi idi; fakat edasının tazeliğinde, fikrinde ve lisanında o derece itidal ve sükûn gösterir; en büyük cür'etleri o kada nazik ve munis bir kisve altında örter ki.." herkes tarafından takdir edilmesine neden olur. (s. 182) Ahmet Cemil ise "bütün dehasının inkişaf kabiliyetini bahsede ede bir an içinde şöhret perisini ayakları altına atmak maksadına hizmet ederken, o meydana çıkmak isteyen teessüratı neşidelerini daima serbest bırakmış idi" (Uşaklıgil, 1945; 182)

Hüseyin Nazmi ve Ahmet Cemil arasındaki fark budur. Biri arzularını gerçekleştirme yolunda hemen eyleme geçtiği gibi, ölçülü bir tavır göstermekte, diğeri ise yapmaktan çok yapacaklarından, yapmak istediklerinden söz etmekte ve şöhretin hemen onu gelip bulmasını ümit etmektedir. Hüseyin Nazmi'nin soğukkanlı, kendinden emin adımlarla ilerleyişinde hiç kuşkusuz, mizacı kadar gelecek endişesi taşımamasının, geçim derdinde olmamasının etkisi vardır. Ahmet Cemil de yeteneksiz değildir. Fakat onunla arasındaki mesafeyi kapatmak için hızlı koşması gerekmektedir. Kendisine bir an önce şöhreti getirmesi için tasarladığı eserini sonunda tamamlar: “Şimdi artık eserini yorulup da bitirmek isteyenlere mahsus bir ihmal ile, evvelce müşkülpesentliğinden kurtulamayan müsamahalarla dolduru(r).” (Uşaklıgil, 1945: 180) Eseri başarı kazandığı takdirde Lâmia'ya aşkını açıklayacaktır.

Hüseyin Nazmi vadettiği toplantıyı düzenler. Edebiyat çevresinden önemli isimleri köşke çağırır. Ahmet Cemil, toplantıya çağrılacaklar arasında, kendisini her fırsatta ağır ve haksız biçimde eleştiren, duyduğu hasedi gizleyemeyerek düşmanca davranışlar sergileyen Raci'yi de çağırması için Hüseyin Nazmi'ye âdeta ısrar etmesi, insan ilişkilerinde rekabetin önemini vurgulayan Girard'ın kuramını doğrulaması açısından önemlidir. Çünkü Ahmet Cemil, Raci'nin haset dolu gözlerinde gördüğü zaman eserinin değerini daha iyi anlayacaktır. Ahmet Cemil'in eseri, içinde, yeniliğe muhaliflerin de bulunduğu, küçük, fakat edebiyat çevresinde söz sahibi olan topluluk tarafından heyecanla karşılanır. Başarısı övülür. Onu asıl mutlu eden ise, Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lâmia'nın da şiirlerini okurken onu gizlice dinleyip, şiir defterinin son sayfasına “tebrik ederim,” notunu koymuş olmasıdır. O gece Ahmet Cemil için iki mutluluk bir anda gerçekleşmiştir. Lâmia'nın bu iki kelime ile aşkına mukabele ettiği hayaline kapılır. Oysa aralarında henüz hiçbir şey yoktur. Ahmet Cemil, Lâmia'dan çok aşka duyduğu arzunun içini, muhayyilesinde süslenmiş, anlamlar yüklenmiş bir Lâmia çehresiyle doldurmuştur. Bu duygu Ahmet Cemil'in gönlüne, yine Hüseyin Nazmi'lerin köşkündeki salonda, henüz çocukluktan çıkmakta olan Lâmia'nın piyano çalışını dinlerken düşer. Hayalinde Lâmia'yı farkında olmadan bir genç kıza dönüştürür. Murat Belge *Mai ve Siyah* başlıklı yazısında, “Romantik bir yüzyıl sonu insanı olarak âşık yaradılışlıdır” diye tanımladığı Ahmet Cemil için “Ancak belli ki,(..) aşkın kendisinden çok belli bir sevme tarzına vurgundur. Bu tarzda bir aşkın bütün ön hazırlıklarını tamamlamıştır. Tek eksik âşık olunacak kadındır.” der. (Belge, 1994; 297) Belki birçok genç gibi aşka âşıktır Ahmet Cemil, ama onu Hüseyin Nazmi'nin köşkünden başka bir yerde aramaz. Burada da

Hüseyin Nazmi'nin merkezinde olduğu bir içsel dolayımın varlığı şüphe götürmez. Lâmia kızkardeşi olarak ona en yakın kişidir.

Bu arada, Ahmet Cemil'de, bir matbaa sahibi olma hayalini gerçekleştirebilme fırsatı yakaladığını düşündürecek bir gelişme olur. Matbaa müdürü Tefvik Bey'in felç olması üzerine Ahmet Cemil'in eniştesi Vehbi, babasının yerine gazetenin idaresini eline alır. Matbaada birçok değişiklikler yapar ve Ahmet Cemil'i başmuharrirliğe getirir. Sonra da onu, matbaaya yeni makineler almak için oturdukları evi ipotek etmeye ikna eder. Ahmet Cemil kendisi için bir gelecek vadettiğini düşündüğü bu durumdan dolayı, kız kardeşi İkbâl'i mutsuz ettiğinin farkında olduğu hâlde, eniştesinin karakterini doğru değerlendirip ona karşı hareket etmekte gecikir. Vehbi, Ahmet Cemil'i makineler için borçlandırıp, evlerini de ipotek ettirmekle ipleri eline almış, hem matbaada Ahmet Cemil'i harcamaya, hem de İkbâl'e açıkça kötü davranmaya başlamıştır. Ahmet Cemil artık olayların önüne geçemez. Vehbi, hamile karısına attığı bir tekme sonucu onun ölümüne sebep olur. Bu yetmiyormuş gibi, Ahmet Cemil, matbaada hiçbir hak talep edemeyecek durumdadır. Bu sırada Hüseyin Nazmi arkadaşını önemli haberler vermek için köşke çağırır. Ahmet Cemil'in başına gelen felâketlere karşılık onun hayatında her şey yolunda gitmektedir. Arkadaşına, Hariciyede beklediği göreve tayin edildiğini, yakında Avrupa'nın sefaretlerden birine gideceği haberini verir:

“Hüseyin Nazmi'nin çocukça sevincine karşı, Ahmet Cemil duruyordu. Bu mesud refiki, zengin bir babaya, emin bir hayata malik olduktan sonra istikbaline parlak bir meslek hazırlayan bu arkadaşı kıskandığı için değil, fakat bunları hep boşa çıkan emellerini, bahtsız başlayarak yine bahtsız devam edecek gibi görünen hayatının mahrumiyetlerini takrir ettiği için ağır bir yeis duydu. İnsan kendisinin sefaletini bir servetin ihtişamı yanında, bedbahtlığının hükmünü bir saadet nümeyişi karşısında daha büyük acıyla anlar; bu bir saniye zarfında tâ mukaddemesinden şu ana kadar ikisinin hayatını teşkil eden tezaat silsilesi fikrinin içinden geçti” (Uşaklıgil, 1945; 257)

Ahmet Cemil'in evreninde arzularının ışığını aldığı kaynak, yani dolayımLAYıcısı Hüseyin Nazmi'dir. Farkında olmadan rekabet ettiği kişi en yakın arkadaşdır. Romancı dehası Halit Ziya'yı, kahramanını hayal kırıklığına sürükleyen yanılmanın peşine düşürmüştür. Ahmet Cemil'in her hayal kırıklığında arzularının dolayımLAYıcısı Hüseyin Nazmi'yle karşılaşmasını hafifletici bildik nedenlerle açıklamaya çalışır. Oysa Batı uygarlığının örnek alındığı (dışsal dolayım)her yerde modern dünyanın bu ontolojik hastalığı, *Öteki*'ne göre arzu duyma (içsel dolayım) bireyler arasında ya-

yılmaya başlamıştır.

Lâmîa'nın başka biriyle nişanlanmış olduğu haberi karşısında Ahmet Cemil'in tepkisi ilginçtir. Ne söyleyeceğini bilemez. İçinden "Demek beni aldattınız," der. Oysa, Lâmia'nın kendisini sevdiğini hayal etmekten başka bir şey yapmamıştır. Ne ona, ne Hüseyin Nazmi'ye aşkından söz etmiştir. Onların bunu hiç akıllarına getirmediklerini anlayarak şaşırır.

Halit Ziya, bir kez daha Ahmet Cemil'deki rekabet duygusuna, *Öteki* (bu defa Lâmia'nın nişanlısı) ile kendisini karşılaştırmasına vurgu yapar. Lâmia'nın nişanlısının resmini Hüseyin Nazmi Ahmet Cemil'e gösterir, fakat o görmekten korkarak bakar. Her zaman olduğu gibi geceyi köşkte geçiren Ahmet Cemil, gece resmi tekrar görmek ister: "Onu pek iyi görmemişti. Bir daha görmek istedi. Kütüphaneye giderek çekmeceyi çekti, Hüseyin Nazmi resmi oraya koymuştu. Alarak utanılacak bir şey yapıyor-muş, bir sirkat ika ediyormuş korkusuyla muma yaklaştı ve baktı. "Güzel değil! diyordu, güzel olmadığını kendisine iknaya çalışıyordu." (Uşaklıgil, 1945; 265)

Bütün bu olaylardan sonra, önce babasını, sonra kızkardeşini, sonra Lâmia'yı kaybettikten sonra yaşamın anlamı kalmadığını düşünen Ahmet Cemil odasına kapanarak kendisiyle, geçmişiyile hesaplaşır. Hakikat bütün çıplaklığıyla kahramanın karşısına dikilmiştir. Girard'ın "romansal hakikat" dediği, Don Kişot'un, Madame Bovary'nin, Julien Sorel'in, bütün gerçekçi romanların kahramanlarının romanın sonunda yüz yüze geldikleri hakikat :

"Şimdi ağlıyordu; sakın ve âheste yaşlarla, aczin ve ye'sin mef-turiyetiyle akan sıcak ve iri damlalarla ağlıyordu. Ne için bu kadar hulya esiri olmuş idi!

Biraz hayatın maddiyetini düşünmüş, bu toprak parçasında bir şiir bulutuna sarınarak uçmak için çalışmamış olsaydı bugün bu kadar mağlup olmayacaktı.

En küçük sebepleri en büyük hulyalara kâfi addetmiş, kendisine sahte esaslar üzerine kurulmuş bir hayat vücuda getirmiş idi. Şimdi hakikatin insafsız rüzgârları üzerinden geçtikçe hulyaları hep birer birer düşürmüş, onu şuracıkta yaşama arzusundan tam bir mahrumi-yet içinde bırakmış idi. (Uşaklıgil, 1945; 272).

Kahramanın "Sahte esaslar üzerine kurulmuş bir hayat"ı yaşadığını anlaması romansal hakikatin ta kendisidir. Sahte ve yapay, kendinden kay-naklanmayan arzularla insanın kendi gerçekliğinden uzaklaşmasının ha-

kikatidir bu.

Ahmet Cemil, o zaman eserini düşünür. “Artık ölmüş bir çocuğun boş ve soğuk gömleği”ne benzeyen, “bir vakitler göğsünü gurur ile şişiren” defterine soğuk bir nazarla bakar ve okuyamaz. “Şimdi o kadar çocuk olduğundan utanıyordu. Bu kendisine ne kazandırabilirdi ki? Merak ederek göz atacakların kayıtsız bir tebessümünden, fena bulmaya hazırlanmış, beş on arkadaşın ağzında yalan tebriklerden başka bu eserden ne ümid olunabilirdi?(...) Bunu ahmakça bir hulyanın galat rüyetiyle mâlûl gözlerine başka türlü görünen matbuat sahasına attıktan sonra ne olacaktı? Bir hafta, belki on beş gün sonra müebbed bir nisyandır!” Ahmet Cemil, kendisine “malûl dimağ” diyen Raci’yi haklı bulur. Defterini sayfa sayfa koparıp ateşe atar. Kağıtlar yanarken üzerinde okuyabildiği birkaç satır üzerine kendi kendine “Ah yalan şeyler!...Ah sahte şiirler!” diye acı acı söylenir. Son sayfada Lâmia’nın yazdığı tebrik satırı ona “Ah! Bu yalan! Hayatımın en büyük yalanı!...” dedirtir.

“Onu yaktığına, artık hulyalarının silsilesine onunla şu sobanın içinde hâlâ çıtırdayan bu küllerle bir hatime verdiğine, kat’i bir netice ile tamiri mümkün olmayan bir hatime ile bütün hayatının yalanlarını boğup öldürdüğüne tam bir kanaat duydu. Sobasının kapağını kapadı.” (Uşaklıgil, 1945; 275)

Artık hayatta onun için tek hakikat ne yapacağını bilemediği vücududur. Ölmek ister, ama kendisinden başka kimsesi olmayan anesi vardır. Ne var ki bu aşamadaki kararını da yine Hüseyin Nazmi ona ilham eder:

“Ne yapmak lâzım geleceğine artık karar veriyordu. Hüseyin Nazmi gidiyor, öyle mi? O da gidecek... Fakat o ümidlerinin arkasından koşmak için giderken bu ümitlerinin inkirazından firar edecek; arkadaşıyla çocukluktan beri başlayan tezat silsilesini ikmal edecek.” (Uşaklıgil, 1945; 275)

O zaman, Hüseyin Nazmi’yle tercüme etmeye çalışarak okudukları şiiri hatırlar ki, taklit arzusunun tam bir metaforudur: “Mezaristanım başka bir hayat hengâmesinin mahvolmuş kuvvetleriyle dolu, fakat henüz ölülerimin silsilesi bitmiş olmadı” “Bu silsilenin tamamen bitmiş olması için yalnız kendisi mi kalmış idi? İşte o da gidiyor, o da, o da mahvolmuş kuvvetlere iltihak edecek.” (Uşaklıgil, 1945; 275)

Uzaklara gitmek istemektedir, yazıhanesinin üstündeki haritaya bakar. Fakat dolayımlyıcısının hayali burada da peşini bırakmaz:

“Gözleri bir aralık arkadaşının gideceği yerleri dolaştı, sonra indi, kendisine sakin bir hayat izhar edecek yerlere baktı, “Öyle bir yer ki önünde, ardında, solunda, sağında çöl; yabis, uryan, medîd bir çöl olsun...” diyordu. (Uşaklıgil, 1945: 278)

Yeniden bir hayale dalar. Bu defa “o sade hayat içinde ölmüş emellerinin sâkit türbesini (...) kurmaya” gidecektir. Ahmet Cemil, kendini sürgüne, bir hiçliğe mahkûm etmek isterken bile hayal kurmaktadır. Gideceği yeri yine Hüseyin Nazmi’den hareketle seçecektir. Onun gideceği Avrupa’nın mamur başkentlerinden birine karşılık, kendisi çöle gidecektir. Hüseyin Nazmi’nin arzusunun negatiftir şimdi arzuladığı. Şimdi bir mazoşist gibi kendisine işkence etme yollarını aramaktadır. René Girard taklit arzunun (ya da diğer adlandırmasıyla metafizik arzunun) kurbanı olmanın sonuçlarından birinin mazoşizm ya da sadizm olduğunu düşünür. Ona göre mazoşist, “sürekli bir hayal kırıklığı tarafından kendi başarısızlığını kabul etmeye itilen adamdır.”(...)“içsel dolayım kurbanı, dolayımlayıcının arzusunun diktiği mekanik engelde hep düşmanca bir niyet görmektedir. Bu kurban gücendiğini ifade eder, ama verilen cezayı hak ettiğini düşünüyordur içten içe.” (Girard, 2001: 149) “Mazoşist, mutsuzlukla metafizik arzu arasındaki zorunlu ilişkiyi algılamaktadır; ama yine de bu arzudan vazgeçiyordur. Daha önce yaptıklarından daha yanlış bir yorum yapacak; utanç, başarısızlık ve kölelikte, tanrısı olmayan bir inancın ve saçma bir davranışın kaçınılmaz sonuçları yerine, tanrısallığın işaretlerini ve tüm metafizik başarıların vazgeçilmez koşullarını görmek isteyecektir. Bundan böyle özne bağımsızlık girişimini iflasın, tanrı olma tasarısını da uçurumun üzerinde kuracaktır.” (Girard, 2001; 150) Ahmet Cemil’in çöle kendisini sürgün etme girişiminde tam da bu vardır. Girard, “mazoşisti diğer arzu kurbanlarına göre hem daha berrak kafalı, hem daha kör” bulur. “Daha berraktır çünkü arzulayan özneler arasında bir tek o içsel dolayım engel arasındaki ilişkiyi görür; daha kördür çünkü bu bilinçlenmenin gerektirdiği sonuca varmak yerine -başka bir deyişle, sapmış aşkınlıktan kaçmak yerine-engelin üstüne atılarak çelişkili biçimde arzusunu tatmin etmeye çabalar ve böylece kendini yenilgiye ve acıya mahkûm eder. Ontolojik hastalığın son aşamalarını belirleyen bu talihsiz bilinçliliğin kaynağını bulmak zor değildir. Dolayımlayıcının yakınlaşmasıdır bu.” (...) “Dolayımlayıcı her zaman yaklaşmaktadır ve beraberinde getirdiği aydınlanma da ontolojik hastalığı tedavi etmek için kendi başına yeterli değildir; yalnızca ölümcül süreci hızlandırma olanağı sağlar kurbanı.” (Girard, 2001; 151, 152) Ahmet Cemil’in dolayımlayıcısı hep yanı başındadır, ama onun farkına varması, arzularının kaynağını görmesi zaman almıştır. Rakibinin o

(Hüseyin Nazmi) olduğunu düşünmeden ona rekabet etmiştir. En sonunda, kendisinin bütün hayalleri bir bir yıkılırken, rakibinin, arzularının zirvesine doğru ilerlediğini gördüğünde, açıklıkla itiraf etmese de, kendi arzularının dolayımlayıcısını tanır. Çünkü kendisini tam bir yenilgi ve acıya mahkûm edişinde yine o vardır. Sonunda, Ahmet Cemil, kendisi için bir çeşit sürgünü tercih eder ve Yemen’de bir kaymakamlık isteyerek annesiyle oraya gitmeye karar verir. İstanbul’dan ayrılacağı gün, Hüseyin Nazmi’yle yine yolları kesişir. O başka bir vapurla Avrupa’ya gidiyordu. “Bu iki arkadaş aralarında o günden beri yavaş yavaş hasıl olan bir soğuklukla şimdi birbirine karşı hislerine bir serbest seyelân veremiyorlardı. Hüseyin Nazmi:

“İki gün evvel tevcihat arasında tayin edildiğin yeri gördüğüm zaman hayret ettim. (...) Ne kadar uzak bir yer intihap etmişsin, Cemil teessüf ederim,” de(r), Ahmet Cemil hafifçe elini çekerek cevap ver(ir):

“Ben de senin yine o günkü tevcihat arasında ümit ettiğin yerlerin en güzeline tayin edildiğini gördüğüm zaman son derece memnun oldum. Tebrik ederim.”(Uşaklıgil, 1945: 281)

Ahmet Cemil, ta başından beri Hüseyin Nazmi’nin dolayımındaki arzularının ters simetrisini tamamlamıştır.

İçsel dolayımın bu biçimde açığa vurulduğu *Mai ve Siyah*, René Girard’ın sözünü ettiği büyük romanların hakikat sezgisini paylaşmaktadır. Ancak romanda, bütün romanı kuşatan dışsal dolayım açığa çıkarılmaz. Batı kültürünün dolayımındaki kişilerin (Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi) kaderleri bu açıdan ele alınıp irdelenmez. Hüseyin Nazmi’nin arzusunun bu dış dolayımlayıcısı ile bütünüyle sancısız, sorunsuz uyumuna karşılık, Ahmet Cemil’de arzusunun dışsal dolayımı sadece içsel dolayımına indirgenmiştir. Oysa, Ahmet Cemil’in yanılsamalarının kaynağında, öncelikle Batı kültürünün dışsal dolayımı vardır. *Mai ve Siyah* yazarı bu hakikatten, gerçek hayattaki yazar Halit Ziya’yı ve bağlı olduğu edebiyat grubunu(Servet-i Fünun) ne kadar uzak tutuyorsa, Ahmet Cemil’i de o kadar uzak tutar. Halit Ziya, insan ilişkilerinde modern dünyanın yarattığı metafizik arzusunun yıkıcılığını romancı sezgisiyle ortaya koyarken, kültürel planda Batı’nın dışsal dolayımının yarattığı yıkıcılıktan habersiz görünür. Oysa bunun mucizevî açığa çıkışı da bir başka roman, Rezaizade M.Ekrem’in *Araba Sevdası* ’nda işlenmiştir.

KAYNAKÇA

Belge, Murat, (1994), *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Girard, René, (2001), *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, *Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, Çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul, Metis Yayınları.

Uşaklıgil, Halit Ziya, (1945), *Mai ve Siyah*, İstanbul, Hilmi Kitabevi.

Uşaklıgil, Halit Ziya (1969) *Kırk Yıl*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

АБХАЗО-АДЫГСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

ASHUBA, A. E./АШУБА, А. Е.

RF, ABHAZIYA/RF, ABHAZIYA/PФ, АБХАЗИЯ

ÖZET

Abhaz – Adige Edebiyatının Ortak Kökenleri

Kafkas edebiyatı, aynı tarihi kaderi paylaşan halkların ortak edebiyatıdır.

Abhaz'lar, Abazin'ler, Adige'ler, Çeçen'ler, Karaçay'lar, Balkar'lar, ve bazı Dağıstan halkları için **Nart Eposu** büyük bir ortak manevi zenginliktir.

Ulusal edebiyatlarda (roman,söylence ve hikayeler) bolca etnografik ve folklorik materyallere rastlanır Abhaz yazarlarından

B. Şinkuba'nın “**Atsınçüarakh**” (son ubikh), G. Guliya'nın “**Adzıblara**” (girdap) romanları, Adige yazarlarından Alim Keşkov'un “**Akhukua içüam**” (tepeler uyumuyor), İshak Maşbaş'ın “**Atskh yalswa amyüahuasta**” (geceden geçen patika) ve “**Aluw**” (el değirmeni), Haçim Teunov'un “**Şogemukuaa rabştra**” (şogemukua'ların soyu) Boris Tkhanukhov'un “**Wapsçık anüf**” (bir avuç toprak) adlı eserleri ve benzerleri buna örnek olarak gösterilebilir.

Halk edebiyatı söylenceleri, sadece tarihi kahramanlarla liro-epik şarkılarının konuları ve olaylarını değil, aynı zamanda halkın folklorik ve sanatsal sistematiğininide açıkça ortaya koyar.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, folklor, kafkas halkları, tarihî romanlar.

ABSTRACT

Abkhaz-Adig Literature Parallels

The Caucasian literatures belong to the categories of literatures of people, who close to their historical life.

Nart epos is the majestic property for abkhazian, abazin, adig, osset, Chechen, karachaev, balkar and partly for Dagestan people, which holds one of the prominent part of world epos.

A colossal ethnographical and folk-lore material is included in the national prose (novels, tales and stories) on a large scale and in detail. These are the novels of abkhazian writers – Bagrat Shinkuba “The last of the Deceased”, Georgi Gulia “Whirlpool”, of adig writers – Alem Keshokov “The tops do not sleep”, Iskhak Mashbash “The paths out of the night” and “Zhernova”, Khachim Teunov “The kin of Shogemokov”, Boris Tkhaitsukhov “The handful of the earth” and many others).

Literature not only borrows subjects and plots from the oral stories, the heroic-epic songs, but stronger than before, it is under the influence of the artistic system of folk-lore and its aesthetic principles.

Every writer goes to his own way to solve given historical questions and this fact is essential for the development of the abkhazian national literature. Thus, close interest to the history which characteristic for all Northern-Caucasian literatures of 50-70 ears XX c., does not concentrate on the past, it is not in his limits and it interlaces with vital subject.

Key Words: The literature, the folklore, the Caucasian people, historical novels.

РЕЗЮМЕ

Кавказские литературы относятся к категориям литератур народов, близких по своей исторической судьбе.

Для адыгов, абхазцев, абазин, осетин, чеченцев, карачаевцев, балкарцев и частично некоторых народов Дагестана величественным достоянием является нартский эпос, занимающий одно из видных мест в мировом эпосе. До первой половины XIX в. произведения нартского эпоса бытовали в устном виде у кавказских народов в различных версиях.

В 60-е гг. XX в. жанрово-композиционный строй произведений северокавказской прозы усугубляется и модифицируется в сторону разнообразия, писатели результативно стараются максимально полно охватить подлинные исторические факты, действительно случившиеся в ходе существования собственных народов, им все чаще удается включить в сюжетную линию произведения судьбы и образы персонажей, относящихся к многочисленным социальным группам, действовавшим на протяжении изображаемых исторических народов.

В национальную прозу (романы, повести, рассказы) масштабно и детализировано вводится колоссальный этнографический и

фольклорный материал (романы кабардинского писателя Алима Кешокова «Вершины не спят», адыгского - Исаака Машбаша «Тропы из ночи», Кабардино-черкесских - Хачима Теунова «Род Шогемоковых», Бориса Тхайцухова «Горсть земли», абхазского - Баграта Шинкуба «Последний из ушедших», роман Георгия Гулиа «Водоворот» и многие другие).

Литература не только заимствует темы и сюжеты из сказаний, лирических и исторических песен, но сильнее, чем прежде, испытывает на себе влияние художественной системы фольклора, его эстетических принципов.

Широкие социальные полотна, которые появились до и сразу после Великой Отечественной войны в близкородственных абхазо-адыгских литературах (родство которых основано на общности единого народного эпоса - Нартиады, являющейся определяющей для данной языковой группы), - эти полотна художественно воссоздали этнопсихологический облик народа.

Существенным для развития абхазской национальной литературы является тот факт, что к разрешению данных вопросов каждый писатель идет собственным путем. Таким образом, пристальный интерес к истории, характерный для всех северокавказских литератур в 50 - 70-е гг. XX в., не сосредоточен на прошлом, не замкнут в его рамках, а теснейшим образом переплетается актуальной тематикой.

Ключевые слова: абхазо-адыгская литература, нартский эпос.

Кавказские литературы относятся к категориям литератур народов, близких по своей исторической судьбе.

Для абхазов, абазин, адыгов, осетин, чеченцев, карачаевцев, балкарцев и частично некоторых народов Дагестана величественным достоянием является нартский эпос, занимающий одно из видных мест в мировом эпосе.

Как справедливо подчеркивает У. Далгат, исследуя особенности развития современных национальных литератур – дагестанской, северокавказской, абхазской, «фольклор явился связующим звеном, способствовавшим формированию общенациональной поэтической и языковой традиции» (Далгат, 1969; 14-16).

Проза, как в абхазской, так и в северокавказских литературах,

основана на явных национальных традициях, которые в свою очередь, включают целый ряд типологически общих и национально-своеобразных признаков, неизменно отражающихся на композиционно-образной системе различных жанров.

Родство абхазо-адыгских литератур обусловлено, в первую очередь, общностью традиций единого устного народного творчества, в частности, эпоса «Нарты», который является определяющим для данной языковой группы носителем художественной системы фольклора, его эстетических принципов.

В национальную прозу (романы, повести, рассказы) масштабно и детализировано вводится колоссальный этнографический и фольклорный материал, на протяжении всего повествования в произведениях авторов постоянно, незримо либо явно присутствуют элементы народной литературы, культуры и этикета.

Литература не только заимствует темы и сюжеты из устных сказаний, героико-исторических и лиро-эпических песен, но сильнее, чем прежде, испытывает на себе влияние художественной системы фольклора, его эстетических принципов.

В 60-е гг. XX в. жанрово-композиционный строй произведений северокавказской прозы усугубляется и модифицируется в сторону разнообразия, писатели результативно стараются максимально полно охватить подлинные исторические факты, действительно случившиеся в ходе существования собственных народов, им все чаще удается включить в сюжетную линию произведения судьбы и образы персонажей, относящихся к многочисленным социальным группам, действовавшим на протяжении изображаемых исторических народов.

Интерес к судьбе отдельной личности, к ее индивидуальной истории, который возникает в 60–70-е гг. XX в., является методологически обусловленным не только влиянием всей отечественной литературы, но и схожестью в изображении человека, как в древней новелле, так и в современной прозе, т.е. в абхазском фольклоре также зачастую центром повествования оказывается частный, индивидуальный человек. В центре действия, таким образом, не только исторические события, но и вполне реальные исторические лица.

Наряду с этим в фольклоре абхазов представлены многие жанры – от героических эпических сказаний о богатырях нартах и об Абрскиле до лирических песен и мудрых афоризмов. Как известно,

«в абхазской и адыгской Нартиаде редко фигурирует обычное для эпосов многих народов представление о трех мирах. У осетин даже само нартское общество устроено по сходству с Верхним, Средним и Нижними мирами, каждый из которых населен соответствующими существами: верхний – добрыми (богами), нижний – злыми (силами тьмы), средний – людьми и героями. Отсюда, видимо, христианско-языческие боги, ангелы, черти, наиболее густо населяющие данную версию эпоса. Адыгские боги-демиурги (бог-кузнец Тлепш, бог-земледелец Тхагаледж, бог-пастух Амыш) живут среди Нартов; их скорее можно назвать нартами, нежели богами. Космические же божества, за редким исключением, мыслятся весьма абстрактно и редко вмешиваются в жизнь Нартов. О подземном мире адыгский эпос почти ничего не знает, как и абхазский» (Гутов, 1993; 6).

Нартский эпос популярен среди разных народов, живущих на Кавказе. Сходство жизненных условий и связи сблизили культуру народов Северного Кавказа. Это обстоятельство обусловило распространение данного эпоса.

Именно благодаря общеэпической традиции нартов исторический роман в литературах Северного Кавказа и, в частности, в абхазской литературе, с момента зарождения и на протяжении 30–50-х гг. XX в. был эпически повествовательным, т.е. строго объективным, а сюжет развивался хронологически последовательно, будучи в большинстве случаев однолинейным.

В абхазо-адыгском эпосе нарты-богатыри выступают как богатыри, совершающие в основном добрые деяния, в роли зачинателей или родоначальников отдельных отраслей хозяйства и ремесел (например, в адыгской Нартиаде кузнец Тлепш делает для людей первый серп и первые клещи, нарт Саусырыко (Сосрыко) добывает для нартов огонь).

По поводу фольклорных элементов в литературных произведениях исследователь Х. Хапсироков, отмечает, что «вопрос об этнографических деталях следует рассматривать всегда применительно к национальной литературе» (Хапсироков, 2002; 78).

Как стало очевидным со временем, этнографические элементы оказались необходимыми в произведениях северокавказских авторов, в особенности, когда речь шла об изображении горского аула – средоточия изначально народных обычаев – либо самого горца –

носителя национального характера (Ашуба, 2005; 25).

В этом плане интересен один пример, когда практически едва заметная этнографическая деталь в повествовании, по сути, несет в себе глубокий, обобщающий смысл. Так, в романе Баграта Шинкуба «Последний из ушедших» есть персонаж – мудрый старец Сит, к которому все убухибезоговорочно обращаются за советом и на котором фактически лежит печать ответственности за все судьбоносные для народа решения. И характерным в данном случае является тот факт, что старец Сит оказывается также одним из ведущих персонажей собранных тем же Багратом Шинкуба нартских сказаний¹.

Фольклорным настроением овеян и сюжет произведения абхазского писателя Георгия Гулиа более позднего периода – повести «Все видели спящую реку» (1975). Любое, как утверждает народное поверье (название которого выступает в данном случае в роли заглавия произведения), даже самое неистовое течение реки рано или поздно должно застыть, и тогда человек, которому посчастливилось увидеть водный поток замершим, оказывается фактически избранным – самым счастливым на всю свою жизнь.

Весь широкий спектр произведений фольклорно-этнографического характера помогает приблизиться к пониманию философии народа, его мироощущения, морали и т.д. Причем, как верно подмечает В. Авидзба, «репертуар каждого из сказителей индивидуален и в какой-то мере отражает соответствие с его личной судьбой» (Авидзба, 1997; 125).

Однако, несколько сужая и конкретизируя точку зрения зарубежного философа, но уже применительно к северокавказским литературам, отечественный ученый Ю. Тхагазитов справедливо уточняет: «Традиционно представляется, что развитие молодых литератур – это движение от эпоса к роману, от дастана к роману и т.д. Следовательно, формирование литературы рассматривается как преодоление фольклора – как эстетической системы и переход к письменной литературе. Однако подлинный процесс зарождения и становления национальной литературы сложнее и богаче» (Тхагазитов, 1996; 117).

Проза в литературах Северного Кавказа имеет глубокие национальные корни, обнаруживающие много типологически общего и национально-своеобразного, что впоследствии отчетливо воссоздается

в композиционно-образной системе различных жанров национальной прозы (романа, повести), которые и сегодня продолжают активно развиваться.

Широкие социальные полотна, которые появились до и сразу после Великой Отечественной войны в близкородственных абхазо-адыгских литературах (родство которых основано на общности единого народного эпоса – Нартиады, являющейся определяющей для данной языковой группы), – эти полотна художественно воссоздали этнопсихологический облик народа. В числе подобных произведений можно назвать романы абхазских писателей Баграта Шинкуба «Последний из ушедших», роман Георгия Гулия «Водоворот», его же «Жизнь и смерть Михаила Лермонтова», адыгских – Т. Керашева «Дорога к счастью», Хачима Теунова «Род Шогемоковых», А. Шогенцукова «Камбот и Ляда», А. Шортанова «Горцы» и другие. Позже последовал ряд исторических повестей Т. Керашева, его роман «Одинокий всадник», диалогия кабардинского писателя Алима Кешокова «Вершины не спят», романы Исхака Машбаша «Тропы из ночи», «Раскаты далекого грома», «Жернова», «Два пленника», «Хан-Гирей», «Из тьмы веков» и чрезвычайно значимое событие в исторической романистике – диалогия А. Евтыха «Баржа» и «Бычья кровь». Это далеко не полный перечень исторических романов в абхазо-адыгских литературах.

Историческая тематика обусловила зарождение, становление и дальнейшее развитие в литературах родственных абхазо-адыгских этнических групп обстоятельств, эпически масштабных художественных полотен, разделяемых исследователями на две группы, первая из которых – исторический роман (повествование об историческом прошлом с изображением подлинных событий и реальных исторических лиц); вторая – роман об историческом прошлом (повествование об историческом прошлом, подразумевающее свободное обращение писателя с событиями и с вымышленными героями).

Исторический роман в литературах Северного Кавказа с зарождения был эпически повествовательным, т.е. строго объективным. Сюжет в большинстве случаев был однолинейным, он развивался хронологически последовательно.

Так роман абхазского писателя Георгия Гулия «Водоворот» (1959),

насыщенный подлинными историческими фактами и примерами действительной судьбы абхазского народа, несмотря на весь свой историзм, тем не менее, весьма романтичен. В данном случае история народа и романтическая любовь никак не взаимоисключают друг друга. Как доказывает развитие сюжетной линии в повествовании, гуманные черты характера и определяющие высоконравственные качества личности независимы от обстоятельств и не могут исчерпать себя при любом, даже самом трагическом развитии событий. Центральный персонаж произведения сумел в критических обстоятельствах укротить собственные чувства, преодолеть самого себя, не уронить нравственного достоинства.

Как отмечает в предисловии к книге Ал. Дымшиц: «Роман Георгия Гулиа полон драматичнейших событий: в нем, в точном соответствии истории, льется кров хороших людей, и гибнут многие герои, но его эмоциональный колорит – светлый, оптимистический. И это потому, что автор превосходно чувствует красоту и силу народных нравственных идеалов, и умеет передать своему читателю мысль о всесии, о бессмертии народных масс и народных героев» (Дымшиц, 1984; 10).

Центральная проблема произведения – это проблема вынужденного, порой насильственного переселения большинства горских народов в Турцию в период Кавказской войны девятнадцатого века. Причем данная тема остро волновала не только Георгия Гулиа, но и других писателей (особенно в постсоветское время). В качестве примера в данном случае можно привести такие произведения, как «Последний из ушедших» абхазского писателя Баграта Шинкуба, или «Жернова» адыгского автора Исхака Машбаша.

Роману «Последний из ушедших» Б. Шинкуба посвящено большое количество исследований, он практически является самым известным иноязычному читателю произведением абхазской литературы, в котором на «фоне панорамного изображения эпохальных событий изображены трагические страницы убыхского народа, вынужденного переселиться во второй половине прошлого века в Турцию» (Авидзба, 1997; 111).

В перечисленных произведениях кавказских авторов перекликаются как народы – объекты изображения писателей (абхазы у Георгия Гулиа, убыхи у Баграта Шинкуба и адыги у Исхака Машбаша), так

и художественные тропы – гиперболы, избранные ими в качестве центральных, можно сказать, заглавных (буквально, рождающих заглавие): водоворот в романе Георгия Гулиа или жернова в романе Исхака Машбаша.

Человек на войне – одна из древнейших тем мирового искусства – предстает весьма своеобразно в северокавказской литературе, обращаясь к всенародному, принципиальному для любого горца подвигу защиты родных земель в ходе самой кровопролитной и длительной в истории Северного Кавказа войны. Для творцов национальной прозы это практически эпохальный диапазон изображения, с собственными характерными признаками этнической, духовной и психологической проблематики.

Глубокое постижение исторических событий войны здесь находится в прямой зависимости от художественной силы, с которой выписаны характеры, независимо от того, существовали ли они в действительности или вымышлены писателями.

Обобщая, следует отметить, что произведения о махаджирстве в литературах народов Северного Кавказа начали появляться в 20–30 гг. XX в. В предвоенные, военные и послевоенные годы советского периода тема махаджирства фактически была запрещена. Однако, в 60–70-е годы XX века, вследствие некоторым образом трансформировавшейся социально-политической ситуации, развитие темы махаджирства в северокавказских литературах оказалось допустимым. Таковыми произведениями явились, в первую очередь «Громовый гул» М. Лохвицкого, «Горсть земли» Б. Тхайцукова, «Последний из ушедших» Б. Шинкуба, «Жернова» И. Машбаша и ряд других произведений.

Благодаря этим произведениям северокавказских авторов о всенародной освободительной войне и их отважным, историческим реальным героям, тема памяти предстает перед читателем в большинстве случаев как чувство субъективное, личностное, хотя и общезначимое.

Даже в произведениях, непосредственно не отображающих и не воспроизводящих проблемы и темы Кавказской войны и махаджирства, персонажи неизменно мысленно возвращаются к историческим личностям и к драматическим фактам этого периода (например, роман А. Гогуга «Большой снег» и др.).

Кроме того, авторы в своих романах сумели в картину

межличностных взаимоотношений персонажей фактически включить участие собственного народа, выпавшую ему в эпоху решительных изменений и колоссальных испытаний.

Как отмечает в своих рассуждениях о возможностях и степени достоверности исторических фактов в прозе Л. Якименко, «характер, художественный образ – важнейший критерий, которым проверяется правда, достоверность воссоздаваемого» (Якименко, 1978; 231).

Обращаясь к концепции человека на войне, писатели приближаются к ней в ракурсе выявления и разрешения философско-нравственных и гуманистических проблем.

Существенным для развития абхазской национальной литературы является тот факт, что к разрешению данных вопросов каждый писатель идет собственным путем. Таким образом, пристальный интерес к истории, характерный для всех северокавказских литератур в 50 – 70-е гг. XX в., не сосредоточен на прошлом, не замкнут в его рамках, а теснейшим образом переплетается актуальной тематикой.

Основные тематические циклы отечественной прозы 60–70-х гг. XX в. внутренне связаны или пересекаются, многообразно взаимодействуют. Интерес к судьбе отдельной личности, ее индивидуальной истории закономерно возникает в пору глубочайших сдвигов и суровых испытаний. Классическая ситуация «неизбежной гибели» сохраняющего нравственное величие старого преломляется в современной отечественной литературе в соответствии с сущностью познаваемого ею общества (к примеру, произведения такого значительного художника, как Валентин Распутин, подтверждающие уже отмеченную закономерность).

На протяжении 60-х гг. были опубликованы следующие прозаические произведения: повесть Ч. Джонуа «Гудиса Шларба» (1955) и рассказ «Белая скала» (1961), сборники рассказов и повестей А. Гогуа «Река спешит к морю» (1957), «Снег и молния» (1963), рассказы и повести А. Джения в сборнике «Мое горное село» (1960), сборник рассказов Ш. Чкадуа «Пестрота» (1960), повесть А. Возба «Кяхба Хаджарат» (1960) и др. В дальнейшем многие из перечисленных писателей от малых и средних форм перешли к пробам пера в романной форме: А. Гогуа «Нимб» (1966), «Большой снег» (1985), И. Тарба «Известное имя» (1963), «Глаза матери» (1979), «Начало мира» (1986) и др. В целом, было издано более пятидесяти романов.

«Абхазские романы 60–90-х гг. – отмечает В. Авидзба, – разнообразны по тематике и изобразительным средствам. Абхазские

романы сегодня – это романы автобиографические, исторические, социально-бытовые, романы внутреннего монолога и т.д.» (Авидзба, 1997; 95).

Постепенно развивает и углубляет военную тематику одно из признанных литературных течений на современную тему – «деревенская проза».

Появились крупные, масштабные эпические произведения, в которых нарисованы поистине грандиозные, потрясающие картины всеобщего, всенародного подвига, высочайший драматизм борьбы с врагом, преодоление самых страшных, неведомых еще в истории лишений и испытаний.

Если в предвоенной литературе главное внимание уделялось военным командирам и руководящим хозяйственным работникам, то теперь в литературу приходит множество героев, выполняющих обычную, «черновую», но действительно великую по значимости работу.

На развитие национальной литературы в этом плане немалое воздействие оказал опыт русской советской литературы, особенно произведения данной тематики: «Счастье» П. Павленко, «Далеко от Москвы» В. Ажаева, «Кавалер золотой звезды» С. Бабаевского, «От всего сердца» Е. Мальцева, «Марья» Г. Медынского, «Жатва» Г. Николаевой и другие.

В целом, основная тенденция прозы о деревне заключается в ретроспективности повествования, осуществляемой в соответствии с формами, воплощающими поступательное и перспективное развитие человека и мира. В рамках названной ретроспективы путь развития деревни изображается со времен коллективизации, события которой оказываются необходимыми в содержании, приобретая форму воспоминаний или самостоятельного сюжета.

Одно из художественных произведений Георгия Гулиа, написанное именно в «духе», в традициях «деревенской прозы» и практически балансирующее на грани документализма – это его трилогия «Друзья из Сакена», состоящая из трех повестей: «Весна в Сакене» (1947), «Добрый город» (1948) и «Кама» (1951). Подобная структура произведения вполне закономерна, она обусловлена необходимостью отображения в одном произведении существующего в абхазском социуме многообразия характеров, их внутреннего движения, событий,

происходящих в обществе 50-х гг. и еще масштабнее – непосредственно послевоенной истории всей страны.

В центре каждой из трех частей трилогии Георгия Гулиа – образ коренного горца, носителя национального характера. Центральные герои трилогии, как и ведущие образы нартского эпоса, – фигуры сильные, величественные. Они несколько эпически идеализированы, тем не менее, предстают перед читателем как яркие и четко очерченные индивидуальности, каждая из которых обладает сильными и слабыми чертами.

Живущий в большинстве произведений Георгия Гулиа образ рассудительного старца, весьма располагающий к себе своей любовью к жизни накопленный с годами мудростью, явный любимец самого автора, выразительно предстает в данной трилогии, и в других его прозаических произведениях.

Вообще, тенденция выведения в произведении рядом с центральным персонажем образа мудрого старца характерна для всех советских литератур данного периода (в «Повести о настоящем человеке» Бориса Полевого – это комиссар Воробьев, в «Зеленом луче» Леонида Соболева – боцман Хазов, в «Людах с чистой совестью» Петро Вершигоры – комиссар Руднев и т.д.).

Таким образом, «деревенская проза», представленная в произведениях указанного периода способствовала появлению в персонажном ряду отечественных произведений нового героя – деревенского жителя с его разнообразным внутренним миром, яркой эмоциональной жизнью, а также воспроизвела определенную историческую картину фактов его жизни.

Наряду с этим, одной, не менее интересной из сторон человеческой темы в литературах Северного Кавказа и Средней Азии является образ женщины: женщины–матери, жены солдата, труженицы и т.д. Женская тема актуальна и в наши дни, но разрешается в различных литературах по-разному.

Много общего можно найти в поэмах Р. Гамзатова «Горянка», А. Гадагатля «Дочь адыга» и в лирической повести А. Охтова «Камень Асият». Сходны между собою Софият из повести Адама Шогенцукова «Весна Софият» и Айсолтан из повести туркменского писателя Берды Кербабаяева «Айсолтан из старны белого золота», мягкая в своей женственности и с твердым характером Сайда из повести

узбекского писателя Абдулы Каххара «Птичка-невеличка» и ставшая общественным деятелем Фатима из одноименной повести черкесской писательницы Цуцы Уоховой.

В произведениях абхазских писателей женская тема ярко прослеживается в повести Георгия Гулиа «Кама», романах Ивана Папаскири «Женская Честь» и других. Исследователи литературы указанного периода сходятся во мнении, что «никогда «женский вопрос» не получал в абхазской литературе такого глубокого освещения, как в романе «Женская честь» (Воробьева, Хитарова, 1974; 131).

К тому же Саида Ивана Папаскири, как и Кама Георгия Гулиа, с их смелыми помыслами весьма сродни героине другого кавказского писателя (в частности, адыгского) Адама Шогенцукова («Весна Софият»). Его Софият – кабардинка, также вышедшая на самостоятельную жизненную дорогу, но ей, как и Кама Георгия Гулиа мешают носители реакционных отсталых суждений, которых было много в послевоенные годы.

Образ горянки, в частности черкешенки, разработан многими адыгскими писателями. Именно это – самостоятельное определение горской девушки происходит в романе другого абхазского писателя Ивана Тарба «Солнце встает у нас», когда женские характеры предстают весьма инициативными в поисках своего счастья.

Примечательно то, что каждый раз в отдаленном горском ауле юные девушки добиваются собственного становления в разнообразной и порой жестокой современной жизни самостоятельно. Вообще, проблема нравственного выбора в поразительном многообразии жизненных ситуаций и положений определяет динамику, и пафос художественной мысли многих национальных писателей.

Идея эволюции характера главных героинь – а характер их претерпел чрезвычайно значимые эволюционные трансформации и крайне интенсивно оказывается в результате примером выбора сюжетных линий и конфликтных узлов.

Пересечение разных временных планов (современности и прошлого, недавнего и далекого, настоящего и будущего и т.п.) важно для более рельефного выделения главных этапов развития деревни, проходящего по восходящей линии, но противоречиво.

Немалую художественную роль в произведениях, освещающих тему раскрепощения женщины, играют этнографические детали,

специфика быта, род занятий, фон, на котором развивается действие и т.д.

Как стало очевидным со временем, этнографические элементы оказались обязательно необходимыми в произведениях северокавказских авторов, в особенности, когда речь шла об изображении горского аула – средоточия изначально народных обычаев – либо самого горца – носителя национального характера.

Художественным произведениям о деревне абхазских и адыгских писателей, свойственны художественные достоинства, своеобразие, национальный колорит и самобытность. Важную роль играет характер художественного мышления народа, элементы быта, традиционные образы, поэтика, географическая среда и т.д., а также особенности юмора и сатиры, характерные качества традиционных жанров.

Вообще в 60–70-е гг. XX в. в отечественной литературе возросло внимание к судьбе отдельного человека, отразившей судьбы эпохи, а отсюда – к художественным путям освоения новых, во многом еще не познанных социальных, нравственных и психологических черт личности. И вполне закономерно, что художественное изображение личности стало интенсивно обогащаться исследованием всего комплекса духовных стимулов и мотивов ее социально и нравственного поведения.

По мнению отечественного исследователя В. Апухтиной, «сила произведений «деревенской прозы», – в том, что патриархальное сознание предстает в них цельным, но не неподвижным, не застывшим. Напротив, оно знает острые противоречия, ищет из них выхода, не настаивает на абсолютности своей правды и своего права и готово принять «вину» за отчужденность от нового. В этом суть конфликта» (Апухтина, 1977; 60).

Несмотря на многообразие тематики, абхазская литература второй половины XX века была сосредоточена на художественном исследовании особенностей нравственного сознания и нравственных потенциалов современного человека, которые исследуются в произведениях абхазских и типологически близких к ним северокавказских авторов как комплексное явление.

Как признает большинство исследователей, абхазская литература, как и литература северокавказских народов, находится в постоянном непрерывном формировании. Она вырабатывает самобытные и

разнообразные художественные традиции, несмотря на то, что многовековые этнические детали, фольклорные приемы до сих пор несут некоторую художественную нагрузку в творчестве писателей. Все перечисленные и еще многие идентичные им произведения, так или иначе, сцементированы с мифом, фольклором или народным мировосприятием.

Таким образом, как отмечается большинством литературоведов, проза в литературах Северного Кавказа имеет глубокие национальные корни. И корни эти обнаруживают много типологически общего и национально-своеобразного, что впоследствии отчетливо воссоздается в композиционно-образной системе различных жанров национальной прозы, которые и сегодня продолжают активно развиваться.

Прозаические произведения абхазской, как и других младописьменных литератур, заимствовали из фольклора темы, сюжеты, отдельные образы, исторические факты, имена и т.д., а со временем в прозе появляются элементы национального менталитета, духовно-нравственные установки, идеология народа, благодаря чему литература все объективнее воссоздает этнопсихологический облик народа.

Многолетний опыт формирования и созревания северокавказских литератур выявил и обнаружил многие грани теоретических проблем, обусловленных развитием художественного мышления различных народов. Вплоть до сегодняшнего дня существует целый ряд сформулированных, но неразрешенных проблем, подразумевающих постижение линии дальнейшего созревания северокавказских литератур и степени воздействия на настоящий процесс национального эпоса.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Авидзба, В.Ш., (1997), Абхазский роман. Сухум: 125, 95.
 Апухтина, В., (1977), Современная советская проза. М.: Высшая школа: 60.
 Ашуба, А.Е., (2005), Эпоха и художественный мир личности. Майкоп: изд-во МГТУ: 25.
 Воробьева, Н., Хитарова, С. (1974), На новых рубежах. М.: 131.
 Гутов, А.М., (1993), Поэтика и типология адыгского нартского эпоса. М.: Наука: 6.
 Гулиа, Г.Д., (1956), Повести и рассказы. М.: Худож. лит.: 615.
 Гулиа, Г.Д., (1980), Романы. М.: Худож. лит.: 430.

Далгат, У.Б., (1969), «О некоторых особенностях развития современных национальных культур», «Филологические науки», №6, 14–16.

Дымшиц, Ал. (1984), «Добрый и веселый талант», Гулиа Г. Пока вращается земля. Каштановый дом. Водоворот. М.: Худ. лит.: 10.

Тхагазитов, Ю.М., (1996), Эволюция художественного сознания адыгов. Нальчик: Эльбрус: 256.

Хапсироков, Х.Х., (2002), Жизнь и литература: Сб. ст. М.: ОЛМА-ПРЕСС: 78.

Шинкуба, Б., (1988), Проза. М.: Сов. писатель: 544.

Якименко, Л., (1978), «Бессмертный подвиг народа и наша литература», Оружие слова: Сб. ст., М.: Худож. лит.: 231.

ÂŞIK EDEBİYATI “USTA-ÇIRAK GELENEĞİ” İLE GELENEKSEL OSMANLI TÜRK MÜZİĞİ “MEŞK USÛLÜ”NÜN KARŞILAŞTIRILMASI

*ASLAN, Ferhat
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Âşık edebiyatımız Türk halk edebiyatının en önemli kollarından birini teşkil etmektedir. Bu edebiyat, kendisine daha çok okur-yazarlık oranı düşük olan köy ve kasabalarda yaşayan halk kesimi içerisinde yer bulmuştur. Konularını da bu kesimin edebi zevkine uygun bir biçimde şekillendirmiştir. Geleneksel Osmanlı Türk müziği ise daha çok okur-yazarlık oranı yüksek olan ve büyük şehirlerde yaşayan halk kesimi içerisinde yaygınlık kazanmıştır. Tabii olarak da estetik yapısını bu kesimin edebi zevkine uygun biçimde şekillendirmiştir.

Bu iki gelenek arasındaki en önemli benzerlik geleneğin “eğitim tarzı” ve gelecek nesillere “intikal” şeklindedir. Âşık edebiyatında usta-çırak geleneği, yüzyıllar boyunca âşıklık geleneğinin kuşaktan kuşağa intikal etmesini sağlamış, âşıklar arasında bilgi, görgü ve tecrübenin iletimini sağlayan bir köprü vazifesi görmüştür. Usta-çırak geleneği aynı zamanda, âşık kollarının teşekkülünü de sağlamıştır. Âşık edebiyatımızda mevcut olan usta-çırak geleneğine mukabil geleneksel Osmanlı Türk müziğinde de “eğitim” ve “intikal”ın “meşk” usulü ile yapıldığı araştırmacılar tarafından ortaya konmuştur.

Bu bildiride; âşık edebiyatındaki usta-çırak geleneğinden hareket edilerek usta-çırak geleneği ile geleneksel Osmanlı Türk müziğindeki “meşk” usulü sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamları da göz önünde bulundurularak benzerlikleri ve farklılıkları bakımından karşılaştırılacaktır. Karşılaştırma yapılırken; Cem Behar’ın, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı Türk Müziğinde Öğretim ve Intikal* adlı eseri ile tarafımızdan hazırlanan *Kars Yöresi Âşıklarında Usta-Çırak İlişkileri* adlı yüksek lisans tezi esas alınacak, ayrıca hem yazılı kaynaklardan hem de sözlü kaynaklardan derleme yoluyla elde edilen bilgilerden faydalanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Âşık edebiyatı, Osmanlı Türk müziği, gelenek, eğitim, usta-çırak, meşk usulü.

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi, faslan@istanbul.edu.tr.

ABSTRACT

A Comparison of Education and Transition in the Literature of Minstrelsy and the Traditional Ottoman Turkish Music

Literature of Minstrelsy is one of the most important branches of Turkish folk literature. This type of literature was mainly practiced by people who lived in villages and towns where literacy rate was low. Thus, its topics were formed based on the literary taste of such people. The traditional Ottoman Turkish Music, on the other hand, spread among people who lived in big cities where literacy rate was high. Naturally, the aesthetic structure of this type of music was formed based on the literary taste of these people. The most important similarity between these two traditions is the “style of education” and the type of “transition” to following generations.

The tradition of master-apprentice in the literature of minstrelsy ensured the transition of the tradition of minstrelsy to following generations for centuries and it also served as a bridge between minstrels to share knowledge and experience. The tradition of master-apprentice also led to the formation of minstrel branches that exist in the literature of minstrelsy. In contrast to the master-apprentice tradition in the literature of minstrelsy, “education” and “transition” in the traditional Ottoman Turkish music are maintained through traditional practice method (meshk). This presentation will show a comparison of the master-apprentice tradition in the literature of minstrelsy and the traditional practice method (meshk) in the traditional Ottoman Turkish music in terms of oral, written and electronic culture environments.

This comparison will be based on *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* by Cem Bahar and the researcher’s masters thesis titled *Kars Yöresi Âşıklarının Usta-Çıracak İlişkileri* as well as a variety of oral and written sources.

Key Words: Literature of minstrelsy, Ottoman Turkish Music, tradition, education, master-apprentice, traditional practice method, (meshk).

Giriş

Milletlerin hayatında, tarih sahnesine çıkmalarından itibaren, “varlıklarını, bütünlüklerini ve farklılıklarını koruyan, ihtiyaçlarını her anlamda karşılayan ve süreklilik vasfı gösteren düzenler” *gelenek* olarak adlandırılır ve “fonksiyonları ne olursa olsun, bir milletin hayatında yer alan geleneklerin tümü, o milletin *kültürünü* meydana getirir”. Âşık edebiyatı araştırmacıları

bu edebiyat geleneğinin Türk milletinin tarih sahnesine çıktığı M. Ö. 3. yüzyıldan itibaren oluşmaya başladığını, Türk sözlü şiir sanatına dayanan ozan-baksı geleneğinin ise, 15. yüzyıldan itibaren Anadolu sahasında âşık tarzı şiir geleneği adıyla anıldığını belirtmektedirler. (Özarlan, 2001: 41)

Çok eski bir tarihi geçmişe sahip olan Âşık edebiyatımızın geçmişten günümüze gelmesini sağlayan en önemli unsur, hiç şüphesiz ki yüzyıllardır içinde barındırdığı “usta-çırak” geleneğidir.

Ezber, *gözlem* ve *taklit* metotlarına dayanan usta-çırak geleneği; âşık edebiyatı içerisinde âşık kollarının oluşmasına, âşık tarzı şiirlerin, âşık havalarının ve âşık hikâyelerinin üretilmesine, üretilen bu ürünlerin yüzyıllar boyu nesilden nesile intikal ettirilmesine zemin hazırlamıştır.

Türk müziği üzerine araştırma yapanlar ise, geleneksel Osmanlı Türk müziğinin, on altıncı yüzyılın sonlarına doğru bir kimlik ve kişilik kazandığını, Osmanlı Türk müziğinin, belgeleriyle bugünden ancak dört asır kadar öncesine götürülebileceğini belirtmektedirler. (Behar, 2003: 113)

Tarihî geçmiş itibarıyla âşık edebiyatından daha sonraki dönemlerde teşekkül eden geleneksel Osmanlı Türk müziğinin de yüzyıllar boyunca öğretimi ve intikali, *taklit* ve *tekrar* üzerine kurulu, “meşk” usulü denilen geleneğe dayanmaktaydı (Behar, 2003: 13).

Geleneksel Osmanlı Türk müziğinin hüsnühat sanatından¹ ödünç aldığı “*meşk*” terimi: “Bir öğretmen, aynı yazmaları için öğrencilerine verdiği yazı örneği, (yazı ve müzikte) alışmak ve öğrenmek için yapılan çalışma, el alıştırması, yazı veya müzik dersi”² anlamlarına gelmektedir. (Behar, 2003: 13-15) Dört buçuk yüzyıllık Osmanlı Türk musiki geleneğinde “meşk” bir yandan ses ve çalgı öğretimini ve icra üslûplarını şekillendirmiş, bir yandan da eser repertuarının nesiller boyu aktarımını ve zamanla yenilenip değişmesini sağlamıştır (Behar, 2003: 10).

Gerek âşık edebiyatındaki “usta-çırak” geleneği gerekse Osmanlı Türk müziğindeki “meşk” geleneği; icracıları ve icra üslûplarını bir arada tutan ortak bir aidiyet duygusu oluşturmaları, ahlâki, estetik ve toplumsal kuralları nesilden nesile taşıyan bir köprü vazifesi görmeleri, yüzyıllar boyu devam edegelen öğrenim zincirleri sayesinde de bu kurallar hem âşık edebiyatının hem de Osmanlı Türk müziğinin yazılmamış anayasasını

¹“Hat hocasından “meşk alan” talebe, hocanın verdiği örneği karşısına koyar, hoca tarafından beğenilip öğrenildiğine kanaat getirilinceye ve yeni bir meşk örneği verilinceye kadar tekrar tekrar yazar, defalarca kopya ederdi. Esas olan talebenin hocanın verdiği yazı meşkini aynen taklit edebilmesiydi.” (Behar, 2003; 14)

² Türkçe Sözlük (1998), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, C. II: 1545.

meydana getirmeleri bakımından oldukça benzer bir işleve sahiptirler.

I. Çırak Edinme veya Çırak Olma Sebepleri

Âşık edebiyatında³ usta âşıklar geleneğin devam etmesi ve kendi isimlerinin unutulmaması için yetiştirmek üzere bir çırak⁴ edinirler.⁵ Âşıklık geleneğini icra eden usta âşıklar; öldükten sonra *adlarının ve eserlerinin* yaşamasını sağlamak, *kendi ustalıklarını ispat etmek*, insanlara faydalı olmak, halkın eğitimine katkı sağlamak, gelenek içindeki kariyerlerini arttırmak için yetenekli bir çırak edinirler ve çıraklarını usta bir âşık olana dek eğitirler.

Usta bir âşık, çırak seçerken çırağın; *güçlü bir hafızaya sahip olmasına*, âşıklık geleneğine karşı *hevesine*, *sesinin güzel olmasına*, öğrenme kabiliyetine, *saz çalma yeteneğine*, fiziğinin düzgün olmasına, ahlâklı ve dürüst olmasına bakarak bir çırak edinir.

Osmanlı Türk müziğini öğrenebilmek ve zamanla üstat olabilmek için de bir üstada intisab etmek, onunla birlikte olmak, ona hizmet etmek, onun önünde diz çökmek ve dizlerini döverek usûl vurmak gerekiyordu (Behar, 2003: 72).

Osmanlı Türk müziğini öğrenmek isteyen bir hevesliyi çırak olarak kabul etmenin ölçülerine baktığımızda her iki gelenek arasında pek çok ortak noktanın varlığından söz edebiliriz.

Musiki üstadı doğal olarak, meşk almak için kendisine başvuran öğrencide *güzel bir ses*, iyi bir müzik kulağı, asgari bir ritm anlayışı, yani belirgin bir müzik yeteneği bulmayı beklerdi. Bunların yanı sıra talebenin müzik öğrenmeye *istekli* ve bu yolda *sebatlı* olması da gerekiyordu elbette. Ancak meşk yoluyla musiki öğreniminde başarılı olmak için *güçlü bir kulak hafızası'na* da sahip olmak gerektiği açıktır. Güçlü bir kulak hafızası bu sistemde hem öğrencinin hem de hocanın işini kolaylaştıracaktır (Behar, 2003: 54).

Geleneksel Osmanlı Türk müziğindeki öğretim ve intikal şekli meşk ile

³ Yazımızdaki tasnifler, âşıklık geleneğinin hâlâ yaşadığı Kars yöresi âşıkları ile yapmış olduğumuz görüşmeler neticesinde elde ettiğimiz bilgilerden yola çıkılarak yapılmıştır.

⁴ Biz bu çalışmamızda genel olarak meşk usulünün temeli de usta-çırak ilişkisine dayandığı için hem âşıklık geleneğini hem de Osmanlı Türk müziğini öğrenmek isteyen talebeler için “çırak” tabirini, hem âşıklık geleneğini hem de Osmanlı Türk müziğini öğreten uzmanlar için ise “usta” tabirini kullanmayı uygun gördük.

⁵ Konu ile ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Aslan, Ferhat, (2002), “Çırak Edinme veya Çırak Olma”, *Kars Yöresi Âşıklarında Usta-Çırak İlişkileri*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: 65-71.

ilgili çok önemli çalışmalar yapan Cem Behar'ın⁶ yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi; ustanın, genel olarak çırakta aradığı özelliklerin başında; güçlü bir hafıza, geleneğe karşı heves ve güzel bir ses gelmektedir. İyi bir müzik kulağı ve asgari bir ritm anlayışı dışında kalan bu ölçüler her iki geleneğe de ortak olan ölçülerdir.

Acaba ustaların ders vermeleri sadece geleneği yaşatmak veya şöhret kazanmak için midir yoksa bunun dışında herhangi bir maddi beklentileri olmuş mudur? Bu sorunun cevabı âşıklık geleneği ile Osmanlı Türk müziğinin farklı yönlerini ortaya koymaktadır. Çünkü Osmanlı Türk müziğinde genel olarak ustaların “san’atının zekâtını” ödemek amacıyla meşk verdikleri söylenmekle birlikte; İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın ortaya çıkardığı belgelerden, on yedinci yüzyılda Saray'a mensup cariyelerin musiki meşketmek ya da bir sazı çalmayı öğrenmek için bazı üstad musikişinasların evlerine gitmelerinin, ya da gönderilmelerinin âdet haline geldiğini ve bu musikişinaslara hizmetleri karşılığında Hazine'den ödeme yapıldığını görmekteyiz (Behar, 2003: 44).

Yeni bilgi ve belgeler ortaya çıkıncaya kadar âşıklık geleneği için sarayın bu türden bir desteğinin olmadığını söyleyebiliriz.⁷

Ayrıca on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde musiki icra edilen umuma açık yerlerin (bahçeler, mesire yerleri, kıraathaneler, daha sonraları gazinolar vs.) çoğalmasıyla “piyasa” olgusu ve icrada “piyasa üslubu”nun oluşması ve bu piyasada profesyonel ses ve saz sanatçılarının ortaya çıkmasına paralel olarak aynı dönemde birtakım değerli müzisyenler: “Benim musiki birikimim demek ki para ediyormuş, ben de para karşılığında öğreteyim, hayatımı da böylece kazanayım.” diye düşünmeye başlayabilmişlerdir (Behar, 2003: 61).

Âşıklık geleneğinde ise usta âşıkların çıraklarından herhangi bir maddi gelir elde etmediklerini; aksine çırak edindikleri kişilerin kişisel ihtiyaçlarını dahi yeri geldiğinde kendilerinin karşıladıklarını, geleneği 12 yıl ustası Âşık Murat Çobanoğlu'nun evinde kalarak ona çıraklık ederek öğrenen, Mürsel Sinan ile yapmış olduğumuz derleme neticesinde

⁶ Cem Behar'ın geleneksel Osmanlı Türk müziğindeki öğretim ve intikal şekli “meşk” ile ilgili yapmış olduğu önemli çalışmalar şunlardır: Behar, Cem, (Aralık-Ocak/1988-1989), “Osmanlı'da Musiki Öğrenim ve İntikal Sistemi: Meşk” **Defter**, 7, 83-108., Behar, Cem, (1992), **Zaman, Mekân, Müzik- Klâsik Türk Musikisinde Eğitimi (Meşk), İcra ve Aktarım**, İstanbul: Afa Yayınları: 11-82. Ayrıca bkz.: Beşiroğlu, Şehvar, “Türk Musikisinde Üslup ve Tavrı Açısından Meşk” **4. İstanbul Türk Müziği Günleri: Türk Müziği Eğitim Sempozyumu: 15-16 Mayıs 1997**, haz. Göktan Ay, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları: 136-142.

⁷ II. Mahmut döneminde İstanbul'daki bazı şöhretli âşıkların propaganda amacıyla saray tarafından desteklendikleri ile ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Tansel, Fevziye Abdullah, (1985), “Halk Şairlerimizin Küçümsenmesi ve Tahkiri Meselesi”, **Bellekten**, XLIX (194).

tespit etmiş bulunmaktayız: “Âşık Murat Çobanoğlu’nun hayatımda ayrı bir yeri var. Hayatıma yön veren, en zor durumlarda bana sahip çıkan, beni çocuklarından ayırmayan, benim yastığımın altına harçlığını koyan kişidir.”⁸

Bununla beraber âşıklar, geleneksel Osmanlı Türk müziği ustalarının aksine, estetik kaygılardan çok ekonomik sebeplerden dolayı geleneği icra etmektedirler. Çünkü onlar için geleneği icra etmek bir meslektir ve geçimlerini bununla temin etmektedirler. Elbette bunun istisnalarının da olabileceği fikrini göz önünde bulundurmalıyız, fakat özellikle de küçük köy ve kasabalarda geleneği icra eden âşıklarda ekonomik kaygılar sanatsal ve estetik kaygıların önüne geçmiştir denilebilir.⁹

Konuyla ilgili olarak Kars yöresinin önde gelen âşıklarından biri olan Murat Çobanoğlu ile yaptığımız görüşmede Çobanoğlu şunları söylemiştir: “...Zengin bir adam âşık olur mu, olmaz. Âşık her gün evde yokluk çeker. Bir kahve bulacak ki derdini söylesin, acı hâlini millete anlatsın ki para kazansın. Âşıklık budur babam, gelenek bu. Zengin adam âşık olamaz. Âşıkların hepsi fakirdir. Aç, perişan insan âşık olur. Sakıp Sabancı âşık olur mu? Vehbi Koç âşık olur mu? Olamaz.”¹⁰

Bunun sebebi; musikişinasların asıl mesleklerinin, geçim kaynaklarının müzik dışında başka alanlar olmasına rağmen âşıkların genellikle başka bir geçim kaynaklarının olamayışdır.¹¹

Âşıklık geleneğinde ustalar, yetiştirmek üzere kendilerine çırak seçtikleri gibi, geleneğe karşı hevesli olan gençler de, hayranlık duydukları usta bir âşığa çıraklık ederek, bu sanatı icra etmede gerekli olan edebî ve meslekî terbiyeyi edinirler.

Âşıklara göre usta bir âşık; geleneğin icaplarını çok iyi bilmeli ve geleneği çok iyi icra etmeli, halk tarafından seviliyor olmalı, **geleneğe ilgili tüm bildiklerini sakınmadan** çıraklarına öğretmeli.

Ustada aranan bu özelliğin meşk geleneğinde de var olduğunu Cem

⁸ Uğursu, Mürsel: “Âşık Mürsel Sinan” ile 08. 02. 2000 tarihinde İstanbul’da tarafımızdan yapılan görüşme. Görüşmenin ses kaydı ve deşifre edilmiş metin 152/3 numarası ile İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Müze ve Arşivi’ndedir.

⁹ Âşıklarda ekonomik kaygıların sanatsal ve estetik kaygıların önüne geçmesi ile ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Boratav, Pertev Naili, (2002), Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları: 65.

¹⁰ Bkz. Çobanoğlu, Murat: “Âşık Murat Çobanoğlu” ile 06. 06. 2000 tarihinde Ankara’da tarafımızdan yapılan görüşme. Görüşmenin ses kaydı ve deşifre edilmiş metin 152/3 numarası ile İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Müze ve Arşivi’ndedir.

¹¹ Konu ile ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Behar, Cem, (2003), “Meşk, Meslek ve Profesyonellik” Aşk Olmanın Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 59-65.

Behar'ın şu ifadelerinden anlamaktayız: "...Üstadın da bildiğini mutlaka öğretmesi, mutlaka sonraki kuşağa intikal ettirmesi gerekiyordu. ... Öğretimde cimrilik, nekeslik, naz ve kibir hiçbir zaman hoş karşılanmazdı." (Behar, 2003: 100)

Hem âşıklık geleneğinde hem de geleneksel Osmanlı Türk müziğinde şöhretli bir ustadan ders alarak ya da pek çok çırak yetiştirerek gelenek içinde yer edinmiş olmak önemli bir gurur kaynağıydı (Behar, 2003: 98).

Her iki geleneğin benzer olan bir diğer yönü de vefat etmiş olan ustaların unutturulmamaya çalışılmasıdır. Âşıklık geleneğinde çıraklar usta malı eserler icra ettikten sonra ustanın adını taşırır ve dinleyici kitleye ustanın ruhuna bir Fatiha okuması için telkinde bulunurdu. Bu özelliği "...Her dersten sonra o derste meşk edilen eserlerin güfte ve beste sahiplerine birer Fatiha oku(nması)..." ile geleneksel Osmanlı Türk müziğinde de görmekteyiz. (Behar, 2003: 100)

II. Çırağın Eğitim Sürecinde Öğrendiği Konular ve Öğretim Şekli

A. Âşık Edebiyatında Usta-Çırak Geleneğiyle Öğretilen Konular

Âşıklık geleneği içinde çırak, bir usta edindikten sonra edebî ve meslekî bir eğitim sürecinden geçer.¹² Çıraklar ustalarının yanlarında geçirdikleri eğitim sürecinde şu konular hakkında bilgi edinirler:

A.I. Çırağın Ustasından Öğrendiği Edebî Konular: Bilindiği gibi âşıklar ve bu âşıklar tarafından icra edilen edebî ürünler, "Âşık Edebiyatı" adı altında ele alınıp incelenmektedir. Pek çok âşık edebiyatı araştırmacısına göre bu edebiyat; 1. Âşık Şiirleri, 2. Halk Hikâyeleri, olmak üzere iki ana bölümde incelenebilir. Usta bir âşığın yanında âşıklık geleneğini ve âşık edebiyatı ürünlerini öğrenen çırak, ustasından âşık edebiyatı ile ilgili şu konuları öğrenmektedir:

1. Âşık Şiirlerini Öğrenme: Araştırmacılar âşık edebiyatı mahsullerinden biri olan âşık tarzı şiirleri; "Serbest Deyişler", "Sistemli Deyişler" olmak üzere iki ana bölümde incelemişlerdir.¹³ Biz de yazımızda bu düşünceden hareketle âşık adayının ustasından öğrendiği âşık tarzı şiirleri üç gruba ayırdık.

a. Usta Malı Şiirler Öğrenme: Usta malı şiirleri öğrenme, bir âşık

¹² Konu ile ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Aslan, Ferhat, (2002), "Çırağın Eğitim Süreci", Kars Yöresi Âşıklarında Usta-Çırak İlişkileri, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: 72-102.

¹³ Daha geniş bilgi için bkz. Günay, Umay, (1993), *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçağ Yayınları: 25.

adayının eğitiminin temelini oluşturmaktadır. Bu dönemde çırak; usta âşıkları, geleneğin icra edildiği ortamlarda dikkatle *dinler*, onların şiirlerini *ezberler* ve özümsemeye çalışır. Böylece çırağın sanatçı kişiliğinin temelleri atılmış olur.

Usta, çırağına ilk önce kendisinin ve diğer usta âşıkların şiirlerini *ezberlemesini* ve bu şiirleri, usta âşıklar gibi icra etmeye çalışmasını söyleyerek çırağının usta malı repertuarının gelişmesini sağlar.

b. Serbest Değişler Öğrenme: Serbest değişler âşıkların tıpkı kalem şairleri gibi uzun bir süre düşünerek, üzerinde değişiklikler yaparak oluşturdukları şiirlerdir. Usta âşık çırağına kendi şiirlerinden ya da diğer usta âşıkların şiirlerinden örnekler göstererek âşık tarzı şiirlerin, serbest değişlerin ölçüsü, kafiyesi, teması ve kelime kadrosu ile ilgili elinden geldiğince bilgiler vermektedir. Böylece çırak, usta mallarını ezberleyip, icra edebildikten sonra kendi yeteneği ölçüsünde serbest değişler meydana getirmeye başlamaktadır.

c. Sistemli Değişler Öğrenme: Sistemli değişler; âşıkların bir âşık meclisinde, dinleyici karşısında hiçbir hazırlık yapmadan, *irticalen* söylediği şiirlerdir. Bu şiirler çeşitli icra ortamlarında, belli bir düzen içinde bir âşığın denenmesi ve başarılı olup olmadığına karar vermek için diğer bir âşık ile yapılan karşılaşmalarda üretildiğinden diyaloga dayalıdır.¹⁴

Ayrıca âşıklarımızın belirttiğine göre, sistemli değişler meydana getiremeyen, yani âşık meclislerinde irticalen şiir söyleyemeyen, atışma yapamayan âşık usta bir âşık sayılmaz. Bundan dolayı usta âşık çırağını, atışma konusunda da eğitmeye çalışır. Böylece çırak belli bir zaman sonra sistemli değişler meydana getirmeye başlar.

2. Halk Hikâyelerini Öğrenme: Pek çok usta aşığa göre hikâye anlatamayan âşık iyi bir âşık sayılmaz ve âşıklık geleneğini gerektiği gibi icra edemez. Çünkü âşık fasıllarının günlerce hatta haftalarca devam ettiği âşık meclislerine giden âşık, bildiği bütün türküleri söylese de bu günleri dolduramaz ve icra edecek herhangi bir varlığı kalmamış olur. Fakat âşığın hikâye bilgisi genişse bu tür bir âşık meclisinde geleneği kolaylıkla icra eder ve halka kendisini zevkle dinletir. Çırak, ustasının yanında geçirdiği eğitim sürecinde pek çok âşık meclisine katılır, bu meclislerde ustasının ya da diğer usta âşıkların anlattığı hikâyeleri defalarca *dinleyerek ezberler*, usta âşıkların hikâyelerini nasıl anlattıklarını büyük bir dikkatle gözlemler ve onlar gibi hikâye anlatmaya çalışarak, yani onları *taklit ederek* hikâye

¹⁴ Daha geniş bilgi için bkz. a. g. e., s. 25-34.

anlatma geleneğini zamanla öğrenir ve kabiliyetini tecrübeyle arttırır.

A. II. Saz Çalmayı ve Âşık Havalarını Öğrenme¹⁵: “Âşık tarzı şiir daima saz eşliğinde, âşık düzeni veya âşık ayağı adı verilen özel bir akord sistemi içinde dile getirilmektedir.”¹⁶ Bundan dolayı âşıklık geleneğinde saz çalma önemli bir husustur. Fakat derleme yaptığımız âşıkların pek çoğu âşıklık geleneğinde sözü, sazdan daha önemli görmektedirler.

Sözlü kültürde var olan söz tekrarına âşıklık geleneğinde saz da eklenir. Böylece âşıklar geleneği icra ederlerken özellikle de irticalen şiir söylerlerken söz tekrarlarını ve sazı kullanırlar. Bu iki önemli unsur; âşığı “durup ne diyeceğini bilememek”ten kurtarır, âşığa zaman kazandırır ve sözlerini ustalıkla sıralamada yardımcı olur. Bundan dolayı da irticalen şiir söyleyebilmek gibi saz çalmak da âşıkların önde gelen vasıflarından birisidir. Çırak, eğitim sürecine girdikten sonra saz çalma kabiliyetini ustasını gözlemleyerek geliştirir. Çırak, ustasının yanındaki eğitim sürecine başladığı andan itibaren usta malı deyişleri ve serbest deyişleri öğrendiği sıralarda saz çalmayı da öğrenmektedir.

“Âşıklık geleneği içinde, söz ve ezgi geleneksel özelliğindedir. Bu bakımdan âşıklar şiir söylemede olduğu gibi müzikte de usta malı kullanırlar. Âşıklar kendi şiirlerini ve eski usta âşıkların şiirlerini geleneksel özellik taşıyan hazır ezgi kalıplarına döşeyerek icra ederler. Usta malı melodi kalıpları “çeşitli dizi, seyir ve melodileri içine aldığından” âşık çıraklık devresinde ustasından söz söylemeye ait teknik inceliklerin yanı sıra, sözün birleşeceği melodik yapıları ve birleştirmenin incelik ve tekniklerini de öğrenir. Manzum söz söylemeye bağlı olarak ortaya çıkan edebî tür ve şekillerin kolay öğrenilebilmesi ve dinleyici üzerinde tesirli olabilmesi, melodi kalıplarının iyi bilinmesine ve müziğin sözle birlikte başarılı bir şekilde kullanılmasına bağlıdır (Özarslan, 2001: 161).

Âşıkları çıraklık dönemlerinde ustalarından saz çalmayı öğrendikleri andan itibaren âşık havalarını da öğrenmektedirler. Âşık havaları genellikle çıraklara âşık fasıllarındaki icra sırasına, yani geleneğe uygun olarak öğretilir.

A. III. Âşık Fasıllarını ve Meclis Adabını Öğrenme: Âşıklar geleneğin icra edildiği mekânlarda fasıllar tertip ederler ve toplum karşısında hünerlerini ortaya koyarlar. Âşıklar bu fasıllarda gelişigüzel hareket etmezler. Âşıkların davranışları ve icra ettikleri edebî ürünler belli bir tertip

¹⁵ Âşık musikisi ile ilgili çeşitli örnekler için bkz.: Tüfekçi, Nida, (1983), “Âşıklarda Müzik” II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri (Halk Müziği-Oyun-Eğlence) [Cilt: 3], Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 325-340.

¹⁶ a. e., s. 21.

ve düzen içinde cereyan eder.¹⁷ Bu da âşıklık geleneğini meydana getiren unsurlardandır. Usta bir âşık, çıracağına âşık meclislerindeki fasıllarda nasıl hareket etmesi gerektiğini yani “meclis adabını” da öğretmektedir.

B. Geleneksel Osmanlı Türk Müziğinde Meşk Usulüyle Öğretilen Konular

Âşıklık geleneğini öğrenmek isteyen çırak yukarıda belirtilen konularla ilgili ustası tarafından eğitildiği gibi Osmanlı Türk müziğinde de çıraklar ustaları tarafından eğitilmektedir.

Musiki meşkederken öğrenci sadece **müzik teorisini** ya da **bir çalgıyı** ya da **bir tekniği** yahut da **hocasının üslûbunu, icrasını, yorumunu** öğrenmezdi. Talebe meşk alırken öncelikle bizzat eserlerin kendilerini -yani mevcut **müzik dağarını**, repertuarını- öğrenmiş olurdu. Dönemin repertuarı da böylece meşk yoluyla sonraki kuşaklara aktarılmış olurdu (Behar, 2003: 14).

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı gibi bu eğitimin konuları âşıklık geleneğinden oldukça farklıdır. Çünkü Osmanlı Türk müziği üzerine eğitim gören bir çırağın öğrendiği konular arasında, âşıklık geleneğinin olmazsa olmaz konuları olan; usta malî şiirler, serbest; yani kalemlle düşünerek yazılan deyişler, sistemli; yani irticalen söylenen deyişler, halk hikâyeleri, saz çalma, âşık havaları, âşık fasılları ve meclis adabı yerine, saz eseri meşki ya da sözlü eser meşki yer almaktaydı.

Konu ile ilgili Cem Behar şunları söylemektedir: “Ayrıca, bilebildiğimiz kadarıyla musiki meraklıları arasında sözlü eser meşkinde talip olanların sayısı da saz öğrencilerinin sayısından fazlaydı. Saz eseri meşkiyle sözlü eser meşki arasında pratik açıdan da önemlice farklılıklar vardır. Sözü söylemek istediğimiz sadece kaçınılmaz teknik farklılıklar değil. Tavrı yaklaşım ve eğitimden (yani meşkten) beklenenler açılarından da önemli farklılıklar göze çarpar. ...Her şeyden önce saz (ve saz eserleri) meşkinin sözlü eser meşkinden daha zor, daha uzun ve daha meşakkatli olduğu kesindir. Bir kere çalgı öğrencisi, ciddi olarak eser meşkedip kendine bir repertuar edinmeden önce, çaldığı sazın yapısının getirdiği teknik güçlüklerin asgarisinin üstesinden gelmek zorundaydı. Buna sazende jargonunda “sazını yenmek” deniyor. Saz meşkinde geleneksel olarak herhangi bir saz eseri icrasıyla başlanırdı. Ama ciddi bir repertuarın meşkedilmesi de ancak asgari bir teknik düzeye geldikten sonra gerçekleşebilirdi (Behar, 2003:

¹⁷ Âşık fasılları hakkında daha geniş bilgi için bkz. Günay, Umay, (1993), *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçağ Yayınları: 47.

35-36).

Kaldı ki klâsik Türk müziği sazlarının (vurmalı sazlar ve belki de ud dışında) hiçbiri, yapı ve çalış tekniği itibarıyla hem çalıp hem söylemeye elverişli değildir. Gerçi pratikte hem sazende hem hanende olan müzisyenler az değildi. Ancak, sıra saz ya da ses meşk etmeye geldiğinde eğitimde uzmanlık alanlarından ödün verildiği pek görülmez. Öncelikle sazende olanların sadece saz meşki vermeleri, hanendelerin ise, zaman zaman saz eşliğinde de olsa, talebelerine sadece sözlü eser repertuarını geçmeleri en sık rastlanan durumdur (Behar 2003: 40).

Yukarıdaki ifadelerden anlaşılacağı gibi; Osmanlı Türk müziğinde saz eseri meşki ile sözlü eser meşki arasında bir ayrım olduğunu ve bu ayrımın her iki gelenek arasındaki en önemli farklardan birini teşkil ettiğini söyleyebiliriz.

Sözlü eser meşkinde ise: Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlanmadan önce bu usûl birkaç kere vurulur. Öğrenci usûlü sağ ve sol eliyle -dizlerini kudüm itibar ederek- vurur. Sonra eser hep usûl vurularak hoca tarafından okunur, öğrenciye *tekrar* ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin *hafızasına iyice ve eksiksiz yerleşinceye kadar defalarca okutturur*. Öğrencinin tereddütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya dek *tekrar* ettirir. Nihai amaç meşkedilen eserin talebenin *hafızasına nakşedilmesidir* (Behar, 2003: 16).

Yukarıdaki ifadelerden sözlü eser meşkinin nasıl yapıldığı ile ilgili bir fikir sahibi olabilmekteyiz. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, usta çırağına bir eseri geçerken eserin; zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm gibi kısımlarının eksiksiz bir şekilde çırağı tarafından *ezberlenmesini* sağlamaktadır.

Ayrıca bir klâsik Türk müziği sözlü eseri usûl¹⁸, güfte ve melodi olmak üzere birbiriyle örtüşen üç ayrı düzlemden oluştuğu ve bu düzlemlerin uyum halinde olması estetik bir zorunluluk olduğu için sözlü eser meşk ettiren bir ustanın çırağını usul, güfte ve melodi ile ilgili konularda da

¹⁸ Usûl dediğimiz şey, eserlerin başından sonuna kadar aynı şekilde ardarda birçok kez tekrarlanan bir kuvvetli ve zayıf vuruşlar kalıbı ve dizisidir. Her usûlün de kendine mahsus bir örgüsü, lezzeti, anlamı, kişiliği ve eski deyimlerle “revişi” (yani yürüyüşü) vardır. ...Eserleri kolayca ezberine almanın ve sonra da hatırlamanın en önemli koşulu onları her zaman usullerini de vurarak meşketmektir. Konu ile ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Behar, Cem, (2003), “Meşk ve Usûl”, Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 16-20.

eğitmekte olduğunu söyleyebiliriz (Behar, 2003: 20).

Buna ek olarak: “Basitlerinden başlayarak elden geldiğince çok sayıda eseri ezberine almadan musikiyi (yani **usûlleri, makam bilgisini, beste formlarını, beste tekniğini** vs.) öğrenmek tamamen olanaksızdı.” (Behar, 2003: 146) ifadesinden de anlaşılacağı gibi musiki öğrenmek usulleri, makam bilgisini, beste formlarını, beste tekniğini vs. öğrenmek demek olduğundan ustanın çırağına bu konularda da bilgi verdiğini söyleyebiliriz.

Görüldüğü gibi âşık edebiyatında ve geleneksel Osmanlı Türk müziğinde ustaların çıraklarına öğrettikleri konular, âşıklık geleneğindeki müzikle ilgili konular olan saz çalma ve âşık havaları hariç, birbirinden oldukça farklıdır. Fakat bu farklı konuların çıraklara nasıl öğretildiği yani öğretim metotları bu iki geleneği birbirine yaklaştıran en önemli unsurların başında gelmektedir.

Âşık edebiyatında usta-çırak geleneği çerçevesinde gerçekleşen eğitim sürecinin temeli ve çok önemli bir kısmı **sözlü kültüre** dayanmaktadır. Çıraklar, geleneğin icra edildiği mekânlarda ustalarını dikkatle **dinleyerek**, ustalarının sözlerini **ezberleyerek**, ustalarını dikkatlice **gözlemleyerek**, ustanın hareketlerini **taklit ederek** yetişmektedirler. Bundan dolayı usta-çırak geleneğindeki eğitim sürecinin temelini; “**dinleme**”, “**ezberleme**”, “**gözleme**” ve “**taklit etme**” metotlarının oluşturduğu söylenebilir.

Usta-çırak geleneğinde kullanılan bu metotların geleneksel Osmanlı Türk müziğinde meşk usulüyle verilen eğitimin de temelini oluşturduğunu Cem Behar’ın aşağıdaki ifadeleri göstermektedir: Yirminci yüzyılın başlarından önce ise, musiki icra ve öğretiminde hemen hiç nota kullanılmadığı için **şifahi eğitim**, yani esas itibariyle usta-çırak ilişkisine dayanan musiki eğitim sistemi olan meşk; esas itibariyle **taklit ve tekrar** üzerine kuruludur. Hoca tarafından talebeye kısım kısım ve bütünüyle defalarca **tekrar** ettirilen musiki eseri de usulüyle birlikte **hafızada** yer ederdi. (Behar, 2003: 14-15)

III. İcra ve Öğretim Mekânları

A. Âşıklık Geleneğinin İcra ve Öğretim Mekânları

Geleneksel bir eğitim sürecinden geçen çırak yukarıda açıkladığımız konularda ustası tarafından eğitilir. Bu eğitim süreci hiç şüphesiz belli

başlı mekânlarda gerçekleşir. Fakat usta-çırak geleneğinde çırağın eğitim gördüğü *tek ve belli bir mekân yoktur*.¹⁹ Bunun sebebi *âşıklığın bir okulunun olmamasıdır*. Usta-çırak geleneğinde belli bir mekânın olmaması; gelenek içerisinde, pek çok meslek ve sanat dalında da olduğu gibi, teorik bilgilerden ziyade pratiğe dayalı bir eğitimin uygulanmasından kaynaklanmaktadır.

Usta-çırak geleneği içerisinde yetişen bir çırak, ustasını; ustasının evinde, köy düğünlerinde, köy odalarında, âşık kahvehanelerinde ve gurbette takip ederek gözlemlemeye çalışır. Çırağın eğitim sürecinde önemli olan bu mekânları şöyle sıralayabiliriz:

1. Ustanın Evi: Bazı çırakların babaları aynı zamanda gelenek içinde kendi ustaları olduğundan çıraklıkları süresince ustaları ile aynı evi paylaşmışlardır. Âşıklarımıza göre; ustasının evinde kalarak bu geleneği öğrenmeye çalışan bir çırak daha iyi yetişmektedir.

2. Köy Düğünleri: Anadolu'nun pek çok bölgesinde sözlü kültürün yaşaması ve devam etmesi için önemli bir mekân olan köy düğünleri âşıklık geleneğinin en önemli icra mekânlarından biridir. Köy düğünleri yazın daha çok köy meydanı, evlerin önü ya da bahçe gibi açık mekânlarda, kışın ise köy odaları, evlerin salonları ve uygun kapalı mekânlarda yapılmaktadır. Köy düğünlerindeki en önemli eğlence ise âşık fasıllarıdır. Bu icra mekânı âşıklık geleneği ile birlikte, usta-çırak geleneğinin devamlılığı ve çırağın yetişmesi bakımından oldukça önemlidir. Âşıkların sanatlarını icra ettikleri ve geçimlerini sağlayacakları parayı kazandıkları bu önemli mekânların günümüzde geçmişe nazaran daha az yapılmakta olduğunu görmekteyiz.

3. Köy Odaları ve Evler: Anadolu'nun hemen her köşesinde var olan köy odaları ve hatırı sayılır kişilerin evleri hem sözlü kültürün hem de âşıklık geleneğinin devam etmesi ve kuşaktan kuşağa aktarılması için çok önemli mekânlardır. Âşıklar düğünlere gitmedikleri zamanlarda köy odalarında ve hatırı sayılır, zengin kimselerin evlerinde kurulan âşık meclislerine giderek geleneği bu mekânlarda icra ederler. Kuşkusuz çırağı olan usta bir âşık, çırağını da bu meclise götürür. Çırak köy odaları ve evlerde yapılan bu âşık fasıllarında da ustasının geleneği nasıl icra ettiğini yakından takip ederek kendini yetiştirmeye çalışır.

4. Âşık Kahvehaneleri: Âşık kahvehaneleri hem âşıklık geleneğinin icra edildiği hem de usta-çırak ilişkilerinin en yoğun yaşandığı çok önemli mekânlardır. İçerisinde icra edilen fasıllar dolayısıyla âşık kahvehaneleri

¹⁹ Âşıklık geleneğinin bugün dahi varlığını sürdürdüğü Kars yöresinde, geleneğin icra edildiği ortamlar ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Taşlıova, M. Mete, (2006), "Kars Sözel Hikâyeciliğinin İcra Ortamları", Hacettepe Üniversitesi Türkbilgi Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Bahar, (11), 164-188.

âşıkların eğitimleri için çok önemli birer merkez olmuştur.

5. Gurbet: Âşıklık geleneği içerisinde gurbete çıkmanın hem gelenek hem de âşığın eğitimi için çok önemli bir yeri vardır. Âşık ya da çırak gezip gördüğü yerlerdeki icra mekânlarında farklı dinleyici kitlelerine hitap ettiği için yeni bilgiler edinmekte, bilgisini, görgüsünü ve tecrübesini artırmaktadır.

B. Osmanlı Türk Müziğinin İcra ve Öğretim Mekânları

Osmanlı Türk müziğinin icra ve öğretim mekânlarına baktığımızda âşıklık geleneği ile benzerliklerinin ve farklılıklarının olduğunu görmekteyiz.²⁰ Her şeyden önce Osmanlı Türk müziği her zaman esas itibariyle İstanbul başta olmak üzere Bursa, Edirne, Selanik, Şam, İzmir gibi belli başlı Osmanlı kentlerinde gelişmiştir. Nitelik itibariyle bir *şehir musikisi* olmuştur yani. Bu kentler dışına yayılmış olduğu pek söylenemez (Behar, 2003: 47). Osmanlı Türk müziğinin aksine âşıklık geleneği başta Anadolu'nun hemen her köşesindeki köy, kasaba ve şehirlerde icra edildiği gibi hem geçmişte hem de günümüzde, özellikle İstanbul başta olmak üzere Ankara, İzmir, Bursa vs. gibi büyük şehirlerde de kendisine icra mekânı bulabilmiştir. Bunun yanında kanaatimizce icra ve öğretim mekânları arasındaki en önemli farklardan biri de Osmanlı Türk müziğinin genellikle bir kapalı mekân musikisi olmasının²¹ aksine âşıklık geleneğine baktığımızda gelenek ustanın evi, köy odaları ve evler, âşık kahvehaneleri gibi kapalı mekânlarda icra edildiği gibi açık mekânlarda kurulan icra mekânları ya da köy meydanları gibi açık mekânlarda da icra edilmektedir.

Topkapı Sarayı başta olmak üzere İstanbul'daki birçok saray, Yenikapı Mevlevihanesi, Bahariye Mevlevihanesi gibi İstanbul Mevlevîhaneleri, Yeni Camii gibi bazı İstanbul camileri, Halvetiyye, Gülşeniyye, Kadiriyye, Cerrahiyye, Bektaşîyye gibi musikiyle birlikte zikrin önem kazandığı diğer bazı tarikatlar daha çok II. Meşrutiyet (1908-1918) döneminden itibaren kurulan ve sayıları giderek artan; Musiki-yi Osmani Mektebi, Darüttalim-i Musiki, Darüşşafaka, Darülfeyz-i Musiki Cemiyeti, Üsküdar Musiki Cemiyeti gibi kurum, kuruluş ve dernekler Osmanlı Türk müziğinin icra edildiği fakat genel olarak âşıklık geleneğinin icra edilmediği

²⁰ Daha geniş bilgi için bkz.: Behar, Cem, (2003), "Meşk Mekanları", Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 43-53.

²¹ Behar, Cem, (30.06.2000), "Mekân ve Müzik", Zaman. Bununla beraber "...on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde bahçeler, mesire yerleri, kıraathaneler, daha sonraları gazinolar vs. gibi umuma açık yerler musiki icra edildiği de görülmektedir." (Behar, 2003; 61) Bu noktadan bakıldığında Osmanlı Türk müziğinin değişen şartlar karşısında sadece kapalı mekân müziği olmaktan uzaklaştığı bu yönüyle de âşıklık geleneğine yaklaştığı söylenebilir.

mekânlardır.

Farklılık gösteren bu mekânların aksine kahvehaneler ve ustanın evi hem âşıklık geleneğinin hem de Osmanlı Türk müziğinin icra edildiği ve geleneğin öğretildiği ortak mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

IV. Çırağın Eğitim Sürecinde Diğer Kültürel Etkiler

A. Usta Çıracak Geleneğindeki Diğer Kültürel Etkiler

Âşıklık geleneğini usta-çırak ilişkisi içinde öğrenmeye çalışan bir âşık adayı, bu geleneği icra edebilmesi için alması gereken edebî ve meslekî terbiyeyi hiç şüphesiz ki sadece çıraklığını yaptığı ustasından edinmez.²² Âşık adayının eğitim sürecinde onun eğitimindeki en etkili faktör kendi ustası olmakla birlikte diğer yardımcı faktörler de çırağın eğitiminde söz sahibi olmaktadır. Bu faktörleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Çırağın Tahsil Durumu: Âşıklık geleneğini öğrenmekte olan çırağın bu geleneği daha iyi öğrenmesinde ve sanatını iyi bir şekilde icra edebilmesinde onun örgün eğitim kurumlarından aldığı eğitim yardımcı bir etkidir.

2. Çırağın Kitap Okuma Alışkanlığı: Âşıklık geleneği sözlü bir kültüre dayanmakla birlikte özellikle 19. yüzyıldan sonra yazılı kültür ve son yüzyıllarda da elektronik kültür, gelenek üzerinde önemli bir değişim yaşanmasına sebep olmuştur.

Yazılı kültürün yaygınlaşması, okuma-yazma oranının artması çırağın âşıklık geleneği ile ilgili yapılan ve sayıları gün geçtikçe artan araştırmaları, kitapları okumasına imkân vermekte, böylece de çırak kendisini yetiştirebilmektedir.

3. Çırağın Yetişme Sürecinde Diğer Âşıkların Etkisi: Usta-çırak geleneği kesin ve katı kurallara bağlı görünmemektedir. Usta bir âşığın yanında belli bir eğitim sürecine giren çırak sadece kendi ustasının bilgilerinden faydalanmaz, sadece kendi ustasını örnek almaz. Âşık meclislerinde görüp tanıdığı ve icrasını beğendiği diğer usta âşıkların bilgi, tecrübe ve eserlerinden de faydalanarak kendini yetiştirmeye çalışır. Zaten usta âşıklar da çıraklarına sadece kendilerinden değil, diğer usta âşıkların birikimlerinden de faydalanmalarını tavsiye ederler.

4. Çırağın Yetişme Sürecinde Dinleyici Kitlesinin Etkisi: Âşıklık geleneğine meraklı ve âşık meclislerinin müdavimi olan dinleyici kitlesi

²²Daha geniş bilgi için bkz.: Aslan, Ferhat, (2002), "Çırağın Eğitim Sürecinde Diğer Kültürel Etkiler", Kars Yöresi Âşıklarında Usta-Çıracak İlişkileri, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: 127-139.

de âşığın ve çırağın yetişmesinde önemli etkileri olan bir faktördür. Âşık meclislerini sürekli takip eden bu kitle; âşıklık geleneğini, âşıkların eserlerini ve âşık fasıllarını çok iyi bilmektedir. Böylece geleneği icra eden âşık ile dinleyici kitle arasında bir denetim sistemi teşekkül etmektedir. Âşığı dinleyen, âşıklık geleneğini belki de bir âşık kadar iyi bilen, âşık meclislerinin müdavimi olan kişiler ve âşığın içinde yetiştiği toplum da âşıkların yetişmesinde önemli unsurlar arasında gösterilebilir.

B. Meşk Usulündeki Diğer Kültürel Etkiler

Osmanlı Türk müziğinde de bir ustadan meşk ederek geleneği öğrenmeye çalışan bir çırak bu müziği icra edebilmek için alması gereken eğitimi sadece çıraklığını yaptığı ustasından edinmez. Çırağın eğitiminde kendi ustası dışında başka etkenler de vardır. Usta-çırak geleneğindeki etkenlerden olan çırağın tahsil durumu ve kitap okuma alışkanlığı gibi etkenler genel olarak meşk usulünde de vardır diyebiliriz. Yazılı kültür ortamının yaygınlaşması ile birlikte tıpkı âşıklık geleneğinde olduğu gibi âşıkların eserlerinin yazılmaya başlanmasına benzer bir şekilde Osmanlı Türk müziğinde de eserler notaya dökülmüş²³ ve musiki nazariyatı ve nota ile ilgili kitapların sayılarında artış olmuş; böylece de çırak bu yazılı kaynaklardan eğitimi açısından faydalanabilmiştir.

Bir başka benzerlik çırağın yetişme sürecinde diğer ustaların da etkisinin görülmesidir. Osmanlı Türk müziği üzerine dersler alan bir çırağın tıpkı âşıklık geleneğinde olduğu gibi sadece çıraklığını yaptığı ustasından ders aldığı söylenemez aksine; ne meşk verenin bir tek öğrenciyle ne de bir musiki öğrencisinin bir tek üstadla yetinmesi hiçbir zaman söz konusu değildi. Her öğrenci ardarda (ve hatta eşzamanlı olarak) birden fazla hocadan meşk almakta olabirdi.

Gerek icrada gerekse meşk alıp vermekte belli bir uzmanlaşma vardır. Aynı öğrenci bir üstaddan dindışı beste, semai ve şarkılar geçerken aynı zamanda bir Mevlevî dervişinden ayinler, bir müezzinden de cami ilahileri ve tevşihler meşketmekte olabilir, bir başka tekkeye de devam ederek bazı zikir ilâhilerini ya da nefesleri öğrenmekte olabirdi, yani bir musiki öğrencisinin alabilecekleri hiçbir zaman bir tek üstadın mahfuzatıyla sınırlı değildi (Behar, 2003: 103-104).

Bu uzmanlaşma, Osmanlı Türk müziğindeki kadar kesin hatlarla olmasa da âşıklık geleneğinde de vardır denilebilir. Bir çırak şiir, saz çalma ve

²³ Daha geniş bilgi için bkz.: Behar, Cem, (2003), "Eser Kayıpları", Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 131-137., Behar, Cem, (1987), "Klasik Türk Müziğinde Yazı", Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler, İstanbul: Bağlam Yayınları: 19-57.

hikâye söyleme bakımından kendine bu türlerde daha başarılı olan farklı usta âşıkları örnek alabilir.²⁴

V. Ustalık Ölçüleri

A. Âşıklık Geleneğinde Ustalık Ölçüleri

Âşıkların birçoğu gelenek içerisinde “çıraklık”, “kalfalık” ve “ustalık” gibi dönemlerin olduğunu belirtmektedirler.²⁵ Bir âşık adayının geleneği güzel bir şekilde icra edebilmesi için bu dönemlerden geçerek bilgi, görgü ve tecrübesini arttırması gerektiğini ifade etmektedirler.

Âşık adayı çıraklık döneminde; usta malı deyişleri, âşık havalarını ve halk hikâyelerini ustasının kontrolünde öğrenir. Bu dönemde çırağın en çok kullandığı öğrenme metotları “*dinleme*”, “*ezberleme*”, “*gözleme*” ve “*taklit etme*”dir. Kalfalık dönemi ise, adayın belirli ölçülerde saz çalması ile usta malı şiir söyleyebilmesi ve ustasından öğrendiklerini dinleyici kitlesi önünde okumasıyla başlar. Kalfalık döneminde artık iyiden iyiye saza hâkim bir duruma gelen âşık adayının dili de laf yapar hâle gelir.”²⁶

1. Mahlas Alma: Mahlas; şairlerin şiirlerinde asıl isimlerinin yerine kullandıkları takma bir isimdir. Türk edebiyatında var olan bu gelenek âşıklık geleneğimizde de yüzyıllardır varlığını devam ettirmiştir. Âşıklık geleneğinde mahlas almaya “tapşırma” da denmektedir. Usta-çırak geleneği içerisinde yetişmiş ve artık kendi şiirlerini üretir hale gelmiş olan bir çırağa, mahlasını kendi ustası verebileceği gibi başka bir usta da verebilir.

2. Berat Alma: Âşıklara göre “çıraklık” olarak adlandırılan bu dönemin belli bir müddeti yoktur. Bu müddet tıpkı geleneksel Osmanlı Türk müziğinde de olduğu gibi çırağın geleneğe olan ilgisine ve şahsî yeteneğine bağlıdır.

Eğer âşık adayı çıraklık dönemindeki eğitim sürecini başarıyla tamamlayabilir; iyi bir şekilde usta malı deyişleri icra edebilir, âşık tarzı şiirler üretebilir, âşık havalarını sazı ile çalabilir, halk hikâyelerini ustaları gibi anlatabilir ve âşık meclislerinde kendini dinleyici kitleye kabul ettirebilirse, bu âşık adayı için çıraklık dönemi bitmiş artık usta bir âşık

²⁴ Âşık Sabri Yokuş da âşıklık geleneğinde; kendisine hikâye anlatma yönüyle Murat Çobanoğlu’nu, şiir dalında ise Yaşar Reyhani’yi örnek aldığını belirtmektedir. Yokuş, Sabri: “Âşık Sabri Yokuş” ile 04. 10. 1999 tarihinde Kars’ta tarafımızdan yapılan görüşme. Görüşmenin ses kaydı ve deşifre edilmiş metin 152/3 numarası ile İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Müze ve Arşivi’ndedir.

²⁵ Âşıklık geleneğinde kalfalık ve ustalık dönemleri ile ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Aslan, Ferhat, (2002), “Âşıklık Geleneğinde Kalfalık Dönemi”, Âşıklık Geleneğinde Ustalık Dönemi”, Kars Yöresi Âşıklarında Usta-Çırak İlişkileri, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: 147-178.

²⁶ Özarslan, Metin, (2001), Erzurum Âşıklık Geleneği, Ankara: Akçağ Yayınları: 108.

olma yoluna girmiş demektir. Çırağının iyi bir âşık olacağına kanaat getiren usta ona “âşıklık geleneğini icra etme izni” yani “destur” ya da “icazet” de denilen “berat”ını verir. Böylece âşık adayı âşık fasıllarına ustasının gözetimine ihtiyaç duymadan âşıklık geleneğini icra edebilir.

Gelenek içinde genellikle ustanın çırağına hitaben: “Artık geleneği icra edebilirsin.” anlamındaki sözü çırağın “berati” olarak kabul edilir. Yani “berat” alma konusunda son zamanlarda yazılı ve elektronik kültür ortamının etkisi görülen istisnai bazı örneklerin dışında, herhangi bir sınav, tören ve yazılı belge yoktur.

Âşıklık geleneğinin, “berat” konusundaki bu durumunun Osmanlı Türk Müziği ile benzer olduğunu Cem Behar’ın şu ifadelerinden anlıyoruz: “Musikide, meşkte ilerlemiş bir kişinin artık kendi öğrencilerine meşk verme ya da kendi bestelediği eserleri talebelerine geçme olanağını sağlayan, ya da hiç değilse bunun meşruiyetini belgeleyen bir *icazetname* verme, mezuniyet sınavı ve tören yapma âdeti hiçbir zaman olmamıştır.” (Behar, 2003: 109)

Beratinı almış olan âşık, geleneği icra edebilme hususunda ustasının güvenini kazanmıştır. Artık âşık adayı değil, âşık havalarını sazı ile güzel bir şekilde çalabilen, bir kalem şairi gibi *şîir yazabilmekle* birlikte âşık karşılaşmalarında *irticalen şîir söyleyebilen*, usta malı hikâyeleri aslına uygun bir şekilde anlatmakla beraber kendisi de hikâyeye tasnif ederek bu mahsullerini âşık meclislerinde anlatabilen hatta kendine hayran bir dinleyici kitlesine sahip usta bir âşıktır.

Özellikle çıraklık, nispeten de kalfalık döneminde “*gözlem*” ve “*taklit*” yöntemleri ile kendini yetiştirmeye çalışan âşık ustalık döneminde icra ettiği mahsullerde artık kendi kişisel yeteneğini ortaya koyar. Çıraklık ve kalfalık dönemlerinde hafızasına aldığı usta malı deyişler ve hikâyelerle birlikte kendi edebî kişiliğini ve yeteneğini ortaya çıkaracak âşık tarzı orijinal eserler verir. Bu andan itibaren artık geleneği temsil edebilen usta bir âşıktır.

B. Osmanlı Türk Müziğinde Ustalık Ölçüleri

Osmanlı Türk müziğinde de âşıklık geleneğinde olduğu gibi genel kabul görmüş ilerleme ya da uzmanlaşmanın çeşitli aşamalarını tanımlamaya yardımcı olacak herhangi bir gösterge ya da yazılı belge bulunmamaktadır.²⁷

Bununla beraber Osmanlı Türk müziğinde çırağın usta sayılması için şu

²⁷ Daha geniş bilgi için bkz.: Behar, Cem, (2003), “Çıraklık ve Ustalık”, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 108-109.

özelliklere sahip olması gerekmektedir:

Üstatlığın bir göstergesi hıfzedilmiş eserlerin çokluğu tabii. Daha önce de değindiğimiz gibi, eserlerin kendileriyle birlikte üstad ayrıca kendi üslûbunu, kişisel yorum ve icra tavrını da öğrencilerine aktarıyor, böylece zamanla birtakım icra ve yorum ekolleri ve uzmanlaşma alanları oluşabiliyordu (Behar, 2003: 130).

Bu ölçünün âşıklık geleneğinde de olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü usta âşıklar da pek çok usta malı deyiş, âşık hikâyesi bilmekle yani “çok varlığı olmak”la övünmekte ve bunu ustalığın bir göstergesi saymaktadırlar. Ayrıca gelenek içinde kendi üslubunu yaratan âşıkların yetiştirdikleri çırakları sayesinde zamanla bir “âşık kolu” oluşturduklarını görmekteyiz.

Ayrıca eser icra ederken eserin usulüyle melodisi arasındaki özel ilişkiyi katiyen bozmamak gerekir. Bu uyumsuzluk her zaman ve haklı olarak, ya bir acemilik belirtisi ya da affedilmez bir estetik hata olarak görülmüştür (Behar, 2003: 24).

Bu ölçü âşıklık geleneğinde de icra edilen usta malı şiir ile bu şiirin birleşeceği geleneksel ezgi kalıbı, yani âşık havası arasındaki bağı bozmamak kuralına benzetilebilir.

Geleneksel Osmanlı Türk müziğinde bazen mevcut repertuarın tümünü ezberine almadan yeni besteler yapmanın küstahlık, haddini bilmezlik olarak algılandığı durumlara rastlıyoruz (Behar, 2003: 99). Bu durum ise âşıklık geleneğinde de ustanın, çırağına kendi şiirlerini üretmesinden önce mutlaka usta mallarını ezberletmesine benzemektedir.

Ali Ufkî Bey 1630’lu ve 40’lı yıllarda Saray meşkhanesinin işleyişini anlatırken şunları söyler: “*Meşkhaneye*” musiki talim edilen odaya denir. Akşama kadar açık olan bu odaya oda müzikçileriyle asker müzikçiler meşketmeye gelirler. Divan’dan sonra üstadlar gelip meşkhanede otururlar. İçoğlanları da üstadların karşısına otururlar. Kâh çalgı eşliğinde kâh çalgısız olarak kendilerine en hoş musiki eserleri öğretilir... ***Tonları bilirler ve bunlarla ezberden şarkılar bestelerler.*** ...Musiki hep ezbere öğrenilir, yazılabilmesi ise neredeyse bir mucize gibi görülür.” (Behar, 2003: 27)

Ali Ufkî Bey’in “tonları bilirler ve bunlarla ezberden şarkılar bestelerler.” ifadesi bize âşıklık geleneğinde ustalığın bir ölçüsü sayılabilen irticalen şiir söyleme yeteneğini hatırlatmaktadır. Bu noktadan bakıldığında Osmanlı Türk müziğinde ezberden şarkılar bestelemek ile irticalen şiir söylemek arasında bir benzerlik kurulabilir.

Yeni bestelenmiş bir eserin musiki çevrelerinde yayılmasının, öğrenilip okunup çalınmasının bestecisinin öğrencileri –ya da ‘meşk refikleri’– tarafından meşk edilmesine bağımlıdır. Bunun gerçekleşmesi, aynı zamanda genç besteci açısından, talebelik, acemilik ya da basit bir icracılıktan besteciliğe geçişin artık musiki camiası tarafından da fiilen onaylanması anlamına gelmektedir (Behar, 2003: 104-105). Âşıklık geleneğinde de geleneksel Osmanlı Türk müziğinde olduğu gibi ustanın ürettiği bir eserin âşık fasıllarında diğer âşıklar tarafından, dinleyici kitlenin de isteği ile icra ediliyor olması âşık için gurur kaynağı olmakta, ustalığın ispatı sayılmaktadır.

VI. Bugünkü Durum

Âşıklıktaki eğitim ve intikal yöntemi olan usta-çırak geleneği çeşitli sebeplerden dolayı eskiye nazaran zayıflamakla beraber özellikle bugün dahi geleneğin canlı olarak yaşadığı Kars, Erzurum, Sivas vs. gibi yörelerde varlığını sürdürmektedir.

Buna karşın Osmanlı Türk müziğindeki meşk yöntemi günümüzde eserlerin bir sonraki nesle aktarımında oynadığı belirleyici rolü artık büyük ölçüde kaybetmiş, eskisi gibi meşkederek öğrenmek genel bir kural olmaktan çoktan çıkmıştır. Repertuar tamamen kâğıda, notaya döküldüğü için de günümüzde ustanın en sık yaptığı iş, her şeyden önce talebesine öğreneceği eserin notasını vermektir. Öğretim ve intikal sistemleri çağın gereklerine uyumlu bir biçime girmiştir.²⁸

Fakat günümüzde elektronik kültür ortamlarının yaygınlaşmasıyla müzik öğreniminde bir “sanal” meşkten de bahsetmek mümkün görünmektedir. Yani bu yeni teknik cihazlarla yüzyıllarca bildiğimiz şekilde uygulanan *meşk*, bir yüzyüze, yanyana, dizdize eğitim biçimi olmaktan pekâlâ çıkabilir. Ölmüş bir müzisyenden, yıllar önce bu dünyayı terk etmiş, ardında talebe bırakmamış ve özgün üslûbu dahi tamamen terkedilmiş ya da unutulmuş bir icracıdan bir anlamda “meşk almak” bugün sesli ve görüntülü kayıt cihazları sayesinde artık mümkündür.

Osmanlı Türk müziğinde olduğu gibi usta-çırak geleneğinin de elektronik kültür ortamının getirdiği sesli ve görüntülü kayıt cihazları sayesinde, yapı bakımından elektronik kültür ortamına uyum sağladığını, yeni gelişmelerle birlikte değişerek devam ettiğini söyleyebiliriz.

Sonuç

Âşık edebiyatı daha çok okur-yazarlık oranı düşük olan köy ve kasabalarda yaşayan halk kesimi içerisinde yer bulmuştur. Geleneksel

²⁸ Daha geniş bilgi için bkz.: Behar, Cem, (2003), “Bugün ve Yarın”, Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 144-154.

Osmanlı Türk müziği ise bundan farklı olarak daha çok okur-yazarlık oranı yüksek olan ve büyük şehirlerde yaşayan halk kesimi içerisinde yaygınlık kazanmıştır.

“Usta-Çıracak Geleneği” ve “Meşk Usulü”yle her iki gelenek de yüzyıllar boyunca kuşaktan kuşağa intikal edebilmiş, gelenek içindeki bilgi, görgü ve tecrübenin iletimi böylece sağlanabilmiştir.

İcra edildiği mekânlar, hitap ettiği dinleyici kitle ve estetik yapısı genel olarak farklı olmasına rağmen Türk kültürü içerisinde çok köklü bir geçmişe sahip olan bu iki gelenek karşılaştırıldığında özellikle “eğitim tarzı” ve gelecek nesillere “intikal” şekli bakımından ortak öğelere sahip oldukları görülmektedir.

Bunun en önemli sebebi her iki geleneğin de sözlü kültür ortamlarında icra ve intikal ettirilmesidir. Bundan dolayı özellikle “eğitim tarzı”na bakıldığında her iki gelenekte de çıracakların, geleneğin icra edildiği mekânlarda ustalarını dikkatle *dinleyerek*, ustalarının eserlerini *ezberleyerek*, ustalarını dikkatlice *gözlemleyerek*, ustanın üslubunu *taklit ederek* yetiştiklerini *söyleyebiliriz*.

Hem usta-çıracak geleneğinde hem de meşk usulünde var olan kuralların ve ahlaki değerlerin herhangi bir yazılı metne dayanmaması da önemli bir ortak noktadır.

Bu iki gelenek karşılaştırıldığında gerek çıracak edinme ve çıracak olma sebeplerinin, çırağın eğitim sürecindeki diğer kültürel etkilerin, gerekse de ustalık ölçülerinin bazı farklılıklar olmakla birlikte ortak özellikler de taşıdığı gözden kaçmamaktadır.

Ancak bu iki geleneğin bugünkü durumuna baktığımızda meşk usulünün artık terk edildiği, onun yerine modern eğitim metodlarının benimsendiği görülmektedir. Bunun aksine âşık edebiyatındaki usta-çıracak geleneğinin giderek zayıflamakla beraber değişen şartlara uyum sağlayarak devam ettiğini söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

Aslan, Ferhat, (2002), “Çırağın Eğitim Sürecinde Diğer Kültürel Etkiler”, **Kars Yöresi Âşıklarında Usta-Çıracak İlişkileri**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: 127-139.

Behar, Cem, (1987), “Klasik Türk Müziğinde Yazı”, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul: Bağlam Yayınları: 19-57.

Behar, Cem, (Aralık-Ocak/1988-1989), “Osmanlı’da Musiki Öğrenim ve İntikal Sistemi: Meşk” **Defter**, 7, 83-108.

Behar, Cem, (1992), **Zaman, Mekân, Müzik- Klâsik Türk Musikisinde**

Eğitimi (Meşk), İcra ve Aktarım, İstanbul: Afa Yayınları: 11-82.

Behar, Cem, (30.06.2000), “Mekân ve Müzik”, **Zaman**.

Behar, Cem, (2003), **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Beşiroğlu, şehvar, “Türk Musikisinde Üslup ve Tavrı Açısından Meşk”

4. İstanbul Türk Müziği Günleri: Türk Müziği Eğitim Sempozyumu: 15-16 Mayıs 1997, haz. Göktañ Ay, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları: 136-142.

Boratav, Pertev Naili, (2002), **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları: 65.

Çobanoğlu, Murat: “Âşık Murat Çobanoğlu” ile 06. 06. 2000 tarihinde Ankara’da tarafımızdan yapılan görüşme. Görüşmenin ses kaydı ve deşifre edilmiş metin 152/3 numarası ile İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Müze ve Arşivi’ndedir.

Günay, Umay, (1993), **Türkiye’de Âşık Tarzı şiir Geleneği ve Rüya Motifi**, Ankara: Akçağ Yayınları: 25.

Özarlan, Metin, (2001), **Erzurum Âşıklık Geleneği**, Ankara: Akçağ Yayınları: 161, 108.

Tansel, Fevziye Abdullah, (1985), “Halk şairlerimizin Küçümsenmesi ve Tahkiri Meselesi”, **Belleten**, XLIX (194).

Taşlıova, M. Mete, (2006), “Kars Sözel Hikâyeciliğinin İcra Ortamları”, **Hacettepe Üniversitesi Türkbilig Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, Bahar, (11), 164-188.

Tüfekçi, Nida, (1983), “Açıklarda Müzik” **II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri (Halk Müziği-Oyun-Eğlence) [Cilt: 3]**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 325-340.

Türkçe Sözlük, (1998), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, C.II: 1545.

Uğursu, Mürsel: “Âşık Mürsel Sinan” ile 08. 02. 2000 tarihinde İstanbul’da tarafımızdan yapılan görüşme. Görüşmenin ses kaydı ve deşifre edilmiş metin 152/3 numarası ile İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Müze ve Arşivi’ndedir.

Yokuş, Sabri: “Âşık Sabri Yokuş” ile 04. 10. 1999 tarihinde Kars’ta tarafımızdan yapılan görüşme. Görüşmenin ses kaydı ve deşifre edilmiş metin 152/3 numarası ile İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Müze ve Arşivi’ndedir.

MODERN EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNDE PSİKOLOJİK GÜÇ

AYDIN, Ertuğrul
KUZEY KIBRIS/NORTH CYPRUS/СЕВЕРНЫЙ КИПР

ÖZET

Her edebiyat metni ya da eseri, yazarının başkalarından farklı zihnî ve duygusal özellikleriyle bağlantılıdır. Bu yüzden, bir edebî eseri açıklamak ve yorumlamak için yazarın psikolojisini kaynak almak, esere dair bilinç eleştirisi yapmak ve buradan psikolojik bir harita çıkarmak, edebiyat eleştirisinin, disiplinler arasında kurduğu bağın gücünün artmasını sağlamaktadır.

Edebiyat eleştirisi, psikolojiden destek alırken; herhangi bir edebiyat eserinin, en başta fert olarak yazarının karakter ve ruh halinin dışa vurulması, ya da nakledilmesine bakar. Yazarın karakterini biyografik açıdan tespit etmek için onun eserini kaynak olarak almak, ya da bu yazarın diğer yazarlardan ayrılan taraflarını, bilinç yapısını tecrübe etmenin bir yolu kabul edip, mevcut esere ait özel bir okuma tarzı geliştirmek, edebiyat eleştirisinde psikolojik gücü göstermektedir.

XX. yüzyılın başlarında, psikoloji tabanlı eleştiri tipinin ön plâna çıktığını görürüz. Bu psikolojik eleştiri türü, yazarın kendini örtülü bir şekilde dışa vurma tarzı ya da yazar psikolojisine yapılan atıflarla hem dışavurumcu, hem de anlatımcı görüşten destek almaktadır.

Modern edebiyat eleştirisi, eserin görülen ya da nakledilen unsurlarını ve bunlardaki yüzeye çıkmayan anlamları, bilinç dışı belirleyicilere aktararak; bir edebiyat eserinin gerçek mesajını ve içeriğini açığa çıkarır. Aynı zamanda, bu anlatımın okuyucu üzerindeki etkilerini tespit eder. Nitekim psikolojik güç, eleştirinin, formalizm, yapısalcılık, yapı-bozuculuk gibi alan ve yöntemlerden de yararlanarak; bilinç dışı malzemenin parçalarının tek bir varlıkta birleştirilmesine de yol açar. Böylelikle, psikanalize dayalı eleştirinin takip edeceği zihnin yapıları ve dinamikler, bir edebiyat eserinde zahirdeki şema ile sanat formunu yansıtmadaki “ben psikolojisi”nin rolünü belirler.

Eleştiride ve edebiyat teorisinde, bir edebiyat eserini, bir yazarın hayatını mercek altına alarak, psiko-biyografik işleyişle, hem dış kaynaklar, hem de yazarın yayımlamış olduğu yazıları, bir özne haliyle yazarın psikolojik gelişimine ışık tutabiliriz. Psikanalizin temel kavramlarından hareketle, yazarın karakterinin şekillenmesinde bilinç dışı ve kapalı motiflerin rolünü de ortaya koyabiliriz. Bu durumda, “ben”, eserin tertibi içindeki alt ve üst ben ile realitenin koyduğu sınırların çatışan istekleri arasında psikolojik güç ve denge süreçleri de eleştirmene yol gösterir.

Eleştiride psikanalizci teoriler ve bunların modern edebiyat eleştirisine uygulanışı konusunda, psikolojinin rol ve sınırlarını tespit etmeye çalışacağız. Ayrıca, yazarın esere yansıttığı bilinç ve bilinçaltının şekillenışı ve eserin muhtevasına yansıyan psikolojik unsurların kazandırdıkları hakkında psikolojik eleştiri yöntemlerine ait ölçülerin eserin bütününe sağladıklarını ele almaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Psikolojik eleştiri, eleştiri ve psikoloji, edebiyat eleştirisinde psikoloji, eleştiride psikolojik güç, psikanalizci edebiyat eleştirisi.

Eleştiri, bir fikir ya da hükmün doğruluk veya yanlışlığını ortaya çıkararak gerçek değerini belirtir. Edebiyat ve sanat eserlerini değerlendirmenin yolu eleştiriden geçer. Psikolojik eleştiri, bir eserde, her şeyden önce, fert olarak yazarının kişilik yapısının ve ruh halinin kurguya dayalı bir biçimde dışa yansıtılmasını, aktarılmasını ele alır.

Edebiyat eseri, yazarının zihnî ve duygusal özellikleriyle karşılıklı bir ilişki içindedir. Eleştirmen, her şeyden önce, (bir) eseri, tanıtmak, açıklamak, sınıflandırmak amacıyla yola çıkar. Ancak bunları yaparken, eleştiriye esas genel kurallar dışında, eser ve yazarının psikolojisine de dikkat etmelidir. Bu durum, hem psikolojik eleştiri, hem de psikanalizci eleştirinin öne sürdükleri yaklaşımlar arasındadır. Öte yandan, eleştirmen, ele aldığı eseri bütün olarak kavrayabilmeli, kendini ön yargılardan alı koyabilmelidir. Eserdeki estetik değere yaklaşırken de, psikolojinin dışında, geniş bir “felsefi” görüşe dayanarak hareket etmelidir. Eserin okuyucu üzerinde bıraktığı etki, içtenlik, eserdeki duygu ile yazar arasındaki ilişkiyi de göz ardı etmemelidir. Bunun yanında, eleştirinin yazarın şahsına değil, bizzat eserine yapılması da önemlidir.

Edebiyat eserlerinin çeşitli fonksiyonlarını hesaba katarak; değer biçme ve analiz ederek yargılama, eleştiriye tabi tutma, bir kişiyi ya da düşüncüyü

titiz ve dikkatli incelemeye alırken; psikolojinin varlığı göz ardı edilemez. Psikolojik eleştiride, ana hatlarıyla, fert olarak yazarın kişilik yapısının ve ruh halinin kurgusal bir şekil içinde dışı vurulması ele alınır. Bu eleştiri biçimi, XIX. yüzyılın başlarında, edebiyatın daha önceki taklitçi ve faydacı görüşlerin yerini romantik anlayışın almasının bir parçası olarak dışavurumcu, anlatımcı görüşten doğmuştur. 1920’lerden itibaren, yaygın bir psikolojik edebî eleştiri tipi olarak psikanalizci eleştiriyle karşılaşırız.¹

Eleştiride, duygusalılık sonucunda varılan aceleci taraf tutmalar, eleştirmeni totaliterciliğe sevk eder. Sistemsiz ve acele varılan yargılar ise, eleştiriye güçsüzleştirir ve onun özelliğine zarar verir. Yerli yerinde ve gerektirdiği ölçütte yapılamayan eleştiriler, eksik, yaralayıcı, gelişmeye engel teşkil eden ve kalıcı olmayan bir nitelik taşır. Bu yüzden, eleştirmen getirdiği tezler açısından hazırlıklı, deneyimli ve dikkatli olmak zorundadır.

İnsanın çocukluktan başlayarak gelişme aşamalarını ele alan psikoloji ve insanî ilişkileri inceleyen sosyal psikoloji ile bir yazarın hem hayatına dair dış etmenleri hem de kendi yazılarını güvenilir deliller olarak alıp; onun psikolojik gelişimine ait saptamaları gösteren psikobiyografi kavramları, o yazarın gölgede kalan yanlarını ve kişiliğin şekillenmesine yardım eden bilinç dışı durumların açığa çıkmasına yardım eder. Bunun yanında, psikolojik eleştiri, yazardaki sosyo-psikolojik tarafların belirlenmesine fayda sağlar. Psikolojik eleştiri, bir yandan da, yazarın kişiliğini biyografik olarak saptamakla birlikte, eserini kaynak almak, onun diğer yazarlardan farklı yanlarını da ortaya çıkarır.

Psikoanalitik eleştiri, kısaca modern psikolojinin getirdiği prensiplerin edebiyat incelemelerine uyarlanmasıdır. Özellikle Sigmund Freud’un çalışmalarıyla şekillenen bu eleştiri türü, yazar ruhu ile eseri ortaya çıkarma süreçlerinin incelenmesine dayanır. Edebî eserlerdeki psikolojik görünümleri gün ışığına çıkarır. Aynı zamanda edebî eserin okuyucu üzerinde bıraktığı etkilerin psikolojik yönüne bakar.

Lucien Goldmann, “Edebiyatta Eleştiri ve Bağınazlık” adlı yazısında, “Edebî esere, akıl dışı, açıklanmayan bir olay, öbür insanlardan, günlük hayattan ayrı bir dâhinin olağan, insanların karşısına çıkan sorunların çözüm yollarının kesin, açık bir anlatımı olarak yaklaşıyorum” biçiminde bir düşünce ileri sürer. Eleştirmenin, hem yazardan, hem de okuyucudan ayrılan üstünlüklerini hatırlamamız gereken bu düşünce, eleştirinin kazandırdıkları da ispatlamış olur. Yazarın edebî esere yaklaşım biçimi ve

¹ Abrams, M. H., (1985), A glossary of literary terms. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 263-268.

eleştiriye karşı tavrı, “eleştirel tutum, yalnız geçmişteki bağınazlığın devamı olan her şeyin gerçek kurtuluşunu desteklediği için değil; aynı zamanda, sonunda bağınazlığı aşmanın ve gelecekteki kurtuluşun gerçek koşullarını yaratması gerektiğinden, akılcı ve gerekli olan bağınazlığın karşısında bile, zorunluluğunu ve işlevini koruduğu için, kesinlikle gereklidir”² (Goldmann, 1969: 105) şeklinde daha da ileri bir boyuta taşınır.

Eleştirmen (münekkit ya da tenkitçi), bir eser karşısında tavrını belirlerken psikoloji bilimi ön plâna çıkar. Bu yüzden, “Eleştirmenle konusu olan sanatçı arasında psikolojik bir benzerlik vardır. Ve en güzel, en anlayışlı eleştiri örnekleri de, böyle bir yakınlı üzerine kurulmuş çalışmalardan doğuyor”³ değerlendirmesindeki eleştirmen-sanatçı-eser ve eleştiri arasındaki ilişkiyi dikkate almalıyız. Yüceltmek, var etmek, karalamak, önemsememek, seçememek eleştirmen zaafları olarak karşımıza çıkarken eleştirmenin psikolojini de göz ardı etmemeliyiz.

Psikolojiyle bağlantılı bir alan olan sosyoloji, eleştiriye, toplumdaki âdetler, sanat ve fikir kurumlarında yıpratıcı güç görevi olarak görür. Sosyolojide eleştirinin görev yapması, iyi işleme toplum kontrolü rolünü yerine getirmesi olarak algılanmaktadır. Aynı şekilde, kötüye kullanıldığı zaman da bazı zümrelerin elinde iktidarı ele geçirmek veya değerden düşürmek amacıyla bir silah olarak kullanıldığını işaret eder.⁴ Alman filozof Kant’ın felsefesinde, eleştiricilik, aklın ve bilgini “doğa”sını konu alan araştırma ve insanın bilgi kabiliyetini sorgulama tavrı olarak yer alır. Eleştirinin felsefede, akılcılık, doğalcılık, “bir”cilik, idealizm, pozitivizm, realizm, teori alanlarında kullanılması ise dikkatlerimizden kaçamamaktadır.⁵ Bu nedenle, septizim ve dogmatizmden sakınan Kant’ın eleştiriye felsefi açılım sağlaması anlamlıdır.

Antonio Gramsci, “Edebiyatta Eleştiri Ölçütleri” adlı yazısında, “Yeni bilgilerin biriktiğini ve kendinden sonraki bilgiler için çıkış noktası olduğunu kabul eden ‘bir tek’ ilerici hareket çizgisi açısına yerleşmek büyük hatadır.”⁶ tartışmasını açar. (Gramsci, 1968; 357). Yazara göre, çok ufukluluk, çoklu bakış açısı eserin çatı ve temasın kavramayı,

² Goldmann, L., (1969), “Edebiyatta Eleştiri ve Bağınazlık”, *Yeni Dergi*, 63, 505–514. Goldmann’ın ortaya koyduğu bu şartlar, edebiyatımızdan Ahmet Haşim’in “münekkit” konusundaki şikâyetlerini bir anlamda çözümler. Haşim’in, Goldmann’i hatırlatan fikirleri şunlardır: “Her fikir otağından, topal ve yaralı bir hayvan gibi, sopa ile taşla, tekme ile uzaklaştırılan münekkit hakikatte insan zekâsının en müessir hadimlerinden biridir.”, “Münekkit, her beşerî marifetin hâlâ tekemmüle muhtaç olduğunu bağırarak, her sabah, insana hayvan olmadığını hatırlatıyor.” Ahmet Haşim, (1963), “Münekkit”, *Otağ*, 7, 7.

³ Tunç, R., (1963), “Sanat Eseri Karşısında Eleştirmenin Durumu”, *Otağ*, 3, 7.

⁴ Ülken, H. Z., (1969), *Sosyoloji Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: 94.

⁵ Cevzici, A., (2000) *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: 309-313.

⁶ Gramsci, A., (1968), “Edebiyatta Eleştiri Ölçütleri”, *Yeni Dergi*, 44, 357.

geniş yansımalarla göstermektedir. Bu düşünce, bize, Stanley Edgar Hyman'ın "Modern Edebiyat Eleştirisi" başlıklı yazısında, modern eleştiriyi tenkit edişini hatırlatmaktadır. Hyman'ın, "Modern eleştiriyiyle uğraşanların atalarından daha zeki ya da edebiyata karşı daha uyanık oldukları söylenemez. Aslında, Aristo ve Coleridge gibi devlerin yanında hiç de görünmezler. Ama modern eleştirmenler edebiyatta bambaşka bir şey yapmaya girişmişlerdir. Bu yüzden de edebiyattan başka sonuçlar almaktadırlar. Modern eleştiriyi, kabaca ve biraz da yuvarlayarak, edebiyat incelemelerinde edebiyatla ilgili olmayan yöntemlerin ve bilgilerin düzenli bir biçimde kullanılması diye tanımlayabiliriz."⁷ (Hyman, 1968; 206).

Yazarı, genel eleştiri noktasında, su yüzüne çıkaran eserdeki şu üç ayrıntıdır:

1. Plânlama (tasarı),
2. Yazma biçimi (teknik),
3. Birleştirme (montaj).

Eserin kıymetini ölçme, tartıp biçme eleştirmenin elinde olunca, ona düşen sorumluluklar da artmaktadır. Bu nedenle, yazar kadar, eleştirmen de ön plâna çıkmaktadır. Nitekim toplum karşısında sanatçıdan çok eleştirmenin sorumluluğunun daha fazla olduğunu söyleyenler de vardır: "Hangi konuda olursa olsun eleştirmenin büyük bir etkisi vardır ilgilendiği kolun gelişme ve gerilemesinde. İsterse ilerletir bir sanatçıyı isterse balık gibi ağa sokar bırakır", "Topluma karşı sorumludur eleştirmen, bir sanatçıdan çok daha fazla."⁸ Michel Butor, eser üretme düşüncesini bile eleştiri olarak görür. Butor'a göre, "Eski eserlerde daha dikkati çekmeyen konular kullanıldığına ve bunlardan şimdiye dek alınamayan dersler alınabildiğine göre, onlarla ilgili olumlu bir fazilet eleştirisi yapacak, edebiyat tarihine yeni bir ışık tutacaktır."⁹ (Butor, 1964; 39). Demek ki, eleştiride esas olan unsurlardan biri de eserin yeni okumalarla ders çıkarma niteliğini görebilmedir.

R. P. Blackmur ise, eleştiriyi, "kendine yeten" bir sanat olarak görür. *Elma* romanını örgü tekniklerini öne çıkararak kaleme alan Enis Batur, "Bir yapıt, önce kendi sınırları içinde kalarak okunacaksa, okunmalıysa, sonra kendisini yoğuran koşullara bağlanarak ele alınmalıdır"¹⁰ düşüncesiyle eleştirmen ve okuyuculara ilginç bir ders verir. Böylece, eseri hangi kıstaslar eşliğinde okuyacağımızın önemi çarpıcı bir biçimde

⁷ Hyman, S. E., (1968), "Modern Edebiyat Eleştirisi", *Yeni Dergi*, 48, 206.

⁸ Kürçer, A. N., (1963), "Eleştirmen Sorunu", *Otağ*, 1, 8.

⁹ Butor, M., (1964), "Her Yaratış Bir Eleştiridir", *Yeni Dergi*, 3, 39.

¹⁰ Batur, E., (2001), *Elma Örgü Teknikleri Üzerine Bir Roman Denemesi*. İstanbul: Sel Yayıncılık: 89.

ortaya çıkmaktadır. Spiller, “metin vermek istediği anlam, yalnızca yazarın anlatmaya çalıştığı, ya da yazarın geçmiş deneyimlerini değil, okuyucunun metinle buluştuğu yerdedir” derken esere biçilen ömürde, okuyucunun payını da öne çıkarır. Demek ki, yazar ve eleştirmen kadar eser üzerinde okuyucunun da etkisi vardır. Fakat bu etki yine yazarın eserini kaleme alış biçimde yatmaktadır. Yazar, okuyucunun kendinden bir şeyler ekleme ya da çoklu okumalarla yeni anlamlandırmalar vereceği bir sunum sergilemediği sürece okuyucunun esere katkısı, onda kendini bulması imkânsızlaşır. Stanley Edgar Hyman’a kulak verelim: “Eleştirmen ham madde, konu, tema olarak sanat eserlerini alır, bunlara karşılık yerine göre çok değerli şu ikinci işlemlere girişir. Okuyucunun sanat eserlerini anlamasına ve değerlendirmesine yardım etmek; yazara kendi eserlerini anlayıp değerlendirmekte yardımcı olma; tanıtarak, bir yere yerleştirerek, değişmez ölçüler koyarak sanatın ilerlemesine ve gelişmesine yardım etmek.”¹¹ Açıkça görülüyor ki, okuyucuyu da yönlendiren eleştirmendir.

Stanley Edgar Hyman, eleştiri-estetik arasındaki ilişkiyi veciz bir şekilde ifade eder. Ona göre, “Edebiyat eleştirisi bir uçta kitap tanıtma yazılarına, öte uçta da estetiğe dayanır. Kitap tanıtıcısı kitaplara az çok mal gözüyle bakar. Oysa eleştirmen kitaplarla edebiyat ya da modern terimlerle söylersek edebî bir eylem ya da davranış açısından ilgilenir. Estetikçiye tek tek kitaplara değil, soyut edebiyata bakar.”¹² Shelley, aslında fikir ve ruh arasında bir iletişim görevi gören üslûbun önemine işaret eder. “Tabiatın bittiği yerde sanat başlar.” diyen Wagner’in bu yaklaşımını, canlandırıcı (apriori) olarak sanat eserine nakledenler, bunu mutlaka bir anlatış yolu veya ifade biçimiyle ortaya koyarlar. Çünkü bir yazarın kurallar (code/şifre) etrafında, duyuş ve düşünüşünü dile yansıtması onun edasıdır. Metne yaydığı cümlelerin uzun, kısa, devrik, eksilteli, sıralı oluşu, kelime seçimi yazarın üslûbuna ruh katar.

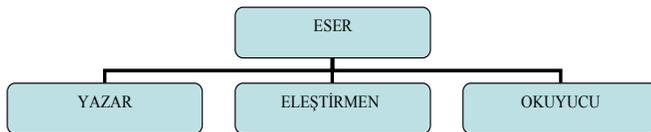
Öte yandan, her yazarın kendisine ait bir anlatım biçimi, üslubu vardır. Bu üslup da, onun karakterini yansıtmada önemli rol oynar. Yine, eserlerinde işlediği konular ve seçmiş olduğu kahramanlar onun kişiliğini yansıtır. (M. H. Abrams’tan aktaran, Moran, 2005: 133). Psikolojik eleştiri konusunda Freud başta olmak üzere, birçok yazarın düşüncesi ve tespitleri vardır. Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri adlı kitabında, eleştiri türlerinden söz ederken, psikoloji merkezli eleştiriye, “Sanatçıya Dönük Eleştiri” üst başlığında, “sanatçının psikolojisi ve kişiliği” ile “psikanaliz ve eleştiri” maddeleriyle ele almaktadır. (Moran, 2005: 131-156). Esasen,

¹¹ Hyman, S. E., (1968), “Modern Edebiyat Eleştirisi”, *Yeni Dergi*, 48, 210.

¹² Hyman, S. E., (1968), “Modern Edebiyat Eleştirisi”, *Yeni Dergi*, 48, 211.

biyografik okuma metodunun, yazar kimlik psikolojisinde neleri karşımıza çıkaracağına ve bunun eleştirideki rolünün ne olacağına dikkatlerimizi çeken yazar, psikoloji ve psikanalizin getirdiklerinin, modern edebiyat eleştirisi noktasında yabana atılmayacağını ileri sürer. Yazar, bir edebiyat eserini incelemek, eserdeki sanatçı kişiliği ile eserin kendisi arasındaki bağlantıyı tespit etmek için, eseri bir gibi kullanmak ya da o eseri aydınlatmak için yazarın hayatını analiz etmek gerektiğini altını çizer. Moran'ın bu konudaki iki tespiti, hem biyografik okuma, hem de psikolojik eleştiride özel rol oynar. Bunlardan birincisi, “Yazarın hayatında yer alan olaylar, içinde yaşadığı koşullar, aile ortamı, okuduğu kitaplar, başından geçen aşklar vb. bütün bunlar yazarın kişiliğinin ve dolayısıyla eserinin iyi anlaşılması için gerekli bilgiler sayılır” yaklaşımıdır. İkincisi ise, “Yazarın kafasına ve ruhuna sızabilir ve eserin gerçek anlamını kavrar, yorumlar ve yazarın yapmak istediğini yapıp yapmadığına bakarak eserin başarı derecesini ölçebiliriz” biçiminde özetlenmiştir. (Moran, 2005: 132). M. H. Abrams, içinde yaşadığımız dönemde birçok eleştirmenin, edebiyat eserlerini tartışırken yazarın psikolojisine en azından geçici atflarda bulunduğu altını çizer. Öte yandan, Berna Moran gibi, bir edebiyat eserinin eleştirisinde, 1) Edebî eseri açıklayıp yorumlarken yazarının psikolojisini kaynak olarak almak, 2) Yazarın kişiliğini biyografik olarak tespit için edebî eserleri kaynak almak, 3) Edebî eseri, yazarının diğerlerinden farklı yönünü ya da bilincini bizzat tecrübe etmenin, yaşamının bir yolu olarak kendine özgü bir şekilde okuma tarzının günümüzde de geçerli olan eleştirel yaklaşımlar olduğunu belirtir.¹³

Aslında, eseri üç ayrı katmana bağlayan taraf vardır. Eser, yazarın kaleminden çıktıktan sonra, toplumun malı olmuş ve böylelikle kendisi bir anlamda dışarıda kalmıştır. Eleştirmen, kendi adına bu eserden çıkaracaklarını yine kamuoyuna, yani topluma yansıtacaktır. Okuyucunun merkezinde ise, bir “çoklu” bakış söz konusudur. Eserde buldukları kadar, kendi dünyalarından yazarın dünyasına giden yolu da keşfetmeye çalışırlar. Bu durumda da, eserin üç farklı katmana yaydığı özeleştirme ve eleştirme problemi karşımıza çıkar. Eleştirmen, hem eserin dışından aldığı bilgilerle eseri aydınlatmaya çabalar, hem de eserde bulduklarıyla yazarın kişiliğini tespit etmeye çalışır. Bu her dört birimi kısaca şöyle ifade edebiliriz:



¹³ Abrams, M. H., (1985), *A Glossary of Literary Terms*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 264.

John Keble, edebî metindeki güçlü bir heyecanın, hâkim bir zevk veya duygunun bir şekilde dışa vurulmasını yazardaki “ketumluk” ve “utanç” hissine bağlar. Sanatçının iç dünyasında yer alam “ben” duygusunun açığa çıkarılmasını engelleyici güç ile kendini dışa vurmaya duyduğu ihtiyaç arasındaki çatışma ise sanat aracılığıyla çözümlenir. (Abrams, 1985: 264).

Sigmund Freud, XX. yüzyılın hemen başlarında, adına “psikanaliz” dediği dinamik bir psikoloji şekli geliştirmiş ve bunu kısa bir süre sonra da, edebiyat ve diğer birçok alan ve gelişmelerde dikkate alınacak şekilde yaygınlaştırmıştı. Freud, *Psikanalize Giriş* (1920) adlı kitabında, klasik bir psikanaliz eleştirisi de denecek konunun teorik çerçevesini, “rüyalar ve nevrotik durumlar gibi edebiyat ve diğer sanatlar da ya realitenin karşı olduğu arzulara hayal veya fanteziler kurarak erişmekten ibarettir” diye özetler. Psikanaliz uzmanının yaptığına benzer şekilde psikanalizci eleştiricinin yapacağı başlıca uygulama, eserin, bildirilen, gözükten unsurlarını bunlardaki bastırılmış anlamları oluşturan bilinç dışı belirleyicilere aktararak bir edebiyat eserinin gerçek içeriğini ortaya çıkarmak ve bu içeriğin okuyucu üzerinde bıraktığı etkilerini açıklamaktır. Freud, sanatçıların apaçık nevrozlu kişilikten kendilerini temelde ayıran özel yeteneklere sahip olduklarını da söyler. Yine, edebiyat ve sanatın, sanatçıya, rüya ve nevrozlara benzemeyen bir biçimde, gerçeklere geri dönüş yolunu açan bir fantezi tarzı olarak hizmet ettiğini belirtir.¹⁴

Psikanalizin kavramlarını, eleştirideki gibi, yazar-eser ilişkisinin tersine, okuyucu-eser ilişkisine uygulama yönteminin önemli temsilcisi Normand Holland ise, bir eseri açıklamak ve yorumlamak için yazarın kişiliğini kaynak olarak almak ve onu biyografik olarak tespit etmek ve yazarının diğer yazarlardan farklı öznel yönünü ya da bilincini bizzat tecrübe etmeyi, yaşamının bir yolu olarak kendine özgü bir şekilde okuma tarzını karşımıza çıkarır.

Edebiyat biliminde, psikanalize sıcak bakanlar, yansıtma ve savunma mekanizmalarının alımlama esnasında doğru bilginin engellenmesine karşı psikanalizin yardım edeceği düşüncesindedir.¹⁵

¹⁴ Abrams, M. H., (1985), *A Glossary of Literary terms*, Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 264; Moran, B., (2005), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 149; Aytaç, G., (1999), *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınevi, 111; Bilgin, N., (2003), *Sosyal Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 303. Freud’un edebiyat ve sanatlar üzerine psikanalizci bazı yazıları, Benjamin Nelson’ın 1958’de yayımladığı *Yaratıcılık ve Bilinç Dışı Üzerine Sigmund Freud*’da toplanmıştır. Öte yandan, Freud’un teorilerini *Psikanaliz Üzerine: Giriş Mahiyetinde Yeni Dersler* (1933) ve *Bir Psikanaliz Taslağı* (1939) adlı eserleri genel okuyucu kitlesi için açık ve canlı bir biçimde sergiler.

¹⁵ Aytaç, G., (1999), *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınevi, 112.

Freud, psikanalizle ilgili kendi yakaladığı tespitlerin birçoğunu, batı edebiyatının önemli yazarlarının edebî eserlerinin ortada olan karakter ve yan olaylarının görünmeyen yapısına uygular. Daha sonra da, Dostoyevski'nin *Karamazof Kardeşler*'i üzerine bir analiz ve Danimarkalı yazar Wilhelm Jensen'in *Gradiva* romanı üzerine bir inceleme kaleme alır. Freudçu eleştiriciler tarafından bir edebiyat eserinde, zahirdeki muhteva ile sanat formunu daha gelişmiş bir şekilde vermede “ben psikolojisi”nin rolü, “ben”in, eserin çatısı içinde alt ben, üst ben ve realitenin koyduğu sınırların çatışan istekleri arasında aracılık ederek bunları bilinçli yönetmede izlediği yol olmuştur. Modern edebiyat eleştirmenleri, eleştirileriyle ilgili görüş ve çalışmalarında, özellikle psikoloji noktasında, bir yol açıcı olduğu için Freud'a pek çok şey borçlu olmuştur.¹⁶

Öte yandan, Freud'un öğrencisi olan Carl G. Jung, olgunlaştırmış olduğu derinlik psikolojisi, “Jungcu edebiyat eleştirisi” diye bir tanımlamayı karşımıza çıkarır. Psikanalizci eleştiriden temelden ayrılan bu görüş, onun “kolektif bilinç dışı” dediği noktaya ağırlık vermektedir. Jung, eser açısından gereksiz bulduğu için yazara psikanaliz uygulamaz. Ancak bu yönetimi eserin figürleri üzerinde uygular. Çünkü ona göre, yazarın kişiliğiyle meşgul olmak, eseri sınırlamaktır. Hatta yazarı değil, eleştirmeni çağının yol göstericisi olarak görür.¹⁷ Jung, edebî eserlere çeşitli kültürlerde karşımıza çıkan “mit”ler gibi, kolektif bilinç dışına ait değerlerin dışı vurulması olarak bakar. Yapısalcı ve post yapısalcı teorilerin geliştirilmesinden sonra ise, Freud'un yeniden canlanması söz konusudur. Freud'un yazılarına yakından dikkat etmek ve kendi görüş ve işlemlerinde Freud'un fikirlerini benimsemek, teorik taahhüdü ya da odaklandığı nokta bakımından Marksist, Foucauld'ya dayalı veri, Derrida'ya yakın bir yazarın eleştirisinin özellikleri de bu merkezdedir.

Jacques Lacan, Freud'un savunma mekanizmalarını, lengüistik yaklaşımla, dildeki söz sanatlarına dönüştürerek, onun rüyanın zihinde şekillenmesi çalışmaları konusundaki görüşlerini metindeki işaretler oyunuyla ilgili terimlere çevirir. Lacan'a göre, kayıp ve elde edilmesi imkânsız bir nesneye duyulan “arzu”nun idare ettiği dilin bütün anlatma, dışı vurma ve yorumlama süreçleri hareket içindedir. Öte yandan, Elizabeth Wright'ın *Psikanalizci Eleştiri: Uygulamadaki Teori* (1984) adlı kitabı, psikanalizci teoriler ve bunların edebiyat eleştirisine uygulanışı konusunda, son yıllardaki çeşitli gelişmelere yeni bir bakış olmuştur. (Abrams, 1985: 266-267). Edebiyat teorisyeni Wellek ise, eserin sanatçının gerçek kişiliği

¹⁶ Abrams, M. H., (1985), *A Glossary of Literary Terms*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 266.

¹⁷ Aytac, G., (1999) Genel Edebiyat Bilimi. İstanbul: Papirüs Yayınevi, 115-116.

değil de, olmak istediği, idealize ettiği kişiyi yansıtabileceğini söyler. Bununla birlikte, metindeki yazarın arkasına saklandığı karşı-kışı ya da kaçmak istediği yaşama biçiminin anlatımının bizi karşılama ihtimalini göz önüne getirir.¹⁸ (Wellek, 1982: 67).

Sonuç

Eleştirinin zorunluluğu noktasında, özellikle yorumlayıcı eleştiri yöntemlerine başvururken psikoloji karşımıza çıkar. Bu nedenle, eleştiride eseri değerlendirirken varılacak yargılarda psikolojinin gözetilmesi gerekmektedir. Eserdeki psikolojiyi ön planda tutmak, eserin diğer yön ve özelliklerin psikolojiyle yakınlığını saptamak eserdeki psikolojik gücü ortaya çıkaracaktır. Eleştirmen, kişisel ya da objektif perspektifle, eleştirinin prensip ve yöntemlerinden hareket ederek; eseri ve onu vücuda getiren yazarın psikolojik dünyasını çözümlenmeye çalışmalıdır. Öte yandan, edebiyatta, anlatım metinlerinde anlatılan olay kadar, anlatma biçimi ve yolu da önemlidir. “Her eser bir eleştiriye uygun olduğu sürece yenidir.” diyen Michel Butor’un yaklaşımında vurgulanan değer noktasında, eleştirmen, eserin üslûbunu da göz ardı etmemelidir. Edebî eser eleştirilerinde dikkat edilecek problemlerden biri olan, eleştirinin hem yararlı, hem zararlı yanlarının varlığının karşımıza çıkarılması gerekir.

KAYNAKÇA

Abrams, M. H., (1985), **A Glossary of Literary Terms**. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, sixth editions, 263-268.

Aytaç, G., (1999), **Genel Edebiyat Bilimi**. İstanbul: Papirüs Yayınevi, 111-117.

Batur, Enis, (2001), **Elma Örgü Teknikleri Üzerine Bir Roman Denemesi**. İstanbul: Sel Yayıncılık: 89.

Bilgin, Nuri, (2003), **Sosyal Psikoloji Sözlüğü**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 303.

Butor, Michel, (1964), “Her Yaratış Bir Eleştiridir”, **Yeni Dergi**, 3, 39.

Cevizci, Ahmet, (2000) **Paradigma Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: 309-313.

Goldmann, Lucien, (1969), “Edebiyatta Eleştiri ve Bağnazlık”, **Yeni Dergi**, 63, 505-514.

Gramsci, Antonia, (1968), “Edebiyatta Eleştiri Ölçütleri”, **Yeni Dergi**, 44, 357.

Haşim, Ahmet, (1963), “Münekkit”, **Otağ**, 7, 7.

Hyman, Stanley Edgar, (1968), “Modern Edebiyat Eleştirisi”, **Yeni Dergi**, 48, 206-211.

Kürçer, Ahmet Nesim, (1963), “Eleştirmen Sorunu”, **Otağ**, 1, 8.

¹⁸ Wellek, R.-Warren, A., (1982), **Edebiyat Kuramı**. İstanbul: Altın Kitaplar, 67.

Moran, Berna, (2005), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları, 149.

Tunç, Rana, (1963), “ Sanat Eseri Karşısında Eleştirmenin Durumu”, **Otağ**, 3, 7.

Ülken, Hilmi Ziya, (1969), **Sosyoloji Sözlüğü**. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yay., 94.

Wellek, Renne-Warren, Austin, (1982), **Edebiyat Kuramı**. İstanbul: Altın Kitaplar, 67.

HAKKI KÂMİL BEŞE’NİN ESERLERİNDE FOLKLORİK UNSURLAR

*AYDOĞDU, Betül
TÜRKİYE/TУРЦИЯ

ÖZET

Cumhuriyet dönemi yazarlarından olan Hakkı Kâmil Beşe, doğduğu yöre olan Araç ve civarı yerleşim yöreleriyle (Kastamonu) ilgili yaptığı köy gezilerinden ve yaşadıkları çevreden görerek edindiği birçok folklorik unsuru eserlerine yansıtmıştır. Eserlerinden *Tek Çarık Yüzbaşı*’da yöreye yapılmış olan bir geziden edindikleri izlenimler yer almıştır. *Fırıldak* adlı tiyatro eserinde ise Millî Mücadele’nin Kastamonu ve yöresinde nasıl algılandığı konu edilmiştir. *Kırk Kanat* ise yazarın hikâye kitabıdır. Bu kitaptaki birçok hikâye köy hayatı ile ilgilidir.

Yazarın eserlerinde folklorik unsurların bu kadar yoğun olmasının sebebi kendisinin ‘Anadoluculuk’ akımına mensup olmasıdır. Bu akıma mensup olan yazarlar Anadolu’yu siyasî, felsefî bir bakışla ele almışlardır. Bu doğrultuda, Beşe’nin eserlerinde yoğun olarak folklorik malzeme bulunmasının sebebi halk yaşantısını okuyucuya aktarabilmektir.

Çalışmamızda Beşe’nin eserlerinde yer alan folklorik unsurlar tespit ve tasnif edilerek değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Hakkı Kâmil Beşe, *Tek Çarık Yüzbaşı*, *Fırıldak*, *Kırk Kanat*, folklorik malzeme, köy hayatı, Kastamonu/Araç.

ABSTRACT

Hakkı Kâmil Beşe, who born in Araç (Kastamonu), used folkloric componenets in his books which are about the visitings to his village and its adjacent villages. In these visitings he collected folkloric materials. *Tek Çarık Yüzbaşı* is about Beşe’s impressions’ about these visits to the villages. Beşe wrote his memories about these visitings in the book. *Fırıldak* is a theatrical text and it is about Kastamonu and its status in War of Indipendence. *Kırk Kanat* is a story book. Many of the stories are about village life.

There are too much folkloric materials in Beşe's books because he is connected with the movement of 'Anadoluculuk'. In this movement, Anatolia was told with political and philosophical ways. Because of this, Beşe used folkloric materials in his books. So that he told the 'folk's life very well.

In this paper Beşe's books will be studied according to its folkloric componenets. Also, folkloric materials will be classificated.

Key Words: Hakkı Kâmil Beşe, *Tek Çarık Yüzbaşı*, *Fırıldak*, *Kırk Kanat*, folkloric materials, village life, Kastamonu/Araç.

1. Giriş

Cumhuriyet dönemi yazarlarından olan Hakkı Kâmil Beşe¹, 1899 yılında Kastamonu'nun Araç ilçesinin Moğsu [Gökçesu] köyünde doğmuştur. Kalaycıoğlu Kâmil Ağa'nın oğlu olan yazar, Konya Sultanisi'nde öğrenim görmüş, 1923 yılında Mülkiye Mektebi'nden mezun olmuştur. Mezuniyetin ardından Fransa'ya staj yapmaya gitmiş, yurda döndükten sonra Anadolu'nun çeşitli kentlerinde maliye müfettişi olarak görev yapmıştır. Maliye Bakanlığı Teknik Heyet üyesi, Başbakanlık müsteşar muavini olarak çalışmış, Turizm Bakanlığı'na bağlı bir Teftiş Heyeti kurmuştur. Köy Kalkındırma İşleri Vakıflar Umum Müdürlüğü'nden 1950 yılında kendi isteğiyle emekli olmuştur. 1950-1960 yılları arasında önceleri ticaretle uğraşmış ancak bu işte başarılı olamamıştır. Vakıflar Bankası'nın kuruluş kanun taslağını hazırlamış ve bu bankada 1954 yılında 'denetçi' olarak çalışmış, 1957 yılında Güneş Sigortanın kurulmasında da pay sahibidir. Beşe, siyasetle de ilgilenmiş, Osman Bölükbaşı'nın liderliğindeki Cumhuriyetçi Millet Partisi saflarında yerini almıştır (Işık, 2006: 672). 1960 İhtilâlinde sonra Kurucu Meclis üyeliğine seçilen Beşe, evli ve iki çocuk sahibiydi. Yazar 15 Ocak 1982'de İstanbul'da vefat etmiştir.²

Mehmet Kaplan Anadoluculuk akımına mensup yazarlar için "Anadolu'yu edebî olmaktan ziyade siyasî, ilmî ve felsefî bir gözle incelemişlerdir" demektedir (Kaplan, 1992; 180). Bu, yazarın *Tek Çarık Yüzbaşı* adlı eserinde Araç ilçesine bağlı köylerin kalkındırılması amaçlı bir derneğin (AKKAYA=Araç Köylerini Kalkınmasına Yardım Derneği) kurulduğundan bahsetmesinden anlaşılmaktadır: 1946 yılında basılan *Tek Çarık Yüzbaşı* adlı hikâye kitabında yazar, köyün eksikliklerini belirlemek ve köyü kalkındırmak için devlet tarafından köye gönderilen bir tetkik

¹ Beşe'nin *Tek Çarık Yüzbaşı*, *Fırıldak* ve *Kırk Kanat* adlı kitapları incelenmiştir. Bu eserlerden *Tek Çarık Yüzbaşı* TCY, *Fırıldak* F, *Kırk Kanat* KK şeklinde kısaltılmıştır.

² Yazarın biyografisi için şu eserlerden faydalanılmıştır: *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* 2001; 176; Işık, 2006; 672-673.

heyeti içindedir. Bu heyette yazar ile birlikte bir hidroelektrik uzmanı ve bir ziraatçı bulunmaktadır. Moğsu adlı köyde ekonomi tarıma dayanmaktadır fakat verim alınmamaktadır. Bu da yoksulluğa sebep olmaktadır. Köyde yoksulluğun haricinde su da büyük bir sorundur. Eser, yazarın da içinde bulunduğu grubun şehirden köye gelişlerinden civar köyleri de içine alan bir kalkındırma derneği kurmalarına kadar geçen birkaç günlük zaman dilimi içinde başlarından geçenler ve kendilerinin diğer köy hatıraları üzerine kuruludur. Eserde ağız özelliklerinin bulunması eserin konuşulurken yazıya geçirildiği izlenimini uyandırmaktadır. Bu özelliğiyle eser bir derleme çalışması niteliğindedir.

Fırıldak (1969), Beşe'nin yazdığı bir tiyatro eseridir. Vaka Sakarya Meydan Muharebesi'nin yapıldığı dönemde geçmektedir. Bu eserde köyün Kurtuluş Savaşı'ndaki durumu bir temsil olarak sergilenmiştir. Eser Millî Mücadele ruhunun bir köydeki yansımalarını göstermesi açısından önemlidir.

İncelediğimiz eserlerden bir diğeri olan *Kırk Kanat* 1976 yılında Dergâh Yayınları'ndan çıkmıştır. Eserde 22 hikâyeye bulunmaktadır. Bu hikâyelerde köy yaşantısı değişik bakış açılarıyla aktarılmıştır. Eserde ağız özelliklerinin bulunması ve bazı hikâyelerde yazarın anlatılanları not alması bu eserin yazarın derlemelerinden yola çıkılarak hazırlandığı izlenimini uyandırmaktadır.³

2. Halk Kültürü, Yayılması ve Köy Odalarının Yayılmadaki Rolü

Bireylerden oluşan toplum, canlı bir varlıktır. Buna göre toplumdaki bireylerin tutumları doğrultusunda toplumda iki tür gruplaşma görülebilir:

a) Kitle: Bu tür gruplar “bir anda kurulup (...) bir anda çözül[ebilir]”. Bu açıdan bakıldığında ‘kitle’ çok tutulup bir süre sonra sönen bir moda akımına benzetilebilir. Birey, bir kitlenin içindeyken ‘narkozlu’ gibidir, kitlenin etki ve tepkileri doğrultusunda hareket eder. Birey, bulunduğu kitlenin dışına çıkmadan kitlenin etkisiyle yaptıklarını fark etmez. (Alangu, 1983; 80).

b) Cemaat: Bu tür gruplar ise ‘sürekli’ bir yapı arz eder. Cemaat, kişideki “ferdî kaçma” ve “sapmaları önler, frenler”. Cemaat, kitledeki gibi farklı kişilerin bir araya gelmesiyle oluşmaz, cemaat içindeki kişiler birbirlerine yakındır. Cemaat kişideki sivri uçları törpüler, kişiyi kendi bütünlüğü içine

³ Bu kitaptaki “İki Hazır Yiyici” hikâyesi Kaplan’ın *Hikâye Tahlilleri* adlı eserinde incelenmiştir (Kaplan, 1992; 174-185).

dâhil eder. Bu özelliğiyle cemaat hayatı, kitle hayatının zıddıdır (Alangu, 1983; 80).

Cemaat türü grupların azaldığı yerlerde kitleler fazlaşır. Bu da gelenek ve toplum açısından tehlikeli bir durumdur. Çünkü gelenek, cemaat mensubu kişiler tarafından aktarılmaktadır. Geleneğin aktarılmadığı bir toplumda, gelenek durağanlaşarak yozlaşacak ve daha sonra ise tamamen kaybolacaktır. Dolayısıyla toplumu düzenleyen yapılardan biri olan gelenek yok olacaktır. Böylece toplumda ve fertlerde sürüklenmeler meydana gelecektir.

Halbuki geleneğin iyi bir şekilde yaşatılıp korunduğu yerlerde bu gibi durumlar görülmemektedir. Geleneğin sürdürüldüğü bir köyü düşündüğümüzde gelenek köyün bir parçasıdır. Alangu'nun ifadesiyle "Köylünün çevresindeki her şey, toprak, ağaçlar, ev, eşyalar ve araçlar, her şey geçmişteki soy sopuna karşı duyulan sorumlulukları *hatırlatır* ve *aşılır*, bütün gelenek inançlarının aslı budur." (Alangu, 1983; 85).

Tahir Alangu'ya göre "... halk hayatında her şeyi yapıp eden, pişirip kotaran gelenektir." (Alangu, 1983; 85). Geleneği saklayıp koruyan, yaşatan ve aktaran şahıslar topluluğuna da 'gelenek çevresi' adı verilmektedir. Bu açıdan bakıldığında köy odası da bir gelenek çevresidir. İncelediğimiz eserlerde de köy odasında evliya kerametlerinin anlatılması, gazete/kitap okunup dinlenmesi, misafir ağırlama gibi bazı geleneklerin yaşatıldığı görülmektedir (TÇY; 33-34, 37-42; KK; 194-195). Böyle bir çevrede bulunan kişi, gördüklerinden ve duyduklarından kendine pay çıkardığı gibi, aynı zamanda folklor unsurlarını ve mensup olduğu kültürün geleneğini aktaran zincirin bir halkası hâline gelmektedir.

3. Eserlerdeki Folklorik Unsurlar

Beşe'nin eserlerindeki folklorik unsurlar Ahmet Edip Uysal ve Umay Günay'ın tasnifleri doğrultusunda değerlendirilecektir. Bu tasnif şu başlıklardan oluşmaktadır:

- a. Halk Edebiyatı,
- b. Hayatın Dönüm Noktaları,
- c. Halk Bilgisi,
- d. Halk Dansları (Halk Oyunları),
- e. Seyirlik Oyunlar,
 - I. Köy Seyirlik Oyunları,
 - II. Meddah,
 - III. Karagöz,

- IV. Kukla,
- V. Orta Oyunu,
- VI. Tulûat Tiyatrosu,
 - f. Halk Müziği,
 - g. Çocuk ve Büyüklerin Oyunları,
 - h. Belirli Günler (Bayram, Hıdırellez, Saya vb.),
 - ı. Halk Mimarisi,
 - i. Giyim Kuşam,
 - j. El Sanatları,
 - k. Mutfak” (Uysal-Günay, 1990; 267)

Yukarıdaki şemayı kullanarak eserlerdeki folklorik unsurları daha rahat göstereceğimizi umuyoruz.

3.1. Halk Edebiyatı

Türk Halk Edebiyatı üç ana kolda incelenmektedir: Anonim Halk Edebiyatı, Âşık Edebiyatı ve Tekke Edebiyatı. Anonim Halk Edebiyatı kolunda incelenen eserlerin ilk söyleyicileri kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılırken unutulduğu için anonimlik vasfı kazanmışlardır. Âşık tarzında meydana getirilmiş eserler ise bir âşık tarafından söylenir ve dolayısıyla sahibi bellidir. Tekke tarzı eserlerin de sahibi bellidir fakat konuları dinî muhtevalıdır.

TÇY, F, KK’de bulunan bazı halk edebiyatı malzemeleri şunlardır:

Halk Edebiyatı türlerinin söylenecekleri yer, zaman ve çevre birbirinden farklıdır. Bu konuyla ilgili bütün farklılıklar eserde anlatılmaz ancak “... maninin de, türkünün de, ilâhinin de söylenecek yeri, zamanı ve çevresi olduğunu” diyerek bunu ifade eder (TÇY; 20).

Yine bu konuyla ilişkili olarak kitapta, köy odasında oturulurken herhangi birinin mâni söylemesi istenilir. O çevrede en iyi mâni söyleyen kişi olan Topal Kâhya’dan mâni söylemesi rica edilir ancak o, düğünde veya tarlada olmadıkları için yani doğal ortamında olmadığı için mâni söylemek istemez fakat ısrar edilince söylediği mânilerden birkaçı şöyledir.

<i>A benim al efendim,</i>	<i>Gökte yıldız bir sıra,</i>
<i>Dilleri bal efendim.</i>	<i>Mekikte oynar masara.</i>
<i>Bir geldin aklım aldın,</i>	<i>Gün olsam da yayılsam,</i>
<i>Bir dahi gel efendim.</i>	<i>Yârimin arksıra.</i>

*Ağaçta budak yanar,
Vardıkça irak yanar.
Âşıklık bal şerbeti,
İçtikçe yürek yanar.*

*Mâniyi baştan söyle,
Kalemî kaştan söyle.
Karnımın açlığı var,
Ekmekten aştan söyle. (TÇY; 52-53)*

TÇY’de köy çok yoksuldu. Bundan dolayı köyün gençleri gurbete– özellikle de İstanbul’a– çalışmaya gitmişler, köyde kalanlar ise gidenlerin arkasından mâni söylemiştir.⁴ Bu mânilerin çoğunluğu İstanbul’la ilgilidir. Ancak eserde çok az örnek verilmiştir:

*İstanbul evrilesi
Evrilip çevrilesi.
Sana giden gelmiyor,
Dibinden devrilesi. (TÇY; 62)⁵*

Eserde verilen bilgiye göre mâni iki yerde söylenir ve maninin şiir gibi okunmadığı, ezgili olarak okunduğu da eklenmiştir: “*Yolma yolarken, seymenler kaafile halinde yürürlerken. Yolma yolma ... kadın harcıdır. (...) yolma yolmak çok zor, bikturucu bir iştir. Kadıncıklar bu ağır yüke karşılıklı, bazan sıra ile mani söyleyerek bir birlerini taşıyarak katlanmaya, oyalanmaya çalışırlar.*

Maninin zemine, zamana, halin icabına uydurulmuş olması lâzımdır. Mani şiir gibi okunmaz. Onun kendine mahsus bir makamı, bir söylenme tarzı vardır, ona göre söylenir” (KK; 187-188).⁶

Hakkı Kâmil’in eserlerinde Âşık Edebiyatı da önemli bir yere sahiptir. Özellikle F’de destan söyleme/söyletme geleneği ve destancılarının işlevleri hakkında bilgi ve örnekler bulunur: Eserdeki köyde ‘destan yakma’sıyla ünlü Nefiyle isimli bir kadın vardır. Nefiyle dışında köyde Deli Karı denilen şahıs da destancıdır. Eserde Deli Karı ve Nefiyle, Saraylı ile tartıştıktan sonra, Saraylı bunların nasıl destancı olduklarını merak eder ve onlara destan söyler (F; 63). Destanın ayağını Nefiyle verir (F; 64). Bu

⁴ Boratav *100 Soruda Türk Folkloru* adlı eserinde birçok Anadolu kentinden İstanbul’a çalışıp para biriktirmek için giden gençler olduğundan bahsetmiştir. Bahsi geçen illerden biri de Kastamonu’dur. Buradaki gençler genellikle düğün borçlarını karşılayacak parayı biriktirmek üzere İstanbul’a gitmektedir. İstanbul’a ilk kez gidenler bir ustanın yanında çıraklık dönemlerini bitirir. Gidişler genelde kasım ayında yapılır. Kışlık hazırlıklar tamamlandıktan sonra yola çıktığı için gurbetçiler yanlarına altı aylık erzaklarını da alır. (Boratav, 1997; 190-191)

⁵ Bu mâninin benzer bir şekli yazarın başka bir eserinde şöyle geçmektedir: *İstanbul evrilesi, /Evrilip çevrilesi! /Sana giden gelmiyor/Disiplin devrilesi!* (KK; 20).

⁶ Mâninin iş yapılıken söylenmesi gerektiği, burada bahsedilen mânilerin, Boratav’ın mâni tasnifindeki iş mânileri grubunda değerlendirilebileceğini göstermektedir. Boratav’a göre iş mânileri “imece ile çalışılırken” söylenir (Boratav, 2000: 176). Elimizdeki açıklamada da kadınların yolma yolarken mâni söyledikleri ifade edilmiştir.

destan konuşmalar arasında geçen dörtlüklerden oluşur:

*D.K. – Diğnen hey ağalar, diğnen bacılar:
Sözümü kötüye yoran utansın!
Vatanı bir pula satmış paşalar,
Satanlar utansın, alan utansın! (F; 64)*

*NEFİYLE – Öyle gündeyiz ki, öyle bir günde...
Dostlar kan ağlıyor, düşman düğünde.
Can vermek dururken bu kara günde,
Karının koynunda yatan utansın! (F; 65)*

*D.K. – Düşman gemileri geçmiş Boğaz'ı
Saraya çevrilmiş toprağın ağzı...
Kaderde yoğiken bu kara yazı,
Zillete katlanan Sultan utansın! (F; 66)*

*NEFİYLE – Sarıklı papazlar fetva savurmuş:
Yunanlıya kurşun sıkmak küfürmüş (!)
Lâf değil, Kitapta yeri görülmüş (!)
Göreni çarpmayan Kitap utansın! (F; 70)*

*D.K. – Gam yeme sen altın saçlı Paşamız,
Cephaneni sırtımızla taşırız.
Sen sağ ol, biz yarı canla yaşarız,
Kelleni isteyen ferman utansın! (F; 71)⁷*

Bu destanın son dörtlüğü Yandım Efe yani Deli Karı'nın Efe olarak topladığı paraları Mustafa Kemal Paşa'ya gönderirken Deli Karı tarafından söylenir fakat bu dörtlükte destanı söyleyenin adı tapşırılmamıştır:

*Yemin ettik hep sarılıp destine,
Ak çemberle nikâhımız üstüne,
Hak Muhammet, Kaadir Mevlâ dostuna,
Dönersek ak çember, nikâh utansın. (F; 259)*

Deli Karı ve Nefiyle köy köy dolaşarak destanlarıyla millî hareketin yayılmasına ön ayak olmuşlar, aynı zamanda gittikleri yerlerdeki durum ve görüşleri de efelere aktarmışlardır (F; 234). Bu da devri açısından destancıların işlevini göstermektedir.⁸

⁷ Yazar dipnot olarak destanın şu parçalarının da eklenebileceğini belirtmiştir:

"N. – Yemin ettik hep sarılıp destine:/Ak çemberle nikâhımız üstüne;/Hak Muhammet, Kaadir Mevlâ dostuna!/Dönersek ak çember, nikâh utansın! (...)

D.K. – Hepimiz suçluyuz Hak nazarında,/Ecdat ta ağlıyor bak mezarında .../Can alıp-verilen can pazarında,/Bire bin kesmeyen kılıç utansın!" (F; 71)

⁸ Dursun Yıldırım "Tarihî Süreç İçinde İletişim Odakları, Ağları ve İşlevleri" adlı yazısında sözlü kültürün ege-men olduğu topluluklarda iletişimi sağlayan dört iletişim odağı olduğunu belirtir: "1. Korkut tipi odaklar; 2. Alp ozan tipi odaklar; 3. Gezgin tipi odaklar. Bunlara dördüncü odak diye 'arqış/tırqış' diye tanımlanan ticaret kervanları da eklenebilir" (Yıldırım, 2000: 334-335). Yıldırım'ın belirttiğine göre bu odaklardan gezgin tipi

KK'de geçen Deli Fedim de bir destancıdır. Âşık Garip'i ezbere bilir; kalın, kıvrak bir sesi ve etkileyici bir üslubu vardır. Bu kadın bağlama da çalabilmektedir (KK; 139).

Aynı eserde ağıt söylemeyle ilgili olarak şu olaya yer verilmiştir: Eserde adı sıkça geçen Fedim kadın, zaman geçtikçe yoksullaşmış, bundan dolayı atını satmak zorunda kalmış, eşeğiyle idare etmektedir. Eşeğinin de ölmesi üzerine Fedim aşağıdaki ağıdı söyler. Eserde 10 dörtlük olarak geçen ağıdın, üç dörtlüğünü almayı yeterli gördük:

*Kalender'den çıktı Dorukharman'a
Çakır malak n'ettin benim sıpamı?
Orda çattı bir müsubet azmana
Çakır malak n'ettin benim sıpamı? ...*

*Çağırırđım kırçık kırçık kırç deyi
Sıpam sana gel vereyim purç deyi
Kırha heybe asmış idim hurç deyi
Çakır malak n'ettin benim sıpamı? ...*

*Dayan sırtım, dayan sana kaldı iş
Güz gelmeden işte geldi kara kış
Ne desem boş, bir varmış bir yoğumuş
Çakır malak n'ettin benim sıpamı? (KK; 60-61)*

Bilmece geleneğine TÇY'de geçen bir hikâyede rastlamaktayız: Hakkı Kâmil, inceleme grubundakiler ve köyün erkekleri köy odasında oturdukları sırada yatsı ezanının okunması üzerine kalkan ahali abdest alırken, yazar yöredeki başka bir köyde yaşadığı bir hatırasını anımsar: Ömerler köyüne tahkikata giden yazar bu köyde uyanık ve kurnaz bir mollayla karşılaşır. Yazar, her işin altından kalkabilen bu mollaya, din bilgisiyle ilgili bir soru sorar fakat molla cevabını veremez, bozular. Bunun üzerine molla bir bilmece sorar:

*Yere vurdum yumruğu,
Bu da Hakkın buyruğu;
Beş okka gövdesi,
Otuz okka kuyruğu!*

odak "hem geçmiş deneyim ve birikimleri ve hem de, gezip gördükleri yerlerden topladıkları bilgileri bir araya getirdikleri metinlere yerleştirip icra ortamlarında dinleyiciye anlatırlar" (Yıldırım, 2000: 337). Yazarın çizmiş olduğu Nefiyle ve Deli Karı karakterleri de bu odak tipinin özelliklerini kısmen de olsa göstermektedir.

‘Molla çatlatan’ adı verilen bu bilmecenin cevabı “teyemmüm, namaz ve oruç”tur (TÇY; 44).

Anonim ürünlerden olan türküler ise TÇY’de şu şekilde yer almaktadır: Selime Kadın’ın kocası Çanakkale Savaşı’ndan yaralı olarak döner. “Ağrıya yat[ar]”, bir hafta sonra ölür (TÇY; 54). Selime kadın dört çocuğuyla bir başına kalır. Aşar nizamnamesi⁹ uyarınca mahsulünün bir kısmını Bartın’a kadar götürmek zorunda kalır. Öküzleri yolda yatarlar ve Selime kadın onları kaldıramaz. Bunların üzerine kadın bir türkü yakar. Bu türküye Bartın Türküsü denilmiştir. Kitapta dört bent ve nakaratları bulunan türkünün iki bendini göstermenin yeterli olduğunu düşünüyoruz:

*Bartın yollarında zincirli kuyu,
İçilmez birinin yosunlu suyu,
Değişmiş Allahım devletin huyu*

*Giderin giderin Bartın görünmez,
Şiştî bacaklarım yollar yürünmez ...*

*Kaç senedir şu aç gözlü Devlet te,
Bir gömlecik bıraktı mı millette?
Aşk ağlatır, dert söyletir elbette.*

*Giderin giderin Bartın görünmez,
Şiştî bacaklarım yollar yürünmez. (TÇY; 54-55)*

Yazarın diğer bir eserinde ise fırsatçı bir vergi memuru Nefiye’den kendisi hakkında bir türkü söylemesini ister. Kadın da onun için sadece beddua söyleyeceğini diyince, memur söylemesini ister. Bunun üzerine önce şu dörtlük söylenir:

*Hacıymış Kör Şeytandan bulası!
Bi şey demem benden beter olası!
Yedi yıl çin, on yıl sıtma tutası!
Aman Hacı satma benim sıpamı!” (F; 56)*

Bu dörtlüğün ardından kadın ikinci dörtlüğü söylemeye başlar fakat 3. mısradan sonra kızan memur dörtlüğü tamamlamaz:

*Mevlâm kaadir, ne sebepler yaratır;
Bir er yollar, elin-kolun bağlatır,*

⁹ Aşar nizamnamesi veya Aşar (öşür) vergisi Osmanlı Devleti döneminde tarımla uğraşan kişilerden alınan üretilen tarım ürünlerinin onda birinin devlete verilmesi esasında dayanan bir vergi çeşididir. Bu vergi 17 Şubat 1925’te köylü üzerindeki yükü hafifletmek ve tahsildeki haksızlığı gidermek amacıyla kaldırılmıştır. (http://www.bilgilik.com/makale/tarih/osmanli_tarihi/asar_vergisi__osur__odev.html)

Ziller takar, avrat gibi oynatur... (F; 57)

TÇY’de mâni örneklerinin arasında bir de mâni formunda bedduaaya yer verilmiştir:

*Al çepkenin yırtulsun,
Elin benden kurtulsun.
Altı ay sıtma tutsun,
On yıl dilin tutulsun* (TÇY; 53)

Bunlar haricinde halk edebiyatının içinde sayabileceğimiz eserlerde sıkça kullanılan bazı deyim, atasözü, dua-beddualar şunlardır:

- *Türk yıkılmayınca nallanmaz*: Türk’ün kullanılması gerektiği, bunu başarmak için de onu zor duruma düşürmek gerektiği anlatılan bir sözdür (F; 99, KK; 163).
- *Gövde olası*: “Zıbarası” (Kurt yiyesi, kurt düşesi de denilir.) (TÇY; 35).
- *Kurt yiyesi*: Karşıdaki kişinin ölmesini istemesi anlamında bir beddua (F; 108, KK; 8, 64, 84, 167 ...).
- *Ne mutlu, duru su içebilenlere!/Ne mutlu, aru su içebilenlere!/Ne mutlu sulardan su seçebilenlere!*: Bu deyişler Moğsu köyünde su az ve kirli olduğu için söylenmiş ve yayılmıştır (TÇY; 77).
- *Şerre okumak/Şerritahtınız varsa*: Şeriata itaatinin varsa anlamına gelmektedir. “Buna göre (şerre okumak) da Şeriata davet etmek; itaat edilmezse işin ucundan şer çıkacağını ihtar etmek” anlamındadır (TÇY; 134).
- *Sağlıcakla gidemez ol*: Beddua (F; 54).
- *Yiğit geldin, eli zilli avrat gidersin inşallah*: Beddua (F; 54).
- *Ayakları suya ermek*: ‘Aklı başına gelmek’ anlamında bir deyimdir (F; 144).
- *Aslan sütü emmiş olmak*: Yiğit kişiler için söylenen övücü bir deyim (F; 230).
- *Şartolsun tuz-kil parası bile kalmadı elimizde!*: Hiç paralarının kalmadığına dair yemin edilmektedir (KK; 22).
- *Hortlayası*: Sevilmeyen bir ölünün ardından söylenen beddua (KK; 24, TÇY; 22).

3.2 Hayatın Dönüm Noktaları

Folklorda geçiş dönemi olarak adlandırılan doğum, çocukluk çağı, sünnet, evlenme ve ölüm olguları etrafında oluşan gelenekler açısından Anadolu oldukça zengin bir coğrafyadır. Geçiş dönemlerinde geçişi yaşayan kişinin topluma ve yeni statüsüne çabuk alışması, “yalnızlık duygusuna düşme[mesi]” açısından bazı törenler düzenlenmektedir (Uysal-Günay, 1990; 268).

İncelediğimiz eserlerde daha çok doğum-adlandırma, evlenme, askerlik ile ilgili geleneklere rastlanmıştır. Ölümle ilgili uygulamalar eserlerde anlatılmamıştır.

3.2.1. Doğum: Doğum, soyun devamı ve ailedeki sayının artmasından dolayı “gücün artması” anlamına geldiği için toplumda genelde mutluluk verici bir olay olarak kabul edilir (Örnek, 1995: 131).

Doğumun kolay olması için yapılan bazı ritüellerden KK’de bahsedilmiştir: Kocasının elinin kirli suyunu içirmek, doğum yapan kadının başına Kabe örtüsü örtmek, doğum yapan kadına Kabe taşı ile su içirmek, korucuya silâh attırmak, oluğun tıpasını açmak suretiyle içindeki suyu boşaltmak, imama “esselâ” verdirmek, doğum yapanın başında Fatiha okumak, ... (KK; 52).

Doğumdan sonra loğusa şerbeti ve ‘höşmerim’ denilen tatlı hazırlanması âdettendir (KK; 54). Her ikisinin de tatlı olması dikkat çekicidir.

Çocuk doğduktan sonra kulağına ezan okunduğundan bahsedilir (KK; 55). Ancak nasıl yapıldığı açıklanmamıştır. Çocuk doğunca yumuşak huylu ve uslu olması için ilk önce annesinin donu ile sarılır (KK; 56).

Doğum sonrası gelen misafirler tarafından bebeğe ve anneye “namerde muhtaç olmazsınız inşallah, Allah nazardan saklasın seni, sıkıntı yüzü görmezsiniz inşallah,...” gibi dualar edilmektedir (KK; 56). Bu ziyaretlere “Ömürlü olsun” (KK; 57) ziyareti denilmektedir.

Doğumdan sonra gelen en önemli uygulama ad verilmesiyle ilgilidir. Çocuğa adı kulağına ezan okunarak verilmektedir ama belirttiğimiz gibi bu uygulama açıklanmamıştır.

Eğer evli çift bir kimsenin yardımıyla evlendirilmişlerse, çiftin ilk çocuğuna bu kişinin adını verilir. “Gofurun yardımı veya öneyaklığı ile yuva kuran gençler ilk çocuklarına gönül borcu olarak hep ‘Salih’ adını veriyorlardı” (KK; 186).

Yazarın eserinin önsözünde ifade ettiğine göre Kurtuluş Savaşı döneminde yörede doğan erkek çocuklara ‘Kemal’ adı verilmiştir (F; IV).

Bir kişiye lâkap verilmesi de adlandırılma ritüellerindedir. Beşe'nin eserlerinde kişiler kendi isimlerinden ziyade lâkaplarıyla çağırılmaktadırlar. Örn: Kitapta Fedim Kadın ‘Deli Kız’ lâkabını şu şekilde almıştır: “Huyum husum, davranışlarım erkeklerinkine benzediğinden önce adım ‘Erkek Kız’a çıktı. Bu ad zamanla Deli Kız’a döndü. Kocaya varıp çoluk çocuğa karışınca da ‘Delikarı’ oldum” (KK; 14).

Aynı eserde Fedim Kadın'ın kocası ise Farsak olarak geçmektedir. Bu lâkap, öğrenmesi gereken bir ayeti sürekli ‘farsak’ olarak yanlış okumasından dolayı Fedim tarafından verilmiş ve bu lâkap asıl adının önüne geçmiştir (KK; 39).

Yazarın bir başka eserinde ise padişahı destekleyen Milî Mücadele karşıtı güçler, Molla vasıtasıyla padişahın ordusuna kurşun atılmaması için herkesin kendi parmağını kesmesini ferman etmişlerdir. Komşu köyde sadece Kır Mustafa isimli şahıs bu fermana uymuş, bundan dolayı Parmaksız lâkabını almıştır. Bu lâkaptan dolayı köyün adı da ‘Parmaksız’ olarak kalmıştır (F; 201-202, 208).

3.2.2. Evlilik

Toplumun çekirdeği olan ailenin kuruluşunda en önemli etkinlik evliliğidir. “Her toplum ya da grup, kendi yapısına uygun evlenme biçimlerini yeğlerken, yapısına aykırı düşecek olanları da önlemeye çalışmaktadır” (Örnek, 1995: 185).

Yörede evliliğin ilk adımı kız istemektir. Bu geleneğin aslının nasıl olduğu bu eserlerde anlatılmamıştır ancak eserde civar köyde yapılan bir düğünde bulunan kaymakamın annesi birbirlerine yakıştıkları ve birbirlerini sevdikleri için Fedim yani Deli Kız'ı babasından Farsak Efe için ister: “... Allah'ın emri, Peygamber'in kavli ile kızınız Fedimciği oğlum Farsak Efe'ye istiyorum. Görenler bu iki gencin birbirine çok denk düştüğünü söylüyorlar” (KK; 44).

Yörede evlilikler sadece kız istemeyle olmamaktadır, ayrıca “oturavar”mak âdetiyle de evlenilmektedir. Bu âdete göre bir kız sevdiği gencin evine bohçasını alır gider ve o evde oturur. Bunun sonucu olarak ya kız ile genç evlenir veya kız, kendi evine geri gönderilir. İncelediğimiz eserde Ezime, kocasına varmamıştır, oturarmıştır. “Bayılıyordu buna köyün kızları. Ezimecik dahi O'na en çokçası bunun için varmıştı. Varmıştı

değil, dokuz köyün bildiğini sizden ne saklayım, babası vermediği için bohçasını kaptığı gibi oturavarmıştı” (KK; 83).

Kız istenilip alındıktan sonra söz takılmaktadır. Hakkı Kâmil’in eserinde önce söz takılır. Bu âdete bağlı olarak Efe, Saraylı’ya söz nişanesi olarak beşibirlik takar (F; 77). Aynı eserde söz takma âdetinden sonra nişan âdeti yer alır. Bu âdet uyarınca Efe, Saraylı’ya nişan yüzüğü takar (F; 78).

Eserlerden anlaşıldığına göre yörede genelde nişan, nikâh, düğün farklı günlerde olmaktadır. Fakat elimizde ki eserlerde gelenek dışı olduğu belirtilerek nişan ve nikâhın aynı günde veya nikâhla düğünün aynı günde yapılması durumlarına da rastlanılmaktadır: Halk istediği için Fedim ile Farsak’ın aynı günde nişanlanıp nikâhlanmışlardır (KK; 44). Keriman ile Efe’nin oğlu evlenirken Efe’nin oğlu cepheye gideceği için onların nikâh ile düğününün aynı günde yapılması teklif edilir (F; 155).

Düğün daveti de özel bir şekilde yapılmaktadır: Düğün sahibi veya ‘okuyucu’ denilen düğün davetçisi elinde kırmızı balmumuyla gelir. Bu, düğüne davet demektir. Eğer balmumuyla gelen düğün sahibiyse bu çok samimi bir davettir (KK; 25, 109). F’de ise düğüne sadece kendi köylerindeki halkın değil, komşu köylerdeki de çağırıldığını görmekteyiz (F; 156).

Yörede düğün sahibi, efeleri düğüne çağırır. Bu âdete göre efeler gelirken düğünün masrafına da katkıda bulunurlar: Yanlarında yiyecek, içecek, çalgı takımı da götürürler (KK; 109-110). Bu efeler düğün evine geldiklerinde evin tavanına ateş ederler. Bu âdetin uygulanması ev sahibinin yıllarca övünç vesilesi olacaktır çünkü düğünün çok görkemli yapıldığını göstermektedir (KK; 110).

Düğünde kız almaya gelen erkek grubuna ‘seymen’ (KK; 182), kadın grubuna ‘hakçı’ (KK; 11) denildiğini yine eserlerden öğrenmekteyiz.

Kız evinin kızı almaya gelenlere ve diğer davetlilere akşam yemeği çıkarması da âdettendir (F; 156). Fakat yemek faslından önce, gelen seğmenlerin hüner göstermesi gerekmektedir. Bunun için nişan atma ve cirit oyunları oynanmaktadır. Kitapta anlatıldığına göre seğmen başı götürdüğü seğmenlerin her şeyinden özellikle de nişancılıklarından sorumludur bundan dolayı seğmen başı yanında götürdüğü seğmenlere atıcılık talimi yaptırır (KK; 184). Oynanan oyunlar genellikle ödüllüdür. Ödülün büyüklüğü ev sahibinin zenginliğine bağlıdır. İncelediğimiz eserde anlatılan düğünün yarışmalarının ödülü altındır (KK; 29).

Eserde anlatıldığına göre yapılacak yemeklerden biri olan ‘saraylı’,

nişan atma oyunu sonucunda kırılan yumurtalardan yapılacaktır: “‘(...) Bu yumurtayı vurun da Saraylıyı ve peşi sıra gelecek yemekleri hak kazanın’ (...) seymenler yemeğe oturmadan önce üç ayaklı bir çatala asılı yumurta veya yumurtalara nişan atarlar. Bu tören düğünün şanı-şerefidir.” (KK; 190-191). Nişan atma geleneği şöyle anlatılmaktadır: “... *seymenler kafilesine katılarak yumurtaya nişan atmaya mecbursunuz. (...) Bundan kaçmak mümkün değildir. Makbul olan yumurtayı ilk atışta vurmaktır. Fakat bu kimi zaman mümkün olmaz. Çatalı dikmek kız tarafının hakkıdır. Seymenlerin değil el sürmeğe, yanına gidip bakmağa bile hakları yoktur. Aksiliğe bakın ki, çatalı tetiğe dokunan her atıcının kolayca vurabileceği yere dikmezler; azizlik olsun diye vakti, saati, güneşi hesaplayarak inadına ters bir yere dikerler. Hattâ yumurtanın dört bir yanına göz alacak, ışık cümbüşü yapacak, pırıltılı şeyler bile saçarlar. Hele Şeytan’a uyup ta yumurtada kuş gözü bir delik açıp içine bir buğday tanesi ativerdiler mi ortalık karavana ile dolar. Hiç nimet kendini vurdurur mu?’” (KK; 192-193).*

Yemekten önce eller yıkanır, el yıkanması için gönderilen ibriği örtülü bir kız getirir, bu kıza bahşiş verilmesi de âdettendir. Kız fakirse yardım toplanır (KK; 184). Düğün yemeğinde birkaç sofr hazırlanır. Bu da düğün sahibinin zenginliğiyle ilgilidir. Gençler yemekleri elden ele aktararak yemek sofrasını hazırlarlar. Yemeklerden önce çorba ikram edilir, ardından keşkek gelir. Keşkekten sonra saraylı denilen yöreye has bir yemek sunulur. Bu yemeğin sonunda tatlı olarak “meşhur düğün aşçısı Cevriye Hatun’un tartı helvası” gelir (KK; 189-190, 192).

Bu yörenin düğün âdetlerine göre düğünlerde köçek oynatılmaktadır. Kitapta Saraylı gelin olduğu için köçekler tarafından eğlendirilecektir (F; 195).

‘Baş sağdıçlık’ geleneğine bu yörede de rastlanılmaktadır. Kitapta Efe’nin baş sağdıçlığını Tilki Mehmet Efe’nin yapacağından bahsedilmiştir ancak baş sağdıçlık geleneği hakkında bilgi verilmemiştir (F; 144).

Düğünden sonra “... güvey gerdeğe girince gelinin ilk işi yere iki namazlık (pösteği seccade) sermek olur. Eşlerin Dünya evine girmeden ikişer rekat şükrendelik (şükranıye) namazı kılmaları âdettendir” (KK; 131). Bu namazdan sonra çift gelecekleriyle ilgili dua eder. Bundan sonra eşler birbirini ilk kez görecektir. Güvey duvağı açtıktan sonra kızı güzelliğiyle över ve kızı konuşturmaya çalışır. Yörenin geleneğine göre gerdeğe giren gelin damattan “söyletmelik” denilen hediyeği veya bağış almadan konuşmaz, yanlışlıkla konuşursa güvey bu hediyeği vermekten kurtulur (KK; 132). Bu gelenekten dolayı gelin hediyeği alıncaya kadar konuşmamaya, güvey ise onu konuşturmaya çalışır. Yazara göre bu oyunun

çeşitli sebepleri vardır: Öncelikle söyletmelik değersiz ufak bir hediye değildir. “*Gelenek çocuğun adını koymuştur: Yani bızağılı inek’O kadarına gücünüz yetmiyorsa bir çiğ düğe ya da bir düğe malağı verirsiniz. Hazır da malınız yoksa parasını verin, zararı yok. Üç-beş dişi koyun veya davar da verebilirsiniz*” (KK; 132-133). Hediye büyük olduğu için damat bu hediye vermektan kurtulmak için uğraşır. Söyletmeliğin bir diğere sebebi de daha önce birbirlerini hiç görmemiş olan eşlerin birbirlerine ısınmalarını sağlamaktır. Gelin söyletmelik verilinceye kadar konuşmaz, bundan dolayı aylarca konuşmayan gelinlere rastlanılmıştır. Gelini konuşturmak güveyin öncelikli işi olduğu için yörede gelini konuşturmak için türlü hileler yapılmaktadır. Örn. Beşe’nin anlattığına göre odayı ocakta ateş yakarak dumanla dolduran kocasına gelin yapılan işi tarif etmek zorunda kalmış ve konuşmuştur (KK; 136). Ama genellikle gelinler bu âdetle ilgili olarak daha önceden uyarılmışlardır. Evlenen kişilerden kadın dul, erkek genç ise konuşturma görevi kadınındır (KK; 135).

3.2.3. Askerlik

İncelediğimiz eserlerde askerlikle ilgili yapılan uygulamalara çok az değinilmiştir.

Kitapta anlatıldığına göre yörede ‘Maarifle’ ilgili olmayan köylerde askerlik eğitimi askerlik tecrübesi olan şahıslar tarafından verilmiştir. Bu eğitim daha çok düğünlerde seğmen olarak gitme âdetiyle ilişkilidir (KK; 181). F’nin önsözünde ise köyde savaşa gitmemek için askerden kaçanlara ceza verildiği söylenmiş fakat cezası hakkında bilgi verilmemiştir. Yine incelediğimiz eserde geçen bir başka gelenekte ise oğlu askerden dönan aileler hayvan kesmektedirler (KK; 111). Bu törenin daha önceleri var olmadığı, Kore Savaşı’yla birlikte ortaya çıkarak gelenekleştii ifade edilmektedir. Yani oğlunun askerden sağ olarak dönmesi şerefine aileler hayvan kesmektedirler. Bu âdetin hâlen devam edip etmediği konusunda bilgimiz yoktur.

3.2.4. Ölüm

Elimizdeki eserlerde ölümle ilgili uygulanmalara rastlanılmamıştır. Sadece KK’de geçen, Fedim Kadın’ın eşiği ölünce yaktığı ağıt konuyla ilişkilendirilebilir (KK; 60-61).

3.3 Halk Bilgisi

Türkler geçmişten günümüze pek çok gelenek, görenek, âdet ve törelerini yaşatmaya devam etmiştir. Bu gelenek, görenek, âdet ve töreler halk bilgisini oluşturur. Dolayısıyla halk bilgisi kavramı şu başlıkları

içermektedir: “Halk ekonomisi, hekimlik, veterinerlik, dinî gelenekler, takvim, hava tahmini ve hukuk” (Uysal-Günay, 1990; 268).

3.3.1. Halk Ekonomisi

Eserlerde geçen köylerde başlıca geçim kaynağı tarımdır, ancak eserlerdeki zaman Cumhuriyet’in ilk yılları veya daha öncesi olduğu için bahsi geçen köylerde tarım henüz makineleşmemiştir, tamamen doğa şartlarına bağlıdır: “Köylü harmana geleli bir aydan fazla olmuş. Fakat, hâlâ harmandan çıkan yok. Eşmeden su sızacak, nöbet gelecek, yayıklarını dolduracaklar da harmanlarını sulayacak, yaylılarını saçacaklar, düğen sürecekler! Sonra da uygun bir rüzgâr eserse tınar savuracaklar” (TÇY; 127).

Ekonominin tarıma dayalı olması nüfusun önemini arttırmıştır: “Beşten, altıdan aşağı koç yiğit barındıran çatılar barnakla gösterilecek kadar azdı.” (TÇY; 95). Çok çocuk sahibi olma, toprakların küçük parçalara bölünmesine sebep olmuştur. Yani miras kalan bir tarla en az 5-6 kişi tarafından paylaşıldığı ve paya düşen tarlanın da yine en az 5-6 kişi tarafından bölüşüldüğü düşünülürse tarlaların nasıl küçüldüğü açıkça görülecektir: “Arazi çok küçük parçalara ayrılmıştır. En kabadayısının tarlası 50-60 dönümü geçmez. Bunlar da gayet dağınık ve parçalanmış bir haldedir” (TÇY; 131). Ayrıca toprağın verimsizliğinden dolayı da yoksulluk vardır. Köylüler gelirlerini arttırmak için ya arazilerini çoğaltma – ki bunu da ormanları tahrip ederek yapmaktadırlar - ya da gurbete çalışmaya gitme yolunu tutmaktadırlar: “Toprağın verimi azdır. Kurak yıllarda büsbütün azalır. Ormanların biteviye tahrip edilerek tarla yapılmasının ve ahalinin mühim bir kısmının rızkını gurbetlerde aramasının asıl sebebi budur.” (TÇY; 131). Ayrıca ekonomi tarıma dayandığı ve o dönemde tarım henüz makineleşmediği için öküzün önemi köy hayatında çok büyüktür. Öküze ‘velinimet’ de denilmektedir (KK; 81). Öküzün ölümü ailenin geçim kaynağının kurumasıyla eş değerdedir: “... bir koşum öküzünün kazaya uğraması bile bir aileyi yere serebilir” (KK; 165). Tarımın, hayatı bu kadar çok etkilediği bir yerde elbette ki değirmenler de büyük önem taşır: “Uçan kuşla döner taşı olan köye yoksulluk girmez” ifadesinde yer alan “uçan kuş” arı, “döner taş” da değirmendir (TÇY; 58).

Devlet bu yörede tarımdan pek verim alınamamasından dolayı, burada tarım haricindeki geçim kaynaklarından faydalanılmasını tavsiye eder. Örneğin yörede arıcılık yaygınlaştırılmaya çalışılmakta (TÇY; 61), meyvecilik ve tavukçuluk da desteklenmektedir (TÇY; 132, 142) fakat köylü meyve çabuk bozulduğu için meyveciliğe o döneme kadar rağbet

etmemiştir, tavukçulukta ise tavuklarla yeterince ilgilenilmediği için verim alınamamıştır. Heyetin köyden ayrılmasından sonra bu şartların ne yönde değiştiği hakkında bir bilgimiz yoktur.

Deli Fedim'in dayısı toprağı diğer köylülerden farklı bir şekilde işlediği şu şekilde anlatılmıştır: *“Herkes ferk (nadas) edilmemiş tarlalara bile tohum atmaktan çekinmezken o önce ferkeder, sonra ikiler, sonra da üçlerdi. Tohumu dördüncüde atardı. (...) göreneğe uyarak haftalarca çift sürmezdi. Yılda 2-3 gün sürerdi”* (KK; 12). Bu yöntem köyde gelenekleşmemiştir.

3.3.2. Halk Hekimliği

Eserde geçen köylerde sağaltma işi ocaklarındır. Ocaklar, usta bir ocak tarafından yetiştirildikten sonra ondan el alırlar. Ocak olmak için ocak soyundan gelmek şart değildir. Eserde bahsi geçen Güveyen Karı, ocaklık soyundan gelen Kavuklunun Hacer'den yani “tam göbekten” el almıştır. Hatta hikâye anlatıcısına göre “el veren kişi gönül rızasıyla el vermiş olmalıdır ki çibanlar, bu kadın uzaktan görününce cızlar” (KK; 145).

Eserde anlatılan diğer bir hikâyede Kör Nefise denilen kadın kayalardan tilki sesi geldikçe, ipliklere düğüm atar. Düğümlü bu iplikler anlatıcıya göre sıtmaya birebirdir (KK; 140). Bu ipliklerin nasıl kullanıldığına dair herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır.

Kitaptaki bir başka hikâyede ise ‘kara kabarcık’ denilen bir çeşit çibana ilaç tarifi verilmiştir: Soğan merhemi sıcak olarak yaranın üzerine konulur. Bu yarayı sabaha kadar yumuşatır. Yara yumuşadıktan sonra, sargı kaldırılır ve yara temizlenir. Temizlenen yaranın üzerine sıcak kaz pisliği konulur, bu ertesi sabaha kadar yaraya baş verdirir. Daha sonra sütle kaynatılmış cimit lâpası yaranın üzerine konulur ve üzerine havanda dövülerek inceltmiş cam ekilir. Bundan sonra yara göz göz olur. Geriye yaranın ucunun delinmesi kalmıştır. Yaranın ucu iğne ile delinmez, ocak kadına göre iğne zehirlidir; yara, kara diken ile delinmelidir. Açılan yaranın ucunda et varsa bu kez de üzerine et kapatılır. Bundan sonrası “selâmet”tir (KK; 147, 149).

Yazarın diğer bir eserinde ölüm döşegindeki hastayı sağaltmak için yapılan bazı uygulamalar tarif edilir: Kocasını ölmek üzere olan kadın önce hocaya gider. Hoca, 7 muska yazılması gerektiğini, beklememesini, kendisinin muska yazacağını söyler. Kadın evine geldiğinde kocası ondan eşek kemresi şerbeti ister. Kemre şerbeti, eşek gübresinin ıslatılıp suyunun sıkılmasıyla yapılmış bir ilâçtır, köyün âdetine ilaç olarak göre içilir (TÇY; 117-118).

3.3.3. Halk İnanışları

İslâmiyet'e göre 'hak' yani doğru olduğu kabul edilen nazar inancı bu yörede de yaygındır. Nazara karşı bir tedbir olarak karşıdaki kişiden 'Maşallah' demesi istenilir (KK; 188).

Yörede eskiden yağmur yağması için yağmur duasına çıkılmıştır. Bu törende öncelikle köyler arasında büyük bir ziyafet verilir. Yemekten sonra abdest alınıp namaz kılındıktan sonra hoca dua kürsüsüne çıkar, Allah'a yağmur yağdırması için yalvarır. Bu dualarda en çok Abdüselim Efendi ve Ali Efendi görev almıştır (TÇY; 45). Bu şahsiyetlerin çeşitli kerametlerine eserde de yer verilmiştir (TÇY; 46-47). Yağmur duasına çıkıldığında Akınca denilen yer de ziyaret edilir (TÇY; 47). Yöredeki inancıya göre Akınca'da yatan kişiler akıncılardır ve ağacı çok severler. Bundan dolayı buradan ağaç kesenlere çeşitli muziplikler yaptıkları yörede yaygın inanışlardandır. Eserde Akıncıların yaptıklarına inanılan bazı olaylar nakledilmiştir (TÇY; 47-48). Bu inanın bir benzerinin de Aleviler içinde yaygın olması dikkat çekicidir.

Yazarın eserinde geçen bir diğer inanış da Hızır inanışıdır. Kitaptaki kahramanlardan Deli Kız zor bir durumda kalmıştır ve uykuya yatarken Hz. Hızır'ın yetişmesini ister. Bunun üzerine Hz. Hızır gelir, kızı uyandırır ve konuşmaya başlarlar. Bu konuşma boyunca Hızır'la ilgili dar zamanda yetişmesi (F; 10), kendi işine karışılmamasını istemesi (F; 14), dertleri bilmesi (F; 15), Hz. Hızır'ın sağ parmağını kemiksiz olması (F; 20), uzak bir mekândan haber vermesi (F; 181), Hızır'ın başka bir yerde olan biriyle konuşması (F; 182) gibi birçok inanışa rastlanılır.

3.3.4. Töre

Bu başlık altında köyde ortak olarak yapılan bazı işleri köydeki âdetler üzerinde açıklamaya çalışacağız.

3.3.4.1. İmece

İmece köy içinde yapılan yardımlaşmanın adıdır. Köy muhtarının öncülüğünde köy içindeki yardım mekanizması çalışır. Bu yolla özellikle öküzü ölmüş veya çalışmayan ailelere yardım edilir. Bu yardım para toplanması şeklinde olabileceği gibi, yapılacak işe yardım şeklinde de olabilir. Eserde arabayı çeken sakar dana uçuruma yuvarlanıp ağır yaralanmıştır. Muhtar, dananın sahibi için köyden yardım toplar ve toplanan paraya bir dana alır (KK; 165-168).

3.3.4.2. Misafir Ağırılama

Köye gelen misafir köy odasında ağırlanır. Bu geleneğe göre misafir ne

kadar çok olursa olsun onlara hizmet etmek köyün gençlerinin görevidir (TÇY; 36).

3.3.4.3. Salma Salma

Köyde ortak olarak kullanılacak bir yapı/hizmet için verilecek para bütün köyden eşit miktarda toplanır, para toplama işine ‘salma salma’ denilmektedir. Eserde köye okul yaptırılması için para toplanması gerekmiştir fakat köylü fakir olduğu için muhtar salma salmamıştır (TÇY; 102).

3.4. Çocuklar ve Büyükler için Oyunlar

Genelde zekâ gerektiren, “dine, büyüye ve taklit esasına dayalı”, çeşitli topluluklarda oynanan, “araç gereç gerektiren” oyunlardır. Sadece çocukların veya sadece büyüklerin oynadığı oyunlar olduğu gibi, her iki grubun da oynadığı oyunlar vardır (Uysal-Günay, 1990; 272). Bu oyunların bazıları hayvanlar vasıtasıyla oynanmaktadır: Cirit gibi (Uysal-Günay, 1990; 272).

Hakkı Kâmil’in eserlerinde cirit oyunuyla karşılaşmaktayız. Cirit oyunu yöre erkekleri tarafından pazara giderken, yol üzerindeki geniş alanda oynanmaktadır. Ancak yoksulluk sebebiyle köyde herkes at besleyememektedir. Bundan dolayı da kadınlar uzun zamandır cirit oynamamaktadır (KK; 14). Eserde anlatıldığına göre cirit oynamaya başlamadan önce biniciler at üzerinde hüner gösterirler: Tek üzengi üzerinde atın bir tarafında sallanmak, iki ayağı da üzengiden çıkararak atın sırtında uzanmak, at hızla koşarken ayağa kalkıp atın üzerinde iki ayak üstünde durmak gibi (KK; 30).

Çocuklara 7-8 yaşlarında çok sevilen bir oyun olan ok atma öğretilir (KK; 182).

3.5. Halk Mimarisi

Konargöçer Türk toplumunun mimarisi çadırlar üzerine kuruludur. Türkler İslâmiyet’i kabul ettikten sonra yerleşik hayata daha hızlı geçmişlerdir. Yerleşik hayata geçen Türkler geçim kaynaklarına ve buldukları yerin iklim şartlarına göre değişik mimarî unsurlar taşıyan yapılar inşa etmişlerdir. İslâmiyet’in etkisiyle evlerini ahşap yapan Türkler, ibadet yeri ve medreseleri daha dayanıklı olan taştan yapmışlardır. Hayvancılıkla uğraşan gruplar daha çok iki katlı evleri tercih etmişlerdir.

İncelediğimiz eserlerdeki yörenin ekonomisi genel olarak tarıma dayanmakla birlikte hayvancılıkla uğraşan aileler de vardır. Bu sebepten dolayı eserlerdeki köylerde evler iki katlıdır. Yazarın bulunduğu köyden

yukarıya doğru vadi boyunca çıkıldıkça köydeki evler görülür. Bu evlerin hepsi yöre ormanlık olduğu için ahşaptır (TÇY; 57).

Köyde bir de mezarlık bulunmaktadır. Köy halkı fakir olduğu için muhtar salma salmak yerine, okulu mezarlığın içine yaptırmıştır (TÇY; 102).

3.6. Giyim Kuşam

Anadolu insanının giyimi ufak farklılıklarla aynıdır. Kıyafetlerin renklerinde ve motiflerinde yöreden yöreye farklılık görülmektedir (Uysal-Günay, 1990; 272).

İncelediğimiz eserlerde günlük kıyafetler hakkında çok fazla bilgi verilmemiştir. Ancak düğün alaylarındaki seğmenlerin kıyafetleri tarif edilmiştir: “... *en ağır seyrencilik elbiselerini giyerlerdi. Bellerine Tosya veya Trablus kuşağı kuşanırlardı. Seymenbaşı ile güveğinin Trablus kuşağından başkasını kuşanması ayıp sayılırdı. Bacaklarda çizme omuzlarda tüfek, boyunlarda tokalı gümüş köstek olurdu. Bu kösteklerin bir özelliği de seymen yürüyüşü iyecabına göre yaylanıp doğruldukça kösteğin sağa sola yalpa vurması, cakalı yürüyüşe biraz daha caka katması idi. Seymenler boyunlarına allı-güllü, ipekli kefiyeler de takarlardı. Fakat güveğinki hepsinden büyük ve gösterişli olurdu.*” (KK; 182).

Eserlerde kadınların peştamal kuşandıklarından bahsedilmektedir. Kadınlar genelde peştamalı tek tipte kuşanırlar fakat bazı kadınlar İstanbul biçimi peştamal kuşanmaktadır. Bu kadınların hemen hepsi Hacı Bekir şekerci kalfası olmalarıyla ögünür (TÇY; 63). Eserde İstanbul biçimi peştamal kuşanma açıklanmamıştır.

Yazarın belirttiğine göre yörede günlük hayatta kadınlar çarşaf ve ya zar bürünmezken düğüne ‘hakçı’ olarak giderken zar bürünmektedirler (KK; 11).

İncelediğimiz diğer bir eserde ise efenin yöreye özgü giyinişinin ana hatları verilmiştir: “*Efe'nin elinde sapı gümüş savatlı şık bir kamçı, bacaklarında ipek gibi ince bir çizme, başında poşu, omuzunda saçakları göğsüne doğru sarkan ipekli, alaca bir kefiye vardır. Efemiz, nar kırmızısı camadan yeleş, boyundan takılma tokalaklı gümüş kösteği, içinin kırmızı atlastan astarı görülsün diye, yeni çapkinca kıvrılmış saltası, dört gözlü silâhlığı, bunu alt yanından saran gür saçaklı Trablus kuşağı, belindeki kaması, sedef saplı tabancası ile çok şık ve zengin bir efe kılığı örneği ...*” (F; 238-239).

3.7. El Sanatları

Halı/kilim/kumaş/havlu dokuma, örgü/oya örme, yazmacılık, kaşıkcılık, taş işlemeciliği sanatlarına Anadolu’da yaygın olarak rastlanılır (Uysal-Günay, 1990; 273-274).

İncelediğimiz kitaplarda el işi ile ilgili tek örnek vardır: Köydeki kadınlar boş vakitlerinde çorap örmektedirler (F; 60).

3.8. Mutfak

Türkler Orta Asya'dan Anadolu'ya gelirken kendi mutfak kültürlerini de getirmişlerdir. Ancak Anadolu'ya gelirken ilişkide buldukları kültürlerin mutfaklarından da etkilenererek Anadolu'da çok zengin bir mutfak kültürü oluşturmuşlardır (Uysal-Günay, 1990; 274).

Beşe'nin eserlerindeki köy halkı çok fakir olmasından dolayı 'kaba tahal ekmeği' dedikleri bir çeşit ekmeği yemektirler (TÇY; 70). Yörede en çok yenilen yiyecekler kaba tahal ekmeği ve kül çöreği, en çok tüketilen içecekler ise su ve kıran ekşisidir (TÇY; 79). Bu yiyeceklerin ve içeceğin tarifleri verilmemiştir. Kitapta tarifi verilen tek yemek 'Saraylı'dır: "...sofraya Saraylı şeref verir. Bu bildiğimiz soğanlı yumurtadır. Soğan tereyağında hafifçe penbeleşince üzerine taze yumurta kırılarak kararında pişirilir. Soğan o şekilde doğranıp börttürülür ki hem yumuşak olsun, hem de yinirken çıtır çıtır etsin. Böylesini yapmak her kadının harcı değildir" (KK; 189-190).

4. Sonuç

Hakkı Kâmil Beşe, Cumhuriyet dönemi yazarlarından olup, Kastamonu doğumludur. Yazarın eserlerinde Kastamonu'nun Araç ilçesine bağlı köylerdeki halkın yaşayışı, gelenekleri, âdetlerine sıkça rastlanmaktadır. Eserlerde folklorik unsurların bu kadar yoğun kullanılmasının sebebi Beşe'nin Anadoluçuluk akımına mensup olmasıdır. Anadoluçuluk akımına dâhil olan yazarlar, Mehmet Kaplan'ın da belirttiği gibi Anadolu'ya edebî bir gözle değil, siyasî, felsefî, ilmî bir gözle bakmaktadırlar. Bu yazarlar eserlerinde gözlemedikleri olayları/durumları bu doğrultuda yansıtmaktadırlar. Hakkı Kâmil Beşe de eserlerinde tasvir yapmak yerine bulunduğu köyün ve köydeki insanların durumlarını aktarmıştır. Yazarın eserlerinde yörenin ağız özelliklerinin yer alması ve söylenen bir türkü veya mâninin hemen not edilmeye çalışılması bizde eserin derleme olduğu havasını uyandırır da bu, yazarın gördüklerini ve duyduklarını birebir aktarma endişesinden başka bir şey değildir. Yani Beşe'nin eserlerini yazma gayesi halkın hayatını tam ve doğru yansıtabilmektir.

Folklorik malzemeyi sınıflandırmakta Ahmet Edip Uysal ve Umay Günay'ın tasnifinden faydalanılmıştır. Ancak bu tasnifteki halk dansları, seyirlik oyunlar, halk müziği ve belirli günler maddeleriyle ilgili malzemeye rastlanmamıştır.

Metinlerde özellikle halk edebiyatı ile ilgili zengin malzeme bulunmaktadır. Eserlerde ağıt, türkü, mânî, bilmece ve destan örneklerine

yer verilmiştir. Halk edebiyatı ile ilgili metinler manzum ağırlıklıdır. Mensur halk edebiyatı örnekleri bulunmamaktadır. Eserlerde yöredeki âdetlerle, özellikle doğum ve evlilik ritüelleriyle, ilgili geniş ve detaylı bilgi yer almaktadır. Eserlerde aktarılan gelenek ve halk edebiyatı metinleri yöre ağız ile kayda geçirilmiştir. Bu da belirtildiği gibi yazarın halk hayatını olabildiğince iyi yansıtma kaygısından ileri gelmektedir.

KAYNAKÇA

ALANGU, T., (1983), **Türkiye Folkloru Elkitabı**, İstanbul: Adam Yayıncılık.

BEŞE, H. K., (1946), **Tek Çarık Yüzbaşı**, Ankara: ?.

BEŞE, H. K., (1969), **Fırıldak**, İstanbul: Hüsniyat Matbaası.

BEŞE, H. K., (1976), **Kırk Kanat**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

BORATAV, P. N., (1997), **100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar)**, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

BORATAV, P. N., (2000), **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı**, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

İŞİK, İ., (2006), “Beşe, Hakkı Kâmil”, **Resimli ve Metin Örneklî Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi**, Ankara: Elvan Yayınları. 672-673.

KAPLAN, M., (1992), **Hikâye Tahlilleri**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

ÖRNEK, S. V., (1995), **Türk Halkbilimi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, (2001), “Beşe, Hakkı Kâmil”, c. I, İstanbul Yapı Kredi Yayınları. 176.

UYSAL, A. E. - GÜNAY, U. (1990), “Bir Kültür Unsuru Olarak Folklor Konusunda Bazı Genel Bilgiler”, **Millî Kültür Unsurlarımız Üzerine Genel Görüşler**, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. 265-288.

YILDIRIM, D., (2000), “Tarihî Süreç İçinde İletişim Odakları, Ağları ve İşlevleri”, **Türk Dünyası**, 10 (Güz): 327-353.

http://www.bilgilik.com/makale/tarih/osmanli_tarihi/asar_vergisi__osur__odev.html .

MİKHAIL NUAYME VE CEMİL MERİÇ'İN DENEMELERİNDE DOĞU-BATI KONUSU

AYTAÇ, Bedrettin
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Mikhail Nuayme ve Cemil Meriç, denemelerinde Doğu-Batı konusunu ele almış Lübnanlı ve Türk yazarlardır. Mikhail Nuayme, bu bağlamda Doğu uygarlığının hayal ve ruh yönünden Batıdan zengin olduğu, bunun da onu Batı karşısında daha güçlü yaptığı, ayrıca Doğunun Batıya birçok şey verdiği, bugün Batı uygarlığında bir duraklama olduğu, insanlığa önderlik misyonunu yeniden Doğu'nun üstleneceği, bu bağlamda Arap dünyasının da yapacağı şeyler bulunduğu, Hint düşüncesi ve felsefesinin önemi, Batı ve Doğu'nun insanlığın iki yarısı olduğu ve bunların tarih boyunca sürekli etkileşimde olduğu gibi noktalara değinmiştir. Cemil Meriç de, Doğunun gelişmiş bir ruh ve hayal hazinesine sahip olduğu, bunu akılla en iyi şekilde bağdaştırdığını belirtir. 18. ve 19. yy.larda Batılı bilim ve kültür adamlarının Hint kültür ve düşüncesini keşfetmesi ve etkilenmesi üzerinde durur. Hint'i anlamadan Avrupa'nın anlayamayacağını belirtir.

Anahtar Kelimeler: Mikhail Nuayme, Cemil Meriç, Doğu-Batı, Modern Türk Edebiyatı, Modern Lübnan Edebiyatı.

ABSTRACT

Mikhail Nuayma and Cemil Meriç, who are Lebanese and Turkish authors, respectively deal with the question of the East and West in their essays. In this context, Mikhail Nuayma asserts that the Eastern civilisation is richer than that of the West from the point of imagination and the spiritual life and which makes it more powerful compared with the West. He also underlines that the East has made a large scale of contribution to the West throughout the history and the Eastern world has a capacity to help the West for certain respects. Nuayma also expresses that the East and the West have made mutual impacts on each other. Similarly, Cemil Meriç, the Turkish essayist has close views to Nuayma's. However, he gives more importance to Indian thought and literature and underlines that it would be possible to understand the West correctly without studying the East.

Key Words: Mikhail Nuayme, Cemil Meriç, East-west, Moden Turkish Literature, Modern Lebanon Literature.

Doğu-Batı konusu, yaklaşık aynı dönemlerde eser vermiş, 20. yüzyıl Arap edebiyatının kısa hikâye, deneme, şiir alanında önemli isimlerinden, Mikhail Nuayme (1889-1988) ve 20. yüzyıl Türk edebiyatının önde gelen deneme yazarları ve fikir adamlarından Cemil Meriç (1916-1987)'in, denemelerinde üzerinde durdukları bir konudur.

Doğu ve Batı kültürlerinin buluşma noktalarından Lübnan'da doğmuş, ilk ve orta öğrenimini Lübnan ve Filistin'de, üniversite eğitimini Rusya ve ABD'de almış, ABD'de, Arap yazarların oluşturduğu, er-Rabita el-Kalemiyye (Kalem Bağı) adlı edebî gruba katılmış, bir süre Fransa'da yaşamış ve göçmen Arap edebiyatı el-mehcer grubuna dahil Hıristiyan bir yazar olan, kendi kültürünün yanısıra, Batı kültürünü ve dünyasını da tanımış Mikhail Nuayme'yi meşgul eden konulardan biri de, doğal olarak Doğu-Batı konusu olmuştur (Mikhail Nuayme için bkz. Brockelmann, 1942: 471-477).

Nuayme'nin, Doğu-Batı konusunu ele aldığı denemelerinde üzerinde durduğu noktalardan biri, Doğu uygarlığının esas gücünün ruh ve hayal unsuru olduğu, Batı'nın bunlardan büyük ölçüde yoksun olduğudur.

Nuayme'ye göre, Batı'da çeşitli uygarlıklar olmakla birlikte, aslında hepsi de akıl temellidir. Doğu uygarlığı ise, çeşitli uygarlıkları barındırmakla birlikte, hayali, ruhu esas alır. Ona göre hayal, bizim somuttan soyuta yükselmemizi sağlayan sihirli bir merdivendir, akıl ise bunun basamaklarından biridir. Akıl inatçıdır ve gözle görülmeyeni, kulakla duyulmayı kabul etmez (Nuayme, 1988b: 50,52).

Nuayme, Doğu'nun hayal gücü ile, yükseklerle çıkıp oradan hayatı parça parça değil, tümüyle görebildiğini, hayatı bir bütün halinde güzel olarak gördüğünü, parçalanmayan, bölünmeyen bir ruh veya hayal olarak gördüğünü ifade eder. Nuayme, Doğu'nun bu hayal veya ruhun sesini, Sina dağının tepesinde "Ben senin Tanrın Rabbım... Benden başka Tanrın olmasın" derken ve ona ancak somut şeylere inanan akla teslim olmayı yasaklarken duyduğunu belirtir. Nuayme, Doğu'nun hayal ve ruh zenginliğinin Upanişadlarda, özellikle Bhagavad Gita'daki Prens Arguna ile Tanrı Krişna arasındaki konuşmalarda, Buda'nın evrensel benlik ve Nirvana hakkındaki konuşmasında, Laotso'nun "Tao" ve "Tih" dünyası arasındaki gidiş gelişlerinde, Hz. İsa'nın "Baba'yı ve "Gökyüzünün

Hükümranlığı”nı müjdelemesinde, Hz. Muhammed’in “Allah’tan başka Tanrı yoktur.” diyerek tanıklık etmesinde en yüksek zirvelerine ulaştığını vurgular (Nuayme,1988b: 54, 55).

Yine Nuayme, Batının Doğu dünyasının sadece aklını sömürebildiğini, teknik araçlarıyla onun hayaline ulaşamadığını ifade eder (Nuayme,1988: 56). Nuayme, bu hayal ve ruh zenginliğini Doğu’nun Batı’ya karşı en büyük üstünlüğü olarak sunmaktadır. Nuayme, Doğunun hayal gücünün üstünlüğü konusundaki görüşünü şöyle bir örnekle açıklar:

“Eminim ki, bir gün Buda’ya Ey Gutama, biz bir alet keşfettik, onunla Everest’in tepesine uçuyoruz desen ne derdi? Herhalde şöyle derdi: Senin bu aletinden bana ne? Ben hayatın tepesine-Nirvana’ya- ne tahtadan, ne de demirden yapılmış iki kanatla uçtum ve onun motoru da, yalnızca benim hayalimdi. Ya da İsa’ya Ey Meryem’in oğlu, biz öyle ışınlar keşfettik ki, onunla insan bedenindeki hastalığın yerini buluyor ve tedavi ediyoruz. desek, şöyle cevap verirdi: Sizin ışınlarınızdan bana ne? Ben, görünmeyen ışınlarla, hayalimin ışınlarıyla hastalığı görüyor ve tedavi ediyorum”(Nuayme, 1988b: 57).

Nuayme, Batı uygarlığının, kendisinden önceki akla dayanan diğer uygarlıkların yaptığı gibi, maddeye, somut olana önem verdiği, bunun da bedensel arzu ve istekleri artırdığı, sonuçta hem beden hem de ruh için öldürücü olduğu, insanlara mutluluk sağlamadığı görüşünü dile getirmektedir (Nuayme, 1988b: 58).

Nuayme’nin bu bağlamda altını çizdiği bir husus da, hayal ve inanç yönünden zayıf olduğundan dolayı, Batının Doğunun güçlülüğünü kavrayamadığıdır. Ona göre, zayıf, hakkını güç ile alacağına inanan, ancak gücü olmayandır. Güçlü olan, gücüyle birlikte hayali de olan ve bu hayaliyle hakkın kılıçla alınıp verilmeyeceğini bilen kişidir. En zayıf olan ise gücü olan, ancak hakkın baltayla kırılmayacak, topla boyun eğdirilmeyecek bir şey olduğu bilgisine sahip olmayan kişidir. Bundan dolayı bugün Doğu zayıftır, ancak Batı daha zayıftır. Yalnızca maddeyi ve aklı esas alan Batının Doğuyla karşı karşıya gelmesinde ona zarar vermesi mümkün değildir (Nuayme, 1988b: 59).

Mikhail Nuayme, Doğu ve Batı arasında en önemli fark olarak, Doğunun kendinden üstün ilahi bir güce teslim olması, evreni kusursuz olarak görmesi, Batının ise kendi gücüne güvenmesi ve evrende kusurlar görek onu düzeltmeye çalışmasını belirtmektedir. Ona göre, Doğunun hayat ve ölüm güçleri karşısında zayıflığını kabullenmesi onun üstünlüğü, Batının

ise bu güçler karşısında gücüyle kibirlenmesi ise Batının zayıflığıdır. Nuayme, bu noktada Batıyı, denizin sınırlarını çözüp onu düzeltmeye çalışan bir balığa benzetmektedir (Nuayme, 1989b: 58).

Nuayme'nin üzerinde durduğu bir başka nokta, Doğunun Batıya verdikleridir. Batının Doğuya birçok şeyi borçlu olduğu ve Doğudan aldıkları alınsa, geride fazla bir şeyin kalmayacağı görüşünü savunur:

“Batı medeniyetinden, Doğudan aldıklarını çekip çıkarsan, geride, dışı altınla süslü, içi ise kemik ve kurtlarla dolu bir mezar bırakırsın”(Nuayme,1989b: 60).

Nuayme'ye göre, Doğu'nun nesiller önce inancı ve ruhî deneyimleriyle anladığı şeylere Batı bugün mikroskobu ve teleskobu ile ulaşmaya çalışmakta ve Doğunun önceden ulaştığı sonuçları cilalayarak, sanki yeni şeylermiş gibi sunmaktadır (Nuayme, 1989b: 58). Yine, Batı dünyası için en önemli eser olan Kitab-ı Mukaddes'in de, Doğunun Batıya hediyesi olduğunu ifade eder ve durum böyleyken, Doğunun Batıdan yardım beklemesinin yanlış olacağını söyler (Nuayme, 1989b: 58,60).

Nuayme, Doğu'nun Batı'ya verdiği diğer bir şeyin de, insanî, ahlakî nitelikler olduğunu söyler. Ona göre, ilk defa insana hakim olan ve onun ilahî kaynağını ve semavî gayesini ilk kabul eden ve hayvanî iç güdüleriyle mücadeleye çağıran ilk defa Doğu olmuştur. İnsana, ilk defa kendinden nefret edenleri de sevmeyi, zayıfa acımayı, komşusuyla iyiliğini, parasını paylaşmayı, kendini dizginlemeyi, kızmamayı, isyan etmemeyi, arzularına teslim olmamayı, bu gün ve bu dünyanın ötesine bakmayı, insana yukarıdan bakmamayı, onu küçük görmemeyi, Tanrıyı babası ve insanları da kardeşi kabul etmeyi öğreten ilk defa Doğu olmuştur (Nuayme, 1988a: 29, 30).

Mikhail Nuayme'nin Doğu-Batı konusu bağlamında üzerinde durduğu temalardan bir diğeri de, Doğu ile Batının etkileşimidir. Nuayme, Doğu ile Batının tarih boyunca sürekli ilişkide ve etkileşimde bulduklarını ifade etmektedir. Bunu, doğada nasıl çiçek tozlarının dölleme ile bitkilerin neslinin devamlılığı sağlanıyorsa, ağaçların aşılması ile daha kaliteli ağaç türleri elde ediliyorsa, bu her iki dünya arasında da benzer şekilde etkileşimle yeni fikirlerin ve gelişmelerin ortaya çıktığını ifade etmektedir (Nuayme,1988b: 160).

Ona göre, bu etkileşimde dini mesajlar Doğunun Batıya en büyük aşısı olmuştur. (Nuayme,1988b ;159) Nuayme, bu etkileşimde büyük katkıyı yapanın Doğu olduğunu, Doğunun katkıları olmasa Batı uygarlığının da olamayacağını ifade eder:

“Eğer Çin ve Çin’in düşünsel üretimi olmasaydı, Hint ve Hint hayalinin aşısı olmasaydı, İran ve İran sanatının güzelliği olmasaydı, Araplar ve Arap zihninin keskinliği olmasaydı, Mısır ve Mısır Firavunlarının uygarlığı olmasaydı, Batı da, Batı uygarlığı da olmazdı. Şunu belirtmemiz bile yeter ki, Kolomb’un gayesi, Hindistan’a ve Hindistan’ın hazinelerine ulaşmaktı” (Nuayme, 1988b: 160).

Nuayme, bir zamanlar gücünün, maddi ve manevi üretiminin doruğunda olan Doğunun, zamanla durgunlaştığını, kısırlık içine girdiğini, bunun ardından Batı’nın Doğu’ya hükmedip onu sömürdüğünü ifade eder. Ancak Batının yaptığı bu sömürünün de, de farkında olmadan Doğu’ya katkıları olmuş, Batı dünyası Doğu’ya yeni aşı ve tohumlar vermiştir. Sömürgecilik, zararlarının yanı sıra, Doğu’nun edebiyat, sanat, siyaset, ekonomi ve bilim alanlarında uyanıp silkinmesini sağlamıştır. Nuayme, böylece insanlığın iki büyük yarısı olarak adlandırdığı ve bir terazinin iki kefesine benzettiği Doğu ve Batı arasında bir kaynaşma ve dengelenme olduğunu ifade eder (Nuayme, 198 b: 161).

Nuayme’nin üzerinde durduğu bir başka konu, Batı uygarlığının artık zayıfladığı, bocaladığı ve çökmek üzere olduğudur. Çünkü Batı uygarlığının yaptığı çeşitli katkılar ve sağladığı gelişmeler olmakla birlikte, yalnızca aklı geliştirmiş, kalbi geliştirmemiştir. İnsanlığı yeniden doğru yola davet misyonunu, Doğu dünyasının üstleneceğini düşünmektedir. Nuayme’ye göre, dünyaya gönderdiği tüm dinler ve öğretilerle insanın kalbini iyi yönde geliştirmeyi hedefleyen, onu yüksek amaçlara çağıran Doğu, bu görevi bugün de yerine getirme gücüne sahiptir. Nuayme, dünyanın, yeniden canlanan Doğunun mesajını anladığı zaman kurtuluş yoluna gireceklerini düşünmektedir:

“Onlar yürüdükleri hedefin yüceliğini anladıklarında, ırk, renk, dil, mezhep farklılıkları onlara engel ve ayakbağı değil, yardımcı olacaktır. Yeryüzü, herkese ait bir mirastır ve herkesin iyiliğine kullanılmalıdır. İnsanın en büyük iyiliği, nefret etmesi yerine komşusunu sevmesidir” (Nuayme, 2000: 68).

Nuayme, dünyaya bilgeliğin yayıldığı yer olan Hindistan’ın dünyaya bu uyanışında yine önderlik edebileceğini ve Arap dünyasının da bu ülke ile dayanışma içinde olması gerektiği düşüncesini savunmaktadır (Nuayme, 2000: 69).

Nuayme’nin değerlendirmesinde, Doğu’daki düşünce sistemleri içinde Hint düşüncesinin önemli bir yeri bulunmaktadır. Vech Bûza (Buda’nın

Yüzü) başlıklı denemesinde, Buda'nın felsefesine hayranlığını dile getirir:

“Ey ışık veren ve doğru yolu gösteren, beni de şu sekiz dallı yoluna girmem için aydınlatsan ve doğru yolu göstersen: Doğru inanç, doğru azim, doğru söz, doğru iş, doğru geçim, doğru gayret, doğru düşünce, doğru iç düşüncesi” (Nuayme,1989b: 11).

Gandi üzerine yazdığı, “Gandi Damirûş-Şark el-Musteykız” (Gandi, Doğunun Uyanan Vicdani) başlıklı denemesinde, Gandi'nin, Hinduizmin kutsal kitaplarından Upanişadlarda yer alan görüşlerle İncil'de bulunan görüşler arasında, farklı şekillerde ifade edilmiş de olsalar, benzerliği keşfettiğini ve bundan etkilendiğini ifade eder. Her iki kitap da, her şeyi kuşatan evrensel bir varlığı kabul etmekte, bu her şeyi kuşatan varlığa ulaşmak için kişisel benliği yenmek amacıyla nefsin dizginlenmesini , insanları tüm diğer insan ve yaratılmışlara bağlayan güçlü bağı keşfetmeye götürdüğünü, bundan dolayı da, hem Hindu, hem de Hz. İsa'nın öğretilerinde kötülüğe iyilikle karşılık verme, kötülüğe iyilikle karşı koyma, canlı varlıklara eziyet etmemenin temel taşı oluşturduğunu belirtir. Gandi'nin, bu görüşlerden hareketle, ülkesindeki sömürge yönetimine karşı, silahsız inanç, sevgi ve fedakarlık gücüyle yaptığı mücadeleden övgüyle bahseder ve bu direniş karşısında sömürgecilerin yenildiğini ifade eder (Nuayme, 1989a: 111-117) Nuayme, Doğunun uyanışında Gandi'nin rolünü şu şekilde dile getirir:

“Evet. Doğu uyanmaya başlamıştır. Onun uyanışındaki en büyük pay da Gandi'ye aittir. Bu, dünyada yeni bir gün doğumunu haber veren bir uyanıştır”(Nuayme,1989a: 117).

Nuayme, Doğunun tarihten gelen bu yüce misyonuna ihanet etmeyeceğini, bu emanetini şu anki kuşaklar görmezden gelse ve yerine getirmekte tökezlese de, sonraki nesillerin bunu yerine getireceği inancını ifade etmektedir (Nuayme, 1988 a: 31).

Nuayme, Doğunun gerçekleştireceği bu uyanış ve gelişimde, sahip olduğu tarihsel birikim ile, şu anda bir durgunluk içinde olsa da, Arap ülkelerinin de bir katkı sağlayacağı düşüncesindedir (Nuayme, 1988b: 117).

Nuayme'nin üzerinde durduğu bir diğer nokta, bugün devletler ve devletçiklere bölünmüş olan insanlığın bir gün mutlaka tek bir devlet halinde birleşeceği ve bugün komşusunun zararına siyasi, ekonomik, milli çıkarları korumak için harcanan çabaların, yerini yapıcı çabalara bırakacağıdır (Nuayme, 1988a: 190).

Fransız Dili ve Edebiyatı alanında yükseköğrenim gören, Fransızca hocalığı yanı sıra İstanbul Üniversitesi'nde Sosyoloji Bölümünde ders veren, kendisini, yazar ve hoca olarak, başlıca işini de düşünmek ve düşündüklerini cemiyete sunmak olarak tanımlayan (Meriç, 1996: 2), ağırlıklı olarak kültür sorununu ele alan Cemil Meriç'in Doğu-Batı konusu bağlamında üzerinde önemle durduğu noktalardan biri, Doğu'nun gelişmiş bir ruh ve hayal hazinesine sahip olduğu ve bunu akılla en iyi şekilde bağdaştırabildiğidir. Bu görüşlerini şöyle dile getirir:

“Batı, vücudun faaliyetleriyle ruhunkileri birbirinden ayırmaya çalışmıştı. Daha doğrusu birbirine kapalı iki dünya olarak düşünmüştü onları... Tekniklerine, pratik hayatına istikamet veren bu davranış. Batı, maddi dünyayla manevi dünya arasındaki sürekliliğin farkına daha dün varabildi. Psikiyatrinin, psikanalizin, psikosomatik tıbbın gelişmesini bekledi bunun için. Bu anahtarı yeni sanıyor, kullanmasını beceremiyor pek. Asya asırlardan beri ustaca kullanmış onu... İnsan vücudunun yeniden keşfi, insan ruhunun da yeniden keşfi olacaktır. Batının bu konuda rehberi: Doğu” (Meriç, 1994: 25).

Cemil Meriç'in de Doğu uygarlığında esas aldığı ve ilgisinin yöneldiği yer Hint'tir. Hint'i anlamadan Avrupa'nın da anlaşılamayacağını ifade eder. Avrupa'da 17. yüzyıldan başlayan, ancak 18. ve 19.yüzyılda hızlanan Hint incelemelerine , bunların Batının zengin Hint edebiyatı ve düşüncesini Avrupa'ya tanıtmaktaki rolüne yer verir. “Endiyanizm” olarak adlandırdığı, Avrupa'daki bu Hint ilgisinin öncüleri olarak William Jones, Colebrook, Wilkins ve Wilson'u anar. Bu kişilerin , Sanskritçenin şaheserlerini, Bhagavad-Gita (1784), Hitopadeşa (1787), Şakuntala (1789), Gita Govenda (1792)'yı kendi dillerine aktardıklarını, Batı'yı bu zengin dünyayla tanıştırdıklarını ifade eder (Meriç,1994; 39,43, Şakuntala için Bkz Kalidasa, 2005). Batıda, Hint edebiyatı ve düşüncesinden yapılan bu çevirilerin ardından, Hint'e büyük bir hayranlık oluştuğu ve 19.yy. Batı edebiyatı yazarlarının Hint'e yönelişi üzerinde durur. Bunda, Avrupa aydınlarının bir arayış içinde olmalarının da etkisi olduğunu vurgular. Bununla ilgili olarak, tarihçi Quinet'in 19. yüzyılda Avrupa'daki susamışlığı, “Avrupa yorgun bugün. İngiltere'yi, Almanya'yı, Fransa'yı dolaşın. Soluk soluğa insanlar göreceksiniz. Hiçbirinin yaşadığı anla ilgisi yok. Hepsi de adı bilinmeyen bir hayal peşinde. Homeros, Dante, Shakespeare.... Bu şımarık zekaları doyuramıyorlar artık. Bize yeni kaynaklar lazım diyorlar, manevi çölümüzde kana kana içeceğimiz kaynaklar. Ve kayalıklardan taptaze bir

ilham şiiiri fişkırıyor: Hint şiiiri” sözleriyle ifade ettiğini belirtir (Meriç, 1994: 66).

Cemil Meriç, İngiliz, Alman, Fransız edebiyatında Hint edebiyatının etkisinden bahseder. Çağdaş Amerikan düşüncesinde Hind’in de büyük payı olduğunu ifade eder. Emerson(1803-1882) ’un bir konuşmasında, ‘Gönlünde ne kadar doğruluk varsa, o kadar Tanrı’dır insan. Bütün varlıklar aynı ruhun, aynı özün eseri. Her tecellisinde ayrı bir ad taşır bu ruh, her ülkede başka bir isim alan deniz gibi. Bazen aşk deriz ona, bazen doğruluk, bazen bilgelik’ diyerek Atman-Brahman inancını hatırlatan görüş ileri sürdüğünü ifade eder (Meriç,1994: 45). Hint olmasa Schopenauer’in de olmayacağını, Hint düşüncesinden beslenmeyen bir tek Alman düşünürü olmadığını belirtir ve bunlar arasında Heine, Novalis, Hölderlin, Rückert’i sayar (Meriç,1994: 54). Yine, Bhagavad Gita’yı aslından okumak için Sanskritçe öğrenen ve Hint edebiyatının birçok eserini Almancaya kazandıran, dilbilimci Wilhelm von Schlegel’in 1808’de yayınladığı Hint Dili ve Bilgeliği adlı eserinde bütün inançların, bütün düşüncelerin kökü Hint’tedir. Avrupa’nın yarattığı en yüksek felsefe olan Yunan idealizmi bile Doğu idealizmi yanında, her an söneceğe benzeyen titrek ve zavallı bir ışıktır” ifadesini nakleder (Meriç, 1994: 56).

Meriç’e göre, Hint edebiyatında hayalin önemli bir ağırlığı vardır. Hint edebiyatında nazma göre nesir azdır. Gramer ve tıp kitapları bile genelde manzumdur. Hintte hayalin, eski Yunan’da zekanın gelişmiş olduğunu söyler (Meriç,1994: 49).

Cemil Meriç’in üzerinde durduğu bir diğer husus, günümüzdeki çoğu batılı filozofların kurtuluşu Doğuda aradığı, Avrupa’nın Doğu edebiyatına özlem duyduğu, Doğuyu kucaklayamayan bir hümanizmanın sakat olduğu ve Asya Avrupa’ya ilgi duyarken, bir taraftan da Avrupa’nın Asya’ya yöneldiğidir. Avrupa kültürünün temeli olan Yunan-Roma kültürünün herkese hitap edemediği, sınırlı kaldığı, oysa Hint düşüncesinin tüm insanlığa hitap ettiği de, Cemil Meriç’in altını çizdiği bir husustur (Meriç, 1994; 87,88). Meriç, Yunan-Roma kültürüyle Hint kültürünü bu bakımdan, şu sözlerle kıyaslar:

“Yunan-Roma kültürü bir avuç mutlunun has bahçesiydi; Hint düşüncesi bütün bir insanlığın susuzluğunu giderebilecek bir Ganj.Batı’nın iki yüz yıldan beri dudaklarını ayırmadığı o büyülü ırmaktan biz ne zaman içeceğiz? ...Olemp’in huzurunda biz de saygı ile eğiliyoruz. Ama ondan daha yüksek zirveler de var. Güneş önce Himalaya’dan doğmuş ve bütün Asya’yı aydınlatmış. Şimdi de Avrupa’yı aydınlatıyor”(Meriç,1994;88).

Meriç de, Nuayma gibi Bhagavad Gita (Bkz. Bhagavadgita, 2001) yer alan görüşlere de hayranlık duyar:

“Bhagavad Gita Hind’in kutup yıldızı, Hind’in ve belki de bütün insanlığın. İnsan eseri, ama Tanrı kelamı kadar da kutsal. Ne zaman yazılmış? İhtimal İsa’dan dörtyüzyıl önce. Kim yazmış? Bilen yok.”. ”(Meriç, 1994; 145) Onun, amel, bilgi ve aşk olmak üzere üç büyük yolu, üç büyük gücü ahenkleştirdiğini ifade eder (Meriç, 1994: 144).

Ayrıca Cemil Meriç, önyargısız bakanlar için Doğu Batı ayrımının yapay olduğunu ve bunların, insan beyninin iki yarım küresi olduğunu ifade eder, Doğu’yu incelemeyenlerin Batıyı anlamasının imkansız olduğunu altını çizer (Meriç, 1944: 88).

Cemil Meriç, Doğuya çok yönlü ve nesnel bir gözle bakmakta ve Doğuda hayal unsurunun ağır bastığını ifade etmekle birlikte, Doğunun akılcılıktan yoksun olduğunu söyleyenlere de karşı çıkmaktadır:

“İbn Rüşd’ün adını duydunuz mu? İbn Haldun, rasyonalizmin ta kendisi. Hakikat şu ki, ne Doğu yekpare bir bütündür, ne Batı” (Meriç, 1978: 56).

Cemil Meriç, yazılarında Gandhi’ye de yer vermiş ve onun sömürgeye, şiddete karşı sessiz, inançlı, sevgiye dayanan mücadelesini övmüştür:

“Bu son mücahidin silahı feragat. Hayat ölümden doğar diyor, tohum çatlayacak ki başak fıskırsın. Hürriyet bir bağış değil bir mükafat, fedakarlığın mükafatı. Zafer acıya katlanandır, zora başvuranın değil, şiddet uçuruma açılan bir yol, sabır hakikate”(Meriç, 1994: 267).

Meriç, ayrıca Gandhi’nin Tolstoy ve İncil’e olan hayranlığını, Ruskin’le Eflatun’u tercüme ettiğini, yazılarında Thoreau’ya dayandığını, Avrupa ve Amerika düşüncesine aşinalığını vurgular(Meriç, 1994: 266).

Sonuç olarak, ele aldığımız her iki yazar da, Doğu dünyasının Batıya göre en önemli üstünlüğünün ruh ve hayal yönünden zenginliğe sahip olması olduğunu belirtmişlerdir. Nuayme, Hint kültürüne özel bir yer vermekle birlikte Doğuyu bir bütün olarak ele alırken, Meriç, Hint üzerine odaklanmıştır. Batıdaki Hint düşüncesi ve edebiyatı üzerine yapılan çalışmalar ve daha sonra Batı aydınlarının bu kültüre yönelişlerini, bu kültürün Batı kültürü üzerindeki etkisini detaylı olarak ele almıştır. Gandhi, her iki yazarın da denemelerinde yer bulmuş ve onun sessiz, inançlı mücadelesine hayranlıklarını belirtmişlerdir. Her ikisi de, Doğu anlaşılardan Batı’nın anlaşılamayacağını vurgulamışlardır. Her iki yazar da, Doğu ve Batı’nın insanlığın ayrılmaz iki parçası olduğunu belirtmişlerdir.

KAYNAKÇA

Bhagavadgita, (2001), Çev. Korhan Kaya, Ankara, Dost Kitabevi.

Brockelmann, Carl, (1942), **Geschichte der Arabischen Literatur**, Supplementband, III, Leiden, E.J. Brill; 471-477.

Kalidasa (2005), **Şakuntala**, Çev.Korhan Kaya, Ankara, İmge Yayınları.

Meriç, Cemil, (1994), **Bir Dünyanın Eşiğinde**, İstanbul, İletişim Yayınları.

Meriç, Cemil, (1996), **Bu Ülke**, İstanbul, İletişim Yayınları.

Meriç, Cemil, (1979), **Mağaradakiler**, İstanbul, Ötüken.

Nuayme, Mikhail, **Durûb**, (2000), Beyrut , Muessese Nevfal.

Nuayme, Mikhail,(1988a), **en-nûr ve'd-Deycûr**, Beyrut, Muessese Nevfal.

Nuayma, Mikhail, (1988b), **Savtu'l-Âlem**, Beyrut, Muessese Nevfal.

Nuayma,Mikhail, (1989a), **Fi Mehebbi'r-Rîh**, Beyrut, Muessese Nevfal.

Nuayma, Mikhail, **el-Merâhil**, (1989b), Beyrut, Muessese Nevfal.

Yazan, Ümit Meriç,(1993), **Cemil Meriç**, Ankara, Kültür Bakanlığı.

Yazan, Ümit Meriç,(1998), **Babam Cemil Meriç**, İstanbul, İletişim Yayınları.

Yazıcı, Hüseyin (2002), **Göç Edebiyatı**, İstanbul, Kaknüs.

GASTON BACHELARD'IN ELEŞTİRİ METODU VE SABAHATTİN ALİ'NİN “HASAN BOĞULDU” HİKÂYESİ ÜZERİNDE BİR UYGULAMA DENEMESİ

BALCI, Yunus
TÜRKİYE/TURЦИЯ

ÖZET

Bu bildiride temel amaç öncelikle Gaston Bachelard'ın edebiyat eleştirisi ve metin tahlili alanlarına getirmiş olduğu metodunu ortaya koymak ve bunu bir örnek hikâye üzerinde uygulamaktır.

Gaston Bachelard özellikle 20. yüzyılın ortalarında Fransız kültür ve edebiyatında çalışmalarıyla dikkat çekmiş bir filozof ve fenomenoloğdur. Maddenin hayal gücü üzerindeki etkisine dayalı olarak geliştirdiği metodu 1950'li yıllarda Fransız edebiyat eleştirisinde bir devrim olarak kabul edilmiştir. Onun çalışmalarıyla tarihe, biyografiye ve diğer kaynaklara bağlı edebiyat eleştirisi, yerini, temelini hayal gücünün metin içindeki dönüşümlerinden alan tematik eleştiriye, yorumlamacı eleştiriye bırakmış olur.

Bachelard, hayal gücünün edebi metindeki izdüşümlerini incelerken dört temel maddeden hareket eder. Ateş, su, hava ve topraktan oluşan bu dört unsur ele aldığı **Su ve Rüyalarda, Hava ve Rüyalarda, Ateşin Psikanalizi, Toprak ve İradenin Düşleri** kitaplarında bu unsurların, bilincin temel verileri olarak değişim ve dönüşümünü yorumlarken diğer taraftan da edebi metinlere yansımaları ele alır.

Bu bildiride niyetimiz, Bachelard'ın bu metodunu bahsini ettiği unsurlar bakımından zengin bir içeriğe sahip Sabahattin Ali'nin “Hasan Boğuldu” hikâyesi üzerinde uygulamaktır.

Anahtar Kelimeler: Bachelard, edebiyat eleştirisi, dört unsur, imgeleme, “Hasan Boğuldu”.

ABSTRACT

In this work, firstly, we try to express the literary critical method of Gaston Bachelard. Bachelard is one of the most known in France philosophers and

a phenomenologist of the imagination. In his books, **The Psychoanalysis of Fire, Water and Dreams, Air and Dreams, Earth and Reveries of Will**, Bachelard dwells on fire, water, earth and air as the methodological context for his research on images. He collects samples of this images from the many literary texts. And his works on the imagination of matter give rise to the thematic criticism.

Secondly, we attempt to practice this method of Bachelard on a Turkish sort story Hasan Boğuldu. Because this Sabahattin Ali's story has a rich content for the four elements of Gaston Bachelard.

Key Words: Bachelard, Literary criticism, Four elements, imagination, "Hasan Boğuldu".

Bachelard, 1884-1962 yılları arasında yaşamış Fransız filozofu ve bir hayal gücü fenomenoloğudur. Fransız posta servisinde çalışmış, matematik ve felsefe eğitimi almış ve daha sonra da felsefe öğretmenliği yapmıştır. 1927'de tamamladığı **Essai sur la Connaissance Approchee** adlı doktora teziyle yeni bir epistemolojinin kapılarını açar. 1930-1940 arasında Dijon üniversitesinde felsefe profesörlüğü, 1940-1945 arasında ise Sorbonne'da Bilim Felsefesi ve Tarihi bölümünde başkanlık yapar. (Makaryk, 2000: 239)

Bachelard'ın çalışmalarının büyük bir kısmı bilim felsefesi üzerinedir; fakat epistemolojiyle alakalı araştırmaları onu hayal gücüyle ilgilenmeye yönlendirir. Bachelard'ın maddenin hayal gücü üzerindeki etkisi konusundaki yazıları, Fransız edebiyat eleştirisinde bir devrim kabul edilir. İmajlar üzerine çalışmaları edebiyat eleştirisine, bir başka ifadeyle biyografiye, etkilenmelere, edebiyat tarihine, kaynaklara dayalı eleştiriye karşı tematik eleştirinin zaferi sayılmıştır. (Makaryk, 2000: 239)

Bachelard, imajlar üzerine çalışmalarında metodolojik bağlamının merkezine toprak, hava, su ve ateşi yerleştirir. Bachelard'ın hayal gücünün hormonları olarak değerlendirdiği bu dört geleneksel element eski kimyacılar ve alşimistler tarafından bütün nesnelere oluşturan temel unsurlar olarak değerlendirilmiştir. (Makaryk, 2000: 239) Bu dört element tabii işleyişin ve kozmik düzenin temeli olarak Sokrat öncesi Grek filozoflarca da ele alınmıştır.

Bachelard, bu elementler üzerine yazdığı kitaplarda bir metinler arası yaklaşımla pek çok dildeki pek çok yazarda bu elementlerin zengin bir

karışımını bulur. Bachelard'a göre hayal gücü, temel psikik değer olarak ele alınmalıdır. Bachelard, hayal gücü üzerinde etkili olan bu unsurların bilincin temel formları olduğunu göstermeye çalışır. Ona göre bu unsurlara bağlı imajlar, kavramlara bağlı düşüncenin ve bilim dünyasının bir parçası değillerdir. Onlar gizli kalmış olanın ama devam ede gelenin sesidir. (Makaryk, 2000: 240) Bachelard, pek çok farklı kültürdeki şairden ve yazardan pek çok imaj toplar: Eve ve çocukluğa dair rüyalar, ocak başı düşleri, ağaçlar, uçan kuşlar, mumun alevi, vs... Bachelard, insan hayatını dolduran bu imajları gruplandırmış ve bunların edebi eserlere yansımalarını, onların birbirleriyle ve gizli duygularla ilişkilerini, kişisel hayal gücüyle kolektif sembolizm arasındaki bağlantılarını ortaya koymaya çalışmıştır. (Kushner, 1967: 44)

Bachelard metodunun iki yönü vardır: Bunlardan birincisi, edebiyat araştırmaları için bir vasıta temin etmiş olması, ikincisi ise bilinç ve bilinçaltı katmanlarına bağlı hayal gücü psikolojisine katkısıdır. Onun metodu, imajların bilinçdışı anlamlarının sezgi ve aynı zamanda içgüdü yoluyla kavranmasını gerektiren bir edebi eleştiri metodudur. (Kushner, 1967; 44) Bachelard metodunu fenomenolojik bir metot olarak tanımlar. Bu, hayal gücünün canlılığını ve orijinalitesini yani primitif gücünü devam ettiren imajlara vurguda bulunan bir metottur ve imajların fenomenolojisi hayal gücünün yaratıcı katılımını gerektirir. (Kushner, 1967: 45) Ve yazarlar bilinçli ya da bilinçsiz hayal güçlerinde etkili olan ve primitif bir tercihe dayanan imajları sezgiye dayalı olarak kullanırlar. (Kushner, 1967: 49)

Bachelard'ın, hayal gücünün bu dört unsuruna dayalı metodunu uygulama denemesi yapacağımız metin, Sabahattin Ali'nin "Hasan Boğuldu" hikâyesidir. Bu hikâyenin seçilmiş olmasının sebebi yukarıda bahsini ettiğimiz unsurlar bakımından zengin bir içeriğe sahip olmasıdır. Hikâyenin görünür dünyasını kuran temel elementler su ve toprak ile bunların versiyonu olan elementlerdir. İç içe iki hikâyeden oluşan metni birbirine bağlayan da bu unsurlardır. Gerek iç ve gerek dış hikâyede ateş unsuru ise metnin temel problematiğini kurar.

Hikâye, Edremit'te memurluk yapan anlatıcı kahramanın pazarda tanışıp devlet dairesinde de birkaç işine yardım ettiği Yörük İsmail Baba'nın kendisini davet etmesi üzerine, bu davete uyarak Kazdağlarındaki yüksek obaya çıkmaya niyetlenmesiyle başlar. Üç, dört saatlik bir dağ yolunun yabancıları olan anlatıcı kahramana, vardığı köydeki kahvecinin tanıştırdığı İsmail Baba'yla aynı obadan olan Yörük kızı Hacer eşlik eder. Çalılarla, çam pürleriyle, zeytin ağaçlarıyla kaplı dağ yolunun en dikkat çeken

tarafı, yukarıdan aşağıya doğru göletler yaparak, uçurumlar atlayarak akan deredir. Her bir göletin adının olması ve bunlardan birinin adının **Hasan Boğuldu** olması, iç hikâyeye geçişi kolaylaştırır. Şehirli olan ve modern bir bilince sahip anlatıcı kahraman karşısında Yörük kızı Hacer'in bilinç yapısından çıkan hikâye, hem aynı zamanda anlatıcı ve Hacer bağlamında ve hem de farklı zamanlarda iç ve dış hikâyeye arasında bir nevi metnin bilinç ve bilinçaltı katmanlarını inşa eder.

Hacer'in anlattığı hikâyeye, içinde buldukları zamandan yaklaşık kırk elli yıl önce anlatıcı kahramanın ilk geldiği ova köyü Zeytinli'den Hasan ile yine Hacer'in obasından Yörük kızı Emine arasında yaşanmış trajik bir aşk hikâyesidir.

Edremit pazarında tanışan Emine ve Hasan kısa zamanda birbirlerine âşık olurlar. Fakat hayat şartları birbirinden farklı bu iki gencin bir araya gelmesi zordur. Çünkü daha çok suyun yoğurduğu bir atmosferin insanı olan Hasan'ın dağ, toprak, taş, kaya gibi sertlik ve dayanıklılık telkin eden bir atmosferin insanı olan Emine'ye ayak uydurabilmesi imkânsızdır. Bütün bunlara rağmen Hasan'ın ısrarlarını kıramayan Emine onu bir sınava tabi tutar. Hasan 40 okka tuzu (ki bu yaklaşık elli kilodur.) durup dinlenmeden Emine'nin obasına çıkaracaktır. Başlangıçta zorlanmayan Hasan, yolun yarısına geldiklerinde sıcaklığın da etkisiyle yorulur ve sırtındaki tuzlar tenini yakmaya başlar. Hasan artık bundan sonrasını çıkamayacaktır. Gök Büvet'in olduğu yerde sırtındaki tuz çuvalıyla yere yıkılan Hasan'ın sırtından tuz çuvalını alan Emine arkasına bakmadan obasına döner. Kulaklarında Hasan'ın köyüne dönemeyeceğini söyleyen sesi yankılanır. Nitekim öyle de olur. Bundan sonra hiç bir yerde Hasan'dan haber alamayan Emine Gök Büvet civarında onun çevresini bulur. Burada Hasan'ın boğulduğuna inanan Emine kendisini Gök Büvet'in hemen yanındaki çınar ağacına asar.

Söz konusu ettiğimiz bu hikâyeye Bachelard'ın metodu açısından baktığımızda zengin bir dört unsur terkininin bulunduğunu görürüz. Gerek Hasan ve Emine'nin hikâyesinin anlatıldığı iç hikâyede ve gerek anlatıcı kahraman ve Hacer'in yer aldığı dış hikâyede bu dört unsur temel ayırıcı veya birleştirici birer faktördür.

Hikâyenin ilk cümlesi toprağın sertlik ve güçlük ifadesi taşıyan versiyonu dağa yapılan vurguyla başlar: “Kazdağının Adalar Denizi'ne bakan yamaçlarından birindeki bir Yörük obasına gidip dört beş gün kalacaktım...”(Sabahattin Ali, 2007: 110) Bu hazırlık bize metnin imgeler dünyasını da açar. “dağ”, “ada”, “deniz”le özellikle su ve toprak imgelerinin

peş peşe sıralanışı bir nevi hikâyenin gizli kahramanlarını da bize vermiş olur. Parçanın devamı bu unsurların kimi zaman tek başına, kimi zaman da diğerleriyle karışım halinde ilerlediğini gösterir:

“Yüzlerce, belki binlerce senelik zeytin ağaçlarının arasında uzanan, çukur, iki yanı böğürtlen ve hayıtlarla örülü yolda ağır ağır yürüyordum. Arkamdan yükselen güneş, gölgemi araba izlerinin kıvrımları üzerine serip uzaklara kadar götürüyor; deniz tarafından yüzüme doğru hafif fakat serin bir bahar rüzgârı, kasabadan uzaklaştığımı hatırlatıyordu. Kırağı yemiş toprak ve taze çimen kokusu etrafı kaplamıştı. Tarla kuşlarıyla serçeler ötüşe ötüşe ağaçtan ağaca sıcıyor, güneşin vurduğu yerlerden dalgalı bir buğu yükseliyordu.”(Sabahattin Ali, 2007: 110)

Burada artık toprak ve suya “güneş”, “rüzgâr”, “kuş” imgeleriyle Bachelard metodolojisinin havaya ait unsurları da girmeye başlar. Toprak, su ve havanın bu birlikteliği bilincin ve bilinçaltının imgelerini yavaş yavaş bir araya toplar.

“Kayalar arasındaki dik ve dar bir patikadan geçince Kızılkçeçili deresiyle karşılaştık. İki sırtın birleştiği dar bir boğazda kayadan kayaya atlayarak köpüren sular, kulakları dolduran büyük bir gürültü çıkarıyorlardı... Boğaz gittikçe darlaşıyor, iki yandan dimdik yükselen kayaların yarıkları arasından fırlayan kocaman çam ağaçları, yan yatmış bir halde boşluğa uzanıyordu. Suların yalayıp parlattığı taşlarda çıplak ayaklarıyla seken Hacer’e yetişmek için güçlük çekiyordum. Dağdan yuvarlanıp derenin yolunu kapayan ev büyüklüğünde kayalar yahut bir kayanın beri tarafındaki yumuşak toprağı oyan sular, dere boyunca yer yer büyük ve derin havuzlar meydana getirmişlerdi. Bir kararda durmayan aynalarına etraflarındaki çam veya çınar ağaçlarının gölgesi vuran ve suları içlerine çok kere birkaç adam boyu yüksekliğinde bir kayadan köpük köpük dökülen bu havuzlara her rastlayışımızda önümdeki kız başını çevirmeden

Buna Deli Büvet derler!

Yahut

Buna Kunduzlu Büvet derler diye izahat veriyordu”(Sabahattin Ali, 2007: 112)

Dikkat edildiğinde bu alıntıda toprağa bağlı kayanın, suyun ve her ikisine bağlı ağacın mutlak bir hâkimiyeti vardır. Burada birey toplumsal bir varlık olmaktan çıkmış, evrensel imgelerin içinde bir birleşime dönüşmüştür. Başka bir nokta da su ve toprak imgelerinin insandan daha

aktif bir pozisyonda olmasıdır ki metin boyunca bunlar bir anlamda metnin aksiyoner birer parçasıdır. Anlatıcının bu unsurlarla değişik şekillerdeki münasebeti ateşin, toprak, su ve hava imgelerinin içine yavaş yavaş işlemesi ve onlardan yeni terkipler yapmasına yol açar.

Bu hikâyedeki anlatıcı kahraman ateşin, Hacer ise, toprağın ve kısmen suyun etkisini aksettirir. Fakat bu ateş Bachelard'ın Ateşin Psikanalizi'nde sıkça vurguladığı cinselliğin ateşi değil, saygı uyandıran Promete ateşidir. "Ateş yok edici ve ışıklandırıcıdır." (Bachelard, 1995: 28)

Ateş her şeyi canlandıran, her şeyin varlığını borçlu olduğu unsurdur, hayat ve ölüm, varlık ve yokluk ilkesidir, kendi kendine işler, işleme gücünü kendi içinde taşır. (Bachelard, 1995, 69) Anlatıcının kahveciyle, Hacer'le, manzarayla ilişkisi, uzun zamandır kendi mecralarında donuk birer varoluş halinde kalan bu unsurları harekete geçirir; bir ateş imgesiyle onlara dinamizm katar.

Promete'nin tanrılar dağından alıp insanlara indirdiği bu ateş metinde modernize edilmiş, ehlileştirilmiş, sekülerleştirilmiş bir içerikle, tekrar mitik bilincin modernizasyonu için anlatıcı kahraman tarafından Kazdağına götürülmek istenmektedir. Bu bakımdan ziyaretine gittiği kimsenin adının İsmail Baba olması anlamlıdır. Bachelard'ın Promete ateşinde Oedipal bir taraf bulunduğunu da hatırlarsak, bir nevi babayı inkâr eden modern bilincin babaya dönüşü olarak da okunabilir.

Şüphesiz ki burada sosyolojik niyetin, Cumhuriyet Türkiye'sine bağlı yazar bilincinin de devrede olduğu çok açıktır. Fakat bunun evrensel fenomenleri ters yüz ettiği söylenemez. Buradaki ateş unsuru etrafındaki babaya dönüş, bir boyun eğiş olarak değil, tam tersine babayı modern bilince davettir. Fakat metin, bu bilinç halinin, bir bilinçaltı tarafı bulunduğunu inkâr etmez.

Anlatıcı kahramanın etkisinde bulunduğu ateş, eril olanı, aktif olanı temsil eder. Anlatıcı kahramanı Kazdağları'ndaki yürük obasına çıkararak bu eril ateş olduğu gibi, Yörük kızı Hacer'le de iletişim kurmasını temin eden de bu unsurdur. Dişilik ve edilgenlikle simgelenen toprağa ve suya özellikle de toprağa bağlı Hacer'in kendi tabii ortamı içerisinde bu unsurların bir versiyonu gibi davrandığını görürüz:

"Köyün dışına çıkıp da zeytinlikler arasına dalınca Hacer sarı entarisinin eteklerini toplayıp beline soktu; alçak topuklu, kalın rujan ayakkabılarını çıkarıp heybesine koydu; toprak üzerinde çıplak tabanlarının izini bırakarak yürümeye başladı. Başındaki ince, oyalı yazmanın altında küçük bir bal

kutusu gibi kabaran altınlı fesi, her adımda hafifçe titriyor; uzun boyu, heybenin ağırlığı ile azıcık öne eğiliyordu.” (Sabahattin Ali, 2007: 111)

“Anlatıcı ‘Suların yalayıp parlattığı taşlarda çıplak ayaklarıyla seken Hacer’e yetişmek için güçlük çekiyordum.” der. Burada ‘sekmek’ fiili hem tabiatın bir parçası olan sular için, hem de onunla bütünleşmiş insan için kullanılmıştır. İki farklı unsurun aynı hareketle tavsif edilmeleri bu unsurların, insan zihninde uyandırdığı ortak imajlardaki değer birliğinden kaynaklanır.”(Korkmaz, 1997: 101)

Gerek iç ve gerek dış hikâyede birbirine ters istikametlerde giden iki temel çizgi, iç ve dış hikâyenin kahramanlarını da birer sembolle kavramış olur. Bu iki temel çizginin hikâye içinde yer yer değişik ifadelerle karşımıza çıkması, aslında metnin esas figürlerinin, kahramanların da önüne geçen iki fonksiyonel imgenin bu iki çizgi olduğu kanaatini uyandırır:

“..Karşımızda alabildiğine dik bir dağ yükseliyor, onun henüz gözümüzden saklı bulunan eteklerinden doğru, coşkun akan bir derenin uğultusu geliyordu.” (Sabahattin Ali, 2007: 112) veya başka bir yerde “..Kayalar arasındaki dik ve dar bir patikadan inince Kızılkeçili deresiyle karşılaştık. İki sırtın birleştiği dar boğazda kayadan kayaya atlayarak köpüren sular, kulakları dolduran büyük bir gürültü çıkarıyorlardı...” (Sabahattin Ali, 2007: 112) Alıntılarında dikkatimizi çeken dik ve dar kayalar arasında yukarı doğru giden dar patika ve yine aynı dik ve dar kayalar arasından kendisine yol bulup aşağı doğru coşkun akan deredir. Bu birbirine zıt yönlerde güçlü bir çizgi oluşturarak giden çizgiler aslında metnin kahramanlarını da temsil kuvvetine sahip su ve toprak imgeleridir.

Burada gerek Hacer ve gerek iç hikâyedeki Emine toprağın bilinç sahibi dili gibidirler. Hacer’in anlatıcı kahramanı kendi hikâyesini anlatmaya değer bulması, toprağın Promete ateşine duyduğu saygıdan ileri gelir. Diğer bir anlamda bu, mitik bilincin kendisini, modern bilince açması demektir. Bu vasıta ile anlatıcı kahraman, metnin dışına çıktığımızda da yazar, toplumun çocukluk hatıraları olan masallarına, Bachelard’ın ifadesiyle toplumun rüyalarına eğilmiş olur.

Dış hikâyede anlatıcı kahramanın taşıdığı Promete ateşi bir denge, bir bağlantı unsurudur. Toparlayıcı, olumlu anlamda şekillendirici, yakıp yıkmayan bir unsurdur. Yukarıda bahsini ettiğimiz toprak ve su imgelerinin oluşturduğu güçlü ve birbirine zıt yönler; biri obaya çıkan ve biri ovaya giden iki çizginin üzerinde bir denge, bir birlik kurmaya çalışan bu ateş, seküler bir içeriği bulursa da bir adanmışlık düşüncesi sergilediği için insanda saygı uyandırır.

İç hikâyeye geçtiğimizde ise bu ateş, “yalnızca başkasına aktarılan bir ateş” olan aşkın ateşine döner. Buradaki taşıyıcı ise ova köyü Zeytinli’den Hasan’dır. Bu kısımda problematiği kuran, Hasan’ın toprağın ve suyun özellikle de suyun baskın çıktığı bir atmosfere bağlı olmasıdır. Diğer taraftan Emine’de ise toprak unsuru ön plana çıkar. Burada dikkati çeken bu imgeleri okurken, Bachelard’ın her ikisini de dişi olarak yorumlamasıdır. Hasan’ın babasız büyümesi, yazarın ifadesiyle “kız gibi bir oğlan” olması psikanalitik bir okumaya uygun olsa da aslında onda eksik olan su ve toprak karşılaşmasında suyun başarısızlığıdır. Yukarıda bahsini etmiş olduğumuz zıt yönler doğru giden iki güçlü çizgiden yukarı doğru gidene, yani dik kayalar arasından dağa doğru çıkan yolda anlamını bulan toprak imgesi, aşağı doğru yine kayaların arasından akan su imgesine baskın çıkar. Çünkü karşısındaki suyun hamur yapabileceği, şekillendirebileceği bir toprak değil, toprağın belki de kayada anlamını bulan versiyonudur. Bachelard su imgesinin toprak ya da ateş imgesi devreye girdi mi her zaman tehlike altında olduğu, yok olup gidebileceğini söyler.(Bachelard, Su ve Rüya, 29) Eğer su, bilinçaltı için temel bir maddeyse toprağa egemen olmalıdır. Bütün manzarayı kendi yazgısına sürükleyecek olan sudur. (Bachelard, 2006: 74) Fakat yukarıya yaptığımız alıntıda da görüleceği üzere pek çok yerde yazar, kayaların suyun yolunu kestiğini anlatmaktadır. Düz ova, bağ bostanla haşır neşir suyun, yani Hasan’ın karşısına çıkan yüksek obayla, sert iklimle nitelenen kayayı yani Emine’yi yönlendirecek gücü yoktur. Bachelard’ın kayayı büyük bir ahlakçı olarak tanımlaması da(Bachelard, 2002: 153) Emine’nin geleneklere sıkı sıkıya bağlı oluşunu açıklar niteliktedir. Suyun ve toprağın kimi zaman evlilikle biten bu kavgası, Bachelard açısından psikanalizcilere sonsuz sayıda dinamik imgeler vermektedir.(Bachelard, 2002: 57) Nitekim Emine’nin Hasan’la birlikteliğinin olabilirliği noktasındaki olumsuz tavrı; geleneklere ve aile çevresine güçlü bağlılığından kaynaklanıyor gibi görünse de gerçekte içinde bulunduğu toprağın sert nesnelere Emine’de fonksiyonel bir varoluşa dönüşmüş olmasından ileri gelmektedir. Hasan’a verdiği cevapta aslında bu simgelerin konuştuğu açıktır:

“ ‘Hasan’ demiş, ‘yüreğimi deldin! Ne çare ki dediğin olacak iş değil. Ovada büyüyen dağda yapamaz... Dağın suları serindir ama, yolları sarptır, kışı çetindir... Kar altında odun kesmek, bahçeye bostan ekmeye benzemez.” (Sabahattin Ali, 2007: 119)

Burada problemi oluşturan bir başka durum da Hasan’ın kendi nesnesinin akış yönünün tersine bir sınava tabi tutulmuş olmasıdır. Yukarıya çıkıldıkça

sert kayalar ve sert iklim ağaçları artarken, belli bir noktadan sonra dereyi oluşturan yirmi kadar pınardan bahsedilir:

“Derenin iki yanında, sudan hemen birkaç karış yukarıda, birbirinden ancak birer ikişer adım uzaklıkta, yan yana belki yirmi tane pınar vardı. Kimi irice bir taşın altından, kimi kumlu bir topraktan fırlıyor, binlerce kuşun bir arada çıkardığı sesi andıran bir şırıltı ile dereye karışıyordu.” (Sabahattin Ali, 2007: 114)

Gök Büvet’in hemen üstünde yer alan bu pınarlar bir anlamda Hasan’ın varlık alanının sonu da olmaktadır. Diğer bir açıdan burası, yumuşaklık, ılımlık simgesi su ile taş, kaya ve soğuk iklim ağacıyla temsil edilen toprağın kırılma noktasıdır.

Kendi fenomenolojik gerçeğine karşı çıkan Hasan’ın ateşi, suyun kaynağına vardığında söner. Çünkü su ve toprak burada karşıt bir güç oluştururlar. “Bir duygu ateşin perdesine yükseldiği anda, ateşin metafiziklerinde ortaya çıktığı anda karşıtları bir araya toplayacağından emin olunabilir. O zaman seven varlık saf ve hararetili, abartılı ve sadık olarak işler.” (Bachelard, 1995: 101) Hasan suda boğulup kendine dönen Narsis gibi üç adam boyu derinlikteki Gök Büvet’in içinde kaybolur. Bachelard’ın ifadesiyle “genç ve güzel ölümün simgesi suya döner.” (Bachelard, Su ve Rüyaalar, 97) Bir başka anlamda aslına döner.

Bu kırılma noktası aynı zamanda Emine’nin de kendisini çınar ağacına astığı, yani aslına döndüğü yerdir. Bilinç düzeyinde bir ayrılığın, bir kırılmanın ifadesi olan bu nokta Bachelard yaklaşımıyla suyun ve toprağın çocuğu ağaç (ki burada çınar olması daha anlamlıdır) imgesiyle ebedi bir buluşmaya döner. Çünkü ağaç gökyüzü rüyalarına uzanan bir yoldur. (Bachelard, Eart and Reveries of Will, 2002, 214) Güçlü ağaç gökyüzüne uzanır; orada krallığını kurar ve ebediyen yaşar. (Bachelard, Eart and Reveries of Will, 2002: 220)

Her iki hikâyeye bir arada düşünüldüğünde iç hikâyedeki kırılma noktasının bilinç seviyesinde bir ayrılığı ifade ettiği, ateşin su ve toprağı birleştiremediği; Hasan’ın sırtında taşıdığı tuzun engel ve ayrıştırıcı bir imge özelliği kazandığı; bilinçaltında ise çınar ağacıyla bunun bir birleşmeye dönüştüğü söylenebilir. Dış hikâyede ise aynı noktanın doğrudan bir birleşimi temsil ettiği açıktır. Çünkü bu noktada suyu ve toprağı birleştiren ateşin, dünyaya ve insana dönük bir niteliği vardır ve yanı sıra arada iç hikâyedeki tuz gibi bir ayrıştırıcı da söz konusu değildir.

KAYNAKÇA

1. Bachelard, Gaston, (2002), **Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement**, (Fransızca'dan İngilizce'ye Çeviren: Edith R. Farrell, C. Frederick Farrell). Dallas: The Dallas Institute Publications, Second Printing: 298.
2. Bachelard, Gaston, (1995), **Ateşin Psikanalizi**, (Türkçeye Çeviren: Aytaç Yiğit). İstanbul: Bağlam yayınları: 101.
3. Bachelard, Gaston, (2002), **Eart and Reveries of Will**, (Fransızca'dan İngilizce'ye Çeviren: Kenneth Haltman). Dallas: The Dallas Institute Publications: 400.
4. Bachelard, Gaston, (2006), **Su ve Düşler**, (Türkçeye Çeviren: Olcay Kunal). İstanbul:YKY: 219.
5. Korkmaz, Ramazan, (1997), **Sabahattin Ali: İnsan ve Eser**. İstanbul: YKY: 397.
6. Makaryk, İrena R., (2000), "Bachelard" maddesi, **Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms**. Toronto: University of Toronto Press: 239-241.
7. Kushner, Eva M., (1967) "The Critical Method of Gaston Bachelard", **Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications** içinde. Lincoln: University of Nebraska Press: 39-50.
8. Sabahattin Ali, (2007), **Yeni Dünya**. İstanbul: YKY: 124.

TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE POSTMODERNİST EĞİLİMLERE BİR ÖRNEK: NAZAN BEKİROĞLU'NUN *NUN MASALLARI*

BAŞ, Selma
TÜRKİYE/TURЦИЯ

ÖZET

Türk öykücülüğünde hem içerik hem biçim açısından birbirinden farklı eğilimler dikkati çeker. Bu eğilimlerden biri de Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Nazlı Eray, Murathan Mungan, Nazan Bekiroğlu gibi yazarların farklı boyutlarda yararlandıkları postmodernist eğilimdir. Postmodern eserlerde görülen üst-kurmaca, metinlerarasılık, çoğulcu anlatım, eş zamanlı olarak yer verilen karşıt kullanımlar, masalsi anlatım, popüler ve geleneksel unsurların bir aradalığı, imgesel anlatım, yazarın sesinin silikleşerek okurun üretici konuma geçmesi, zamanı ve mekânı yitiriş gibi özellikler, yazarların tercihlerine göre öykülerde de yer alır. Postmodern edebiyatta ön plana çıkan bu kullanımlar, Türk öykücülüğünde özellikle 1990 sonrasında daha belirginlik kazanır. Bu bildiride, öykülerini daha çok postmodernist açıdan değerlendirebileceğimiz Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1996) adlı öykü kitabı, postmodern unsurların kullanımı yönüyle ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk öykücülüğü, Nazan Bekiroğlu, *Nun Masalları*, postmodernizm.

ABSTRACT

An Example for Postmodernist Tendencies in Turkish Story Writings: Nazan Bekiroğlu's *Nun Masalları*

In Turkish story writing, different tendencies draw attentions in terms of both content and form. One of these tendencies is the postmodernist one from which such writers as Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Nazlı Eray, Murathan Mungan, Nazan Bekiroğlu benefit in different ways. Such characteristics as metafiction, intertextuality, multiple point of view, synchronically applied opposite usages, fairy tale-like narration, the presence of popular and traditional elements, imagery narration, making the reader active

producer of meaning instead of author, turning the historical material into play, narrating the local material through avant-gardist forms, the absence of time and setting, which can be seen in postmodernist Works, also exist in stories depending on the preferences of the authors. These widely used applications in postmodern literature come to the fore in Turkish story-writing particularly after 1990. In this presentation, the short story collection, titled as *Nun Masalları* (1996) by Nazan Bekiroğlu, whose stories can be considered as in context of postmodernism, will be examined in terms of the usage of the above mentioned post-modern elements.

Key Words: Turkish story, Nazan Bekiroğlu, Nun Masalları, Postmodernism.

Giriş

Türk edebiyatında modernist/postmodernist eğilimler, 1970’li yıllarda kendini göstermeye başlar. 1950’li ve 1960’lı yıllarda, toplumsal sorunlar ağırlıklı olarak işlenirken; 1970’lerde, Batı romanında 1900’lerin başlarında öne çıkan ve daha çok bireyci eğilimlerin estetik bir düzlemde ele alındığı bir anlayış belirginlik kazanır. Bu dönemde Türk romanı ilk avangardist eserlerini ortaya koyarken Batı’da postmodernizmin izleri görülmeye başlanmıştı. Bu nedenle Türk edebiyatında modernizmin arkasından gelen bir postmodernist etkiden çok, modern ve postmodern özelliklerin bir arada yer aldığı eserlerden söz edilebilir ancak. Modern özelliklerden büyük ölçüde yalıtılmış postmodern eser örnekleri ise ilk olarak 1990’larda verilir (Ecevit, 2001: 85-86).

Edebiyatımızda modernizmin öncüsü olan Oğuz Atay, başta *Tutunamayanlar* (1972) olmak üzere eserlerinde görülen postmodernist özellikler nedeniyle de ilk postmodern yazarımız olarak nitelendirilir (Ecevit, 2001; 86,127). Yusuf Atılgan, Nazlı Eray, Murathan Mungan, Latife Tekin, Bilge Karasu, Orhan Pamuk, Güney Dal, Hilmi Yavuz, Pınar Kür, Metin Kaçan, İhsan Oktay Anar, Aslı Erdoğan, Murat Gülsoy, Elif Şafak, Sema Kaygusuz, Süreyya Evren, Murat Uyurkulak, Erendüz Atasü, Müge İplikçi, Mahir Öztaş, Küçük İskender, Şadan Karadeniz, Halil Yıldırım gibi yazarlar, roman ve öykülerinde postmodernist eğilimlere yer veren isimler arasında sayılabilir. Türk edebiyatında, öykülerinde postmodern anlayışı benimseyen yazarlardan biri de Nazan Bekiroğlu’dur.

Nazan Bekiroğlu, hem akademisyen kimliği hem de yazarlığıyla dikkat çeken isimlerden biridir. 1985’ten beri Karadeniz Teknik Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. 1987’de *Halide Edip Adivar’ın*

Romanlarının Teknik Açısından Tahlili adlı tezle doktor olan Bekiroğlu, 1995'te de *Şair Nigâr Hanım* adlı çalışmayla doçentlik unvanını alır (Kolektif, 2003: 195). İlk öykü kitabı *Nun Masalları* 1996'da yayımlanan Nazan Bekiroğlu, ikinci öykü kitabı *Cam Irmağı, Taş Gemi* (2006) ile 2006 Türkiye Yazarlar Birliği Ödülü'ne lâyık görülür. Yazarın deneme ve roman türünde de eserleri bulunmaktadır.

Nazan Bekiroğlu, öykülerinde yerli ve mahalli olanı, “içerden” bir bakış açısıyla ve postmodern anlatım teknikleriyle anlatır (Külahlıoğlu İslam, 2004: 334). Bu noktadan hareketle bu bildiriye Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* (1997)¹ adlı öykü kitabı, postmodernist eğilimler açısından değerlendirilecektir.

Nun Masalları; “*Hattat ve Padişah*”, “*Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah*”, “*Diğerleri*” olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Ayrıca kitabın zeyli (Macit, 1998: 3) olarak algılanabilecek *Ve Nigâr Hanım, Sevgili* adlı bir bölüm de yer almaktadır. Kitapta toplam on iki öykü bulunmaktadır. Her bir bölümde yer alan öyküler, birbiriyle bağlantılı bir bütünlük sergiler. Bütün öyküler, Osmanlı tarihinden bir dönemi ve bu dönemin kişilerini konu alması, ortak imgelere yer vermesi ve buna uygun bir dil ve üslûp özelliği taşıması yönüyle de bir bütünlüğe sahiptir. Daha önce Dergâh'ta yayımlanan bu öykülerin kitaptaki sıralanışının, dergideki yayımlanış tarihleri dikkate alındığında, sondan başa doğru olduğu göze çarpar. Bu da öykülere döngüsel bir yapı özelliği kazandırır.

Nun Masalları farklı okumalara açık bir eser olmakla birlikte öykülerde öne çıkan özellikler, daha çok postmodern edebiyat çizgisine yakındır. Yazarın, öykülerde başta yapı-biçim-kurguyla ilgili olmak üzere birçok postmodern özelliği benimsediği görülür. Bu özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Üstkurmaca

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları*'nda en fazla kullandığı kurgu ögesi, “*postmodern edebiyatın ana kurgu ögesi*” olarak nitelendirilebileceğimiz üstkurmaca tekniğidir. “*Kurmacanın kurmacası*” şeklinde özetlenebilen bu eğilim, kurmaca metnin içinde yazma ediminin kurgulanması demektir. Bu teknikte yazma sorunları, metnin ana konusu haline gelir. Yazar, bazen okuru da işin içine sokarak eseri nasıl yazdığını, nasıl kurguladığını anlatır (Ecevit, 1996; 96).

¹ Bu bildiriye öykülerden yapılan alıntılar *Nun Masalları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005 baskısından alınmıştır.

Nun Masalları, baştan sona kadar yazma sorununu merkeze alan ve öykülerin kurgu-yapı-biçim özelliklerinin de bu esas üzerinde şekillendiği bir kitaptır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide Nazan Bekiroğlu, bunun nedenlerini şöyle ifade etmektedir: “ *Bir yandan benim yazıcı kimliğimin kişisel tercihleri, bir yandan da post-modernitenin bariz teklifleri ve kışkırtıcılıkları arasında yer alan problematik, benim yazımın temel izleklerinden birisini yazının serüveni, öykünün öyküsü olarak temellendirdi. Bu, Nun Masalları’nda da böyleydi. Galiba hiç terk etmeden üzerinde durduğum bir anlam kuşağı. Anlatıya dayanan yazının kurgusallığı ile gerçek dediğimiz (gerçek her ne ise) dünya arasındaki geçişler, kaymalar, kırılmalar beni fevkalade ilgilendiriyor. Ve bunun yazıdaki yansıması öykü ile yani kurgusal ile kurgusal olmayan arasındaki ilişkinin sorgulanmasından geçiyor. Öyküsünü yazan yazıcı ile yüzleşen, ona kafa tutan kahraman, bundan daha heyecan verici ne olabilir ki bir yazıcı için?*” (Atılğan, 2000; 53).

Öykülerde üstkurmacanın; yeni bir içerik/biçim arayışı, okur tarafından anlaşılma kaygısı, kurmacayla gerçeğin iç içe geçmesi, varoluş sebebi olarak yazmaya tutunma, sanatlararasılık gibi noktalarda belirginleştiği söylenebilir.

1.1.Yeni Bir İçerik-Biçim Arayışı

Nun Masalları’nda içerik ve biçim düzeyinde bir yenilik arayışına girilir. Kitabın ilk öyküsü *Hat ve Rasat*, bu arayışın ön plana çıktığı şu cümlelerle başlar:“ *Kaç zamandır yazmak istiyordu. Şimdiye kadar hiç kimsenin söylemediği şeyleri, hiç kimsenin söylemediği bir biçimde söylemek, yazmak istiyordu.*” (s. 9).

Hattat, rasathanede beklenen kuyruklu yıldız görünce yazması için bütün engellerin kalktığına inanır: “*Şimdi artık yazabilirim. Çünkü nasıl yazacağımı, hangi biçimde yazacağımı, şimdiye kadar Osmanlı ulema ve üdebası hiç kullanmamış olsa da hangi şekli tutturacağımı biliyorum.*” der(s.10).

Hattat, daha önce yazdığı levhalarda gerçekleştiremediği şeyi şimdi gerçekleştirecek, hiç kimsenin bilmediği şeyleri anlatacak ve bunları diğer insanlara da okuyacaktır. Bu yeni bir anlatım tarzı, kişinin kendini soyutladığı değil salt kendini anlattığı bir biçim olacaktır.

Âyine-i Mücellâda Nihanız öyküsünde hattatın bu arayışına yazar-anlatıcının da ortak olduğunu görürüz. “*bin bir türlü ve saçma sapan bir imaj sağanağının altında*” ezildiklerini söyleyen yazar ve hattat, “*gerçeği*

olduğundan bambaşka biçimlerde göstermeye talip” olurlar (s. 41). Yine yazar-anlatıcı, “*güzelliğın alışıldık bir şeye dönüşmesi*”ne (s. 42) müsaade etmeyeceklerini söylerken yazma edimine yönelik estetik değerlerin, güzellik anlayışının sıradanlaşması endişesini dile getirir.

O Yakamoz O Yıldız'da, genç mezarlık bekçisinin aşk derdinden bir çıkış yolu olarak gördüğü şiir yazma çabasına şahit oluruz. Burada başkalarının aşklarını anlatan ve şiiri için hiçbir şeyi feda etmeyen şairler eleştirilir. Önceleri eski şairler gibi yazan genç mezarlık bekçisi, kendi aşkını ben ağzından değil de başkalarının yaşadığı bir aşkmiş gibi anlatmayı doğru bulmaz. Onun bu durumu şöyle anlatılır: “*Sözün ve biçimin cenderesinden kurtulmak için çaba sarf etti. Kendisine en çok benzeyen biçimi aramaya çalıştı. Sonunda hiç kimselerin bilmediği, görmediği yepyeni biçimlerde yepyeni şeyler söyledi.*” (s. 63).

1.2. Okur Tarafından Anlaşılma Kaygısı

Öykülerde yazma sorunuyla ilgili üzerinde durulan bir diğer konu, yazılanların okurla paylaşılması ve yazarın onlar tarafından anlaşılma isteğidir. Bu nedenle hattat da yazdığı defterleri, önce padişaha okutur. Ancak bununla yetinmez. Yazdıklarını halka okuyarak bunları diğer insanlarla paylaşmayı, böylece var olmayı ister. Padişah ona seni ben anladım, bu sana yetmez mi, diye sorunca hattat, bunun yetmeyeceğini belirtir.

Kayıp Padişah öyküsünde ise hattat, aradığı padişahını (okur) bulduğunu düşünür. Çünkü kendisini sadece padişah anlamaktadır. Bu nedenle Padişah'a “*Beni anla, bana vakıf ol, beni oku. Sesim sana ulaşsın, sende çoğalayım, sende yankılanayım, sana bölüneyim. Gör beni. Bil ve sev.*” der (s. 17). Burada ise sadece padişahın kendisini anlamasıyla yetinen hattattır, ama padişah, bunun kendisine yetmeyeceğini söyleyerek durumu tersine çevirir.

Hattat, karmaşıklaşan iç dünyasında tek teselli yazdığı defterlerinde bulur. Çünkü yeni bir biçimde yazdığı defterlerinde kendisi vardır. Onu anlayacak birinin kendi zamanında var olmadığı düşüncesi ise ona korkunç ve acı gelir. Yazar-anlatıcı, hattata hitaben “*Seni kimsecikler duymadı, duyacak olana sen söylemedin. Beni kimseler anlamadı.*” der (s. 37).

Ahter-Suhte, Hû ve Lâle öyküsünde kalfaya âşık olan genç mezarlık bekçisi, derdine çare bulamayınca şiir yazar. Çok uzun bir zaman sonra kendisini anlayabilecek birileri olacağını düşünerek teselli bulur. Başka zaman ve başka mekâna ait, kendisini anlayacağını umduğu bu kişiye mektup yazmaya başlar.

O Yakamoz O Yıldız öyküsünde genç mezarlık bekçisi, acısının yaşayamamaktan, anlatamamaktan ve onu dinleyen birinin olmamasından kaynaklandığını düşünür.

Kara Yağmur öyküsünde ise yazar-anlatıcı, yazdıklarının vasat okura abes gelebileceğinden söz eder. Kendisini kimselere anlatamamaktan dert yanar. Korkusunun anlaşılmasından ya da çılgın sayılmak olmadığını, ancak anlamayacaklara da en güzel hikâyeyi neden anlatması gerektiğini sorar. Bu nedenle de Mevlana'nın *Mesnevi*'sinden alıntı sözlerle “*şahs-ı nâdâna kitab-âsâ*” açılmadığını söyler ve “*esrârıma kimseler vakıf olmadı.*” (s.121) diyerek Mevlana'nın düşünceleriyle kendi durumu arasında bir özdeşlik kurar.

Yazar-anlatıcı, okuru “*bizim maceramıza, bizim tiyatromuza, bizim hikâyemize*” yabancı bir kalabalık olarak nitelendirir (s. 122).

1.3. Kurmaca-Gerçek Birlikteliği

Nun Masalları'nda yazar anlatıcı, bazı öykülerin dışında kalamaz ve öykü içinde, öykü kişilerinin arasında dolaşan biri olarak karşımıza çıkar. Yazar, *Yusuf ile Züleyha* adlı eserinde de görülen bu durumu şöyle açıklar: “*Yazıcının, yazdığının dışında kalmaya tahammülü yok çünkü o içinde olanı yazıyor. Böylece metnin başından itibaren neredeyse kendisinin de bir kahramana dönüştüğü bir süreç başlıyor.*” (Karaca, 2000: 68).

Öykülerde yazar-anlatıcıyla kahramanlar bir arada yer alır. Birbirleriyle konuşur, yazma sürecine yönelik durumları birbirlerine anlatırlar. Bazen de öykü kişileri dile gelerek yazara başkaldırırlar. Öykülerin bu bölümleri, kurmacayla gerçeğin, yazılanla yaşananın birbirine karıştığı bölümlerdir. Yazar, masasının başında yazarken; hattat da rahlesinin başında yazmıştır. Ancak yirminci asrın son çeyreğinde, bu anlatılanlara ve yaşanılanlara en başta yazarın kendisi inanmadığını söyler.

Hattat'ın “*Kim bilir (...) belki yıllar çok uzun yıllar sonra bir başka yazıcı, hem ay hem güneş ışığına boğulmuş bir başka odada, şu an benim içimden geçenleri yazmaya kalkışır.*” (s.11) şeklinde zihninden geçenlerle kurmaca ve gerçek arasındaki sınırlar silikleşir.

Âyine-i Mücellâda Nihanız öyküsünde üstkurmaca özellikler daha ön plana çıkar. Yazar-anlatıcı, kendi sesiyle, gerçek kimliğiyle konuşmaya başlar. Öykü kişisi hattata seslenir. Yazar ve öykü kişisi, bir yandan üstkurmaca olarak yazım serüvenini, bir yandan da bu yolla çıktıkları yolculuğu ve arayışı dillendirirler. “*Hattat seni terk etmeliyim*” diye kişiye

hitaben başlar öykü ve onun kurmaca bir dünyanın kişisi olduğu açıkça ifade edilir: “*Hattat, ben bu masanın başına son öykümüzü yazmak için oturmuştum ve editör her ne kadar, Puşkin hakkında hafif bir yazı yaz, bitir artık hattat mı rasit midir nedir o adamın hikâyesini dediyse de ben son öyküyü yazacaktım. Yazacaktım ama ne yazacaktım.*” (s. 33) der.

Hattat aracılığıyla anlatmak istediği şeyler aslında yazarın kendi öyküsüdür. Bunu da “*Bildiğim tek şey hattat ben'im ben hattat'im*” (s. 35) diye ifade eder.

Ayna karşısında gerçeğin hangisi olduğunu sorgulayan yazar, sırf dokunulamadığı için hattatın gerçek olmadığını kimsenin iddia edemeyeceğini belirtir. Çünkü gerçekliği sağlayan şey, kurmaca ya da yaşam içinde yer alıp almamak değildir.

Onların Son Öyküleri'nde âşık olduğu genç kalfa ile evlendikten sonra da sorunları bitmeyen genç mezarlık bekçisi, yine yollara düşer ve yazarına “*Beni (...) böyle yazmayacaktın. Ne kadar incindiğimi görmüyor musun?*” (s. 79) diye seslenir. Genç mezarlık bekçisi bir öykü kahramanı olduğunun farkındadır, ama hangi öykünün kahramanı olduğunu bilmez.

Yazar-anlatıcı, öyküyü keserek “*Bütün bu anlatılanların bir öyküye dönüşebilmesi için her şey baş döndürücü bir hızla müşterek bir sona doğru koşuyordu. Çünkü son koyulmazsa öyküler eksik kalıyordu*” (s. 83) der ve metnin kurmaca olduğunu sürekli vurgular.

Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi de adından anlaşılacağı gibi üstkurmacanın öncelendiği bir öyküdür. Yazar-anlatıcı, nakkaşın hikâyesini, onu bahane ederek ruhundan söz açmak için yazacağını belirtir. Kahramanlar kendisine baş kaldırırsa da hikâyeyi yazanın kendisi olduğunu vurgular. “*Artık hikâyelerimin kahramanı olmuş oluyorum. Yazarı kahraman olan hikâyelerin hem de.*” (s. 91) der. Öykü kişileri dile gelip bu kez yazardan ve onları bir var edip yok etmesinden, onları istediği kalıba sokup sonra farklı davranıyorlarmış izlenimi uyandırmasından şikâyet ederler.

Enderun ağası ise yazara seslenerek yürekli olmasını ve kendi rolünü artık öykü kişilerinden alarak öykünün içine girip oynamasını söyler. Kişilerden sadece son padişah, onun görünmez öyküsünü halka gösterdiği için şükran duyar. Ancak yazar, sadece onun memnuniyetinin yetmeyeceğini belirterek ilk öyküdeki hattatın durumuyla özdeşleşir ve kendisi de onunla aynı sorulara aynı cevapları verdiğini itiraf eder. Hikâyeyle de hayatla da mücadelesi olduğunu belirten yazar, ikisinin arasında bir yer bulmak ister.

Bazı öykülerde farklı bir şekilde önce öykü anlatılır. Sonra öykü kişinin o metinde anlatılanları yazdığından söz edilir. Mesela *Hat ve Rasat*'ta hattatın eve gidip “*sesini padişahın başka hiç kimseciklere duyuramayan hattat-rasat bir adamın başından geçenleri yazmaya başla*” dığından söz edilir (s.15).

1.4. Varoluş Sebebi Olarak Yazmak

Birçok yazar için yazmak, bir varoluş meselesidir. Nazan Bekiroğlu da öykülerinde yazmayı, bir varoluş meselesi olarak görür. Kendisi de Sait Faik gibi yazmazsa deli olacağına inanır ve bu konudaki düşüncelerini şöyle belirtir: “*Yazmak varlığına bir mesele benim için, yani ki ölümüne. Hayattaki en büyük isteğim içimdeki hallere tercüman olacak bir lisana sahip olmak.*” Yazar, varlığından en fazla şüpheye düştüğü anlarda yazdığını söyler ve yazmasının nedenlerini şu şekilde dile getirir: “*Kaybolmamak için yani, yollarda yok olmamak için. Daha doğrusu yok olmadığımı fark etmek için. Çıldırılmamak için. Kısacası ölmek için, var olmak için, yok olmak için.*” (Özcan, 1998: 13). Bunlarının hepsinin gelip dayandığı nokta, yazarın var olup olmadığına aradığı cevaptır.

Hattat, içinden geçenleri daha önce görülmedik yeni bir biçimde yazmayı, var olmakla özdeşleştirir. Harfleri yazdıkça kendi varlığını da biçimlendiriyor gibidir.

Ahter-Suhte, Hû ve Lâle öyküsünde genç bekçi, ileriki zaman okuyucusuna mektuplar yazmasının nedenini ise “*anlatmazsam bu aşk beni boğacak*” (s. 59) şeklinde açıklar.

Yazar-anlatıcı, kahramanlarına “*Hikâyeden başka ne var ki kaybolmamızı önleyecek,(...) yok olmamak için değil ama yok olmadığımızı kendi kendimize ispat etmek için hikâyeden daha ciddi ne var ki?*” der(s.92). Ona göre yazmak “*ölümüne*” bir serüvendir ve “*Varlığın emeli kendini tasvir ve teyid*”dir (s. 121).

1.5. Sanatlararasılık

Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı*² adlı romanında yaptığı gibi Nazan Bekiroğlu da *Nun Masalları*’nda zaman zaman sanatlar ve medeniyetler arasındaki karşılaştırmalara yer verir. Mesela *Akşamın Ağası*’nda yazmış olduğu anı kitabıyla tarihsel bir kişilik olan öykü kişisi Hafız Hızır İlyas Ağa, öykü yazarının karşısına çıkar. Yazar-anlatıcı, denizdeki martıların

² Yeni üslup arayışları, sanatlararasılık, iki farklı medeniyetin mukayesesi, aynı tarihsel malzemeden yararlanma gibi bir takım ortak özellikler yönüyle *Nun Masalları* ile *Benim Adım Kırmızı* karşılaştırılır. Bunun için bkz. Ali Osmanoglu, *Benim Adım Kırmızı Üzerine*, www. geocities.com/nbekiroglu.

bile koskoca bir hikâye yazdıracakken İlyas Ağa'nın eserinde neden özel hayatı anlatmadığını, neden minyatürlerin batıdaki resmin aksine donuk, susmaklı ve kişilerin hep birbirinin aynısı olduğunu sorar. İlyas Ağa, kendi içlerinde şimdikilerde olduğu gibi fırtınaların olmadığını, Müslüman sanatçının Allah'ın yaratığına benzer bir şeyi yaratamayacağını, o büyük medeniyeti oluşturan şeyin de suskunluk olduğunu belirtir. Aksi takdirde kendisinin Hugo olması, Levni'nin de manzara yapması durumunda biz olamayacağımızı, III. Selim, Dede, Galip, Fuzuli gibi isimleri besleyen şeyin ise bu özellikler olduğunu söyler. Yazar, kendi sanatıyla nakkaşın sanatı arasındaki farklar üzerinde de durur.

2. Metinlerarası İlişkiler

Metinlerarasılık, üstkurmaca tekniğinin bir türevidir. Yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan ve bunu yansıtmak istemeyen yazar, daha önce yazılmış metinlerden hareketle *"ikinci elden"* yeni bir kurmaca gerçeklik yaratır. Eskilerin *"taklitçilik"* olarak gördükleri bu eğilim, *"çağ edebiyatında 'alıntı' tekniğiyle bir biçim ögesi durumuna dönüşmüş, giderek eski metinlerin farklı tekniklerle yeniden kurgulanmasına kadar gelmiştir."* (Ecevit, 1996, 31). Postmodernizme göre *"Bir metin başka bir metinle ilişkisi düzleminde okunmalıdır."* Bu doğrultuda Kristeva'ya göre *"bir metin başka metinlerin kesişmesi ve nötralize olmasıdır; Barthes'a göre ise metin, geçmişte söylenenlerin (veya yazılanların) yeni bir dokumasıdır."* (Batum Menteşe, 1995: 280).

Nun Masalları'nda doğu ve batı kültürüne ait eserlerden, geleneksel ya da modern metinlerden ve yazarlardan metinlerarasılık düzeyde yararlanılır. Bunlar şu başlıklar altında sınıflandırılabilir:

2.1. Halk Edebiyatıyla İlgili Malzemeden Yararlanma

Öykülerde kimi zaman çerçeve hikâye tarzında metinlere yer verilir, kimi zaman da çağrışım boyutunda bir destandan yararlanılır ya da alıntılar yapılır.

Hat ve Rasat öyküsünde çerçeve hikâye niteliğinde insan olmaya çalışan peri kızının masalı anlatılır.

Âyine-i Mücellâda Nihanız öyküsünde Türklerin Türeyiş Destanı'na gönderme yapılır: *"Oysa biz hattat, mavi ırmaklar içinde doğmuştuk. Ağaç kovuklarından mavi ışıklar yükseldiği bir gece. Çobanlar ateş etrafında kır türküleri söylüyorlardı."* (s.39).

İnsanların kendi güzelliklerine hayran olmaları, nergis çiçeğinin öyküsüyle örtüştürülür: *"Saçlarımızı arkadan tek örgü yapıp berrak su*

kıyısına eğildiğimiz zaman, ne kadar güzeliz, diyorduk. /Su kıyısında öyküsünü bildiğimiz nergisler (s.39).

Çocuklar “altın beşiğe kim biner” tekerlemesini söylerler (s.57). Ozanlar ise Karacaoğlan çağırırlar (s. 101).

2.2. Divan Edebiyatıyla İlgili Kullanımlar

Divan şairlerinin ve eserlerinin adlarının ismen geçtiği ya da eserlerinden alıntılar yapıldığı görülür. Bu alıntıların bir kısmı açıkça belirtilir, bir kısmı ise kime ait olduğu söylenmeden orijinal haliyle ya da sadeleştirilerek tırnak içinde alıntılanır.

Nun Masalları'nın dördüncü öyküsü, *Âyine-i Mücellâda Nihanız* başlığını taşır. Bu başlık, bir kelimenin çıkarılmasıyla Neşati'nin şu beytinden alınmıştır. “*Ettik o kadar ref'-i taayyün ki Neşâti/ Âyine-i pür-tab-ı mücellâda nihânız*”

Ahter-Suhte, Hû ve Lâle öyküsünde genç kalfa, âşık olduğu Enderun ağasını bir daha göremeyince hayata küser. Ona *Hafız divanı, Bostan ve Gülistan, Mesnevi, Leylî ve Mecnun, Kaabusname, Çarhname, Tazarrunname* okunur. *Sahaf, Maarifetname* okur, müşterisine lâlâ mecmuası verir. Genç mezarlık bekçisi, divanları, şiir ve menkıbe mecmualarını, risaleleri, hamseleri, cönkleri, özellikle de *Risale-i Harrik*'i okuyarak derdini unutmaya çalışır.

Son padişah, bir defterde, ihanete uğramış ve yanlış anlaşılmış bir şehzadenin “*dostunun zülfüne tuttuğu ümidin de ömür gibi vefasızlığından*” yakındığını okur. Bu sözler, Sultan Cem'in yazdığı bir gazelin şu beytinin Türkçeye aktarılmasından ibarettir:

Ümîdi zülfüne tutmuş idüm velî bildüm

O dahı ömr bigi bî- vefâ imiş iy dost (Okur Meriç, 2006; 500).

Ayrıca bu şehzadenin Nis şehrine geldiği ilk güne dair gözlemleri, sadeleştirilerek “*Mahbub ve mahbûbesi çok, bağ ve bahçelerinin de hesabı yok.*” (s.85) şeklinde aktarılır.

Bestekâr Şevki Bey'e ait olarak kayıtlarda geçen şarkının adına “*Mey içerken câmıma aksinin düştüğü*” şeklinde Türkçeleştirilmiş olarak yer verilir (s.122). Aynı bestekârın “*bir nigâh et ne olur ey gonce-dehen*”(s.124) sözleri de alıntılanır. Hacı Ârif Bey'in bir eserinden iktibasla “*vücûd ikliminin, gönül mülkünün sultanı, derdimin dermanı efendimsin*” denir (s.123). Sözleri Taşlıcalı Yahya Bey'e ait olan “*bîmârım ey ecel bu gece bekle*” şarkısını III. Murad'ın ölmeden önce hanende ve sazandelerinden istemesi olayına yer verilir (s.127).

III. Selim'in " *Kendi elimle kesip yâre verdiğim kalem/ Fetva-i hûn-i nâ-hakkım yazdı ibtidâ*" beytini belki de katlından biraz evvel söylediği belirtilir (s. 124).

Bir leit motif olarak kullanılan ceylanların, karacaların ağlaması ise Leyla ve Mecnun'u akla getirir.

Hafız Hızır İlyas Ağa'nın *Letâif-i Enderuniye*'sinde iç dünyalara yer verilmemesi ise eleştirilir.

2.3. Yeni Edebiyatla Kurulan Metinlerarası İlişkiler

Ömer Erdem ve Kemal Sayar'ın şiirleri dışındaki alıntıların kime ait olduğu açıkça belirtilmez. Bazıları alıntı şeklinde iken bazıları yazarın tasarrufuyla küçük değişimlere uğratılmıştır. Kimi kullanımlar ise sadece çağrışım düzeyinde kalır.

"*ben ağzından şelale dökülen bir padişahım
geçerken önlerinden kahkaha arabasıyla
alkışlardı beni her Cuma o güzel halkım* (s. 86-87) mısralarının Ömer Erdem'in *Ferman* şiirinden; *her aşk bulunduğu kalbin şeklini alır/her ölüm kendi gövdesinin şeklini alır*"(s. 125) mısralarının ise Kemal Sayar'ın bir şiirinden alındığı belirtilir.

Kapımda sabırsızca kişneyen atlar var (s. 35) ifadesi, Cahit Sıtkı'nın *Şaşırırım Kaldım* şiirindeki "*Ve ölüm kapımda kişner sabırsız bir at oldu nihayet*" mısralarını çağrıştırmaktadır.

"*yağmurun karşılıklı yağdığını*" anlat (s. 42) ifadesi, Sezai Karakoç'un *Kapalı Çarşı* adlı şiirinde şöyle geçer: "*Onlara anlat yağmur karşılıklı yağar*"

Son padişah, İstanbul'dan ayrılınca geriye boşluğun dışında hiçbir şey kalmaz. Daha sonra bununla ilgili olarak Tanpınar'ın *Beş Şehir*'de İstanbul mimarisinde yok olup giden saray ve yalılarla ilgili olarak söylediği bizi onlara doğru çeken şeyin "*yokluklarının bizde bıraktığı boşluk duygusu*" (s. 119) olduğu görüşüne hak verilir. Tanpınar'ın *Huzur* romanında geçen ifadeye yakın bir kullanımla "*Bir eski zaman aynasının derinliğinde öpüştük*" sözü yer alır (s. 122). Ayrıca "*hem içindeyim zamanın hem dışında*" şeklindeki ifadeler, Tanpınar'ın "*Ne içindeyim zamanın/Ne de büsbütün dışında*" mısralarını çağrıştırır.

Öykü içinde yazar-anlatıcı, kendisine ait olan bir şiire yer verir. Dokunma kelimesinin etrafında yoğunlaşan bu şiir, Behçet Necatigil'in şiirinde geçen "*solgun bir gül oluyor dokununca*" şiirini akla getirir.

Finten oyunu seyredilir. Nigâr Hanım ise *Vatan* manzumesini okur. Münif Paşa ve çıkardığı *Mecmua-i Fünûn*, Fatma Aliye, Halide Salih ismen geçer.

2.4. Batılı Eserlerle İlgili Kullanımlar

Anlatıcının Puşkin’le ilgili bir yazı yazması gerekir. Puşkin “*tahta masaya vazoda solan gül öyküsü anlata dursun*” (s. 35) yazar anlatıcı, hattatla hesaplaşacaktır önce.

“*Tantal’ın çektiği azap bunun yanında az kalıyordu*” diyerek yazar, yazma serüveninde çektiği ıstırapı dile getirir (s.36).

Hintli bir edebiyatçı olan Tagor, “*ey yüz yıllar ötesinden beni okuyan*” diye seslenir (s 113).

Leydi Makbet “*kelebek elleri*” ifadesiyle iki öyküde yer alır. Enderun ağası, Homeros okur. Eflatun’un mağaradaki gölge teorisine gönderme yapılır. Leonardo’nun Mona Lisa’sından söz edilir (s.107).

Nigâr Hanım, Sevgili’de çini fincanda çay içme, Mansfield’in bir hikâyesini akla getirir.

2.5. Dinî İnançlarla İlgili Olay ya da Metinlere Yapılan Göndermeler

Yazar-anlatıcı, Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesi olayı ile kendi durumunu özdeşleştirir: “*Biz yalnızlığımızdan azizeler yaratıyorduk. Başımızın üzerinde nurdan hâleler yoktu ama çarmığımızı sırtımızda taşımadığımızı kim iddia edebilirdi?*” (s.38).

Bedr-i hilâl ile Hz. Muhammed’e; ahde vefasızlıkla levh-i mahfuz’a işaret edilir.

Ahter-Suhte, Hû ve Lâle öyküsünde Habeş kalfa, genç kalfaya *Ayetelkürsî* okuyarak sağ yanına yatmasını ister. Kütüphanede Osmanlıca eserlerin yanı sıra *Kur’an* da yer alır.

Kalfa, uzaktan gördüğü sarayda “*Şermsâr etme Hüdâ’ya rûz-i mahşerde beni*” ilahisinin söylendiğini işitir (s. 49).

Genç bekçiye “*vaad edilen ülke*”nin verilmediği söylenir. Şeyh ise ona “*vaad ettiği ülkeyi vermeyenlerden olma ki vaad edilen ülkesi verilmeyenlerden olmayasın*” (s.82) diyerek Tevrat’ta geçen ve İsrailoğulları’na vaad edilen ülke ile ilgili inanişe gönderme yapar.

3. Çoğulculuk

Çoğulculuk, postmodern edebiyatın ana estetik ilkesidir. Tek ve mutlak olana yer olmayan postmodern düşüncede sayı tablosu bile “*bir*” ile değil,

“iki” sayısı ile başlar. “*Farklı türler, farklı kurgular ve biçimler, farklı gerçeklikler ve görüşler yan yana yer alarak aynı kurgu düzlemine taşınır*” (Ecevit, 2001; 68-69, 209-210). Bu nedenle postmodern eserlerde “*tek bir konu, tek boyutlu kahraman anlayışı, tek bir anlatım biçimi, tek bir bakış açısı, tek bir kültüre ait motifler yerine çok yönlü ve değişik unsurları bir arada kullanma*” söz konusudur (Çetin, 2004; 93). Zira postmodern yazarlar, alışılmış formlar yerine kaosu biçim/biçimsizliğini yansıtmayı hedeflerler (Çetişli, 1998, 149). Eserleri okurların farklı yorumlarına “açık” hale getiren de bu özelliğidir.

Nun Masalları’nda çoğulculuk ilkesi de göz ardı edilmez. Mesela kitabın adı bile çoğulcu bir yoruma açıktır. Yazar, Nigâr Hanım’a seslenerek “*isminizin ilk harfi sizce bir nun bence bir N*” der (s.138). Yazarın kendi adının da N ile başlayıp bitmesi, bunun eski imlada nun ile yazılması ve bunun ifade ettiği kıymetler, eserin başlığını anlamlandırmada etkindir. Yazar “*Ben ne tam N’yim, ne tam nun. Ama hem N’yim hem de nun*” der. Nazan adı tersinden de aynı şekilde okunur. Ayrıca bir okur, ‘nun masalları olarak düşünülürse (yazarın-şu’nun) masalları olarak da düşünülebileceğini belirtir (Aktaş, 1997). Farklı bir açıdan da düşünülürse “nun” bir harf, dolayısıyla anlatılanlar da bir harfin masalları, yani öykülerde önemini hiç kaybetmeyen yazının-yazmanın masalları olarak da yorumlanabilir.

İlk bölümdeki öykülerin baş kişisi, hem hattat hem rasıt’tır. Onun padişahı ikinci kez gördüğünden söz edilmesi de postmodernizmde sayıların bile birden değil ikiden başladığı düşüncesini akla getirir. Hattat rüyasında bedeninin ikiye bölündüğünü ve bir yarısının diğerini kovaladığını görür. Yine bu nitelikte anlamlandırılabilir bir yön de yazarın âlemi hattatla birlikte kucaklamak isteğidir. Bunun gerekçesini ise şöyle ortaya koyar: “*Çünkü o tek kişinin kucaklamasıyla yetinemeyecek kadar geniş ve derin. Tek kişinin tek başına bilemeyeceği kadar karanlık ve aydınlık.*” (s.42). *O Yakamoz O Yıldız* öyküsünde ise bekçi iki gece arka arkaya iki düş görür.

Birçok kavram birkaç anlamı birden taşır. Mesela üzerinde çokça durulan gerçek kavramı; hem mutlak gerçeği (Tanrı), hem insanın yaradılış gerçeğini, hem de kurmaca eser ve kişilerin gerçeğini ifade eder. Bunlara farklı boyut-yorumlar da eklenebilir.

Padişah-sultan, hem okur olarak yorumlanabilir hem de kalıcı ve saf olması, hattatın onun güzelliğinde yok olarak farklı bedenlerde aynı ruha dönüşmeleri, varlığın anlamını çözümlenerek sonsuzluğa ulaşmaları gibi ifadeler nedeniyle Tanrı imgesiyle de örtüşür. Hattatın padişah imgesiyle somutlaştırdığı gerçek arayışı da sürekli görüntü ve anlam değiştirir. Çünkü

postmodernizme göre tek-mutlak bir gerçek yoktur. Gerçeğin değişen bin bir türlü görünümü ve yorumu vardır. Bu nedenle önce kuyruklu yıldızı, gerçeği olarak kabul eden hattat, padişahı ve daha sonra cariyeyi görünce bu fikrini değiştirir

Yazar-anlatıcı, tek ve mutlak olanı yazmak isterken içindeki hattatlar, varlığın bin bir türlü çeşitlemesini yazmasını söylerler.

4. Karşıtlıkların Biraradılığı

Postmodern edebiyatın önemli bir özelliği de karşıt kavram ve unsurlara sıkça yer vermesidir. Postmodern düşüncede karşıtlıklar, çelişkili durumlar, zıt değerler ve ölçütler, yan yana yer alır. Bunlar önceki felsefelerde olduğu gibi belli bir senteze vararak değil olduğu gibi sergilenirler (Ecevit, 2001: 66).

Nun Masalları'nda karşıt kullanımlara sıkça yer verilir. Bunların bir kısmı, genellikle bir kavramın diğer yönü olarak vurgulanır. Öykülerde geçen karşıtlıklar şöyle sıralanabilir: Hiç-herşey, doğmak-batmak, varlık-yokluk-mutlak, deniz-gökyüzü, düş-gerçek, ölmek-varolmak, sevinç-keder, erdem-erdemsizlik, kendini soyutlamak-kendini öne çıkarmak, kaybetmek-aramak-bulmak, geçici-kalıcı, gitmek-kalmak, karanlık-aydınlık, padişah-cariye, teklik-birlik-âlemin binbir türlü çeşitliliği, güzellik-çirkinlik, evvel-sonra, başlangıç-bitiş, kurgu-gerçek, hayat-ölüm, ruh-beden, gerçek-görüntü-gölge, yakınlık-uzaklık, âherlenmiş kâğıt- sarı saman kâğıt, kamış kalem- çirkin tükenmez kalem, ben-sen, geçmiş zaman-yirminci asır, kalıcı-geçici, yazmak-okumak, anlatmak-dinlemek, yazar-öykü kişisi, varlıklarında yok olanlar-yokluklarında var olanlar, gerçek gönüldedir ve gözle görülmez-gerçek gözle görülür ve bedenleri doyurmaya yarar, konuşmak-susmak, beyaz defterler-siyah lekeler, birleşmek-parçalanmak, uzaklaşmak-yakınlaşmak, hattat-matbaa, masal-gerçek, çoğalmak-yitmek, kalabalık-tenha, ışık-karanlık-gölge, dağılmak-toplanmak-bütünleşmek, az-fazla, zengin-yoksul, mutlu-mutsuz, genç-yaşlı, rakip-maşuk, öznel-nesnel, bilim-sanat.

5. Oyunsuluk

Postmodern anlayış, edebiyatı bir oyun olarak görür (Ecevit, 2001; 99). Yazar, sanatsal yaratıcılığı odağa alarak hem içerik hem biçim düzleminde onunla oynar. Bu, "*kurmacanın kendi içinde oynanan bir oyundur*" (Ecevit, 1996, 115). Rosenau, postmodernistlerin oyun merakını şöyle anlamlandırır: "*Eğer şüphecilerin iddia ettikleri üzere hakikat diye bir şey yoksa o zaman geriye kalan tek şey oyundur; sözcüklerin ve anlamın oyunu*

(Emre, 2004, 113). Yıldız Ecevit ise oyunun “*estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi*” olmasının yanı sıra eğlendiricilik yönüne de dikkat çeker (Ecevit, 2001; 73). Gerek üstkurmaca gerekse metinlerarası ilişkiler, edebiyatı bir oyun olarak görme anlayışının bir ürünüdür. *Nun Masalları* da bu oyunsuluk özelliğinin ön plana çıkarıldığı bir kitap olarak göze çarpar. Kurmaca ile gerçek arasında sınırların giderek yok olduğu metinlerde tarihsel-geleneksel içerik, avangardist biçimler içerisinde, sanatsal bir metin bilimsel bir yapıyla birlikte sunulabilmektedir. Üstelik yazar, oyun kavramını yer yer kullanarak öykülerinin bu yönüne de bilinçli bir şekilde dikkat çekmektedir. Böylece Osmanlı tarihinin farklı dönemlerini, o dönemlerde yaşayan kişileri, daha çok modern bireyin iç trajedisıyla birleştirerek anlatan yazar, öykülerinde kullandığı tarihsel malzemeyi de oyunlaştırmış olur.

Hat ve Rasat'ta padişah, çocukluğunda oynadığı oyunu hattata anlatacağından söz eder. *Kayıp Padişah*'ta ise hattatın kuyruklu yıldız-padişah-cariye arasında gidip gelen gerçeklik arayışı bir oyun olarak algılanabilir.

Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi'nde öykü kişileriyle yazarın karşılıklı hesaplaşmaları giderek bir oyuna dönüşür. Bu oyunun bir tekerlemesi bile mevcuttur:

“Öyleyse gel nakkaş, senle bir oyun oynayalım: Varlığına.
 Uyumuşum uyanmışım, bir de baktım ki varmışım.
 Ölümü anlamak kolay da, ya bu varlık ne oluyor?
 Uyumuşum uyanmışım, bir de baktım ki varmışım
 Gözümü açsam yok olacaksın. Nakkaş benim rüyamda mısın?
 Nakkaş elma dersem çık, Çıkma yerinde kal.
 Sussan yok olacağım.
 Ben gidiyorum sen öyle kal.” (s. 97).

Nakkaşın minyatür yapması, yazarlıkla örtüştürülür. Yazar-anlatıcı, denenmemiş bir üslupla eserini boyayan üstadın “*artık bu oyunun tadının kalmadığından*” söz edip etmediğini sorar (s.100). Daha sonraki sayfalarda bu sözlerin Dede Efendi'ye ait olduğu ortaya çıkar. Sarayda Frenk müziği çalınmaya başlayınca Dede Efendi, oyunun tadı kalmadığını belirterek Hicaz'a gider. Osmanlı'nın batılılaşma döneminde bizi biz yapan birçok geleneksel unsur değiştiği için oyunun tadı kalmamıştır. Çünkü oyun da kuralları da değişmiştir.

Nigâr Hanım, Sevgili öyküsünde yazar-anlatıcı, “*Bu iyi işte, öykücülük oynayalım. Hem de ödünç imajlarla, Hülâgu yağmalarıyla.*” (s.140)

diyerek bir kez daha edebiyatı oyunlaştırma eğilimi gösteren postmodern anlayışa uygun bir tavrı vurgulamış olur.

Genç mezarlık bekçisi, kalfaya bütün şiir ve öykülerini anlatarak yaşanan büyüğü bozar. Böylece “(...) acımasız öykücünün eline oynayabileceği en hoyrat oyunun silâhını verdiği hiç bil”mez (s. 75). Bu sözlerle yazar, yazma işini, içerik-kurgu ve kavram boyutunda gerçekten bir oyuna dönüştürür.

6. Edebî Türlerin Parodisi

Postmodern edebiyatta kullanılan bir teknik de parodidir. Postmodern yazarlar, geleneksel biçimi yadsırlar. Bunun için geliştirdikleri tekniklerden biri de “*bilinen yazın türlerinin veya biçemlerinin parodilerini yapmak*”tır (Batum Menteşe, 1992: 238-239).

Nun Masalları'nda da edebi türlerin parodisinin yapıldığı görülür. Bir makalenin, bitirme tezinin, bilimsel bir monografi çalışmasının ve günlük-anı türlerinin parodisi, bazı öykülerin içerik ve kurgusunu belirleyen bir nitelik kazanır. Daha çok bilimsel türlerin parodisinin yapılması, öykü gibi sanatsal bir türün bilimsel bir çalışmanın bölümlerine uygun şekillendirilmesi, yazarın hem akademisyen hem de sanatçı kimliğine sahip olmasının beraberinde getirdiği ilginç bir yön olarak öykülere yansır. Yazarın kendisi de *Nigâr Hanım, Sevgili*'nin bu bilimsellik-sanatkârlık çatışmasının öyküsü olduğunu belirtir (Şahin, 2000).

Onların Son Öyküleri başlıklı öykü, bir makale gibi başlıklandırılır. Öykü, “özet niyetine, –bu öykü burada bitti denebilirdi– şeklinde bir ara cümle ve başlıkları olan iki bölüm ve son bölümden oluşur.

Bahçeli Tarih'te geçmişteki anı-günlük kitaplarıyla günümüzdeki insanların yazacakları günlükler arasında bir zıtlık söz konusudur. Geçmişteki kişiler, iç dünyalarından çok dış meseleleri aktarıırken; günümüz insanı, toplum meselelerini değil kimseyi pek ilgilendirmeyen günlük yaşamdaki küçük-önemsiz ayrıntıları kaleme almaktadır. Ayrıca bu öyküde tarih öğrencisi, bir yandan da bitirme tezinin eleştirisini yapar. Kendisinden geriye kalacak tezin “*hapsedilmiş, ruhu olmayan bir kalıp*” olduğunu düşünür. “*Tez yöneticime falan ve filân iyiliklerinden dolayı teşekkür etmeyi bir borç ve gurur vesilesi telâkki ederek... İçindekiler*” der (s.114). Oysa tezinde bu kalıplaşmış şeyleri değil, birey olarak yaşayıp hissettiklerini ve bir zamanlar var olduklarını gösterecek şeyleri yazmak ister.

Nigâr Hanım, Sevgili öyküsü, neredeyse bilimsel bir çalışmanın parodisi gibidir. Burada bilimsel eserlerde bulunan bölümler, ironik bir şekilde kullanılır ve bu, öykünün yapısını belirler. Öyküdeki bölümlerin başlıkları: Önsöz/giriş/vesaire (önsöz niyetine-sonsöz niyetine-vak’-a-vak’a tahlili, şahıs kadrosu, mesaj/yani/bütün bunlardan anladığımız/hayat dersi yani) Birinci Kısım; İlk bölüm ve İkinci bölümden oluşur. Araya geleneksel eserlere uygun olarak istidrad girer. Üçüncü bölüm (önsöz niyetine, sonsöz niyetine, zaman, mekân, mesaj) alt başlıklarından oluşur. Dördüncü bölümden sonra gelen İkinci kısım beşinci bölümü içerir. Son bölümün ardından bibliyografya /kronoloji/ indeks/ vesaire zeyli içerir. Dipnotlar başlığı altında ise bakınız, tekrar bakınız, bakmayınız, son dipnot/ bakınız, iyisi mi bakınız, bakmayınız şeklinde açıklamalardan oluşan ifadeler yer verilir. Yazar-anlatıcı, akademisyenlerin ya da okurların pek hoşuna gitmeyeceğini düşündüğü yadırgatıcı, yabancılaştırıcı, zıtlıklarla dolu kullanımları, geleneksel ve yeni bilimsel anlayışla örtüşmeyecek nitelikte ele alır Kendisinin de aynı zamanda doçentlik çalışması olarak hazırladığı Nigâr Hanım’la ilgili öyküyü bu şekilde kurgulaması ayrıca dikkate değerdir.

Nigâr Hanım’a hitaben “*Öyküleri yazanlar ya da okuyanlar mıyız? Yoksa öykülerinden sıyrılmış öykü kahramanları mı? Ne biçim geçiş bu?*” (s.136) diyen yazar-anlatıcı, Nigâr Hanım’ın öyküsünü yazmak varken şiir tahlillerinin, sanat ve edebiyat teorilerinin, yayım komisyonlarının beklemesi gerektiğini belirtir.

7. Eksik Metin

Jale Parla, Türkiye’de postmodern eserler üzerine yapılacak tartışmalarda iki özelliğin dikkate alınmasının zorunlu olduğunu belirtir. Bunlardan biri ulusal yurt denen yerin hayali bir coğrafya uğruna terk edilmesi; diğeri ise eksik metin benzetmesidir (Parla, 2006: 411). Bu açıdan *Nun Masalları*’na baktığımız zaman, “*eksik metin*” kavramına yer verildiği görülür. *Yusuf ile Züleyha* adlı eserin ilk sayfalarında “*şaşılacak kadar eksik kalmayacak mı yine de bitti zannedilen hikâye?*” denilir. Yazarın bu esere dair söylediği şu sözler, öykülerini de kapsayan bir cevap niteliğindedir. “*Metin içimizde sürüp gider. Tabiri sonraya bırakılsa da her rüyanın bir tabiri vardır. Ve içimdeki eksiklik duygusu! Zeyl yazmayı hep sevdim. Zeyl yazıyorsa yazıcı, yazdığı biteviye eksik kalıyor demektir. İyi ki de eksik kalıyor. Ya tamam, ben oldum dese ydim!*” (Karaca, 2000: 68). Bu görüşler doğrultusunda *Nun Masalları*’na bakarsak ve son bölümden sonra yer alan *Ve Nigâr Hanım, Sevgili* bölümünü zeyl olarak kabul edersek bu öykü kitabının kendisini de bir eksik metin olarak nitelendirebiliriz.

Onların Son Öyküleri'nde yazar-anlatıcı, “–bu öykü burada bitti denebilirdi– Oysa bütün İstanbullular asıl öykülerin bittikleri yerde başladığını bilmiyordular.” (s.74-75) derken böylesi bir duruma işaret eder.

Öykülerde hep şiirler, defterler, öyküler, tezler yazılıp durur. Tarih kitapları bile dış dünyaya dair somut gerçekleri yazar, ama kişilerin iç dünyalarını, nasıl bir yaşam sürdürdüklerini dile getirmez. İç dünyaya ait ayrıntıların üstü kırmızı kalemle çizilmiştir çünkü. Bunlar yazıya dökülmeyen, insani özelliklerin göz ardı edildiği metinlerdir. Dolayısıyla bütünü tamamlanmadığı “eksik metin”lerdir. Mesela *Onların Son Öyküleri*'nde son padişah, sır kâtibinin yazdığı metinlerde iç dünyasına ait bölümlerin üstünü kırmızı kalemle çizmesini ister. Bu nedenle halkın bildikleri, iç dünyayla uyuşmayan dış dünyada yaşananlardır. Bu nedenle son padişah “bütün ömrüm yazılıp da üzerinden kırmızı kalemle geçirilivermiş iptal serüvenlerinden ibaret kalacak.” diyerek yakını (s. 84). *Nigâr Hanım, Sevgili*'de de yazar-anlatıcı, “Bir, iptal edilmiş nüsha kalacak, içimde. Kimseler okumayacak, iptal edilmiş kırmızı kalem serüvenleri. Kaynakçası gönlümden menkul, bölüm başlıkları gönlünüzce menzil./Bir de, görünen nüsha kalacak, kitapçılarda. Dipnotlu, arşiv çalışmalı filân” der (s.146).

8. Türler Arasındaki Ayrımın Silikleşmesi

Nazan Bekiroğlu'nun öykü kitabının adının *Nun Masalları* olması anlamlıdır. Çünkü postmodern edebiyatta türler arasındaki ayrımlar ortadan kalkar. Öykü, masal, anlatı, deneme, mensur şiir, makale gibi türler bir arada, iç içe yer alabilir. Zaten metinlerarasılık da bu özelliğe zemin hazırlar. Bekiroğlu da öykü yazar, ama adını masal koyar. Çerçeve hikâyelerde masalımsı anlatımlara yer verir. Kendi yazdığı çerçeve metinler, mensur şiir özelliği taşır. Son öykü ise makale ya da bilimsel bir çalışmanın bölümlerinin parodisinden oluşur. Birçok öyküde şiirsel bir tonun ve deneme üslubunun kendini duyurduğu görülür. Hatice sultanların bireyselleşme sürecine dair paneller düzenlemekten, “her şeye deneme üslûbunun soyutluğunun” akmasından, öykücülük oynamaktan, masal adına birçok bedeller ödemekten, masalla hayat arasında gidip gelmekten söz edilir.

9. Tarihe/Geçmişe Yönelme

1980'lerden sonra yazılan postmodern eserlerde yazarların tarihsel olaylar ve kişilerle yakından ilgilendikleri görülür. Onlara göre tarih bilinci, “kuramsal olarak anlatımın parçası”dır. Raymond Federman'a

göre “roman dış dünyaya, özellikle tarihe bağlanacak... tarih, elbette ki, kurgunun bir biçimi, önceden görülmüş ve yıkılmış bir rüyadır...” Graham Swift ise “belki de Tarih bir öykü anlatımıdır” demektedir. Eserlerde hayali-gerçek ve tarihsel kişiler bir arada yer alabilir. Bunlar gerçek tarihi ortamlarda sunulabilir. Geçmiş, günümüzün ışığında yeniden ele alınabilir (Oppermann, 1992: 252-256). Nazan Bekiroğlu da “bugünden bakarak geçmişi yazmanın güzelliği”den söz eder (Şahin, 2000).

Yazar, kendi varlığını bulmak ve onaylatmak için tarihe koştüğünü/ kaçtığını, ancak bunun resmi tarih olmadığını belirtir (Eken-Başlan, 1998). Bu görüş bir anlamda Harvey’in belirttiği “Geçmişi muhafaza etme güdüsü, insanın kendi benliğini muhafaza etme güdüsünün bir parçasıdır.” görüşüyle de örtüşmektedir (Harvey, 1997: 107). “Büyük tarih” (toplumsal tarih), “küçük tarih” (bireysel tarih) kavramlarına yer veren Harvey, postmodernizmde söz konusu olanın “küçük tarih” olduğunu vurgular (Harvey, 1997: 59). Bu açıdan da baktığımızda toplumsal/resmi tarihin arkaik bir fon oluşturduğu öykülerde öne çıkarılan, bireyin iç dünyasının şekillendireceği bir tarih anlayışıdır. *Nun Masalları*’nda yer alan bütün öykülerin Osmanlı tarihini konu edinmesi, bu yönüyle ayrı bir anlam kazanır.

10. İmgesel Anlatım

Postmodern edebiyat, imgesel anlatıma yer verir. İmgesel anlatım, simge ve alegorilerle de desteklenebilir. *Nun Masalları*’nda kullanılan imgeler, öykülerde öne çıkan içeriği de belirler. Dönüşüm, yolculuk, ayna, ışık gibi imgeler, hemen birçok öyküde varlığını sürdürür. Öykülere bütünlük kazandıran bir yön de bu imgelerin ısrarlı kullanımınıdır. İmgeler ortaktır, ama bir öyküden diğerine değişen, dönüşen ve çeşitlenen bir görünüm kazanır.

10.1. Dönüşüm İmgesi

Nun Masalları’nda en yoğun imge, dönüşüm imgesidir. Bu durum, postmodernizmin beraberinde getirdiği belirsizlik, çoğulculuk, oyunsuluk gibi özelliklerle de örtüşür. Postmodern eserlerde kişiler bile durağan değil, dönüşüme eğilimlidirler. Öykülerde kimlikler ve durumlar, görüntüler, sürekli değişir ve başka bir şeye dönüşür. Mesela ışık karanlığa, güzellikler çirkinliğe, yaşlılık gençliğe dönüşür. Yazılar, siyah lekelere dönüşür. Bedr-i hilal kapkaranlık bir salkıma dönüşür. Cariye padişaha dönüşür. Hattat ve padişah, farklı bedenlerde aynı bir ruha dönüşeceklerdir. Yazar ve hattat da değişir: “Yer o yer ama ne ben aynı ben’im, ne sen aynı sen’sin./Üstelik sen ve ben, ben ve sen de değiliz.” (s. 40).

Yazar-anlatıcı, “güzelliğin alışıldık bir şeye dönüşmesi”nden korkar. “*Bıkmadan ve usanmadan bütün kapıları çalmakla bir gün çok güzel bir şeye dönüşebileceğimizi biliyorum*” der (s. 42). Zira yolculuk ve arama imgeleri de dönüşümü gerçekleştirmeye yöneliktir.

O Yakamoz O Yıldız’da genç mezarlık bekçisi, düşünde yazmış olduğu defterlerde yazıların bambaşka bir lisana dönüştüğünü görmektedir. Diğer düşte ise bir başka adam olduğunu görür ve kalfaya vermek üzere tuttuğu sarıçiçek, sürekli başka bir şeye dönüşür.

Dergâhta değişmeyen tek şey, şeyhin gözlerinden yayılan ışıktır. Genç bekçi, değişmektedir; çünkü sınanmaktadır. Son padişah ise farklı tecrübelerle değişime uğramıştır.

Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi’nde yazar da kahramanlar da farklı kimliklere dönüşür. Yazar, “*Bir on altıncı asır aynasının derinliğinde yolumu kaybettiğim günden beri, acılarım hikâyelerime değil ama hikâyelerim acılarıma dönüşüyorsa hikâye çok kabadayı.*” der (s. 92).

Geçmişin simgelerinden biri olan gül, sadece adı kalan bir nesneye dönüştürülür. Nakkaş için ışığın sönmesi yani boya sürememe, bir varlık sorununa dönüşür. Dokununca bütün sevgililer ve yazarın defterindeki bütün hikâyeler altın tozuna dönüşür.

Anlatıcı-yazar, kendisiyle Nigâr Hanım’ın, “*hem hayat hem roman/ ne hayat ne roman/ ya hayat ya roman*” olan üçüncü bir şeye dönüşebileceklerini söyler (s. 143).

10.2. Ayna ve Işık İmgeleri

“*Aynamızı yitirmiş olmakla, yitirdiğimizin bir ayna bile olmamış olduğunu anlamak arasındaki fark; sevgiliyi değil ama aşkı yitirmiş olmakla açıklanamayacak bir bilmeceydi. Kendimiz olmayan bir hayalle bir aynaya düşmüş olmaktan da başka bir şeydi.*” (s.95) diyen yazar-anlatıcı, bu imgeyle yitirilmiş bir geçmişi, kültür, gelenek ve değerler silsilesini de gözler önüne sermiş olur. *Bahçeli Tarih* öyküsünde ışık imgesi, tarihi, kaybettiğimiz geçmiş medeniyeti anlamlandıran bir ışık olarak düşünülebilir.

Aslında edebi metnin kendisi de bir aynadır. Eşyayı görünür kılan ise ışıktır ve yazdıklarıyla öyküleri, kişileri görünür kılan da yazardır. Yazar susunca, öykü kişileri yok olur ama bu çift yönlü bir görüntü ya da yansımadır tıpkı aynadaki görüntü gibi. Zira öykü kişileri de susunca yani metin yazılmayınca da yazarı kimseler bilmeyecektir.

Yazar, nakkaşın hikâyesini yazamamasının hikâyesini anlatırken konuya uygun olarak ışık-gölge oyunları yapar ve bununla ilgili kavramlardan yararlanır.

Hattat, padişah yerine cariyeyi seçince aynalar paramparça olur. Hattatın görüntüsü kirlendikçe yazarın görüntüsü de kirlenir. Genç bekçi sevdiği kalfanın aynasında (gözlerinde) kendisini görür.

10.3.Yolculuk İmgesi

Öykülerde üzerinde durulan ana imgelerden biri de yolculuktur. En eski metinlerden beri yolculuk imgesi, edebi metinlerin değişmez motiflerinden biridir. Burada da öykü kişileri hep sefere çıkar, yolculuk yaparlar, ama bu yolculuk genelde iç dünyada yapılan bir yolculuktur. Bunlar, kişinin benliğini, mutlaka, sonsuzluğu, gerçeği, aşkı, var olmayı aramak için çıkılan ve bazen şekil değiştiren yolculuklardır.

11. Masalsı Anlatım

Nun Masalları'nda kitabın adından başlamak üzere masal türünün bazı özellikleri kendisini hissettirir. Çerçeve hikâyelerde masallara yer verildiği gibi yer yer kullanılan merak ve giz unsuru da öykülerde bir masal atmosferinin oluşmasını sağlar. Yazar-anlatıcının sıkça kullandığı kavramlardan biri de masaldır. Öykülerde hattatın karısının aynada geçmişini ve hattatın gönlündeki cariyeyi görmesi, yazdıkça içinde beliren siyah noktanın kâğıtların üstüne dökülmesi, kâğıtların acı çekmesi ve kalemle birlikte sessizce ağlaması, aynada görüntülerin değişmesi, ceylanların ağlaması, masalımsı kullanımlara örnek olarak verilebilir.

Bekçinin aşkının ölmesiyle her şey, hatta masal ve gerçek de ölür. Bir gece ansızın beliren garip bir masal gemisinden söz edilir. III. Selim'in yaşadıkları zihinde hayal edilir ve yazar-anlatıcı "*bir nigâh et ki bu acımasız masal bir defa da bütünlüğünü gözlerinden toplansın*" (s. 124) diyerek padişahın hislerine tercüman olur.

12. Kişiler

Postmodern eserlerde görülen belirsizlik, çoğulculuk, kişilerle ilgili kullanımlarda da karşımıza çıkar. Kişiler arasında bir hiyerarşi olmadığı gibi gerçek kişilerle kurmaca-hayali kişiler, tarihsel kişilerle edebi eserlerde karşımıza çıkan kahramanlar bir arada yer alabilir. *Nun Masalları*'nda da padişahla hattat, yazar anlatıcıyla öykü kişisi, peri kızıyla Şair Nigâr Hanım aynı eserde bulunur. Öykülerde tarihsel bir dönem ele alındığı için ve bu dönem eserlerinde kişilerin iç dünyasından çok dış dünyası yansıtıldığı

için buna uygun olarak öykü kişileri, adı olan birer birey olmaktan çok toplumda onları anlamlı kılan meslekleriyle anılır. Yazarın öykülerdeki ısrarlı çabalarından biri de bu nedenle tarihsel kişilere modern insanın iç dünyasında yaşadıkları acıları, duyguları, arayış ve tükenişleri yükleyerek onları birer bireye dönüştürmektir. Hattat-rasit, cariyeye, padişah, kalfa, enderun ağası, genç mezarlık bekçisi, editör, ulak, kapıcılar, kayıkçı, şeyh, türbedar, yazar-anlatıcı, Nigâr Hanım, öykülerin şahıs kadrosunu oluşturan kişiler arasında yer alır.

13. Zaman

Postmodern edebiyatta mekanik, belirli, ölçülebilir zaman anlayışı yerini dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik bir zaman anlayışına bırakır (Emre, 2004: 170). *Nun Masalları*, Osmanlı'nın 17. ve 19. yüzyılına konu edinir. İlk öyküde hicri 1176 Mayıs ayı tarih olarak verilir. Diğer öykülerde ise yer yer tarihsel olaylardan söz edilerek vak'a zamanı hissettirilir. Ancak birçok öyküde bu nesnel bir zaman olmaktan çok öznel bir zaman kullanımına dönüşür. Zamanın akışı, bütün gün, ertesi günlerde, mevsimler değişti otlar sarardı, tekrar mevsimler geçti ve tekrar güllerin mevsimi geldi gibi kullanımlarla gösterilir.

Yazar-anlatıcı da zaman kavramını yitirir. Masa başında günlerdir ya da bir iki ânın derinliğinde yazdığını söyler. Öykülerdeki sonsuzluk arayışı da zamansızlığı gerektirir: “*Şimdi hattat istersen benim zamanıma sen gel ve istersen beni kendi zamanına çek. Zamansızlığın ortasında mutlak olanı bulalım, hiç eskimeyecek ve kalıcı olanı.*” (s. 42).

“*Aradan ne kadar zaman geçtiğini kimse bilmedi. Aradan geçen zamanın bütün zaman bilimcileri hayretler içinde bırakacak zaman dışı işlediğini de.*” (s. 78) diyen yazar-anlatıcı, zaman anlayışındaki bu belirsizliği vurgular.

Nigâr Hanım, Sevgili'de yazar, öyküsünün bir zamanı, bir başlangıcı ve sınırı olmadığını belirtir. Zaman ve mekânı bir ufacık ayrıntı olarak nitelendirir. Zaman ve mekân anlayışının da bir anlamda parodisi yapılır: “*Zaman: hiç alışılmadık zaman: XIX. asırlar*

Mekân: çokça alışıldık, gül ve ölüm, mekân: divanyolları çini fincanların derinliğinde XIX. asır bahtsızlıkları. sadullah paşa ve viyana. Açın hava gazı musluklarını (...)” (s.136).

14. Mekân

Postmodernizmde her türlü mekân, mantıksal bir ilişki gözetilmeksizin karmakarışık kullanılır (Çetin, 2005, 98). *Nun Masalları*'nda anlatılan

döneme ve kişilere uygun olarak mekân adları yer alır. Bunlar genelde ismen geçer ya da bir iki özelliğiyle anlatılır. Ancak bu, mekânı somut ve işlevsel kılmaktan uzaktır. Saray-ı Âmire ve Bâb- Hümayun, Harem-i Hümayun, Rasathane, Ayasofya, Sultanahmet, Üsküdar, Beyazıt sarayı, Beşiktaş kıyısındaki yeni saray, yalı ismen geçen mekânlardandır.

15. Dil ve Anlatım

Postmodern edebiyatta dil, önemli bir unsurdur ve bir amaç haline gelmiştir (Çetin, 2005: 98). Postmodernizmdeki çoğulculuk, oyunsuluk, metinlerarasılık, biçimin önemsenmesi gibi özellikler, dil ve üslûp kullanımını da belirler. Bu nedenle sanatsal olanla popüler olan, sıradan olanla bilimsel olan kullanımlar, seçkin dille argo ve halk dili bir arada kullanılabilir.

Dil konusunda hassas olan ve hiçbir kelimeyi tesadüfe bırakmadan içeriğe uygun dil kullanımıyla kendine özgü bir lügat oluşturmaya çalışan Nazan Bekiroğlu, öykülerinde anlattığı döneme uygun olarak bazı Osmanlıca terim ve tamlamaları kullanır. Ancak bunlar, kullanılan dili ağırlaştırmak yerine, çok yerli yerinde kullanılan ve anlatılanları tamamlayan özellikler olarak belirginleşir. Bu yönüyle yazar, sadeliğinden bir şey kaybetmeyen yalın bir dil kullanımıyla ve şiirsel tonun iyi ayarlandığı bir üslupla öykülerini kaleme alır.

Sonuç

Nazan Bekiroğlu, *Nun Masalları*'ndaki öykülerinde postmodern edebiyatla özdeşleşen birçok unsura yer verir. Yazar, üstkurmaca başta olmak üzere metinlerarasılık, çoğulculuk, oyunsuluk, imgesel ve masalsı anlatım, tarihe yönelme, karşıt kullanımlara bir arada yer verme gibi birçok özelliği başarıyla kullanılır. *Nun Masalları*, gerek içerik gerekse kurgu-yapı-biçim özellikleri açısından farklı okumalara elverişli bir yapı sergiler. Zaten öykülerin çok katmanlılığı ve okuyana göre değişen açık yapısı, postmodernizmin beraberinde getirdiği önemli bir anlayıştır. Bu yönüyle de *Nun Masalları*, Türk öykücülüğünde sayıları azımsanmayacak olan, ancak üzerinde çok fazla durulmayan öykü türünde postmodernist eğilimin yansımasına güzel bir örnek oluşturur. *Nun Masalları*'nı bu noktada anlamlı kılan bir yön de geleneksel-tarihsel olanı, modern insanın trajedisi ve postmodern kurgu özellikleriyle bütünleştirmiş olmasıdır. Bu özelliğin Nazan Bekiroğlu'nun kendine özgü dil ve anlatımıyla birleşmesi, kanaatimizce *Nun Masalları*'nı kolay tüketilebilir bir metin olmaktan da alıkoymaktadır.

KAYNAKÇA

Aktaş, Satı, (1997), “ Biraz n, biraz da (nun)!”, (söyleşi), **Yeni Şafak**, 1 Ağustos. [http:// www. geocities.com/nbekiroğlu](http://www.geocities.com/nbekiroğlu).

Atılğan, Şebnem, (2000), “Ben Seçimimi Kalpten Yana Koyuyorum.”, **E Dergisi**, Haziran, (15), 52-54.

Batum Mentеше, Oya, (1992), “Sanat’da Modernizm’den Postmodernizm’e”. Cengiz Ertem (Hazırlayan), **Littera Edebiyat Yazıları**, C.3, Ankara: KarşıYayımları. 236-240.

Batum Mentеше, Oya, (1995), “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm”, **Türk Dili**, Mart, (519), 273-283.

Çetin, Nurullah, (2004), **Roman Çözümleme Yöntemi**. Ankara: Öncü Kitap Yayımları.

Çetişli, İsmail (1998), **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Isparta: Kardelen Kitapevi.

Ecevit, Yıldız, (1996), **Orhan Pamuk’u Okumak**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Ecevit, Yıldız, (2001), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**. İstanbul: İletişim Yayımları.

Eken, M. Çağrı- Fatih Başlan, (1998), “Nazan Bekiroğlu: “Ne çok sıkıntı çektik ömrümüz ilerledikçe, üstelik ölümlüydük.”, (Söyleşi), **Martı**, Mayıs, 12-14. [http:// www. geocities.com/nbekiroğlu](http://www.geocities.com/nbekiroğlu).

Emre, İsmet, (2004), **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara: Anı Yayıncılık.

Harvey, David, (1997), **Postmodernliğin Durumu**, (Çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayımları.

Karaca, Nihal Bengisu, (2000), “Aşk ‘bilmek’le olur, ‘bulmak’ arkadan gelir...”, **Aksiyon**, 2/8 Eylül, 66-68.

Kolektif, (2203), **Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**. C.I, İstanbul: YKY.

Külahlıoğlu İslam, Ayşenur (2004), “Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara: Grafiker Yayımları, 333-334.

Macit, Muhsin,(1998), “Nun Masalları”, **Dergâh**, (96), 3-5.

Okur Meriç, Münevver, (2006), **Sultan Cem (Hayatı-Esareti-Edebî Kişiliği-Eserleri-Şiirleri)**, Ankara: PYS Vakıf Sistem Matbaası.

Oppermann, Serpil, (1992), “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve “Gerçeklik”/ “Yazı” İkilemi”, Cengiz Ertem (Hazırlayan), **Littera Edebiyat Yazıları**, C.3, Ankara: Karşı Yayımları, 246-259.

Özcan, Nusret, (1998), “Nazan Bekiroğlu ile Nun Masalları Üzerine Söyleşi”, **Kafdağı**, 11-16. [http:// www. geocities.com/nbekiroğlu](http://www.geocities.com/nbekiroğlu).

Parla, Jale (2006), “Modernizmden Postmodernizme Türk Romanı”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C.4, İstanbul: KTBY., 411-419.

Şahin, Salih Zeki, (2000), “Nazan Bekiroğlu ile Mülakat”, **Genç Adım**, Mart, 24-25. [http:// www. geocities.com/nbekiroğlu](http://www.geocities.com/nbekiroğlu).

SÜRELİ YAYINLAR ÜZERİNE YAPILAN ÇALIŞMALARIN EDEBİYAT TARİHİ YAZIMINA KATKILARI

BOSTANCI, Kahraman
TÜRKİYE/TУРЦИЯ

ÖZET

İnsanlık tarihi boyunca, medeniyetler, nasıl bilgi birikimleri üzerinde inşa edilerek geliştirildiyse, bir ulusun duygu, hayal ve düşünce eserlerini devirlere ayırarak karşılaştıran, değer yargıları ortaya koyan edebiyat tarihinin yazımı da bilgi ve belge birikimi üzerine inşa edilirse kusurlarından daha da arınmış bir nitelik kazanabilir.

Çoğu zaman Batı'dan ithal ettiğimiz edebiyat tarihi, edebiyat teorisi, edebiyat eleştirisi vb. disiplinlerin metotları ile Türk sanat ve edebiyat eserlerini incelemeye çalışmaktayız.

Batı'daki edebiyat tarihi, sanat felsefesi, estetik, edebiyat teorisi ve eleştirisi, çok iyi korunan belge ve dokümanların, özel ve resmi müzelerdeki eserlerin varlığı ile hayat bulabilmişlerdir.

Türkiye'de, bugüne kadar, edebiyat tarihi disiplinine ait birçok çalışma yapılmış, bugün de çalışmalar devam etmektedir.

Bir yandan edebiyat tarihi yazma teşebbüsleri devam ederken diğer taraftan da süreli yayınlar üzerinde özel ve resmi kurumların araştırma ve inceleme çalışmaları dikkati çekmektedir.

Bu bildiride, süreli yayınlar üzerinde yapılan veya yapılacak olan araştırma ve incelemelerin edebiyat tarihi yazımına sağlayacağı katkılar üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat tarihi, süreli yayınlar, gazete ve dergiler, kataloglar.

ABSTRACT

The Contributions of Studies Which Have Been Done on the Periodicals to the Writing of Literature History

Throughout history of mankind civilizations have been developed on the accumulations of knowledge. Similarly, if the writing of literature history which compares the emotion, imagination and thought works of a nation by dividing them into eras is built on the accumulation of knowledge and document, it will gain a quality that has been purified from its faults.

We have been trying to examine the history of literature, methods of disciplines which we usually import from the West and Turkish art and literature Works.

The history of literature, philosophy of art aesthetic, theory and critics of literature in the West have been dependent on the existence of works in the private and official museums where documents are protected very well.

In Turkey, there have been a lot of studies on the discipline of literature history so far and today these studies have been continuing.

On one hand, the attempts of writing literature history are continuing on the other hand, the research and exams of the private and official researches about the periodicals have been drawing attention.

Key Words: History of literature, periodical, newspaper and magazines, catalogues.

Tanım, Kapsam, Görüş ve Öneriler

Sürelî yayın, belirli aralıklarla çıkan (günlük, haftalık, onbeş günlük, aylık, üç aylık, altı aylık, yıllık) gazete, dergi yıllık, kurum bültenleri, andaçları, tutanakları, çalışma raporları vs. kapsar.

Arapçada cerîde, Farsçada rüznâme, İngilizce newspaper, Fransızca journal, İtalyanca Gazetta, Arapça Mecelle Mecmua (risâle de denilen) meslekî ve sınırlı konularda çıkan bulletin, Türkçe’de dergi olarak söylenen sürelî yayınlar, düşünce ve sanat dünyasının aynasıdır. Her konudaki düşünce ve görüşler kitaplardan önce dergiler vâsıtasıyla kamuoyuna aktarılıp tartışılmaktadır. (Hasan, 2000: 5)

Gazete ve dergilerin kültürel hayatımızdaki önemini birkaç madde ile özetlersek, şunları rahatlıkla kaydedebiliriz:

a) Uygulamalı bilimler ve teknolojideki yeniliklerin izlenmesinde en taze kaynak olmaları sebebiyle sık müracaat edilen materyallerdir.

b) Belirli bir konuda herhangi bir kitabın bulunmadığı hâllerde (özellikle mahallî araştırmalarda) başvuru ilk kaynaklardır.

c) Sanat ve düşünce dünyasında tanınmış şahısların herhangi bir konudaki görüşlerini öğrenmek için başvurduğumuz kaynaklardır.

d) Kamuoyunu, ülkede ve dünyada neler olup bittiğini bilgilendirmek için süreli yayınlardan yararlanılmaktadır.

e) Süreli yayınlar aracılığı ile olaylar üzerinde yorumlar oluşturulmaktadır, kamuoyu yaratılmaktadır. (Hasan, 2000: 5, 6)

Seksen dört yıllık bir mâzisi bulunan modern Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin çok uzak olan tarihlerden günümüze çok zengin bir kültürel mirası vardır. Henüz bu seksen dört yıllık modern devletin kültürel varlığı bile kayıt altına alınamamışken 1828'den 1928'e varıncaya kadar Osmanlı-Türk coğrafyasında yayımlanmış çok zengin orandaki süreli yayınların kayıt altına alınıp bunların incelendiği kanaatinde değilim.

Bugün elimizde, süreli yayınların toplu hâlde listeleri, basıldığı yerler vs. ile ilgili bilgi alabileceğimiz ilk müracaat edilebilecek, kitaplar yer almaktadır. Bunlar arasında en son ve en kapsamlı bir çalışma Hasan DUMAN tarafından hazırlanmıştır. 20 yıllık bir emeğin sonunda meydana gelen üç ciltlik "Başlangıçtan Harf Devrimine Kadar Osmanlı-Türk Süreli Yayınlar ve Gazeteler Bibliyografyası ve Toplu Kataloğu 1828-1928" dur.

Bu katalogta Türkiye'de 26 büyük ve önemli kütüphanede yer alan 2526 bibliyografik künyeden oluşan süreli yayınların isimleri, buldukları kütüphaneler, sayı ve yıllarını gösteren bilgiler yer almaktadır.

Bu tarz kataloglar, edebiyat ve kültür araştırmaları yapan araştırmacıların zaman ve emek açısından işini kolaylaştırmaktadır.

Burada başta ABD, Rusya Federasyonu olmak üzere Fransa, İngiltere, Almanya gibi ülkelerin bizim sahip olduğumuz süreli yayınlara bizden daha çok sahip çıktıklarını ve muntazam koleksiyonlar oluşturduklarını da hatırlatabiliriz.

Süreli yayınlar, genel anlamda sadece edebiyat tarihi açısından değil, kültür tarihi araştırmaları açısından çok büyük bir önemi haizdir. Bir ülkenin tarihî, siyâsî, edebî, ekonomik, sanatsal ve toplumsal hayatı ile ilgili

geniş bir bilgi birikimi süreli yayınlar içinde saklıdır.

Edebiyat tarihi araştırmacıları, süreli yayınlar üzerine yapılan çalışmalarını mutlak surette takip etmelidirler. Geçmişten günümüze başta üniversitelerimiz olmak üzere, çeşitli kamu ve sivil kuruluşlar tarafından süreli yayınlar için gösterilen gayretler yabana atılmamalıdır.

Üniversitelerimizin bitirme tezi, yüksek lisans ve doktora seviyesindeki çalışmalarının süreli yayınlarla ilgili kısmı mutlaka katalog haline getirilmelidir. Son yıllarda, bazı süreli yayınların kısmen veya tamamen yeni harflere çevrildiğini görüyoruz. Genç Kalemler, Türk Yurdu, Harb Mecmuası, Yeni Mecmua Çanakale Özel Sayısı vb.gibi.

Süreli yayınlar üzerine yapılan ve yapılacak olan her çalışma, edebiyat tarihi araştırmacısına bir katkı sağlayacaktır.

Kütüphanelerimizde yer alan süreli yayınların bundan sonra ve acilen mutlak surette dizinleri çıkarılmalıdır. Uzman araştırmacılar tarafından bunlar, yeni harflere de çevrilmelidir. Fiziki ortam, malzemenin hor kullanılması vs. sebeplerden bu kültürel miras yok edilmektedir.

Edebiyat tarihimizde yer alan bazı bilinen tespitler, süreli yayınlar üzerine yapılan çalışmalardan sonra sarsılmaya başlamıştır. Edebiyat tarihimizde yer alan belli başlı şair ve yazarlarımızın henüz tüm eserleri toplu hâlde yayımlanmış değildir. Araştırmacıların dikkatinden kaçan ürünler daha sonra süreli yayınlar arasından çıkabilmektedir. Süreli yayınlar arasında tefrika halinde yayımlanmış romanlar, edebî mektuplar, edebî hâtıralar, edebî röportajlar vs bugün halâ kitap hâline yeterli derecede getirilmiş değildir. Bunlar yapılmadığı sürece mümkün oranda sağlıklı ve kapsamlı bir edebiyat tarihimizin yazılabileceği kanaatinde değilim.

İlk Türkçe ve Arapça gazetesinin çıktığı Mısır'daki fikir hareketleri üzerine, ciddî bir çalışmanın olmayışı bizi düşündüren bir hususdur.

Bugün, Türkiye'de, süreli yayınlar konusunda yapılan çalışmalarını destekleyen ve tamamen sayfalarını bu konuya hasreden iki dergi Müteferrika ve Kebîkeç dikkati çekmektedir. Altı ayda bir yayımlanan bu dergiler de olmasa süreli yayınlar konusunda Türkiye tam bir çöl ortamını andıracaktır.

Türkiye'de sağlıklı bir kültür tarihi ve edebiyat tarihi yazılacak ise, acilen bir Süreli Yayınlar Tarihi Araştırmaları Enstitüsü kurulmalıdır. Bu enstitü sadece mevcut kütüphanelerdeki mevcut koleksiyonları değil, şahsî koleksiyonlara sahip şahısların süreli yayın koleksiyonlarını da derleyip

toparlamalıdır.

Trabzon ve çevresi için çok kayda değer bir kütüphane oluşturan merhûm Arslan PULATHANELİ'nin süreli yayınları da kapsayan hazinesi bugün hiçbir kurum tarafından satın alınıp değerlendirilememiştir. İstanbul'dan birkaç sah hafın satın alma teşebbüsleri de sonuçsuz kalmıştır. Türkiye'de özel kütüphane ve süreli yayın koleksiyonu olan kadirşinas kimbilir daha nice insan vardır. Bu insanların vefatıyla beraber bu zengin birikim dağılıp gitmektedir.

Kurulmasını arzu ettiğim Süreli Yayınlar Tarihi Araştırmaları Enstitüsü çatısı altında, bütün Türkiye'deki kütüphanelerde yer alan süreli yayınlar toplanmalıdır. Edebiyat tarihi araştırmacıları kütüphane kütüphane dolaşmaktan kurtarılmalıdır. Üniversiteler ve diğer resmi kurum ve kuruluşlar edebiyat ve kültür tarihi araştırmacılarına her türlü kolaylığı sağlayacak imkânları sunmalıdır. Ortaya çıkan her ciddi çalışma da mutlaka yayımlanmalıdır.

Günümüzde Türkoloji alanında en donanımlı kadrolara sahip iki ülke ABD ve Rusya Fedarasyonu'dur. ABD zengin kütüphaneler, araştırma fonları ve araştırmacı kadrolarla dikkati çekmektedir. (İlber, 2007: 131)

Süreli yayınlar üzerine çalışma yapan kurum ve kuruluşların edebiyat tarihi araştırmaları yapan kurum ve kuruluşlarla birlikte ekip çalışması yapması da doğal bir zorunluluktur.

Yeni Türk Edebiyatı alanında ihtisas yapan araştırmacıların da üzerinde hiç çalışma yapılmamış olan gazete ve dergilere acilen yönelmeleri ve ulaştıkları bulguları yayımlatarak, edebiyat tarihi yazımcılarının işini kolaylaştırmaları gerekir.

KAYNAKÇA

DUMAN, Hasan, (2000), Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri, 1828-1928, Cilt: 1, Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara.

ORTAYLI, İlber, (2007), Osmanlı Barışı, Timaş Yayınları, İstanbul.

MODERN EDEBÎ METİNLERİ BESLEYEN GELENEK UNSURLARININ HİCVİNDE KİŞİSEL HUSUMETİN VE SİYASAL DÜŞÜNCENİN ROLÜ (VEYA) “YAHYA KEMAL’İN LEYLASI”NA BİR NAZAR

BOZDOĞAN, Ahmet
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Gelenek unsurlarının modern metinlere yansmasıyla ilgili Türk Edebiyatındaki değerlendirmeler, kimi zaman, edebiyat biliminin nesnel ölçütlerine göre değil; eleştiriyi yapanın öznel değer yargılarına bağlı hükümler içermektedir. Üstelik bazen, değerlendirilen edebî metnin sahibi ile değerlendirmeyi yapanın ikili ilişkileri ya da dünya görüşleri ve siyaset anlayışlarındaki benzerlik veya farklılık, eserin estetik değeri hakkında verilen hükmü etkilemektedir. Bu durumda yapılan değerlendirme, geleneğin modern edebî metinlere taşınmasının objektif eleştirisinden ziyade alelade bir övgü ya da sövgü metni durumuna düşmektedir. Cumhuriyet yıllarında Divan Şiirine ve bu şiir geleneğinden faydalanan şairlere yöneltilen eleştirilerin çoğu bu bağlamda değerlendirilebilir.

XX. yüzyıl Türk Şairlerinden Yahya Kemal’in bazen bu tarz ithamlara maruz kaldığı görülür. Peyami Safa’nın particilik güdüsüyle yönelttiği saldırıları perdelemek amacıyla “eskiyi devam ettiren şair” ithamında bulunması gibi, Sovyet Dönemi Azerbaycan Türk Şiirinin önemli şairlerinden Samed Vurgun ve Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinin kalburüstü şairlerinden Nâzım Hikmet de siyasal görüş farklılığı sebebiyle Yahya Kemal’in şiirlerindeki gelenek unsurlarını eleştirir görünerek ona saldıranlar arasında yer alırlar.

Gelenekten büyük oranda istifade eden; hatta geleneği çağdaş Fransız şiiriyle harmanlayarak yeni bir şiir anlayışı oluşturmayı başaran Yahya Kemal, “Nazar” şiirinde tasvir ettiği kadının adını “Leyla” koyar. Adın “Leyla” olması, klasik şiirdeki “Leyla ve Mecnun” hikâyesinin kadın kahramanı Leyla’nın “güzel kadın” imajından faydalanmak içindir.

Hem Nâzım Hikmet hem de Samed Vurgun, klasik şiirin en çok faydalanan unsurlarından “Leyla”yı şiirine taşımış olmasını vesile bilerek

birer şiirinde fırsat düşürüp Yahya Kemal'e, saldırırlar. Üstelik Yahya Kemal'e yönelttikleri hücumda, onu "kadın teninden istifade etmeye çalışan şehevî duygulara kapılmış bir erkek" olarak tasvir ederler.

Gerek Samed Vurgun'un gerekse Nâzım Hikmet'in Yahya Kemal'e karşı sergilediği bu tavır, estetik ve ahlakî kaygılardan değil; siyasal görüş farklılığından ve kişisel husumetten kaynaklanmaktadır. Çünkü her iki şairin de Yahya Kemal'i eleştirirken öne çıkardıkları gerekçelerle aynı paralelde şiirleri vardır. Yani Samed Vurgun ve Nâzım Hikmet'in kadını cinsel bir obje olarak kullandıkları mısralar bulmak hiç de güç değildir. Üstelik fütürist çizgiye yakın durmakla birlikte Samed Vurgun ve Nâzım Hikmet'in de gelenekten faydalandığı bilinmektedir. Hatta gelenekten faydalanma bakımından Vurgun'un bütün XX. yüzyıl Türk şairleri içinde ilk sıralarda yer aldığı rahatlıkla söylenebilir.

Öyleyse her ikisinin de Yahya Kemal'e karşı bilinçlerinde taşıdıkları kişisel kini, onun "gelenekten çıkarları doğrultusunda istifade eden bir şair" olduğu kisvesiyle dile getirdikleri sonucuna ulaşılabilir.

Bu ve benzer tavırlar, Modern Türk Şiirinin zengin bir kaynağından faydalanarak onu daha da zenginleştirecek şairleri girişimlerinde tereddüde sevk eden bir tavır olmasının ötesinde sanat ve bilim etiği açısından yanlış bir tercihtir.

Anahtar Kelimeler: Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, Samed Vurgun, Peyami Safa, Ercüment Behzat, gelenek eleştirisi, kişisel husumet.

ABSTRACT

Tradition is one of the important sources of modern poetry. But, the poets who benefit from the tradition are criticized by reason of holding the ancient. These criticism are sometimes turned not to the work of art but to the personality of the poet by influence of personal hostility. One of the poets who is exposed to the said criticisms is Yahya Kemal Beyatlı. These kind of criticisms which aren't oriented to the work of art, but are oriented to the poet who composed it carry unacceptable quality in respect of the ethics of art and criticism. Literature scientists shouldn't take up reference these criticisms for the evaluations which they will make about the literary competence of the poets and should pass judgment in accordance with objective criterion.

Key Words: Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, Samed Vurgun, Peyami Safa, Ercüment Behzat, tradition, criticism, personal hostility.

Özgünlük, sanatın vazgeçilmezlerinden olduğu hâlde gelenekten faydalanma, sanatın; bilhassa da şiirin her zaman gündeminde olagelmıştır. Sanatta özgünlüğün esas olmasıyla gelenekten faydalanma teamülü ilk başta bir paradoks gibi durmaktadır. Oysa şiirin estetik değerini yükselten unsurlardan birinin de “aynı şey”i farklı gözle görmek ve farklı açıdan göstermek olduğu düşünülürse “şiir”in gelenekten faydalanırken aynı zamanda özgün olmanın da yollarını aradığı ve böylece söz konusu paradoksa düşmekten kurtulduğu anlaşılmış olur.

Tarihin her döneminde ve Dünya coğrafyasının her yerinde şiir, geleneğin yardımını alarak yükselir. Hatta şiir geleneğe bağlarını fütursuzca kopardığı zamanlarda bocalamış, tökezlemiş; gelenekten şu ya da bu açıdan faydalandığı zaman yeniden dengesini sağlamıştır. Bunun tipik bir örneğini Türk şiiri, Tanzimat sonrasındaki aşağı yukarı yarım yüz yıllık zaman içinde yaşamıştır. Divan şiiri geleneğini reddeden Tanzimat sonrası şairlerinin ürettikleri eserlerin estetik boyutunun, aynı zaman diliminde divan şiiri geleneğine bağlı olarak üretilen şiirlerin estetik boyutundan daha geride olduğu bu gün birçok araştırmacının ve eleştirmenin kabul ettiği bir durumdur. Örneğin Şinasi'nin sergilediği kuru didaktizmin, gelenekten ayrılmanın bir sonucu olduğu; Mehmet Emin Yurdakul ve Ziya Gökalp gibi ilk kuşak hececilerin şiirlerindeki sathîliğin de Türk şiirinin yüzyıllardır biriktirdiği aruz geleneğini terk etmekten kaynaklandığı sık sık dile getirilen gerçeklerdendir. Türk Şiiri ancak, XX. yüzyılın ilk yıllarında hece geleneğini oluşturduktan sonra şekil bakımından yeniden sağlam bir duruş sergileyebilmiştir. “*Esasen geleneğe bütünüyle ters düşen denemeler, sonunda mutlaka tükenmişlerdir. Servet-i Fünun, Sosyal Şiir, Garip, İkinci Yeni.. bugün edebiyat tarihlerinde yerlerini almışlarsa da, bir daha dönülmesi düşünülemeyecek denemelerdir*” (Ayvazoğlu, 1989: 340).

Şiir sanatına yaptığı olumlu katkıya rağmen Türk şiirinde gelenekten faydalanma eğilimine zaman zaman itirazlar gelmiştir. Namık Kemal'den itibaren görülen bu itirazların büyük kısmı divan şiirinin devam ettirilmesine yöneliktir ve poetik mahiyet taşır. Bu tarz değerlendirmeler sırf poetik karakterli oldukları için bir noktaya kadar anlaşılabilir. Fakat bir de eskinin devam ettirilmesine veya modern metinlere yansıyan gelenek unsurlarına yöneltmiş gibi durmakla birlikte müessiri hedef alan itirazlar vardır.

Bu tarz itirazlar, kimi zaman, edebiyat biliminin nesnel ölçütlerine değil; eleştiriyi yapanın öznel değer yargılarına bağlı hükümler içermektedir. Üstelik bazen, değerlendirilen edebî metnin sahibi ile değerlendirmeyi

yapanın ikili ilişkileri ya da dünya görüşleri ve siyaset anlayışlarındaki benzerlik veya farklılık, eserin estetik değeri hakkında verilen hükmü etkilemektedir. Bu durumda yapılan değerlendirme, geleneğin modern edebî metinlere taşınmasının objektif eleştirisinden ziyade alelade bir övgü ya da sövgü metni durumuna düşmektedir. Cumhuriyet yıllarında divan şiiri geleneğinden faydalanan şairlere yöneltilen eleştirilerin bir kısmı bu bağlamda değerlendirilebilir.

XX. yüzyıl Türk şairlerinden Yahya Kemal'in zaman zaman bu tarz ithamlara maruz kaldığı görülür. Onu, birçok kimse XX. yüzyıl Türk şiirinin zirvelerinden biri olarak kabul ederken; kimileri de büyüklüğünü kabul etmekle birlikte, beyhude yere maziye devam ettirmeye çalışan şair olarak görür. Örneğin onu Türk Edebiyatının zirvelerinden biri olarak görmesine rağmen

*Harâbisin harâbâtî değilsin
Gözün mazidedir âtî değilsin*

diyen Ziya Gökalp, Y. Kemal'i maziye düşkün olmakla eleştirir. Bu eleştiri, şairin sanatına yöneliktir ve kabul edilmese bile anlayışla karşılanabilecek bir üslup taşır.

Hâlbuki bir de Yahya Kemal hakkındaki kişisel kanaatlerinin saikiyle onu eleştirenler vardır. Bu tarz eleştirileri yapanların asıl amacı Yahya Kemal'in şiirini değil kendisini hırpalamaktır.

Sovyet Dönemi Azerbaycan Türk şiirinin önemli temsilcilerinden Samed Vurgun ve Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin kalburüstü şairlerinden Nâzım Hikmet, siyasal görüş farklılığı sebebiyle Yahya Kemal'in şiirlerindeki gelenek unsurlarını eleştirir görünerek ona saldıranlar arasında yer alırlar.

Gelenekten büyük oranda istifade eden; hatta geleneği çağdaş Fransız şiiriyle harmanlayarak yeni bir şiir anlayışı oluşturmayı başaran Yahya Kemal, geleneksel bir motifi şiirine taşımış olması vesile kılınarak hem Nâzım Hikmet, hem de Samed Vurgun tarafından şiddetle eleştirilir. Ayrıca, Nâzım Hikmet ve Samed Vurgun, Yahya Kemal'e yönelttikleri hücumda, onu “kadın teninden istifade etmeye çalışan shevî duygulara kapılmış bir erkek” olarak göstermeye çalışırlar.

Konuyu daha iyi anlamak adına önce Yahya Kemal'in şiirini; ardından da Nâzım Hikmet ve Samed Vurgun'un onu eleştirmek için kaleme aldıkları şiirlerini okumakta fayda var.

“NAZAR

Gece, Leylâ'yı ayın on dördü,
 Koyda tenhâ yikanırken gördü.
 'Kız vücûdun ne güzel böyle açık!
 Kız yakından göreyim sahile çık!'
 Baktı etrafına ürkek ürkek
 Dedi: 'Tenhâda bu ses nolsa gerek,'
 'Kız vücûdun sarı güller gibi ter!
 Çık sudan kendini üryan göster!'
 Arqnırken Ayın ölgün sesini,
 Soğuk ay öptü beyaz ensesini.
 Sardı her uzvunu bir ince sızı;
 Bu öpüş gül gibi soldurdu kızı.
 Soldu, gündün güne sessiz, soldu!
 Dediler hep: 'Kıza bir hâl oldu!'
 Tâ içindendi gelen hıçkırığı,
 Kalbinin vardı derin bir kırığı.
 Yattı, bir ses duyuyormuş gibi lâl.
 Yattı, aylarca devam etti bu hâl.
 Sindi sîmâsına akşam hüznü.
 Böyle yastıkda görenler yüzünü,
 Avuturlarken uzun sözlerle,
 O susup baktı derin gözlerle.
 Evi rüzgâr gibi bir sır gezdi,
 Herkes endişeli bir şey sezdi.
 Bir sabah söyledi son sözlerini,
 Yumdu dünyâya elâ gözlerini;
 Koptu evden acı bir vâveylâ
 Odalar inledi: 'Leylâ! Leylâ!'
 Geldi köy kızları el bağladılar...
 Diz çöküp ağladılar, ağladılar!

Nice günler bu şeâmetli ölüm,
 Oldu çok kimseye gizli bir düğüm;
 Nice günler bakarak dalgalara,
 Dediler: 'Uğradı Leylâ Nazara!'" (Beyatlı 1990: 143-144)

“AYAĞA KALKIN EFENDİLER

Behey! Kaburgalarında ateş bir yürek yerine
 idare lambası yanan adam!
 Behey armut satar gibi
 San`atı okkayla satan san`aktâr!

Ettiğin kâr

kalmıyacak yanına!

*Soksan da kafanı dükkânına,
dükkânını yedi kat yerin dibine soksan;*

yine ateşimiz seni

yağlı saçlarından tutuşturarak

bir türbe mumu gibi damla damla eritecek!

Çek elini san`atın yakasından

çek!

Çekiniz!

Bıyıkları pomadali ahenginiz

süzüyor gözlerini hâlâ

'koyda çıplak yıkanan Leylâ`ya` karşı!

Fakat bugün

ağzımızdaki ateş borularla

çalınıyor yeni san`atın marşı!

Yeter artık Yenicami tıraşı,

yeter!

Ayağa kalkın efendiler...” (Ran 2002a: 141)

“LEYLA¹

Bu ad şairlere çohdan tanışdır,

Bu adla çohlari tutulmuş derde...

Bekle deyilecek söz galmamışdır?

Doğdu Leyla`sını bizim günler de...

Füzuli çatarag sıh gaşlarını

Leyli`nin eşgine saldı Mecnun`u

Ahıtdı hesretle göz yaşlarını,

Bize heber verir tarihler bunu.

...

Kamal soyundurdu Leyla`nı çılpag

Çıhardı sahile ay ışığına;

Bahdı döne döne hezzler alarag,

Açıg bir bedenin yaraşığına

Yazıg ki, Leyla`nı tutan setelcem

Gızcıgın ganına işledi birden,

Heyatı terk etdi o taleyi kem,

Şair ilham aldı bu facieden...” (Vurgun 1985a: 250-251)

¹ Metnin tamamı değil; yalnızca ilgili kısımları alıntılanmıştır.

Görüldüğü gibi Yahya Kemal, “Nazar” şiirinde tasvir ettiği kadının adını “Leyla” koymuştur. Bu şiirde “Leyla” adının seçilmesi, klasik şiirdeki “Leyla ve Mecnun” hikâyesinin kadın kahramanı Leyla’dan mülhem olarak “âşık olunan/olunacak kadın” imajına vurgu yapmak içindir. Böylelikle Yahya Kemal, Türk şiir geleneğindeki bir motifi, Nev-yunanîlik çizgisine teğet geçen üslupla kendi şiirine taşımış olur.

Hem Nâzım Hikmet hem de Samed Vurgun, klasik şiirin en çok faydalanılan motiflerinden “Leyla”yı şiirine taşımış olmasını vesile bilerek birer şiirinde fırsat düşürüp Yahya Kemal’e, saldırlılar.

“Ayağa Kalkın Efendiler” başlıklı şiirdeki

Bıyıkları pomadali ahenginiz

süzüyor gözlerini hâlâ

“koyda çıplak yıkanan Leylâ’ya” karşı!

mısraları, Nâzım Hikmet’in Yahya Kemal’i hedef aldığını açıkça göstermektedir.

Nâzım’ın annesi Celile Hanım ile Yahya Kemal’in evlilikle taçlandırılması düşünülen; ama sonuçsuz kalan bir aşk yaşadıkları ve Nâzım’ın bu aşkı öğrendikten sonra Yahya Kemal’e karşı kin beslemeye başladığı edebiyat çevrelerinde bilinen bir durumdur (Vâ-Nû 1969: 30-32). Dünya görüşleri ve edebiyat anlayışları farklı olan iki şairin arasında bir de böyle kişisel husumet bulunuyor olması, Nâzım’ın Yahya Kemal’e şiir yoluyla saldırmayı sonucunu doğurmuştur.

Bir çalışmada “Ayağa Kalkın Efendiler” başlıklı şiirin, sanatı toplumun gelişmesi için değil, kişisel duyguların anlatımı için kullananları yermek, insanları yeni sanat anlayışına çağırarak amacıyla kaleme alındığı ifade edilir (Karakuş 2002: 39). Bu değerlendirme, toplumcu gerçekçi sanat anlayışını benimsemiş Nâzım’ın şiiri için doğru bir tahlil olarak kabul edilebilir; ama “Ayağa Kalkın Efendiler” şiirinde konunun kişileştirilmiş olması, Nâzım’ın yalnızca poetik düşüncelerini ortaya koymakla yetinmediği; başka bir amaç peşinde daha koştuğu izlenimini vermektedir.

Yukarıda belirtildiği gibi “Nazar” şiirindeki “Leyla”yı vesile kılarak Yahya Kemal’e saldıran bir diğer şair de Samed Vurgun’dur. Sovyet Dönemi Azerbaycan Türk şairi olarak Samed Vurgun’un sosyalist Nâzım’ı tanıdığı, sevdiği ve onun eserlerini okuduğu bilinmektedir (Bozdoğan 2005: 105). Nâzım’ın “Ayağa Kalkın Efendiler” şiirinin ilk yayım tarihi 1925 (Ran 2002a: 141); Vurgun’un “Leyla” şiirinin ilk yayım tarihi ise 1935’tir (Vurgun 1985a: 422). Bu veriler dikkate alınırsa Vurgun’un, Yahya Kemal’in “Nazar” şiirine ve orada işlenen temaya Nâzım Hikmet

aracılığıyla vakıf olduğu anlaşılmış olur. Zaten Vurgun'un:

*Kamal soyundurdu Leyla'nı çılpag
Çıhardı sahile ay ışığına;
Bahdı döne döne hezzler alarag,
Açıg bir bedenin yaraşığına*

mısraları, aynen Nâzım Hikmet'in gibi Yahya Kemal'i pornografik bir metin ortaya koymuş olmakla itham etmektedir.

"Samed Vurgun'un Yahya Kemal'e karşı sergilediği bu menfi tavır, ilk bakışta, Azerbaycan edebiyatının XX. yüz yılda Rus edebiyatının etkisine girmesinden sonra gelişen proleterya edebiyatının eğilimlerinden biri durumundaki 'edebiyatta cinsellikten ve şehvet uyandıran konulardan uzak kalmak' ilkesiyle açıklanabilir. Fakat Vurgun'un kendisinin de Yahya Kemal'i eleştirmesine sebep olan mısralara benzer söyleyişleri vardır" (Bozdoğan 2005: 110). Benzer mısralara Nâzım Hikmet'in şiirlerinde de tesadüf edilir. Yani Samed Vurgun ve Nâzım Hikmet'in kadını cinsel bir obje olarak kullandıkları mısralar bulmak mümkündür.

Nâzım Hikmet'in "Sıcaklarda" başlıklı şiirindeki
"Bu sıcaklarda seni düşünüyorum
çıplaklığını

boynunu bileklerini
minderde ak bir kuş gibi yatan ayağını
senin söylediklerini.

Bu sıcaklarda seni düşünüyorum
bilmiyorum aklımda en çok kalan ne
gözümün önüne gelen
boynun mu bileklerin mi çıplak ayağın mı
bana benim olurken söylediklerin mi?" (Ran 2002b: 18)

şeklindeki mısralar ile Samed Vurgun'un "İnce Hanım" başlıklı şiirindeki

"İnce Hanım çoh güvenir özündeki güzeliyle,
Seher çıtır yuvasından 'Güzellikde menem!' deye
O bir bahar havasıdır, tez deyişen halları var;
Yanağında goşa-goşa, küçük-küçük halları var.
Dodagları çoh incedir, dişleri var mercan kimi;
O salanlar, sığallanar canlar alan bir can kimi..
Gızıl durna bahışları süzüldükce humar-humar,
Ovcuların üreyinde yeller esib, tufan gopar

...

Sözün özü, bu dilberde tebietin vergisi var,
Gızıl güldür yanagları sifetinde gülür bahar;

...

*Yol üstünde duran genler bu dilbere bahar geçer
Gızın oynag bahısları şimşek kimi çahar, geçer.”* (Vurgun 1985a: 336-337)

Şeklindeki mısralar, her iki şairin de “Nazar” şiirindeki üslubu dolayısıyla Yahya Kemal’i eleştirmesine rağmen kendilerinin de aynı üslupla şiir yazdıklarını göstermektedir.

Buna ilaveten fütürist çizgiye yakın durmakla birlikte Samed Vurgun ve Nâzım Hikmet’in de gelenekten faydalandığı bilinmektedir. Hatta gelenekten faydalanma bakımından Vurgun’un bütün XX. yüzyıl Türk şairleri içinde ilk sıralarda yer aldığı rahatlıkla söylenebilir.

Nâzım Hikmet’in “Kerem Gibi” başlıklı şiirindeki

“-Kül olayım
Kerem
gibi
yana
yana
Ben yanmasam
sen yanmasan
biz yanmasak
nasıl
çıkarcık
karan-
-lıklar
aydın-
-lığa..” (Ran 2002: 189)

mısraları ile Samed Vurgun’un “Geleceyin Toy Bayramı” başlıklı şiirindeki

“Yer küresi başdan-başa al şefege boyanacag
Dağlar, daşlar yuhusundan şirin-şirin oyanacag.
Ulu Hürmüz Ehrimen’i öz elile boğacagdır,
Her gönülün öz muradı, öz güneşi doğacagdır.

...

O alemin bayrağını biz görürük al gırmızı,
Ferhad kimi külüng vuvran insan oğlu, insan gızı
O alemin sevgisile cebhelerde sine gerir,
Alovların gucağından geleceye yol gösterir.

...

Dede Gorhud dediyimiz min bir yaşlı bir ozan da
Goca vahtı öz sazını sinesine basacagdır,

Bütün halglar ve tayfalar ona gulag asacagdır.

O açacak deniz kimi tükenmeyen ağılını,

Söyleyecek öz yurdunun gehremanlık nağılını.” (Vurgun 1985b: 101)

mısraları, her iki şairin de şiirlerinde gelenekten faydalandıklarını göstermektedir. Öyleyse Samed Vurgun ve Nâzım Hikmet’in Yahya Kemal’e karşı sergilediği menfi tavır, estetik ve ahlakî kaygılardan değil; kişisel husumetten veya siyasal görüş farklılığından kaynaklanıyor olmalıdır. Bu noktada, her ikisinin de Yahya Kemal’e karşı bilinçlerinde taşıdıkları kişisel kını, onun “gelenekten çıkarları doğrultusunda istifade eden bir şair” olduğu kisvesiyle dile getirdikleri sonucuna ulaşılabilir.

Samed Vurgun ve Nâzım Hikmet’in Yahya Kemal’e karşı sergiledikleri kişisel husumet kaynaklı bu menfi tavır, başka şairleri de etkilemiş ve onlar da Yahya Kemal’i aynı örnekten hareketle hicvetmişlerdir. Örneğin Nâzım Hikmet’i çok yakından takip edenlerden biri olan Ercüment Behzat (Kaplan 1984: 299), bir hicviyesinde,

“Böyle derinti, böyle yoz, böyle kaytarık sanat

Böyle altı tabak, üstü yemyeşil dirlik,

Sarmaz olaydı başımıza LEYLA’yı ayın ondördü

Görmez olaydık Ferhâd ile Şirin’i beraber

ve Parkotelden semt-i Cihangirden o ‘Fakir Üsküdar’ı

o kallavî beyitler, savılmış kasideler

O hadım hasreti: VUSLAT

HÂŞİM’e rahmet okuttu.

Kıraçta dört ayak ter ekip, mihnet için kız-kızan ne köpek ola

SİCİLYA KIZLARI URYÂN omuzlarında SEBU kırıtıp salınırken?

Biz tüymedik mi Kral Alfonsla beraber Madritten?

Atlarız Bükreşe Paristen

Ak saçlı Turancıyla Gagavuzca dem çekeriz

Yaran sofrasında içip durmadan

Türk şiirinin babalık tahtına Pâkistanda

MEHLİKA SULTAN’la biz geçeriz” (Lav 1950)

der. Ercüment Behzat bu mısralarda, Yahya Kemal’in şiirlerini eskinin devamı olmakla eleştirirken, aynı zamanda “Sarmaz olaydı başımıza LEYLA’yı ayın ondördü”, “o hadım hasreti: VUSLAT” ve “SİCİLYA KIZLARI URYÂN omuzlarında SEBU kırıtıp salınırken” mısralarıyla da Yahya Kemal’in şiirlerinde pornografik unsurlar bulunduğu imajını uyandırmaya çalışır. Böylelikle ilk anda, eskinin devamı veya gelenek unsurlarının modern metinlere taşınması eleştiriliyormuş gibi görünmesine rağmen aslında Yahya Kemal’in şahsına hücum edilmiş olur. Bunda karşı tarafla Yahya Kemal’in sanat anlayışlarındaki farklılığın etkisinin olduğu

düşünülebilir; ama Nâzım çizgisinde yürümeye çalışan Ercüment Behzat'ın, üstadından etkilenererek Yahya Kemal'e karşı kişisel bir tavır takınmış ve yukarıdaki mısraları bu tavrın etkisiyle kaleme almış olabileceği de gözden uzak tutulmamalıdır.

Yahya Kemal'i "eskiyi devam ettiren şair" olduğu gerekçesiyle eleştiriyor görünmekle birlikte, aslında ona karşı beslediği kişisel husumeti dillendirmiş olan başka isimlere rastlamak da mümkündür.

Peyami Safa, particilik güdüsüyle yönelttiği saldırıları perdelemek amacıyla onu "şair" değil "manzumeci" olarak niteleyerek, eserlerinin yarından fazlasının eskiye nazire olmaktan öteye gidemediğini söyler (Yalçın 1951: 7).. Aslında daha önceleri aralarında sıkı bir dostluk bulunmasına rağmen (Safa 1958b) Yahya Kemal ile Peyami Safa'nın dostluğu 1943 yılındaki milletvekilliği seçimleri sırasında günlük parti çekişmeleri sebebiyle bozulmuştur. Nevzat Yalçın, Peyami Safa'nın Yahya Kemal aleyhindeki görüşlerinin edebî kaygılardan değil; günlük politik çekişmelerden kaynaklandığını "Peyami Safa'ya Açık Mektup" başlıklı yazısında şu cümlelerle ifade eder: "*Vaktiyle İstanbul'da yapılan bir milletvekili seçimi dolayısıyla, bağımsız aday Yahya Kemal aleyhine yaptığınız sistemli neşriyat, üstada olan düşmanlığınızın, kullandığı nazım tarzından ileri gelmediğini açıkça gösteriyor*" (Yalçın 1951: 7).

İki edip arasındaki problemin kaynağını daha açık şekilde ortaya koyan Mehmet Çınarlı da konu hakkında şunları söyler:

"Peyami Safa, seçimden kısa süre önce Vakit gazetesine geçmiş, gazetenin sahibi H. Tarık Us'u övmeye ve Y. Kemal'i kötülemeye başlamıştı. Buna karşılık A. Emin Yalman Vatan gazetesinde Y. Kemal'in büyük boy resimlerini yayınlıyor ve birinci sayfaya şöyle manşetler atıyordu: 'Ey İstanbul halkı büyük şair Y. Kemal kendisine olan sevgini göstermeni bekliyor. Seçim günü sandık başına git ve P. Safa'ya gerekli cevabı ver!' P. Safa'nın yazılarında ise şu cümlelere rastlıyorduk: *'Ey İstanbul halkı, sen şair değil mebus seçeceksin. Sekiz sene Meclis'te oturup bir defa söz almayan, senin dertlerini, meselelerini dile getirmeyen bu adamı Meclis'e gönderme'*" (Çınarlı 1984: 24-25).

Nevzat Yalçın ve Mehmet Çınarlı'nın değerlendirmelerinden yapılan bu alıntılar, Peyami Safa'nın, Yahya Kemal'in şairliği hakkında taşıdığı menfi kanaatlerinin, sanatsal kaygılardan değil; günlük parti çekişmelerinin yönlendirmesinden kaynaklanmış olduğunu göstermektedir. Nitekim 1958'de Yahya Kemal'in ölümü üzerine Milliyet gazetesinde yayımlanan bir yazısında Peyami Safa "*Yahya Kemal yalnız geçmiş devirlerin şairi olarak kalmaz; geçmişin ebedî değerlerini geleceğe götüren tek şair*

olarak da hayranlık, minnet ve şükranla yad edilecektir.” (Safa 1958a) diyerek onun hakkını teslim eder. Bu cümle, Peyami Safa'nın Yahya Kemal hakkında daha önce ortaya koyduğu menfî kanaatlerinin, estetik kaygıdan uzak; politik çekişmelerin tesiriyle sarf edilmiş konjonktürel görüşler içerdiğini hiçbir şüpheye yer bırakmayacak şekilde ispat etmektedir.

Sonuç

Ayvazoğlu'nun da bir çalışmasında örnekleriyle ortaya koyduğu gibi, eskiyi yıkmak adına geleneğin devamına şiddetle saldıranlardan bazıları, bunu gerçekten doğruluğuna inandıkları için değil, devrin havasına uyararak (Ayvazoğlu 1989: 324-326) veya eserlerinde gelenekten istifade edenlere karşı taşıdıkları kişisel öfkelerinin neticesinde yapmışlardır.

Samed Vurgun, Nâzım Hikmet ve Nâzım çizgisinde yürüyen Ercüment Behzat gibi şairler benimsemiş oldukları toplumcu gerçekçi sanat anlayışını savunurken konuyu kişileştirmemiş olsalardı, nazmen ortaya koydukları görüşler poetik birer değer ifade edebilirdi; ama bu sanatçıların yukarıda verilen metinleri, Yahya Kemal'e karşı taşıdıkları öfkenin açığa vurulduğu sövgüler olmaktan öteye geçmez. Aynı şekilde Peyami Safa'nın Yahya Kemal'e yönelttiği konjonktürel yergiler de sanat eleştirisi adına bir değer taşımaz.

Böyle tavrılar, Türk Şiirinin zengin bir kaynağından faydalanarak onu daha da zenginleştirecek şairleri girişimlerinde tereddüde sevk eden bir tavır olmasının ötesinde, sanat ve eleştiri etiği açısından yanlış bir tercihtir; sanatın gelişmesine katkıda bulunmak şöyle dursun, sanat adına yapılan eleştirilerin iptizale uğratılmış olmasından başka bir anlam ifade etmez.

KAYNAKÇA

Ayvazoğlu 1989: Beşir AYVAZOĞLU, *İslâm Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları, İstanbul, 1989.

Beyatlı 1990: Yahya Kemal BEYATLI, *Kendi Gök Kubbemiz*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.

Bozdoğan 2005: Ahmet BOZDOĞAN, “Samed Vurgun’un Bakış Açısıyla On Bir Türk Şairi”, *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Yaz 2005/34, 91-115.

Çınarlı 1984: Mehmet ÇINARLI, *Hatıraların Işığında*, Cönk Yayınları, İstanbul, 1984, 24-25'ten naklen Öztürk EMİROĞLU, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu ve Edebî Faaliyetleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000, 218.

Kaplan 1984: Mehmet KAPLAN, *Şiir Tahlilleri II*, *Cumhuriyet Devri*

Türk Şiiri, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1984.

Karakuş 2002: Hidayet KARAKUŞ, “Nâzım’ın Şiirinde Temalar”, *100. Doğum Yıl Dönümünde Nâzım Hikmet’e Armağan*, (Editör: Alpay KABACALI), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.

Lav 1950: Ercüment Behzat LAV, “Kol Kırılır Yen İçinde”, *Barış*, 1.6.1950’den naklen Hilmi YÜCEBAŞ, *Bütün Cephelerile Yahya Kemal*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kâğıdçılık T.L.Ş., İstanbul, 1958, 162-163.

Ran 2002a: Nâzım Hikmet RAN, *835 Satır*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Ran 2002b: Nâzım Hikmet RAN, *Son Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Safa 1958a: Peyami SAFA, “Yahya Kemal”, *Milliyet*, 2.11.1958’den naklen: Hilmi YÜCEBAŞ, *Bütün Cepheleriyle Yahya Kemal*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kâğıdçılık T.L.Ş., İstanbul, 1958, 192.

Safa 1958b: Peyami SAFA, “Yahya Kemal ve Rumeli Hisarı”, *Milliyet*, 4.11.1958’den naklen Hilmi YÜCEBAŞ, *Bütün Cepheleriyle Yahya Kemal*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kâğıdçılık T.L.Ş., İstanbul, 1958, 192.

Vâ-Nû 1969: Vâlâ Nureddin, *Bu Dünyadan Nâzım Geçti*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1969.

Vurgun 1985a: Samed VURGUN, *Eserleri Yeddi Cilde Birinci Cild*, (Tertib edenleri: O. SARIVELLİ ve E. HÜSEYNOV), Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Nizami Adına Halglar Dostluğu Ordenli Edebiyat İnstitutü Yayınları, Bakı, 1985.

Vurgun 1985b: Samed VURGUN, *Eserleri Yeddi Cilde İkinci Cild*, (Tertib edenleri: O. SARIVELLİ ve E. HÜSEYNOV), Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Nizami Adına Halglar Dostluğu Ordenli Edebiyat İnstitutü Yayınları, Bakı, 1985.

Yalçın 1951: Nevzat YALÇIN, “Peyami Safa’ya Açık Mektup”, *Hisar*, Temmuz 1951/15, 7’den naklen Öztürk EMİROĞLU, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu ve Edebî Faaliyetleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000, 217-218.

ATATÜRK'ÜN NUTUK'UNDA SÖZ DİZİMİ VE ÜSLÛP ÖZELLİKLERİ

***BÖREKÇİ, Muhsine**
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Dil, düşüncenin somutlaşmış biçimidir. Düşüncenin oluşmasında, gelişmesinde ve iletiye dönüşmesinde en önemli araçtır. Dilin sınırları düşüncenin sınırlarıdır. Ancak düşüncenin sınırları da dilin sınırlarını oluşturur. Bu nedenle toplumsal nitelikli dilin bireysel nitelikli söze dönüşmesi, konuşan kişinin psikolojik, sosyal ve kültürel birikimini, dünyayı algılama biçimini de yansıtır. Günümüz dil bilim çalışmaları disiplinlerarası bir anlayışla dilin sözle buluşma noktası olarak değerlendirilen söylem/metin üzerinde yoğunlaşmıştır.

Atatürk'ün kaleminden çıkan ve onun söylevi olarak seslendirilen Nutuk'u bu dikkatle incelediğimizde metin yapısı ve dil kullanımı bakımından Atatürk'ün söylemini oluşturduğunu görürüz.

Nutuk'ta Atatürk bir sözceleme öznesi olarak, on bin beş yüz otuz bir cümleyi üç bin yirmi beş değişik dizim ilişkisi ile kurmuş, mantığını, düşünme biçimini, önceliklerini bu cümle yapılarına yansıtmıştır. Dolayısıyla Nutuk'un üslûbu diğer siyasal söylemlerden oldukça farklıdır. Bu, Atatürk'ün diğer siyasetçilerden farklıdır aynı zamanda.

Bu çalışmada Nutuk'taki dil kullanımı incelenecek, bir söylem olarak özellikleri belirlenerek Atatürk'ün üslûbu tanımlanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Atatürk'ün Nutuk'u, metin, dil kullanımı, söylem.

ABSTRACT

The Syntax and Style Properties of Atatürk's Speech

Language is the concretized form of thought. It is the most important tool during the formation and improvement process of thought and also

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitim Bölümü.

converting it to message. The limits of language are the limits of thought. But similarly, the limits of thought also form the limits of language. For this reason, transforming personal language into social language reflects the psychological, social and cultural aspect of the speaker as well as his understanding of world. With an inter-discipline approach, today's scientific studies about linguistics focus on discourse/text which is evaluated as the meeting point of language and parole.

When studied by the means of text structure and usage of language, Atatürk's Speech reflects the characteristics of his discourse.

In Atatürk's Speech, as an utterance subject, he composed 10.531 sentences with 3025 different syntax and he also reflects the way he thinks and his priorities in the structure of these sentences. The style of Atatürk's Speech is different from other political discourses.

In this research, we will study the usage of language in Atatürk's Speech and try to define Atatürk's discourse.

Key Words: Atatürk's Speech, text, use of language, discourse.

0. Giriş

0.1. Söylem, Metin ve Yazınsal Tür Kavramları Bağlamında Nutuk

Bilindiği gibi çağdaş dil bilimin öncülerinden sayılan Saussure'ün getirdiği en önemli yenilik dilin toplumsal ve bireysel boyutunu ayırması olmuştur. Bu kuramın iki temel kavramı “dil” (langue) ve “söz” (parole) gösterenleriyle terimleştirilmiştir. (Saussure,1998) Günümüz dil bilim çalışmalarında ise disiplinlerarası bir yaklaşımla bireysel ve toplumsal niteliklerin birlikte incelendiği birimlerden söz edilmektedir: “Sözceleme, belli bir bağlam ve durum içinde sözce üretme edimidir. Halbuki söz ya da edim dilin birey tarafından somut kullanılmasıdır... Bir sözü üreten kişi, o metni kendine mal eder, yani söyleme dönüştürür” (Günay, 2002; 143) Söylem ve/veya metin kavramları işte bu yaklaşımların sonucu olarak ortaya çıkmış ve “söylem çözümlemesi”, metin dil bilimi”, “sözceleme dil bilimi” gibi disiplinleri oluşturmuştur.

Sözceleme durumlarının ve biçimlerinin çeşitliliği, söylemlerin de çeşitli olmasına yol açmış; söylem türlerinin oluşmasını sağlamıştır. Siyasal söylem, ideolojik söylem, yazınsal söylem... gibi.

Nutuk bu söylem türlerinden hangisine dâhil edilmelidir?

Önce yazılmış, sonra da okunmuş değil; söylenmiş- bir eserdir. Öyleyse öncelikle bir hitabet/söylevdir. Bilindiği gibi bir yazılı metin bir dinleyici topluluğu karşısında sesli olarak okunarak “söylev” özelliği kazanmaz. Diğer yazınsal türlerden yararlınsa da bunun için söylev başlı başına bir yazınsal tür olarak değerlendirilmektedir. Bir metne bu özelliği katan öğelerden en önemlisi, konuşanın fizyolojik, psikolojik, sosyal ve kültürel durumunu da üst düzeyde yansıtmasıdır. Hatibin sesletimi, tonlaması, ses niteliği, görünümü, beden dilini kullanma becerisi, toplumsal konumu ve kültürel düzeyi... söylevin niteliğini oluşturan önemli unsurlardır.

Bu gün bir söylev olarak Nutuk'ta kullanılan dil dışı unsurları değerlendirebilme şansından uzağız. Ancak Nutuk'u Atatürk'ten dinleme şansını bulmuş olan bazı kişilerin değerlendirmelerinden bir fikir sahibi olabiliriz:

27 Ekim 1927 tarihli Hayat Dergisi'nde sosyoloji Profesörü Necmettin Sadak şunları yazmaktadır:

“Altı gün, beş yüz kişilik dinleyiciler kitlesini, bin sergüzeştin sırları içinde heyecandan heyecana sürükledi ve nihayet bu gece en son haddini bulan hislerin taşkınlığı içinde, tasvir ve tasavvuru kabil olmayan bir heyecan dalgası halinde bütün dinleyicileri vecdin en yüksek şâhikalarına götürdü...”

Hıçkırıklar duyulmaya başladı... Etrafıma baktım, kurtarıcıyı dinleyenler hep ağlıyordu. Yukarıya başımı kaldırdım, locadaki kumandanlar, sefirler ağlıyordu. Gaziye baktım, sesine ulvî bir titrelik gelmişti, mendilini çıkardı, göz yaşlarını sildi; Gazi de ağlıyordu...” (Demirkan, 1972: 270.)

Akçuraoğlu Yusuf da şöyle demektedir:

“Nutuk, bu büyük işi, bazen bir müverrih sükun ve şey'iliği ile, bazen bir san'atkâr hararet ve heyecanı ile, bazen idealine dokunulmuş bir idealist ıstırap ve hiddeti ile hikâye ve teşrih etmektedir. Bu cihetle Nutuk, yalnız muhtevası itibarı ile değil, şekil, üslûb, ifade ve edası ciheti ile de çok kıymetli bedî bir eserdir.” Nutuk'u dinleyenlerin ne kadar derin bedî zevk ve heyecan duymuş olduklarına kendi ruhumla samimi, derin ihtisatını istihsat edebilirim. “Nutuk'u matbuundan okuyanların da, hatibin doğrudan doğruya ika ettiği tesir nakıs kalmak üzere, gene pek derin zevk ve heyecan duyacaklarına zati tecrübeme istinaden şüphe etmiyorum.” (Akçuraoğlu, 1929: 8)

Bu değerlendirmeler, Nutuk'u "hitabet" sanatının başyapıtı olarak kabul etmektedir. Atatürk de "kelimenin tam anlamıyla hatip" olarak değerlendirilir. Çünkü sözünü eylemiyle birleştiren sayılı liderlerden biridir ve hitap ettiği toplumla bütünleşmiştir:

"Bizde kelimenin gerçek mânâsıyla iki hatip yetişir: Hamdullah Suphi ve Gazi Mustafa Kemal... Hamdullah Suphi'nin hitabeti daha ziyade lirik ve şairanedir. Asıl büyük hatip Atatürk'tür. Atatürk'te Çiçeron'un aradığı birinci vasıf "şahsiyet" ön planda gelir. ... Tarihte söylediği söz ile aksiyonu birleştiren adam parmakla gösterilecek kadar azdır. Çanakkale Savaşında "Ben size savaşmayı değil, ölmeyi emrediyorum." dediği zaman, o askerlerin en önünde kendisini ateşe atar. Sakarya Savaşı'nda da O'nu cephede, ön hatlarda görürüz.

Atatürk'ün hatip, insan ve politika adamı olarak ikinci büyük meziyeti adına konuştuğu milletin duygularını çok iyi bilmesi, ve onları en açık, en kuvvetli şekilde ifade etmesidir. Atatürk, bütün aksiyon ve konuşmalarında "milli irade" fikrine dayanır." (Kaplan, 1981: 2.)

0.2. Atatürk'ün Söylemi Olarak Nutuk

Nutuk bir anlatı, söylem ve/veya yazınsal metin olarak çeşitli kuramlar doğrultusunda, çeşitli açılardan incelenebilir. Ancak her şeyden önce Atatürkçedir. Her zaman dilsel olmasına rağmen seçilen söz varlığı, bağdaştırmalar, söz dizimi ve cümleden büyük birimlerin (Üstünova, 2002:155-165) ilişkilendirilmesi bakımından Atatürk'ün kişiliğini yansıtmaktadır. Birkaç örnekle açıklarsak:

Atatürk'ün hem eylemini hem söylemini yönlendiren en önemli güç, cephedeki yaşantılarından ulaştığı sonuçlardır. Örneğin *Halbuki Türkün haysiyeti ve izzet-i nefis ve kabiliyeti çok yüksek ve büyüktür. Böyle bir millet esir yaşamaktansa mahvolsun evladır!*

Binaenaleyh ya istiklâl ya ölüm! 9/8 sözleri bir başkasının kaleminden çıksaydı coşku işleviyle kullanılmış soyut düşünceler olarak değerlendirilebilirdi. Oysa Çanakkale'de askerine ölmeyi emreden ve onların hiç çekinmeden öldüklerini gören bir komutanın kaleminden çıkan bu sözler denenmiş bir gerçekliğin ifadesi niteliğindedir.

Bu, Nutuk'u siyasal ve ideolojik söylemlerden ayıran en önemli özelliktir. Nutuk'ta Atatürk'ün ruhbilimsel, toplumbilimsel, tarihsel ve felsefî söylemini buluruz. Gelecek kuşaklar için bir ideoloji değil ama bir özülkü (vizyon) oluşturmak isteyen Atatürk, hitabeti dolayısıyla edebiyatı bir araç olarak kullanmıştır.

“Sevr Projesi”ni imzalamış bir devletin milletinin yer yer “mahallî halas çareleri” aradıkları bir dönemde Atatürk, bütün milleti, bütün bir vatanın kurtuluşu için davranmaya davet etmektedir. Bu davette kullandığı tek vasıta vardır: O da hitabet sanatı...

Amasya'da, Erzurum'da, Sivas'ta, Türkiye Büyük Millet Meclisinde birçok muhalife rağmen hep Atatürk'ün istediği kararlar alınmış, bunların hayata geçirilmesi için çalışılmıştır. Uzun tartışmalardan sonra bütün üyeleri, Atatürk'ün istediği noktaya getiren şey, O'nun hitabet ustalığından başka bir şey değildir. Bu durumu, Hamdullah Suphi “*Cephedeki zaferi O'nun kılıcı kazandı, Fakat içerideki davayı kazanan hitabetidir. Onun o kadar muhalifi vardı, neye yenildiler?*”

Hitabetinin devliği... Hepsi o deve çarpıyor ve çarpıp devriliyordu.” (Gözler, 1978: 246) cümleleriyle ifade etmektedir.

Hitabet türünün bütün inceliklerini taşımasına karşın Nutuk bugün için bir yazınsal metin veya yazılı söylev olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada da bu bakımdan değerlendirilecektir.

Atatürk, “*Muhterem Efendiler, sizi günlerce işgal eden, uzun ve teferruatlı beyanatım, en nihayet mazi olmuş bir devrin hikâyesidir.*” cümlesi ile Nutuk'un içeriğini de özetlemektedir: *Mazi olmuş bir devrin hikâyesi...*

“Hikâye” sözünün yazınsal terim değerinde ve öznel niteliği ile kullanıldığını söyleyebiliriz. Çünkü Atatürk, edebiyatı “*söz ve mânâyı, yani insan dimağında yer eden her türlü bilgileri ve insan karakterinin en büyük duygularını, bunları dinleyenleri veya okuyanları çok alâkalı kılacak surette söylemek ve yazmak sanatı...*” (Göçgün, 1995: 2) biçiminde tanımlamaktadır. Yani Atatürk Cumhuriyet'in kendi dimağında oluşan hikâyesini anlatarak bir bakıma onun kurumsal söylemini oluşturmakta aynı zamanda da anlattıklarının öznel niteliğini vurgulamaktadır.

Ancak Nutuk, sadece “mazi olmuş bir devrin hikâyesi” değil; aynı zamanda o hikâyenin geçmişten gelen sebepleriyle geleceği yönlendirecek yorumudur. Atatürk geçmişe ait bazı olayları anlatırken Tarih bilgisinin nasıl tarih bilincine dönüşeceği, nasıl çözümleneci bir tarih anlayışına ulaşılacağına da örneklerini vermektedir. Bu açıdan bakınca bir toplumsal çöküş sürecinde çetin bir bireysel yaşamın nasıl başarıya ulaştığını, varoluş felsefesinin nasıl yaşama geçirildiğini buluruz. Bu, aynı zamanda bir bireysel ve toplumsal hayat dersidir. Örneğin:

“Malûmdur ki Osmanlılar devrinde muhtelif meslek-i siyasilere takip olunmuştu ve olunuyordu. Ben bu siyasi mesleklerin hiç birini yeni Türkiye teşekkül-ü siyasinin mesleki olamayacağına kani olmuşum. Bilirsiniz ki hayat demek mücadele, müsademe demektir. Hayatta muvaffakiyet mutlaka mücadelede muvaffakiyetle mümkündür. Bu da manen ve maddeten kuvvete, kudrete istinad eder bir keyfiyettir. Bir de insanların meşgul olduğu mesail maruz kaldığı bilcümle mehalik istihsal ettiği muvaffakiyetler ma’şeri umumi bir mücadelenin dalgaları içinden tevellüt edegelmiştir. Akvam-ı şarkiyenin akvam-ı garbiyeye taarruz ve hücumu tarihin belli başlı bir safhasıdır.”

Nutuk’ta dinleyiciyi/okuyucuyu öfkelen diren, üzen, duygulandıran, heyecanlandıran birçok hikâyenin yanında düşündür en ve kendini onaylattıran, her zeminde ve her zaman geçerli olan çıkarımlar da vardır. İşte “müstakbel evlatlarımız için dikkat ve teyakkuzu davet edebilecek” noktalar bunlardır. Asıl önemli olan ve üzerinde durulması gereken de Nutuk’un bu öğreticilik yönüdür:

Bir millet mevcudiyet ve istiklâlini temin için kabil-i tasavvur olan teşebbüsât ve fedâkârlığı yaptıktan sonra muvaffak olur. Ya muvaffak olamazsa demek, o milletin ölmüş olduğuna hükmetmek demektir. Binaenaleyh millet, berhayat oldukça ve teşebbüsât-ı fedâkâranesine devam eyledikçe adem-i muvaffakiyet mevzuubahs olamaz. 115/3

Beşeriyette din hakkındaki ihtisas ve vukuf, her türlü hurâfelerden tecerrüt ederek, hakikî ilim ve fûnun nurları ile musaffa ve mükemmel oluncaya kadar, din oyunu aktörlerine her yerde tesadüf olunacaktır. 470/4

Nasafet ve merhamet dilenmek gibi bir prensip yoktur. Türk milleti, Türkiye'nin müstakbel çocukları, bunu bir an hatırdan çıkarmamalıdır. 237/4 cümleleri, her toplum için, her zaman ve her zeminde geçerli olan bildiriler içermektedir. Bu tür cümlelerin sayısını artırmak mümkündür. Nutuk'ta her fırsatta, tarihin değerlendirilmesiyle varılan sonuçlar veciz bir şekilde ifade edilmiş, tarih bilgisinin nasıl bilince ve senteze dönüştürüleceğine dair örnekler verilmiştir.

1. Metnin Yapısı

Atatürk Nutuk'u söylemekteki amacını “*Bunda milletim için ve müstakbel evlatlarımız için dikkat ve teyakkuzu davet edebilecek, bazı noktalar tebarüz ettirebilmiş isem, kendimi bahtiyar addedeceğim.*” cümlesi ile belirtmektedir.

Ancak onun tarihe kaynaklık etmeyi bir görev saydığı, bunu yaparken klasik bir olaylar tarihinden ziyade yorumlayıcı bir tarih anlayışını benimsediğini söyleyebiliriz. Atatürk, Nutuk'ta hikâyeleştirdiği tarihin hem eyleyen hem de sözceleyen öznesidir. Bir başka deyişle Nutuk'taki temel hikâyenin anlatıcı kahramanıdır. O, bir kahraman olarak gerçek yaşamda yönettiği bir tarih kesitini bir anlatıcı olarak kurgulamıştır. Metin, ikinci eylemin ürünüdür. Öznel bir bakış açısıyla da olsa anlatılan olayların gerçekliği bir yana metin Atatürk'ün stratejik dehasını yansıtmaması bakımından da önemlidir.

Metni değerlendirdiğimizde her şeyden önce bir eylem adamı olan Atatürk'ün eylemini yönlendiren stratejinin metnin yapısında da ortaya çıktığını görürüz.

1.1. Metinsel Bağdaşıklık Açısından Nutuk

Dil bilgisel birimlerin bir metin oluşturmasının temel koşullarından biri, bir birimin anlamının/değerinin söylemin diğer birimlerine bağlı olmasıdır. Metin dil biliminde bağdaşıklık terimiyle adlandırılan bu durum hem yüzeysel yapıda hem de derin yapıda oluşan bağımlılığı kapsar. (Uzun, 1995)

Metinsel bağdaşıklık, genel olarak doğal dillerin özel olarak da kullanılan dilin sunduğu olanaklarla sağlanır. Bağımlı veya bağımsız biçimbirimlerle yapılan gönderimler ve biçimsel-sözlüksel bağdaşıklık öğeleri, parçaların bir bütün olarak kurgulanmasında önemli görev üstlenir.

Nutuk, içeriği bakımından son derece kapsamlı bir eser olmasına rağmen bağdaşıklık açısından sağlam bir metin özelliği taşımaktadır. Bu özellik, metinsel bağdaşıklığın hemen bütün öğeleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Klasik hitabet türünde “intikal teknikleri” olarak adlandırılan bu durum hemen bütün doğal dillerde olduğu gibi öncelikle temsil edici ve/veya gösterici öğelerle sağlanmıştır. Nutuk’ta nesne, kişi veya kavramları temsil eden zamirler; nesne veya kavramları gösterme yoluyla sözceleme öznesi ile ilişkilendiren gösterme sıfatları ve ekleşmiş zamirler (iyelik ekleri, ilgi ve iyelik zamiri) ile gönderimsel bağdaşıklık sağlanmıştır.

Bu da, manen ve maddeten kuvvete, kudrete istinat eder bir keyfiyettir.
290/4

İşte o zaman münakaşalar ve vaktalar teakup etti. 293/12;

Cümle veya paragraflar arasında yapısal ilişki kuran bu öğeler farklı dizimlerle farklı kavram ilişkileri oluşturmuşlardır. Örneğin

Zamir + Son çekim Edatı biçiminde

1. Neden-sonuç ilişkisi kuran (Bir önceki cümle veya cümleleri neden-sonuç ilişkisiyle cümleye taşıyan) “bu münasebetle”, “bunun üzerine”, “bu maksatla”, “bu sebeple”,

2. Katma, üsteleme ilişkisi kuran “bundan başka”, “bununla beraber...”

Zaman, zamansal sıralama ilişkisi kuran “o tarihte”, “ondan, [ondan/bundan] sonra”, “bundan sonra”, “bunun üzerine” gibi.

Ekleşmiş zamirler ve iyelik veya şahıs ekleri de bu işlevi yerine getirmiştir:

Ve aldığ+ı mezuniyet üzerine Kastamonu ormanlarında Ecevit denilen yerde bir müddet istirahat çekildi +Ø i. 391/2.3

Biçimsel-sözlüksel bağdaşıklık da genel olarak bağlama işlevli bağlaç/ bağlama edatlarıyla:

Yalnız, Efendiler; biz Amasya’ya gelmek üzere Sivas’tan ayrılır ayrılmaz Sivas’ta pek de hoş gitmeyen bir hadise cereyan etmiştir. 167/5.1

Halbuki henüz vaziyet-i umumiye, son tedbir, son çare ve son kuvvetlerin feda edilmesini istilzam edecek mahiyette değildir. 406/7.3

Zira Meclis 1 Teşrinisani 1923 tarihli kararıyla, hakimiyet-i şahsiyeye müstenit şekl-i hükûmetin 16 Mart 1920 tarihinden itibaren ve ebediyen

tarihe intkal eylediğini ilân ettikten sonra, birtakım Şükrü hocalar “*efkâr-ı umumiye-i İslâmiye tereddüt ve ıstıraba düşmüştür.*” diyerek hareket ve faaliyete geçtiler. 468/5.2

Ancak müzakerat esnasında *Düvel-i İtilâfiye* bir adamın tabiiyetini tayin hususunda Türkiye’deki ecnebi sefaret ve şebenderhanelerin verecekleri vesaikın kâfi addedilmesini istemişlerdi. 503/18.1

Çünkü derakap saltanatçılar, padişahın istimal-i salâhiyeti lüzumunu ortaya atacaktı. 557/7.5

Sözlüksel anlamını yitirip sözlüksel işlev üstlenmiş olan zarflarla:

Binaenaleyh, *efkâr-ı umumiyede son ümidin mahfuziyeti için benim şahsan harekât-ı askeriyeyi idare etmem zamanı gelmemiştir.* 406/7.4

Meselâ; *Eskişehir’de de Hamdi Efendi namında bir kadı vardı.* 194/3.3

Maahaza, *bu tarihlerde, henüz bazı yerlerde, maksadın tamamen anlaşılmadığı görülüyordu.* 161/1.3

Nitekim *o tarihte, biz de Afrika’da bulunuyorduk.* 492/3.3

Nihayet, *mebde-i kelâm kabul ettiğimiz tarihten dört gün evvel, 15 Mayıs 1919’da İtilâf Devletlerinin muvafakatiyle Yunan ordusu İzmir’e ihraç ediliyor.* 1/4.8

“Bir de”, “hatta”, “maahaza” “aynı tarihte”, “şimdi”, “badehu”, “bilahare”, “evvela”, “saniyen”, “salisen” gibi sözcükler de bu işlevle kullanılmıştır.

Ayrıca, “efendiler” yada “muhterem efendiler” hitabı metin içinde hem yeni bir kavramın ve/veya konunun habercisi olarak hem de bütün anlatılanları aynı dinleyiciye yönlendirerek metinsel bütünlüğün oluşmasına katkı sağlayan bir unsur olarak kullanılmıştır.

Hitabet sanatında “yankılama tekniği” olarak adlandırılan bir önceki paragrafta geçen bir veya birkaç kelimenin tekrarlanması da bir başka bağdaştırma yöntemidir. Bu teknik, Nutuk’un birinci bölümüyle, Gençliğe Hitabe bölümü arasındaki bağdaşıklığı sağlamak için ustaca kullanılmıştır.

Bugün vasil olduğumuz netice asırlardan beri çekilen millî musibetlerin intihabı ve bu aziz vatanın, her köşesini sulayan kanların bedelidir.

Bu neticeyi, Türk gençliğine emanet ediyorum.

Ey Türk gençliği !...

Paralel cümleler de eserin bütünlüğüne katkıda bulunmaktadır:

İmansız idiler; çünkü...

Cebin idiler; çünkü...

Cahil idiler; çünkü...

1.2. Tutarlılık Açısından Nutuk

Dil düşüncenin somutlaşmış biçimi olduğuna göre bir metnin tutarlı olması da öncelikle düşüncenin tutarlı olmasına bağlıdır. “Metinsellik ölçütlerinden ikincisi olan tutarlılık, metindeki mantıksal bağlantı olarak tanımlanabilir.” (Uzun, 1995: 110) Atatürk’ün davranışlarını yönlendiren mantık, sözünün de temel belirleyicisi olmuştur. Bunu Nutuk’un metinsel yapısında da görebiliriz.

Nutuk, temelde iki bölümden oluşmaktadır. “Türk Gençliğine Bıraktığım Emanet” başlığına kadar olan birinci bölüm ve bu başlık altında “*Efendiler; bu nutkumla, millî varlığı sona ermiş sayılan büyük bir milletin, istiklâlini nasıl kazandığını, ilim ve tekniğin en son esaslarına dayanan millî ve çağdaş bir devleti nasıl kurduğunu anlatmaya çalıştım.*

Bugün ulaştığımız sonuç, asırlardan beri çekilen millî felâketlerin yarattığı uyanıklığın eseri ve bu aziz vatanın her köşesini sulayan kanların bedelidir.” İfadesiyle birinci bölümle ilişkilendirilen ve Gençliğe Hitabe olarak bilinen ikinci bölüm.

Birinci bölüm, sağlam mantık kuralları içinde durumu ortaya koyan, hedef belirleyen ve o amaca ulaşmak için her çareye başvurularak eylemin (amacın) gerçekleştirildiği bir sözcüddür. Bu sözcüeyi oluşturan alt birimler ve aralarındaki ilişki şöyle gösterilebilir:

Eyleyen/ler → Ben/biz / onlar

Dış durum / koşul → Hangi durumda: (Memleket işgal altındadır ve İstanbul hükümeti sadece kendini koruyacak çareler düşünmektedir. Memleketteki aydınlar mahallî kurtuluş çareleri aramaktadırlar. Bazıları bir yabancı devletin mandasını düşünmektedirler. Fırsatçı azınlıklar, düşmanla işbirliği yapmışlardır.)(1.-9)

Hedef → Niçin (Benim kararım: Millî hâkimiyete dayalı, kayıtsız şartsız bağımsız yeni bir Türk Devleti kurmak) (9. s)

İç durum / yol haritası → Nasıl (“Tatbikatı bir takım safhaya ayırmak ve vakayi ve hadisattan istifade ederek milletin hissiyat ve efkârını izhar eylemek ve kademe kademe yürüyerek hedefe vasıl olmağa çalışmak”. Bunun için içerde ve dışarda çeşitli düşmanlarla mücadele etmek.) (11-596)

Vasıta → Ne ile, neye dayanarak (Milletin azim ve kararı, “Ya istiklâl ya ölüm!” fikri) (9. s)

Eylem/ler → Hikâyeleştirilen yaşantılar (Metindeki bütün eylemler.)

Sonuç → Ne (Bugün vasıl olduğumuz netice) (596)

Bu yapı, Atatürk’ün nasıl stratejik yönetim sergilediğinin de en güzel göstergesidir. Görüldüğü gibi önce durum tespiti yapmış, güçlü ve zayıf yönlerini, tehdit ve fırsatları belirlemiş; sonra güçlü yönleri etkin bir biçimde kullanarak, tehditleri fırsata dönüştürerek veya etkisizleştirerek öz ülküsünü (vizyonunu) gerçekleştirmiştir.

Ayrıca bu sözceyi dil bilgisel bir birim olan cümleye indirgeyip kurucu öğeler arasındaki ilişkiyi söz dizimi terimleriyle de ifade edebiliriz. Bu durumda cümle

Durum / Koşul Tümleyeni + Hedef Tümleyeni + Durum Tümleyeni + Vasıta Tümleyeni +Yüklem biçiminde bir ilişkiler bütününden oluşur.

Bu cümleyi zamirlerle genelleştirerek şöyle kurabiliriz:

Şu durumda / koşulda, şu amaçla (şunun için), şöyle (şu şekilde, şunları yaparak), şu araçlarla şu sonuca ulaştık.

Bu kapsamlı cümle kendi içinde aynı mantıkla kurulmuş birçok cümleden oluşmaktadır. Ne bütünde; ne de bütünü oluşturan parçalarda bu mantığı aykırı bir yapı vardır.

Dursun Murat Çüçen, Nutuk’tan aldığı kısa bir bölüm üzerinde (9. Sayfadan alınmış 8 cümle) bu cümlelerin mantıksal ilişkisini inceleyen bir mantikî tahlil yapmış ve şu sonuca varmıştır:

“Çıkarımın Yapıldığı mantık: “Ödev” ve “izin” kavramları ödev mantığının kavramlarıdır. Ödev mantığı, önermeler mantığını, niceleme mantığını ve dolayısıyla geleneksel mantığı içine alan geniş kapsamlı bir mantıktır. ...

Böylesine geniş kapsamlı bir mantıkta, üstelik kurulmasından çok önce, yapılan bu karmaşık çıkarım, Atatürk’ün dehasının mantık yönünü ortaya koymaktadır.” (Çüçen, 1988: 781-811.)

Çüçen'in bu değerlendirmesi, Nutuk'ta kurulmuş bütün “çıkarım”lar için geçerlidir. Meselâ halifelüğün kaldırılması, başkomutanlığın kendisine verilmesi, Sivas Kongres'ine veya Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne başkan olması konusunda ortaya koyduğu gerekçeler ve vardığı sonuç aynı mantıkla izah edilebilir. Ancak bu konuda –Türkçeyi çok iyi kullanan biri için– Türkçenin sağladığı imkânları da göz ardı etmemek gerekir.

2. Nutuk'ta Dil Kullanımı

2.1. Kavramların İşaretlenmesi

Saussure'ün ifadesiyle dil/söz karşıtlığı açısından bakılırsa bir metinde kullanılan söz varlığının dilsel olduğu söylenebilir. Ancak seçilen sözcüklerin oluşturduğu kavram alanı, sözceleme öznesinin tutumunu yansıtır. Bu nedenle söylem açısından önemlidir.

Nutuk'u oluşturan söz varlığı Osmanlı Türkçesi'nin sözlüğünden seçilmiştir. Kullanılan kelimelerin büyük bir kısmı Arapça'dır. Nutuk'tan seçilen on sayfalık bir bütüncü (corpus) üzerinde yaptığımız bir istatistikte %58 Arapça kelime oranına karşılık %30 Türkçe kelime kullanıldığını tespit ettik. Farsça kelimelerin oranı yaklaşık %6, diğer dillerden gelenler ise yaklaşık %3'tür. (Börekçi, 1994)

Benzer bir istatistiği sadece “Gençliğe Hitabe”de yapan Ali Fehmi Karamanlıoğlu da benzer bir sonuca varmıştır:

“Kelimelerin durumunu istatistik olarak ele alırsak, Atatürk burada 13 cümlede 103 ayrı kelime (tek tek kelime sayısı 179) kullanmıştır. Bunların 59'u (%57,3) Arapça asıllı, 7'si (%6,8) Farsça, 37'si (%35,9) de Türkçe'dir. Avrupa dillerinden gelme yoktur.” (Karamanlıoğlu, 1963: 99)

Korkmaz'a göre Atatürk'ün dil politikası, 1932'den öncesi, 1932–1936 arası ve 1936-38 yılları olmak üzere üç döneme ayrılır. Büyük Nutuk'ta kullandığı dil, söz varlığı bakımından, onun yetiştiği ve olgunluk çağına girdiği dönemin yazı dili ölçülerine uyan söz varlığıdır. (Korkmaz, 2003: 157). Nutuk'un söz varlığı, Atatürk'ün dil politikasından ziyade dil edimini, kültürel birikimini, yetişme ortamını ve eğitim düzeyini yansıtır.

Son dönem Osmanlı Türkçesinin genelde pek bilinmeyen kavram işaretlerini çok ustalıkla bir biçimde kullanmıştır. Meselâ Türkçede çok az kullanılan “falulet” vezninde, Osmanlıca Dilbilgisi kitaplarında örnekler arasında bile gösterilmeyen “beynunet” biçim birimini rahatlıkla kullanabilmektedir. (251/6.2). Yani Atatürk, Nutuk'ta “söz”e ait bağdaştırmalarla şiirsel, dolaylı bir ifade kullanmak yerine

“dil”de var olan kavram işaretlerine söylemsel değer yüklemiştir.

Örneğin; daha ilk sayfada “vaziyet ve manzara-i umumiye”yi anlatırken kullandığı “*Osmanlı Devletinin dâhil bulunduğu grup Harb-i Umumide mağlûb olmuş, Osmanlı Ordusu her tarafta zedelenmiş, şeraiti ağır bir mütareke-name imzalanmış.*” (1/ 3) cümlesinde tarih kitaplarında sıkça kullanılan “İttifak Devletleri” yerine “Osmanlı Devletinin dâhil bulunduğu grup” sözcüsünü tercih etmiş; bu seçimle grup hakkındaki görüşünü de yansıtmıştır.

“*Saltanat ve hilâfet mevkiini işgal eden Vahdettin..*” cümlesinde de seçilen “işgal et-“ fiiliyle Vahdettin’in padişahlığı ve halifeliği hakkındaki olumsuz düşüncesini yansıtmaktadır.

Sevr Antlaşmasından söz edilirken, “Sevr projesi” ve “Sevr Taslağı” terimleri de kullanılmıştır. Bu, Atatürk’ün Sevr’e bakışını yansıtmakla birlikte bu projenin tekrarlanabileceği (Çünkü proje tek taraflıdır.) uyarısını da yapmaktadır.

Ege Denizi olarak adlandırılan coğrafya adından söz ederken “Adalar Denizi” adını tercih etmesi onun adla anlam arasında kurduğu sıkı ilişkinin bir göstergesi olarak algılanmalıdır.

Nutuk’un üslûbunun -seçilen kelimelerin anlam değeri bakımından inişli çıkışlı olmasının; meselâ takdir ile küçük görmenin, hayranlıkla nefretin, umutla umutsuzluğun bir arada kullanılmasının, Atatürk’ün bütün bu kavramları aynı anda yaşaması ile yakından ilgisi vardır.

Meselâ; Yahya Kaptan ile ilgili olayı anlatırken arka arkaya kullandığı iki cümle ile Yahya Kaptan’ın ölümünü iki değişik açıdan değerlendirir. Bu, aynı zamanda aynı olayın birbirine zıt iki bakış açısını yansıtmakla kalmayıp, Atatürk’ün “padişah yanlıları” ve “kuva-yı milliyeci”lerle ilgili düşüncelerini de ifade eder:

“*Nihayet, İstanbul hükümeti tarafından katlettilirdi. Yahya Kaptan’ın faaliyeti ve suret-i feciada vuku-i şehadeti, bundan sonraki aylara müteallik bir hadise ise de ...*” 208/9

Bu iki cümledeki “*katlettilirdi-*” ve “*vuku-i şehadet*” aynı olayı kavramlaştırmak için seçilmişlerdir. Ancak birincisinde suçlama dolayısıyla nefret, ikincisinde ise sevgi, saygı ve hayranlık iç içedir.

Yine “*vuku-i şehadet*” inin sıfatı olan “*suret-i feciada*” ile ise üzüntü ifade edilmektedir. Bütün bunlar farklı duyguları aynı anda yaşadığı için olayları farklı açılardan değerlendirebilen ve bu farklı değerlendirmeleri arka arkaya ama çelişkiye düşmeden ifade edebilen bir kişiliğin sonucudur. (Börekçi, 1994: 4)

Türkçede yeni kavramlar türetme, bileştirme, başka anlamda kullanma, alıntı, ödüncleme ve canlandırma gibi yöntemlerle işaretlenir. Nutuk'ta en çok kullanılan yöntem ödünclemedir. Bu da ağırlıklı olarak Arapçadan yapılmıştır. Osmanlı Türkçesi'nde kullanılan bütün mastarların örnekleri vardır. Bununla beraber Ölçünlü Türkiye Türkçesi'nde kullanılan bütün yapım eklerini ve her tür birleşik sözcüğü Nutuk'ta da görmek mümkündür. Ayrıca Fransızca ekler de görülmektedir:

karakteristik 58/1; *rolör* 5/3

Hatta Fransızca bir sözcük Arapça bir ekle adeta Osmanlıcaştırılmıştır:

Komisyon azaları muafiyet-i diplomatikiyeden istifade edeceklerdir. 510/7

2.2. Kavram İlişkileri

2.2.1. Niteleyen/Belirten – Nitelenen/Belirtilen ilişkileri

Kavram ilişkileri dilin yapısal özellikleri ile ilgilidir. Türkçe eklemeli bir dil olduğuna göre bütün kavram ilişkilerinin Türkçe eklerle veya çekim edatlarıyla kurulmuş olması beklenir. Ancak Ölçünlü Türkiye Türkçesinin bütün çekim eklerinin ve edatlarının kullanılmış olmasına karşın Arapça-Farsça çekimli yapılar ve terkipler çoğunluktadır.

Örneğin *haysiyet+siz* 1/2; *tedbir+siz+lik* 113/3; *esas+sız* 530/8... sözcüklerini Türkçe bir ek ile ve yokluk ilgisiyle niteleyene dönüştürürken *bimânâ* 9/1; *bilakayd ü [bila]şart* 9/4; *bilaiistisna* 14/8; *naümidî* 47/3 gibi sözcüklerde Arapça ve Farsça yokluk biçimbirimleri kullanmayı tercih etmiştir.

Niteleyen / nitelenen ve belirten / belirtilen ilişkisi STT'nin eklemeli yapısına uygun olarak kurulmuştur. Ancak kavram işaretlerinin büyük ölçüde çekimli bir dil olan Arapça'dan alınmış olması, kavram ilişkilerine de yansımıştır. STT'de çekim yoktur ama Nutuk'ta vardır. Bu da Nutuk'u dil tarihi açısından Osmanlı Türkçesi dönemine dâhil etmektedir. Örneğin geçici kavram ilişkilerinin çoğu Farsça terkiplerle kurulmuştur:

Vilayat-ı Şarkıye Müdafaa-i Hukuk-ı Milliye Cemiyeti'nin maksad-ı teşekkülü de; [nizamnamelerinin ikinci maddesi] şark vilâyetlerinde mütemekkin bilcümle anasırın dinî ve siyasî haklarının **serbesti-i inkişafını** temin edecek **esbab-ı meşruaya** teşebbüs etmek, mezkûr **vilâyetler ahali-i İslâmiyesinin** tarihî ve millî haklarını indelhace, **âlem-i medeniyet** huzurunda müdafaa eylemek; şark vilâyetlerinde vâki olan mezalim ve cinayatin esbap ve avamili ve fail ve müsebbipleri hakkında bitarafâne tahkikat icrasıyla mücrimlerin müsaraaten tecziyelerini talep etmek; anasır beynindeki suitefehhümün izalesi ile kemafissabık **revabit-ı hasenenin** teyidine gayret etmek, **hal-i harbin vilâyat-ı şarkıyede** tevhit ettiği harabî ve sefalete, hükûmet nezdinde teşebbüsatta bulunmak suretiyle, mümkün mertebe, çaresiz olmaktan ibaret idi. 3/1.1

Arapçanın çokluk biçimleri de sıkça kullanılmıştır:

kıtaat 1/4; *teşebbüsât* 2/3. *esliha* 1/3; *ahkam* 1/4; *anasır* 1/5. *efkâr* 73/4; *vilayat* 3/4...

Eyleyen- eylem ilişkileri Türkçe çatı eklerinden ziyade Arapça mastarlarla sağlanmışır:

Bu teklifatta, işe Sevr esasından başlamak esası terkedilmiş ise de, esasatı itibariyle âmâl-i milliyemizi tatminden uzak idi. 499/2

Bu cümle TT ölçütleriyle bir isim cümlesidir. Ancak nesne içermektedir. Nesne ise Türkçede olması gerektiği gibi bir eylemle değil; te'îl vezninde bir isimle ilişkilendirilmiştir.

Nutuk'ta söylemin “belirlilik” özelliğine uygun olarak niteleyici dil unsurları (niteleme sıfatları ve durum zarfları) çok sık kullanılmamıştır. Ancak “millî” sıfatı, çok fazla tekrar edilmiştir. Atatürk bu sıfatla “millî musibetlerin intibahı”, millî ve asrî bir devlet”, “millî hudutlar, millî hâkimiyet”, “ahd-i millî”, maksad-ı millî”, vezaif-i millîye”, “sırr-ı millî” gibi 188 değişik kavram işareti kullanmıştır. Bu da onun hareket noktasını ve hedefini en açık şekilde anlatmaya yetmektedir. (Ersoylu, 1999)

2.2.2. Söz Dizimi Özellikleri

Alıntı cümleler, aktarılan metinler hariç olmak üzere Nutuk'ta 10531 cümle kullanılmıştır. Bu cümleler, Türkçenin oynak sözdizimi imkânları kullanılarak 3025 değişik cümle kalıbı ile hatibin düşüncelerini dile aktarmak amacıyla kullanılmıştır. Yani ortalama olarak yaklaşık 5 cümle aynı yapıyla kurulmuştur. (Bunların 553'ünün (%32,5) geçiş sıklığı 2 veya daha fazla; 1920 (%78) cümlelerin geçiş sıklığı ise 1'dir.) Bu da Nutuk'un

cümle yapısının çok değişken olduğunu göstermektedir. (Börekçi, 1994)

Acaba bu dizim bilinçli olarak mı seçilmiştir? Bu sorunun yanıtını Sadi İrmak'ın anlattığı şu anıda bulabiliriz:

“... Türkçe cümlelere daha fazla metanet vermek lâzımdır fikrini ileri sürdü ve bir cümle daha yazdırdı. Evvelâ şunu yazdırdı. “Mutludur o milletler ki başlarında büyük liderler vardır.” Altına: “Başlarında büyük liderler olan milletler mutludur.” Hangisi daha iyi? ... “Mutludur o milletler ki başlarında büyük liderler vardır.” Cümlesini tercih etti. Türkçede ne söylenecekse baştan o söylenmeli. Hâlbuki Türkçede araya mütemmim cümleler dediğimiz şeyler geliyor ve mânâyı çıkartmak gecikiyor.” (İrmak, 2005; 144–145)

Bu anı, Atatürk'ün dil kullanımının bilgiye ve bilince dayandığının göstergesidir. Bu nedenle 10531 cümlede kullandığı 30025 farklı eyleyen +tamlayan+tümleyen+yüklem ilişkisi anlamlıdır.

Nutuk'ta dil bilgisel kurallar açısından çok sağlam bir söz diziminin olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü sadece üç cümlede dil bilgisel uyumsuzluk tespit edilmiştir. Bu cümleler şunlardır:

*İçinde bulunduğumuz Sivas'ın Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti Heyet-i Merkeziyesi de uzun bir raporunda:” tebliğ buyrulan mevaddin heyet-i mecmuasından memlekette bir idare-i muvakkat ilan edileceği anlaşılmaktadır” maddesi ile **başladıktan** sonra “bunun, cemiyet nizamnamesinin madde-i mahsusasına ve hiçbir maddesine istinat etmek imkânı görülmemekte olduğu hakkında” nazar-ı dikkatimiz **celbediliyor** ve “ zat-ı şahaneye iblağ-ı maruzat edebilecek vesail-i kemal-i sükûn ve samimiyetle ve tatlı bir şekilde aramağı” **tavsiye ediyordu**. 98/6.1*

Saniyen Efendiler; tecdid-i intihap aylarca ve aylarca icra olmayıp müddet- muayyene-i kanuniye çoktan geçirilmiş olduğu tarihlerde, hiç de istical göstermeği tahattur etmeyen bu efendiler, bizim Erzurum'dan, Sivas'tan beri, namütenahi teşebbüsât ve faaliyetimizin bir eser-i muvaffakiyeti olarak, temin edebilen tecdid-i intihaptan sonra, ve herbirerlerinin meb'usluklarını ayrıca tavassut ile takip ve teminden sonra nihayet, üç beş gün gibi kalil bir teahhur ve Bahusus bu teahhur büyük bir gayenin bahusus İstanbul'da toplanmak gâfletini gösterenlerin şahıslarının dahi masuniyetine müteallik tedabirin esbabını tezekkür maksadı ile olduğuna göre, bu efendileri bu kadar isticale sevk etmeli miydi? 228/2.1

Bu cümle, etken çatılı yüklem öznesi ile başlamış; edilgen yüklem ile bitmiştir. Daha sonra özne konumundaki öge, yüklem çatısına uyularak nesneye dönüştürülmüştür. Yani “... hiç de isticial göstermeği tahattur etmeyen bu efendiler...” cümleden çıkarılırsa, yada “Bu efendileri” biçiminde nesneleştirilir ise cümledeki uyumsuzluk ortadan kalkmış olur.

Bu makalede şehzade mektuplarını neşrederek, efkârı, hanedan lehinde perverde etmeğe çalışan Tanin’in hanedan hukukuna karşı çirkin taarruz ve bunu yapanın Fırkamızın hâsshülhâss zümresinden bulunmuş olduğu ve hükûmet-i cumhuriyeyi millet nazarında fena göstermek için, ne söylemek lazımsa, onlar; yazıldıktan sonra, halifenin istifası şayiasına temas edilerek” arkadan arkaya verilmiş bir karar karşısındayız” deniyor ve “ Millet Meclisi’nin bu kadar kayıt altında kaldığını, hariçte verilen kararların tescil mevkiine indirildiğini görmek cidden elim oluyor” sözleriyle, Meclis, aleyhimize teşvik ediliyor... 551/3.2

Bu cümlede de “deniyor” yerine “denmesiyle” ya da “demesi ile” konulursa, uyumsuzluk ortadan kalkar.¹

Atatürk, cümle düzeyinde Türkçenin odaklaştırma yöntemlerini çok etkili bir biçimde kullanmış, düşüncesini en etkin ifade edecek söz dizimini gerçekleştirmiştir. Bu odaklaştırma yöntemleri arasında eksiltim, yer değiştirme ve görev değiştirme başta gelmektedir:

Derhal tebdil-i nam ederek oradan; Ödemiş, Nazilli, Afyonkarahisar üzerinden [trenle Afyon’a gelmiş] Aziziye-Sivrihisar tarikiyla ve araba ile de Ankara’ya, Fuat Paşa’nın nezdine gelmiş. 23/1.5

Bu cümle devrin ulaşım şartlarını yansıtması bakımından önemlidir. Ödemiş ile Afyon arasında sadece güzergâh belirtilmiş, vasıta belirtilmemiştir. Çünkü tren, o devrin en yaygın ulaşım aracıdır. Ancak araba yaygın olmadığı için belirtilmiş olan vasıta durumundadır. Oysa bugün böyle bir cümle kurulsaydı araba değil; tren veya uçak belirtilirdi.

“Paşa’yı omuzunda bir flinta olduğu hâlde Kuva-yı Milliye kıyafetinde gördüm.” (1997: 337)

Bu cümleyi oluşturan dizim, bir odaklamanın sonucudur. Çünkü anlatım işlevli bir cümledir. “Kuva-yı Milliye kıyafetinde” ifadesi bir nitelik olmasına rağmen nitelenen (Paşa) öğenin değil, yüklem önündedir. Bu odaklaştırma da Atatürk’e göre Paşa’dan çok onun nasıllığının anlam ve önemini vurgulamaktadır. Sonraki cümleler bunun kanıtıdır:

¹ Bu cümlelerin bu şekilde söylenip, söylenmediğini bilmiyoruz. Kitaptaki bu hataların baskıdan kaynaklanmış olabileceği ihtimali gözden uzak tutulmamalıdır.

“Batı Cephesi Komutanı’na bu kıyafeti benimseten düşünce ve zihniyet akımının bütün Batı Cephesi üzerinde ne kadar etkili olduğunu anlamak için artık tereddüde yer kalmamıştı. Onun için Fuat Paşa’ya kısa bir görüşmeden sonra, alabileceği yeni görevi söyledim. Memnuniyetle kabul etti.” (1997: 337)

Nutuk’ta soru işlevli cümle yoktur. Klasik edebiyatta tecahül-i arif olarak adlandırılan ve retorik olarak değerlendirilebileceğimiz cümleler dışında soru cümlesi bulunmamaktadır. Bu da hem sorunsal değil, çözümsel bir metin olduğunun hem de diyalektik bir yöntem izlendiğinin göstergesidir.

Nenin kimin masuniyeti için kimden ve ne muavenet talep olunmak isteniyordu?

O hâlde ciddî ve hakiki karar ne olabilirdi?

Efendiler bu vaziyet karşısında tek karar vardı. O da hâkimiyet-i Milliyeye müstenit, bilâkayd ü şart müstakil yeni bir Türk Devleti tesis etmek! 9/2,3,4

Bu cümlelerden ilkinde soru, bir imkânsızlığı ifade ediyor. İkincisinde yapılabilecek olanı, gerekeni, tek çözümü soru olarak gündeme getiriyor. Ama soru, cevapsız bırakılmayarak hemen çözümü ifade ediliyor.

Nutuk’un çözümleyici üslubu bazen de dinleyiciyle paylaşılan ama kesinlikle kendi düşüncesinden kaynaklanan genel bilgi biçiminde sunulur.

Örneğin Sakarya Savaşı sırasındaki durumu tasvir ettikten sonra, ordulara verdiği *“hatt-ı müdafaa yoktur, sath-ı müdafaa vardır. ...”* emrinden söz ettikten sonra, bu duruma karşı yapılacak tek davranışın, yani böyle bir sorun karşısında tek çözümün bu emir olduğunu ifade ederek bir genelleme yapar:

Malûmunuzdur ki harp ve muharebe demek; iki milletin, yalnız iki ordunun değil, iki milletin bütün mevcudiyetleriyle ve bütün mâmelekeleriyle, bütün maddiyet ve maneviyatlarıyla yek diğeriyle karşı karşıya gelmesi ve birbiriyle vuruşması demektir. ... Bütün maddî ve manevî varlığını, vatan müdafaasına hasretmekte teenni ve müsamaha gösteren milletler, harp ve muharebeyi cidden göze almış ve başarabileceklerine kani olmuş addedilemezler.

İstikbal harplerinin yegâne muvaffakiyet şartı da, en ziyade bu arz ettiğim hususta mündemiç olacaktır. 412/5, 413/1,2

Nutuk'un en önemli üslup özelliklerinden biri de gerek kavram işaretleri gerek söz dizimi seviyesinde görülen belirliliktir. Zaman, yer, özne, nesne tam olarak ve kesin bir şekilde belirtilmiştir. Bu belirlilik -Nutuk'un hacmine göre, çok az cümlede sınırlandırma yapılarak belirsizliğe dönüştürülmüştür.

Eksilteli özneler hemen her zaman belirlidir. “o” veya “onlar” zamirini açıklayan bir özel isimmetinde mutlak kullanılmıştır. Ancak, öznenin önemli olmadığı durumlarda, başka öznelerin aynı eylemi tekrarlayabileceğinin ifade edilmesi istendiği zaman özne genelleştirilmiştir. Ama bu genelleştirme de belirli ve özel isimlere dayandırılarak yapılmıştır. Meselâ: *“Cumhuriyetçi ve terakkiperver olduklarını zannettirmek isteyenlerin; aynı bayrakla ortaya atılmaları, dinî taassubu galeyana getirerek, milleti cumhuriyetin, terakki ve teceddüdün tamamen aleyhine teşvik etmek değil miydi?”* cümlesinde, zannettirmek isteyenler, tam olarak belirtilmemiş gibi görünse de hem bağlam içinde belirlidir hem de yargıyı başka zamanlara da taşımakta ve uyarı işleviyle kullanılmaktadır. Bu cümlede öznenin açık olarak belirtilmemesi, “onlar” yerine “zannettirmek isteyenler” gibi bir eksilteli sıfat tamlamasının kullanılması, öznenin ziyade, her devirde ortaya çıkabilecek olan bu öznenin sıfatını vurgulamak içindir. Genel kullanımda öbek vurgusu zaten belirten/niteleyendedir. Ancak belirtilen/nitelenenin söylenmemesi, hem ifadeyi genelleştirir hem de eleman sayısı azaltılarak vurgu artırılır. Yani eksilteli yapılarla da bir çeşit “odaklaştırma” yapılıır. Atatürk Türkçenin bu özelliğini de çok başarılı bir biçimde kullanmıştır. Yüzeysel yapıda belirsiz gibi görünen kullanımlarla sadece o anda kendisini dinleyenlere değil; gelecek kuşaklara da “hitap” etmeyi amaçlamıştır.

Burada önemli olan, kimin ne yaptığı değil, nasıl insanların ne yapabilecekleridir. Böylece “Türk Gençliği”nin, “birinci vazife”sini yaparken bu gibi tehlikelere karşı uyanık olması istenmiştir. Yani şekil bakımından “belirsizlik” anlam bakımından “genellik”tir. Bir başka ifade ile “belirsizlik” “özel”i “genel”leştirmenin bir yolu olarak kullanılmıştır.

Bir hitabet olmasına rağmen Nutuk'ta ünlem cümlesi yok denecek kadar azdır. Sadece 5 tane (%0.047) ünlem cümlesi kullanılmıştır. Bu da Atatürk'ün Nutuk'ta duygularını değil, eylem, bilgi ve düşüncelerini ön plana çıkardığını göstermektedir.

Ünlem cümlelerinin az olmasına karşılık; daha çok konuşma dilinde rastlanan kırık ifadeli cümleler oldukça fazla kullanılmıştır. Bu tür cümlelerin toplam cümle sayısına oranı %0.86 dır.

2.2.3 Alıntılarının Metne Dâhil Edilme Biçimleri

Belgelere, başkalarının sözlerine sık sık yer verdiği için ve sık sık kendinin başka zaman ve yerlerde yaptığı konuşmalarını ya da başkalarının sözlerini aktardığı için alıntı cümlelerin bolca kullanıldığı Nutuk'ta aktarmalar, cümleler isimleştirilerek veya isimleştirilmeden metne dâhil edilmiştir. Ayrıca "ki" bağlacı ile ve bağlaçsız olarak da aktarmalar gerçekleştirilmiştir. Bu seçimi belirleyen durum ise alıntının vurgulanıp vurgulanmayacağı olmuştur. Aktarılan metinler şu yöntemlerle metne dâhil edilmiştir:

- 1- İsimleştirerek
- 2- İsimleştirmeden (bağımsız cümle halinde) ögeleştirerek
- 3- Cümlenin bir ögesi durumunda olan gösterici birimin açıklayıcısı olarak.

Cümlelerin isimleştirilmesi de iki şekilde yapılmıştır. Birincisi bağımsız cümleyi bir isim gibi tamlayan olarak kullanmaktır. Bu şekilde cümle/ isimler Nutuk'ta çok kullanılmıştır:

Bundan sonraki fıkraların birinde: "temsil-i nisbînin kabulü zarureti karşısında Meclisin dağıtılmasını şimdiden düşünen bir muhitte, Meclis-i Meb'usanın toplanılmaması lüzumu tabii görülmek iktiza eder." zannını ifade ettik. 180/4

İkinci şekilde ise sıfat-fiil ekleri ile cümle, sıfat yan cümlesine dönüştürülür. Ancak sıfat olarak kullanılmayıp, yargı bildirme işlevini sürdürür:

Efendiler, Cemal Paşa 9 Teşrinievvel 1919 tarihli bir şifre ile, Heyet-i Temsiliye ile yakından temas etmek üzere, bahriye nazırı Salih Paşa'nın, hareketinin tensip edilmekte olduğunu bildirdi. Fakat Salih Paşa, biraz rahatsız olduğu için mahall-i mülâkatın mümkün mertebe yakın olması ve İstanbul'dan bahren hareketinin münasip teemmül edildiği tasrih edildikten sonra Heyet-i Temsiliyeden kimlerle ve nerede mülâkatları tasavvur olunduğunu sordu. 156/5

İsimleştirmeden nesneleştirme de iki şekilde yapılmıştır. Bağlayıcısız, doğrudan doğruya nesne veya özne olarak bağımsız cümleler kullanılmıştır:

Efendiler, bundan evvel bahsettiğim veçhile, bir iki günlük bir içtima ve müzakere maksdı ile, meb'usları davet için ilk yazdığımız telgrafta -ki bu telgraf suretini matbuu olarahtahrirat halinde de posta ile göndermiştik-maksattan bahsettikten sonra "Heyet-i Temsiliyenin bulunacağı mahalde, zaman-ı içtima, gönderilecek meb'usların isim ve adresleri malûm olduktan sonra bil muharebe kararlaştırılacaktır. Heyet-i Temsiliye, kariben İstanbul'a yakın bir mahalle nakledilecektir" denmişti. 225/2

Alıntılar, edat yardımıyla da cümlelerin nesnesi veya öznesi durumuna getirilmişlerdir:

Cevabımda demiştim ki: "....." 399/4

Kâzım Karabekir Paşa'nın bu malûmatı veren 11 Temmuz 1921 tarihli şifre telgrafında, Kâzım Paşa da, dermeyan eylediği mütaleat meyanında diyordu ki: "... " 398/3

Alıntıların metne dâhil edilmesinde en çok kullanılan yöntem ise yargıyı, gösterici (deictique) bir ögenin açıklayıcısı durumuna getirmektir:

...bir telgrafnamede, şu malûmat veriliyordu:

"Bugün 23-11-1920'de İzzet Paşa nezdinde bulunduğum esnada, hariciye nazırı, vaziyet-i ahire-i siyasiye hakkında atideki beyanatta bulunmuştur. 339/8-9

Efendiler, yeni sadrazamdan intizar eylediğimiz cevap, nihayet vürut etti, şudur:

..... (134/1-2)

Aynı günde şöyle bir telgraf aldık:

.....134/4

Sonuç olarak diyebiliriz ki:

Atatürk Türkçenin kendisine sunduğu bütün olanakları bilgiye ve bilince dayalı bir ustalıkla kullanmıştır.

Nutuk, Atatürkçedir; bu nedenle Atatürk'ü anlamak için temel kaynak olarak değerlendirilmeli çeşitli yöntem ve bakış açılarıyla incelenmelidir.

Atatürk Nutuk'ta olanla birlikte olması gerekeni de anlatır. Bu yönüyle geleceği tasarlamaya yönelik bir eserdir.

Atatürk, gerçeği söyleme kurban etmemiş, kastettiğini en açık şekilde ifade edecek yapıları seçmiştir.

Nutuk'ta ağırlıklı olarak dilin anlatım işlevi kullanılmıştır. Bu yönüyle “öteki”ne odaklaşan siyasal ve ideolojik söylemlerden oldukça farklıdır.

KAYNAKÇA

Akçuraoğlu, Y. (1929), “Türkiye Cumhuriyeti Tarihinin Aslı Menbalarından Nutuk”, **Türk Tarih Encümeni Mecmuası**. Yeni Seri. C: 1, s. 1, İstanbul. 1-25.

Arar, İ. (1980), “Büyük Nutuk’un Kapsamı, Niteliği, Amacı” **Atatürk’ün Büyük Söylevi’nin 50. Yılı Semineri Bildiriler ve Tartışmalar**. Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi. 119-171.

Bir Proje Yöneticisi Olarak Mustafa Kemal Atatürk (20.08.2007) <http://www.projeyonetimi.com/downloads/mak9.pdf>

Börekçi, M. (1994), **Atatürk’ün Nutuk’unda Söz Dizimi**. Atatürk Üniversitesi, Sosyal bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.

Çüçen, D. M. (1988), “Atatürk’ün Dehasının Mantık Yönü” **Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi, Atatürk Özel Sayısı**, Eylül. 781-811.

Demirkan, S. (1972), **Bir Milletın Yarattığı Lider Mustafa Kemal Atatürk**. İstanbul.

Ersoylu, H. (1999), **Nutuk Üzerinde İncelemeler**. Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 719.

Göçgün, Ö. (1995), **Edebiyat Dünyası ve Atatürk**. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını-Sayı: 60.

Gözler, H. F. (1978), **Örnekleri ile Temel Kompozisyon Bilgileri**. İstanbul.

Günay, D. (2002), **Göstergebilim Yazıları**. İstanbul, Multilingual.

Irmak, S. (2005), “Nutuk’un Türkiye’deki Etkileri”, (Köklügiller, A.) **Nutuk Nedir, Ne Değildir?** IQ Kültür Sanat Yayıncılık. 140-150

Kaplan, M. (1981), “Atatürk’ün Kullandığı İki Mecaz Hakkında, Kılıç ve Saban” **Milli Kültür**, c:3, Aralık. 2-4

Karamanlıoğlu, A. F. (1963), “Atatürk’ün Gençliğe Hitabesi’nin Üslup ve Dil Özellikleri” **Milli Kültür**, Kasım. 97-99

Korkmaz, Z. (2003), “Atatürk’ün Büyük Nutuk’unun Dil ve Üslup Özellikleri Üzerine”. M. Ayan-M. A. Parlak (Yay. Haz.) **Yetmişbeşinci Yılında Büyük Nutuk’u Anlayarak Okumak** Bilgi Şöleni 17-18 2002 Ankara Bildirileri. Ankara. 156-163.

Özdemir, E. (1977), “Söylevin Anlatım Örüntüsü” **Türk Dili, Söylev Özel Sayısı** Kasım, Sayı: 314. 380-390.

Saussure, F. (1998), (Çev. Vardar, B.) **Genel Dilbilim Dersleri**. İstanbul, Multilingual.

Subaşı Uzun, L. (1995), **Orhon Yazıtlarını Metindilbilimsel Yapısı**. Ankara: Simurg.

Üstünova, K. (2002), **Dil Yazıları**. Akçağ Yayınları.

MUSTAFA NECATİ SEPETÇİOĞLU’NUN TİYATRO ESERLERİNDE HALK KÜLTÜRÜ UNSURLARI

BUTTANRI, Müzeyyen
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Kültür, milletlere şahsiyetini veren ve onların benliğini oluşturmasına yarayan, diğer uluslar arasında yerini tayin eden değerler bütünüdür. Her toplumun kendine özgü bir kültürü vardır. Her fert, bu kültür unsurlarını doğduğu toplumda hazır olarak bulur ve onları öğrenmeye çalışarak topluma uyum sağlar. Bir insanın şekillenmesinde doğduğu kültürün önemi çok büyüktür. Kültür bütünlüğünü, şahsiyet bütünlüğünü sağlayabilmek, özellikle aile birliğini koruyabilmek ve geliştirebilmek için kültür unsurlarımızın başlıcaları olan gelenek ve göreneklerimizi bilmek gerekir. Millî kültürün sürdürülmesi, nesiller arasındaki manevî bağlantının kesintiye uğramaması için bunu temin edecek eserlerin teşekkülü şarttır. Manevî halk kültürümüzü oluşturan sözlü geleneğimiz de sanatçılarımızın yazdığı edebî ürünlerle gelecek kuşaklara geçerek kaybolmaktan kurtulur. Sepetçioğlu, yazdığı tiyatro eserlerinde de bu bilinçte olduğu görülmüştür. Yazarın yayımlanmış tiyatro eserlerinde halk kültürü açısından oldukça bol malzeme içermektedir.

Günümüz Türk yazarları, batıyı körü körüne taklit etmek yerine çok zengin malzemeye sahip Anadolu halk kültürüyle Müslümanlığı ve Batı kültürünü kaynaştırarak edebiyatın her türünde orijinallığı yakalayabilirler.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Necati Sepetçioğlu, tiyatro, halk kültürü, Çardaklı Bakıcı.

ABSTRACT

Elements of Folklore in the Plays of Mustafa Necati Sepetçioğlu

Culture is a combination of values which characterizes a nation. Each society has its own cultural values. Each individual of a given culture is born to these values and adapts to the society in which he is born.

In other words, culture shapes individuals. We have to be aware of our social customs in order to maintain our cultural identity and integrity, and also to maintain and develop the unity of our families. The creation of literary works of art which will enhance a society's national culture is a prerequisite for this integrity. Our oral literary tradition which originates from our folklore is made known to the young people with the help of such works and be able to survive in this way. Sepetçioğlu is one of the Turkish writers who supports the very same idea. That is why, in his published theatrical plays one can find plenty of folk material used.

It is believed that our modern Turkish writers will be able to become original as far as they can combine Anatolian folk culture and Islamic culture, as well as Western culture, instead of just copying it.

Key Words: M. N. Sepetçioğlu, theatre, folk culture, Çardaklı Bakıcı.

Giriş

Pek çok tarifiyle karşılaştığımız kültür sözü üzerine bizde ilk düşünen Ziya Gökalp'dır. Ona göre kültür ya da hars, bir medeniyetin, her millette aldığı hususî şekilleridir. (gökalp, 1026: 7) “Her toplumun kendine özgü bir kültürü vardır. Toplum üyelerinin ortak olarak paylaştıkları kültür değerleri ve tutumları, kendilerinin hareket biçimleriyle ilişkilidir. Kültür, devam eden ve gelişen davranış biçimleri, başka bir deyişle bir görenekler topluluğudur.” (Mercan, 2001: 487-495) Zamanla kültürde bazı değişiklikler görülür. Ancak bu değişim, şuurlu bir şekilde bir seçim ve sınırlamaya dayandırılarak yapılır. Aksi takdirde kültür, istiklâlini kaybeder. Bu bakımdan değişmeler, mevcut bazı kültür unsurlarının, özellikle yeni şartlar altında grubun ihtiyaçlarını tatmine artık kâfi gelmediği veya özellikle ve belirli bir istikamette oluşan bir gelişmeye ayak uyduramadığı noktalarda toplanır. Değişmelerin şuurlu bir şekilde yapılması şarttır. Çünkü bu değişmeler yalnız maddi kültür unsurlarında değil, manevî sahalarda da görülür. (Turhan, 1987: 107-108)

Maddi ve manevi değerlerin bütünü demek olan kültür, her toplumda bir takım davranış şekilleri ile olarak ortaya çıkar. Gelenekler, görenekler, örfler, âdetler ve inançlar kültür unsurlarını oluştururlar. Her fert, bu kültür unsurlarını doğduğu toplumda hazır olarak bulur ve onları öğrenmeye çalışarak topluma uyum sağlar. Bir insanın şekillenmesinde doğduğu kültürün önemi çok büyüktür.

“Büyük, köklü, medenî milletler, varlıklarının yapısını millî kültürlerinin temelleri üzerinde yükseltenlerdir. Bu temellerden mahrum milletlerin

ayakta durabilmeleri imkânsızdır. (...) Aydınlarının geniş bir kısmı millî kültürün başlıca kaynaklarından beslenmeyen bir memleketin geleceğinden endişe edilmesi tabiidir.”(Sepetçioğlu, 1969: Giriş)

“Toplumsal hayatın problemlerini çözmek için standartlaşmış olan, kişileri idare eden normları kendi millî kültürümüz içinde dokumalıyız. Kültür bütünlüğünü, şahsiyet bütünlüğünü sağlayabilmek için ve özellikle aile birliğini koruyabilmek ve geliştirebilmek için kültür unsurları arasında âdetleri, örfleri gelenekleri göz ardı etmemeliyiz.” (Altun, 2004: 85-86)

“Çok zengin ve çok yönlü olan millî kültür ve sanatımızın geçmişini ve halini işleyip yaymak ve geleceğini hazırlamak; Türk halkını, Türk gençliğini, Türk çocuklarını her türlü bozguncu cereyanlardan, çeşitli zararlı yayınların tesirinden kurtarmak ve korumak üzere (...) milli kültürümüzün ve aynı zamanda objektif ilmin mahsulü olan bilgileri ve fikirleri milletimize sunacak, umumî efkârımızın konular ve meseleler üzerinde kendi hüküm ve kanaatini hâsıl etmesine ve doğru yolu seçmesine yardımcı...” (Danışman, 1976: 3-4) olacak eserler yazmak ve yayınlamak, millî eğitim politikamız olması gerekir. Çünkü bu tarz yazılan eserlerle milli kültürümüz baki olacaktır. Kültür, milletlere şahsiyetini veren ve onların benliğini oluşturmasına yarayan, diğer uluslar arasında yerini tayin eden değerler bütünüdür. Bir milleti birbirine kenetleyen en önemli birlik kültür birliğidir.

Milletimizin geçmişi derin olup köklü ve zengin bir kültürü vardır. Bu nedenle yazarlar, içinde yetiştiği ve onunla şekillendiği kültür unsurlarına yer vermeden eser oluşturamazlar. Çünkü bu takdirde yazılanlar havada kalır, ayakları yere basmaz. Eserlerdeki millilik, bir yerde yerli unsurları içermesinden kaynaklanır.

Halkın maddî ve manevî değerleri demek olan kültürünü inceleyen bir bilim dalı olan folklorun konuları arasında yerleşim-konut çeşitleri, mahallede yaşam, beslenme- mutfak, halk sanatları, zanaatlar, giyim-kuşam-süs; halk inançları, töreler, âdetler, gelenekler, görenekler; dinsel, büyüsel içerikli inanışlar, anonim şiirler, kalıplaşmış sözler (atasözleri, bilmeceler, argo), misafirperverlik, nazarlık, yatırırlarla, ziyaret yerleri ile ilgili inanışlar; fal, büyü, kaynak kişilerle ilgili bilgiler, âşık-tekke edebiyatı şairleri ve edebiyatı, evliya menkıbeleri, destanlar vb. (Tan, 2003: 12-19) girmektedir.

Millî kültürün sürdürülmesi, nesiller arasındaki manevî bağlantının kesintiye uğramaması ile mümkün olup bunu temin edecek eserlerin

teşekkülü şarttır. Manevi halk kültürümüzü oluşturan sözlü geleneğimiz de sanatçılarımızın yazdığı edebî ürünlerle gelecek kuşaklara geçerek kaybolmaktan kurtulur.

Türk kültürü, İslâmiyet'in kabulünden sonra İslâm kültürüyle de birleşip bir Türk-İslâm kültürünü oluşturmuştur. Türk kültürünü bugün İslâm kültüründen ayırmak mümkün değildir.

Durali Yılmaz, “Anadolu kültürü üzerine çok konuşulmuş ama bu kültür, şiirimize, romanımıza, tiyatromuza, hikâyemize bugüne kadar yeterince yansıtılmamıştır. Hâlbuki (...) Lâtin Amerikalı bazı yazarlar Maya kültürüyle Hıristiyanlığı ve Batı kültürünü mezcederek, orijinal eserler ortaya koyabilmişlerdir. Biz de Anadolu kültürüyle Müslümanlığı ve Batı kültürünü kaynaştırabilirsek, romanda, hikâyede, tiyatrodaki, şiirde orijinalliği yakalayabiliriz.” (Yılmaz, 2001: 803-805) demektedir.

Nesillerimizi Türk kültürü ile doğrudan temasa geçirecek, böylece de geçmiş ile hâlihazır arasında bağları kurarak bütünlüğümüzü koruyacak eser oluşturmanın sorumluluğunu taşıyan Sepetçioğlu, yazdığı eserlerde bu bilinçte olduğu görülmektedir. Pek çok türde eser oluşturan yazarın yayınlanmış tiyatro eserlerinde kültür unsurlarını tespit etme ve bu unsurların nasıl, ne şekilde işlendiğini görmek, bu çalışmanın amacıdır. Çünkü sanatçılar gelecek kuşaklara gerçek bir kültür taşıyıcısıdır.

M. Necati Sepetçioğlu'nun tiyatro eserlerinin sayısı tespitlerimize göre on ikidir. Bunların yalnızca altısı basılmış olup diğerleri basılmamıştır. Yazarın basılı tiyatro eserleri: *Çardaklı Bakıcı*, *Köprü*, *Her Bizans'a Bir Fatih*, *Yunus Emre*, *Son Bloklar*, *Büyük Otmarlar* (İ.Ü.T.B. Gençlik Tiyatrosu- 1968: İstanbul Şehir Tiyatrosu- 1969'da oynanmıştır.) (sepetçioğlu, 1970) olup sayısı altıdır. *Çardaklı Bakıcı* adlı eserle yazar 1967 MEB ödülünü, *Köprü* ile 1967 Ankara Türk Kadınları Derneği Tiyatro Yarışması birincilik, *Büyük Otmarlar* ile 1968 Avrupa Üniversitelerarası Tiyatro Festivali birincilik ödülü, *Umut Çeşmesi* (çocuk oyunu) ile 1968 MEB yarışması birincilik ödülü almıştır. (Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, 2003: 873) Ancak değişik kaynaklarda zikredilen basılmamış altı eseri daha vardır. Bunlar: *Trampacılar* İstanbul Şehir Tiyatrosu-1968'de oynamış) (sepetçioğlu, 1970; 139), *Umut Çeşmesi* (İstanbul Şehir Tiyatrosu-1967'de oynamıştır.) (Sepetçioğlu, 1970: 139), *Mehveş Hanım* (1984), *Abdülkadir Meragi* (1986), *Çölde Bir İbrahim* (1970), *Ak Sinekler Sürüsü*'dür. (1971) (Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, 2003: 873) “Gençlerimize millî ruhu ve millî değerleri besleyen eserler vererek onların okumalarını sağlamalıyız. Böylece de milli ruhun kuvveti-

ni ve sürekliliğini muhafaza etmiş olacağız.” diyen Sepetçioğlu, ele aldığı tiyatro eserlerinde Türk kültürü mirasını gelecek kuşaklara aktarmayı da hedefler.

Sepetçioğlu'nun basılı tiyatro eserlerinden “*Son Bloklar*”ın konusu günümüz Arap şehirlerinden birinde; *Büyük Otmarlar*'ın konusu da mitolojik çağlarda geçtiği için çalışmamıza alınmamıştır. Geriye kalan dört eserdeki halk kültürü ile ilgili unsurlar, örneklerle işaret edilecektir.

Müslüman Türklerde Savaş Göreneği, Fatih ve İstanbul'un Fethi

İstanbul'un fethini ele alan *Her Bizans'a Bir Fatih* (Sepetçioğlu, 1972) adlı eserde ağırlıklı olarak Müslüman Türklerde savaş göreneği ve Fatih'in yüce şahsiyeti üzerinde durulmuştur. Eserde Fatih'in başarı nedenleri, İslâmî Türk kültürüne sahip halk ve padişahına bağlanırken, İslâm dünyası için de çok önemli olan bu savaşa dinî bir özellik de verilmiştir.

İslam'da herkes eşittir. Hangi sosyal konumda olursa olsun gurura kapılmadan kendini halkla bir tutar. İstanbul kuşatması sırasında Akşemseddin, Molla Gürani hatta Vezir Çandarlı Halil Paşa bizzat hisarın inşaatında çalışmışlardır.

Vatan sevgisi her sevginin üstündedir. Çorumlu bir usta kimsesi olmayan kızını da alarak hisarın yapımına gelmiştir. O kadar erkek içinde bir kızın çalıştırılmasına itiraz eden Fatih'e mimarbaşı kızın babasının bir gün önce taş altında kaldığını, ancak ölürken ben çalışmadım hiç olmazsa kızım gücü yettiğince çalışsın diye vasiyet ettiğini, Müfti Efendiye durumu ilettiklerini, onun da “Böyle gaza anlarında kız-erkek ayırt edilmez, vasiyete uyula!” diye fetva verdiğini söyler. (s. 44)

İstanbul'un fethini gerçekleştiren sultan ve askerinin kutsallığına peygamberimizin işaret etmesi nedeniyle bu savaş hem padişah, hem de askeri için önemlidir.

Fatih olayında bir İslâm efsanesinden yararlanılmıştır. Peygamber efendimizin sancaktarı Eba Eyyübü'l Ensari çarpışırken surların dibinde şehit olmuştur. “Onun mezarı bulunarak onun bizi beklediği, bize yardım edeceği askere, Bizans'a ve bana bildirilmeli.” diyen Fatih, Bizans efsanelerinden daha güçlü olan bu efsaneye güvenmiştir.

Askerler savaşa türkü söyleyerek, tekbir getirerek giderler. Burada da hücum eden askerlerin dilinde Trabzon Balıkçı Türküsü vardır.(s. 86) Yine Kerem Ayağından bir bağlama sesi ve ince bir kaval sesi işiten Fatih duygulanır.

Göreneğimizde düşmana hücumla geçmeden padişahlar, komutanlar askerine nutuk verir ve onlarla helâlaşır. Burada da Fatih bir nutuk söyler ve askerinden helâlik diler. Onlar da padişahlarından.(s. 91) Sultan da bir er gibi savaşa katılır. (s. 91) Hücum öncesi cenk davulları çalınır.

İslâmî Türk geleneğinde hocaya büyük saygı duyulur. Fatih, hocası Molla Gürani'nin elini öper. (s. 50)Yine Fatih'in büyüklüğü karşısında, yaşça büyük olmasına rağmen Gürani onun elini öpmüştür.

Adaletiyle ünlü Fatih'in kadıları da âdildir. Şeriat kurallarını tam olarak uygularlar. Kadı mahkemede zamanında bulunamadığı ve başkasının davasını olumsuz etkilediği için kendisine, şahsî işi nedeniyle birisinden alacağı araziyi vermemekte direnen kişinin ellerini kestirdiği için Fatih'e ceza verir. Yine satın aldığı tarladan altın bulan yeni mal sahibinin davasına şeriat kurallarına uygun karar veren kadı da İslam'ın kurallarına uyarak görev yapmıştır.

Âşıklık Geleneği ve Yunus Emre

Yunus Emre (Sepetçioğlu, 2000) adlı eserinde ermiş bir halk şairini konu alan Sepetçioğlu, Türklerdeki dervişlik geleneğini, Yunus'un şahsında ele almıştır. Bir Anadolu dervişi olan Yunus'un bilinen menkıbelerinden başlıcaları eserde kullanılmıştır. Tasavvuf inancına göre Tanrı insanı en mükemmel varlık olarak yaratırken, bütün kâinatı da insanın mutluluğu için halk etmiştir. Bu nedenle insanın bu dünyada en büyük görevi, ona olan borcunu ödemesidir. Kâinatı yaratandan ötürü sevmek, her yaratığa saygı duymak gerekir. Yunus'un tabiatıta duyduğu her ses, gördüğü her renk, aldığı her koku onu mutlu etmektedir.

Sepetçioğlu Yunus'u, yaşadığı karışık dönemde halka sevgi, hoşgörü aşılama çalışmaları, sabrı tavsiye eden bir ermiş olarak işlemiştir. Yunus'un ilâhilerinden de yararlanan yazar, bu ilâhilerinden çoğunu Yunus'a söyletmiştir.

Yunus, kendine âşık adını takmıştır. Çünkü Allah yolunda gidenler kendilerine "âşık" derler. Çok alçakgönüllü olan Yunus, ermiş olduğunu, dervişlerle yaptığı bir yolculuk sırasında bir sofraya donatma olayında anlamıştır. Köyü adına Hacı Bektaşî Veli'ye buğday almaya gitmesi, yolda misafirlğe eli boş gidilmez diye yoldan alıç toplayıp götürmesi, Hacı Bektaşî Veli'nin ona buğday değil, bildiklerini öğretmeyi teklifi, Yunus'un köylüye buğday istemeye geldiği için buğday almakta ısrarı ve yolda neleri kaybettiğini fark ederek geri dönmesi, ancak Hacı Bektaşî Veli'nin onu tanımadığını söylemesi üzerine dergâha alınmaması, Hacı Bektaşî Veli'nin

dergâhının eşiğine uzanarak ondan ‘Bizim Yunus mu?’ diyen sözü ile affedileceğini düşünmesi eserde bilinen Yunus menkıbelerinin kullanıldığı görülmektedir. Yunus’un sürekli bir çatışma halinde olduğu Molla Kasım’ı da bir kahraman olarak ele alan Sepetçiöğlü, Molla Kasım’ı diğer Yunus Emre konulu eserlerden farklı olarak, Yunus’un sürekli mücadele halinde olduğu nefsi olarak değerlendirir.

Derviş Yunus’un bazı sözleri, ermişlerin hayata bakışına işaret eder:

“Bu dünya alanların dünyası, verenler ıstırap içindedir. Allah’a kendim için değil de başkaları için el açmayı severim, daha güzel oluyor. (s. 17) Yunus kendine görev verildiğini öğrendiğinde ‘Bize bir görev düşmüş anlaşılın, kaçmak olmaz. Çağrılan yere gidilir, çağrılmayan yere gitmek arsızlık olur.’ (s. 13) der. İstemek bazen çok pahalıdır. Dünyanın en zor işidir. İstemesini bilmiyorsan tutsaklık başlar o anda, köle olursun. (s. 24) İnsanı. Yaratılırken ben de bütün insanlar gibi noksan yaratılmışımdır. (s. 30) İnsana saygı duymuyorsanız, yaratana da saygınız yok sayılır. Ögünsem saygısızlık etmiş olurum. Günahımı herkes bilsin diye ortalığa dökersem insanları hiçe saymış olmam mı? (s. 31) Tabiat bir okuldur. Tanrı’yı öğrenmek istersen ona bak. (s. 34) İnsanın insana eziyetinden daha büyük zulüm yoktur dünyada.”

Her Bizans’a Bir Fatih adlı eserde, Fatih’e ermişlik özelliği de verilir. Onun şu konuşması Derviş Yunus tarzıdır: “Her şey, her şey Kostantiniyye’yi düşünüyor. Her şey Kostantiniyye diye inliyor. Kuşun uçuşunda Kostantiniyye, kurdun uluyuşunda Kostantiniyye. Mum Kostantiniyye diye yanıyor, yaprak Kostantiniyye için kıpırdanıyor; teller, mızraplar, sesler... (s. 12)

Aynı eserde, hisarın inşaatında uyumlu çalışanlar, Bektaşî dervişlerine, sema eden Mevlevî dervişlerine benzetilir. (s. 44)

Yazar, Ulubatlı’yı Molla Gürani ve Akşemseddin’i büyük İslâm evliyaları, ermişleri arasında zikreder. Onların geldikleri, çıktıkları yeri bir ışık, nur kaplar. Yine Ulubatlı’ya bir ermiş gelip İstanbul’un fethedileceği sırrını vermiştir. Ulubatlı da bu sırrı söyleyen kişinin adını söz verdiği için sultana söylememiştir. Sultan da bu sırrın kaynağını verilen söze sadık kalınmasını istediğinden Ulubatlı’ya sormamıştır.

Ermişler ölmez. Uzakta da olsa her şeyi görür, bilir. Fatih de Göynük’te bulunan Akşemseddin’le istişare hâindedir. (s. 12)

Türklerde âşıklar, ermişler gibi şairler de önemli kişilerdir. Yöneticiler

bunlara itibar ederek kendi adlarının da yaşamasına çalışmışlardır. Fatih de şair olduğu gibi, devrin şairlerinden Ahmet Paşaya itibar etmiş, ona saygı göstermiştir. Fatih bu kişiler için “padişahlık tacının elmasları” tabirini kullanır.

Türk Aile Yapısı ve Kadının Ailedeki Konumu

Sepetçioğlu *Köprü* (Sepetçioğlu, 1969) adlı eserinde, Müslüman bir Türk kadının taşıması gereken vasıfları benliğinde toplayan Elif adlı bir kadının şahsında, kadınlarımızın aile ve toplum düzenimizin bozulmaması için ne kadar büyük sorumluluklar taşıdığını vurgular. Kadının geçmiş ile gelecek nesiller arasında bir köprü olduğuna inanan yazar, bu yapının bozulmaması arzusundadır. Hz. Meryem, Asiye ve Emine Hatunlardan başlayarak büyük Türk kadınlarının çileli hayatlarından örnekler sunulan eserde, Elif Kadının şahsında kadınlarımızın çoğunun çektiği çileli hayatın, geçmişten miras alındığı vurgulanır. Bütün olanlara sabır göstererek dayanan Elif Kadının, başlangıçta iyi bir evliliği vardır. Ancak kocasının yanlış anlama ve şüpheleri üzerine bu evlilik sarsılmıştır. Her gün eve sarhoş ve uygunsuz kadınlarla gelerek kendisine bağırarak, hakaretler eden kocasına “kocamsın” diyerek onun her istediğini yapar. Ancak kocasının önünde eğilmeyen, ağlayıp sızlayarak zayıflık göstermeyen Elif, onurlu tavırlarıyla kocasını daha da çileden çıkarır. Bütün bu olumsuzluklara rağmen, çocuklarının olanlardan etkilenmemesi için olağanüstü gayret gösterir ve onların babalarına saygıda kusur etmemeleri için elinden geleni yapar.

Kadınlarımız çocuk terbiyesinde asli unsurdurlar. Yetiştirdikleri çocuklar, geleceğimizi temsil edeceklerdir. Türk töresinde erkek çocukların babayı, kız çocukların anneyi örnek aldığı düşüncesi hâkimdir. Çocukların, babaya, anneye saygılı olması istenir. Aynı şekilde ana baba da çocuklarına saygılı olmayı bilmelidir. Eserde ulu orta yaptığı uygunsuz davranışlarını sergileyen Murat, Elif’in müderris babasına sataşınca “O beğenmediğin müderris babamın çocuklarına karşı duyduğu saygıyı sen bilemezsin. Ne ibadetini gördük, ne de günahını. Hepsi küf kokulu dediğin o müderris odalarının karanlığında kalırdı. Biz babamızı aydınlıkta gördük hep. Tertemiz bir sarık, süt yumuşaklığında bir sakal ve her şeye saygıyla bakan iki müşfik göz. Sen bunları bilemezsin ki. Ama çocuklarına karşı saygılı olmayı öğrenmeliydin... vazifemizdir” (s. 7) der.

Türk aile yapımızda kız çocukları belirli saatlerden sonra sokağa yalnız çıkmazlar. Babası, genç bir kız olmuş Gülsüm’ü içki almaya çarşıya göndermeye kalkışınca Elif, bu saatte bir kızın çarşıya gitmesinin uygun

olmayacağını söyleyerek kızını bir bahane ile odadan çıkarır ve içkiyi kendisinin getireceğini söyler. Elif, babasının uygunsuz davranışlarını görüp ona saygısını yitirmemesi için kızını büyük babasının evine gönderir.

Kadın, İslâmî Türk kültüründe kutsaldır. Kocasının hakaret dolu davranışlarından olumsuz etkilenen Elif Kadın, kendini kaybeder. Babasından “Elbet sefil olursa kadın alçalır beşer” sözünü işitmiştir.

Büyükler, hocalar gençlere iyi ve güzel şeyler öğretmelidir. Elif, yarı baygın bir durumda iken kendini Asiye ve Meryem Hatunlarla karşı karşıya bulur. Onların anlattıklarıyla kendisini kandırdıklarını düşünen Elif, gençliğinden beri kendisini çevresinin hep aldattığını söyler. Bu sözleri duyan Asiye ve Meryem Hatunlar Elif’e “Nasıl olur kızım? Bir büyük, yaşlı bir kimse; henüz daha hayatının başlangıcındayken bir gence iyi ve güzel şeyler dururken... Dostluk, kardeşlik, mutluluk dururken... Pırıl pırıl yaşamak, bölünmemek, birbirine yardım etmek, sevmek dururken... Bunların dışında olan bir şeyi bir büyük nasıl öğretir, kendini bilen bir kişi? Âlim olan, terbiyeci olan, hoca olan. Çocuğa da gence de kötü şey öğretemez. Öğretmemeli.”(s. 17-18) derler.

Töremizde evli bir kadının koca evinden başka bir evi yoktur.

Babasız, ya da çocuklarına karşı ilgisiz babanın çocuklarını hayata hazırlayan annedir. Kadın, kocası ile arasına kimseyi sokmaz. Elif’in annesi Gülsüm’e bir mum verip onu yakmasını söyler ve “Bu mumu yaktıktan sonra kocan olacak herif nasıl yanıp eriyecek o mum gibi” der. (s. 63) Bunun üzerine Elif, “Bütün bu söylediklerini Gülsüm’e de anlattın mı?” diye annesine sitem eder. “Kocamla olan münasebetlerimiz ikimizin arasında kalmalıdır. Sadece beni ilgilendirirler. Çocuklarım bu çingarin dışında büyümeli.” diyen Elif, “Çocuklara bu olanları anlatsaydım, aramızda saygı sevgi denilen şey olmazdı.” der.(s. 64)

Elif, kızını dış tehlikelerden koruduğu gibi iyi bir eş olması için de yetiştirir. Büyüklere küçüklere karşı nasıl davranması gerektiğini kendi yaşamıyla örnekler. Elif, çocuklarının babaları için kötü söz duymasını da istemez.

Kız çocukları anneleri tarafından iyi bir ev hanımı adayı olarak yetiştirilir. Elif, kızı Gülsüm’ü zamanı geldiğini düşünerek mutfağa sokar. Mutfaka ilk defa giren Gülsüm’ün eli ayağı birbirine dolaşır. “Görücüye çıkmayacaksın ya, bir çorba bir de bir şeyler yapiver.” Diyen Elif, kızını yüreklendirir.

Evde annenin sorumluluğu herkesten büyüktür. Evde ilk önce kalkan kahvaltıyı hazırlayan odur. Elif, rahatsız olmasına rağmen erkenden kalkmıştır. Çocukları biraz daha yatması için ısrar etse de “Nerdeyse kuşluk vakti olacak oğlum. Bir ev kadınının bu zamana kadar yatıp uyuduğu yerde görülmüş?” diye itiraz eder. (s. 83) Çocuklarının hata yaptığını gören Elif, “Acaba nerde hata yaptım?” diye kendini suçlar. Büyükler yetişme çağındaki çocuklarının her türlü hatasından kendilerini sorumlu tutmalıdır.

Çocuklarını karşı kıyıya geçirinceye kadar ezilse de köprü olmak niyetinde olduğunu söyleyen Elif, kocasından boşanmasını isteyen babasına boşanmayacağını bildirir. Eve sarhoş gelen kocasıyla, konuşmak isteyen babasına mani olan Elif, kocasıyla konuşmak vazifesinin kendisinin olduğunu söyler. Onun hakaretlerine ve emirlerine “Kocamsın, karınım ne istersen yaparım” diye cevap veren Elif, kocasına hizmeti bir görev olarak bilir. Çocuklar ana babalarından kimi daha çok görürlerse ona benzedikleri düşünülür.

Elif, fırtınalı bir evliliğe rağmen hiç isyan etmemiş, sabırlı davranmıştır. Çünkü halk inanışına göre, “Dünyada yoluna girmeyen hiçbir şey yoktur.”

Eşler Arasındaki İlişkiler

Çardaklı Bakıcı adlı eserde İstanbul kenar mahallelerinde ve zengin konaklarında yaşayan ve Köprü’deki aile yapısına hiç benzemeyen başka aile yapılarından bahsedilir. Yazarın eleştirdiği bu ailelerde eşler arasında saygı sevgi yoktur. Ancak bu bozukluktan tedirgin olmayan aile fertleri bunları sorun etmez. Elif Kadın gibi aileyi toparlayan bir eşten söz etmek mümkün değildir.

Türk aile sisteminde erkeklerin çoğu tek eşle yetinmez. Durumu çok iyi olmasa da eskiden erkeklerin birer metres tutmaları âdettendir. Mail Bey, eşinin üzerine bir metres tutmuş, dayayıp döşediği eve Şöhreti oturtmuştur. Arabalarda gezen Şöhret, Mail Beyin yanında çok kıymetlidir. Onun bir eksiği vardır ki o da nikâhli eş değil, bir kapatma olmasıdır. Toplumda bu tür kadınlar ahlâksız olarak görülmekte ve ondan uzak durulmaktadır. O da bu durumundan utanmakta, Mail Beyi karısını boşayıp kendisini nikâhlaması konusunda sıkıştırmaktadır.

Erkekler, sevgililerini, kapatmalarını, ilk eşlerine göre daha çok severler. Şöhret ile Mail Beyin karısı da Hacer’in tuzağına düşmüşlerdir. Şöhret, kapatmaya toplumda iyi gözle bakılmadığından Mail Beyin asıl

karısı olmak için; Mailin eşi ise kocasını eve döndürmek için Hacer'e başvurur. Hacer iki taraftan da oldukça büyük altın ve mücevher alır. Mail, bu iki kadının da her şeyden haberdar olmasına şaşırılmış, Hacer'in evini gözetlerken her iki kadının da ona geldiğini görmüştür. Hacer'in evine gelen karısına bağırıp çağırırken, Şöhret'e "Zavallı meleğim şüphelenmiş sevgimden." diye merhamet etmiştir. (s. 110)

Sarhoş, işe güce gitmeyen erkekler ailedeki saygınlığını kaybederler.

Kadınlar arasında "Erkeğin biraz durumu düzeldi mi ilk işi eşini terk etmektir." görüşü yaygındır. Gülsüm'e kocasının kendisini kötülemek için bu destanı yazdığını söyleyen Hacer'e göre erkekler şöyle tanıtılır:

"A öyledir onlar, erkek değil mi? Vur kafasına, en iyisi kan kırmızısıdır. Ayranları kabarmaya görsün, ellerine beş on para geçti mi eski karıları gözlerine çirkin görünmeye başlar. Burunları kopasıcıların burunlarına başka kadın eti kokmaya başlar." (s. 38, 39)

Gelinler kaynanalarıyla otururlar. Gülsüm felçli kaynanasına kocasına kızdığı için kötü söz söyler. Kendisinden yiyecek, içecek isteyen kayınvalidesine de oğlundan dolayı kötü davranır. Gülsüm bir gün telaşla Hacer'e gittiğinde, "Ne oldu kız? Ansızın kaynanan mı öldü yoksa?" der. Gülsüm, "Ah ağzını öpeyim ama nerde bende o talih. Bildiğinden beter oturuyor şimdi, altına pösteği dayandıramıyoruz." (s. 36-37) der. Eskiden beri gelin-kaynana anlaşmazlığı hep devam etmiştir.

Kadınlarımızın çoğu cahildir ama, suç genelde onlara bir şeyler öğretmeyen kocalara yüklenir. Hacer, oldukça saf olan Gülsüm'ü kandırmıştır. Kocasını durumu anlayınca Hacer'e kavgaya gelir. Hacer, kocasının karısına bir şey öğretmediğini söyleyerek bütün kabahati, karısına bir şey öğretmeyen kocasında bulur.

Köprü'de aile fertlerinin birbirleri arasında olması gereken davranışlarına da değinilir. Kapıdan geçerken nenesi ile karşılaşan Ziya, geri çekilerek büyüğe yol verir. Elini yıkayan büyüklere Gülsüm havlu tutar. Ziya büyüklerinden izin alarak dışarı çıkar.

Yemek ve Sofra Kültürü

Köprü'de yemek ve sofrası üzerinde de durulur. Türk mutfağının baş yemeği çorbadır. Ondan sonra da acele bir sofrası hazırlanacaksa, yumurta kırılır, kahvaltılıklar konulur. Elif kızına da bunları önerir. Yemeğe oturmadan ve yemekten sonra el yıkanır. Yemekten önce büyükler kalkar, sonra çocuklar. Sofradan sonra dua edilir. (s. 61, 62) Bir hanımın temizliği mutfağından belli olur. (s. 71)

Bir genç kızın yaptığı ilk yemeği yiyeceklerin başı ağrımaz, diye düşünülür. Gülsüm'ün ilk kez mutfağa girdiğini ve sofrayı onun hazırladığını öğrenen nenesi, “Bir kızın yaptığı ilk yemeği yiyeceklerin başı ağrımaz.” (s. 62) diyerek yemeğe büyük bir sevinçle oturur.

Misafir Karşılama ve Davranma

Köprü'de okuldan gelen Gülsüm, annesine dedesi ile büyük annesinin akşama kendilerine geleceklerini söyler. Elif, evde yemek olmadığı için telaşlanır. Gülsüm “Gelenler dedemle nenem, yabancı değiller ki.” deyince, “Annemle babam bile olsa mademki bu evin kapısını çalıp içeri girecekler, ona göre davranmalıyız. Bir kapının çalınması, o evin içindekilerinden izin istemek demektir. Gelene ikram etmek zorundayız. Bunu böyle bil kızım. Bir gün evine gelirsem bana da böyle davran olur mu?”(s. 50) der.

Elif, kızına “Misafire kapıyı ev sahibi bayan açar.” der. Yemek öncesi elini yıkayacak babası için de kızına “Misafire temiz havlu çıkarılır.” ihtarında bulunur. Evlere yabancı erkek geldi mi evin hanımı başına örtü alır. (s. 95)

Türk misafirperverliğine *Yunus Emre*'de de değinilir. Konuklarıyla elindeki nimeti paylaşan Yunus, sofraya bismillah ile oturur, şükür duası ile kalkar.

Bu gelenek bizde yavaş yavaş kaybolmaktadır.

Halk kültürünün en geniş biçimde yer aldığı eser, *Çardaklı Bakıcı*'dir. (sepetçioğlu, 1969): Hüseyin Rahmi'nin romanlarından yararlanılarak yazılan *Çardaklı Bakıcı*'da yazar, özellikle kadınların cahilliğinden yararlanıp kendisini evliya gibi gösteren ve onları soyan bir kadının halkı kandırmak uğruna yaptığı oyunları ele alır. Eserde geleneksel bir Türk mahallesinin mimari özelliği, günlük yaşamı, insanları arasındaki ilişkiler, aile hayatı, giyim-kuşam, dinî inanışları vb. özellikleri verilmiştir. Bu eser ile diğer üç eserdeki kültür unsurlarını değişik başlıklar altında bu bölümde verilecektir.

Geleneksel Bir Türk Mahallesinin Mimari Özelliği

Bu mahallenin başlıca mekânları kahve, çeşme, evliya türbesi, cumbalı evler yanında basık, fakir, tahtaları kararmış ve yer yer çürümüş evler, çok küçük bahçeli evler... Bu evlere genelde iri tokmaklı bir bahçe kapısından girilir. Evlerin önünde yarı çardak, yarı sundurma şeklinde bir bölüm vardır. Özellikle yaz günleri evin üyeleri bu çardakta oturur, komşular buralarda ağırlanır. Bahçede ağaçlar bulunur. Bu eserde bir çitlenbik ağacı vardır.

Sokaklar dar olup komşular her an birbiriyle ilişki halindedir. Yoğurtçu, kirazcı, araka-bezelye satıcısı, keten helvacı, macuncu, simitçi gibi sokak satıcılarının sesleri sürekli yankılanırken, mahallenin yakınından geçen deve kervanlarının çanlarının sesleri duyulur.

Çeşmeler

Temiz su Türklerin hayatında çok önemli olduğu için bir yerleşim yerinin susuz olması düşünülemez. Temiz su temininin sürekli olması nedeniyle çeşmeler yerleşim yerlerinin önemli yapılarıdır. Çardaklı Bakıcı'da mahalle çeşmesi vardır. Türklerde Murat rengi olan yeşil, mahalledeki çeşmenin de rengidir. (Bu renk, daha sonra Evliya olduğuna inanılan Hacer'in başörtüsünün rengi olacaktır.) Çeşmenin iki küçük hazinesi vardır. Bu çeşmelerden birinin bütün İstanbul çeşmelerinde görüldüğü gibi musluğu kırıktır, ötekinde zincirli bir bakır tas asılıdır. Ayrıca çeşmelerden evlere su taşıyan sakalar da mahallelerin önemli kişileri arasındadır. Zengin evlere çeşmelerden suyu sakalar getirir. (s. 29)

Türbeler / Dêgâhlar

Genelde Osmanlı devrinde yaşamış şeyh, kadı, paşa gibi önemli kişilere yapılan anıt mezarlar olan türbeler, hemen hemen bütün İstanbul sokaklarında görülür. Bu türbeler halk tarafından kutsal kabul edildiğinden sık sık ziyaret de edilmektedir. Bu eserdeki mumu hep yanan türbe, bir evin bahçesindedir ve mahallede bu türbedeki kişi için pek çok rivayet vardır. Ancak ev sahibi Hacer tarafından onun kendi soyundan Evliya Cafer Babaya ait olduğu iddia edilmektedir. Hacer türbelelere atfedilen kutsallıktan kendi çıkarı için yararlanır ve kendisine de yavaş yavaş evliya sıfatını yakıştırır. Evin bahçe kapısının tam orta yerinde 25-30cm. çapında, sapı demirli bir topuz asılıdır. Hacer herkese, Cafer Babanın "Bu topuz düştüğü an benim, yaşayan en son torunumun da sonu gelmiş olacak." dediğini anlatır. Yavaş yavaş çevresine Hoşdem ve destancının da aracılığı ile Cafer Babanın gaipten kendisine haberler ulaştırdığı yalanını da yayar. (s. 17)

Köprü adlı eserde de Taceddin Dergâhından ve orada yakılacak bir mumdan söz edilir. Gülsüm, nenesinden annesine yanmamış bir mum getirmiştir. Ziya bu mumu nenesinin niçin gönderdiğini şöyle anlatır:

"(Bir yanmış mumu göstererek) Dün akşam nenem bu mumu yakmış. Yasinler ve innafehtahlekeleri bu mumun ışığında okumuş. Okumuş üflemiş, okumuş üflemiş... okuması bittiğinde mum bu kadarcık kalmış yanıyormuş. Besmeleyle söndürüp bu kâğıda sarmış. Bir akşamüstü, sular

kararırken götürüp Taceddin Dergâhına dikecekmişsin, yakacakmışsın... mum, yarıya kadar yanmadan da ayrılmayacakmışsın dergâhtan...” (s. 54) der. (s. 63)

Annesinin, nenesinin dediklerine inandığını gören Ziya, “Bunlara nasıl inanırsın?” diye annesine çıkışır. O da yıllar önce merdiven altına doğru bir ışık belirip bu ışıktan büyük babasının çıktığını, soluk soluğa kalan adamın hırıltılı soluduğunu gördüğünü, üç gün sonra da büyük babasının öldüğüne şahit olduğunu söyleyerek “Bazı şeyler vardır; bilmediğin için inanırsın, öyle alışlageldiği için sebebini araştırmadan inanırsın. Örtür, âdettir, ne bileyim ben, öyle inanılması gerekmiştir, saçma da olsa inanmak zorunda kalırsın. Şimdi ben bu mumu alsam götürüp Taceddin Dergâhına diksem ve yarısına kadar yanmasını beklesem orada... kime ne zararı dokunur? Kimin hürriyetine, kimin menfaatine engel olur? Ben öyle istediğime, öyle inandığıma göre bu benim kendi hürriyetim demektir. Bana da zararı dokunmaz. Hayatımı da değiştirmez. Onun için 20. yüzyılda da olsa ellinci yüzyılda da olsa bu tip inançlar olacaktır. Kimsenin hürriyetini tahdit etmeyen, kimseye zararı dokunmayan bazı şeylere inananları, ben inanmıyorum diye küçük görme oğlum; ve o inanışlarla alay etme.... Hakkın yok buna.” (s. 56)” der.

Sepetçioğlu bu sözlerle kimseyi rahatsız etmeyecek bazı inançların yapılmasında kötülük görmez.

Mahallede Günlük Hayatla İlgili Gelenek ve Görenekler

Türk erkeklerinin kahve kültürü vardır. Evlere gidip görüşüp konuşamadıklarından, mahalle kahveleri bir nevi erkeklerin buluşma yeridir. Bir mahalle kahvesi *Çardaklı Bakıcı*’da şöyle tanıtılır:

“İki yan boydan boya sedir haline getirilmiştir. Üstlerinde eski hasır parçaları serilidir. Teneke mangallı bir kahve ocağı, bir rafta fincanlar dizilidir. Sedirlerin önlerinde basık ve eskimiş birkaç iskemle durur. Duvar taşlarında veresiye içenlerin borçlarını gösterir tebeşir çizgileri vardır. Mahalle insanların çoğunun kahveciye borcu vardır. Mahalleli ile iyi geçinmek zorunda olan kahveci de, eserdeki Kahveci Ali gibi borçları yüzünden insanları fazla zorlamaz.”

Türklerde kapı önü evin bir parçası gibi görüldüğünden her sabah ev temizliğinden sonra evin kadınları kapı önlerini temizlerler. Kaldırım varsa yıkanır, evin karşısına gelen yol, toz kalkmasın diye sulanır. Bu eserde Hoşdem, deve kervanındaki develerin pislettiği kapı önünü süpürürken kervancının bunu mahsus yaptırdığını düşünerek içerlediğini söyler. (s. 7)

Pis insanlardan hoşlanılmaz. Böyle kadınlar da komşuların diline düşer. Gülsüm, hastalandığında eviyle pek ilgilenmediğinden kocası “pasaklı” olmuşsun diye onu yermiştir. Daha sonra bu sözü duyan Hacer, bu olayı kullanmış ve Gülsüm’ü tuzağına düşürmüştür.

Mahallelerde oturanlar arasında genelde iyi ilişkiler vardır. Hacer, Kahveci Ali, Hoşdem, Destancı, Bekçi, imam birbirlerine yardımcı olurlar. Gülsüm başı derde girince “Hacer Ana” diye Hacer’e koşar. Bu dostluklar bazen de menfaat ilişkilerine döner. Herkes herkesin gerçek durumunu, sahip olduğu eşyaları bilir. Mahalle komşuları birkaç nesildir aynı yerlerde oturmaktadırlar. Durumlarını düzelterek eski mahallelerinden daha zengin muhitlere taşınırlar. Hacer de büyücülükle zenginlediğinde Edirnekapı’ndan Cerrahpaşa’ya taşınmıştır. Özellikle kadınlar cahil olduklarından batıl inançları çok fazladır.

Büyükler oğlanları ya da kızlarının yanlarında kalırlar. Kaynana-gelin arasında boyutları değişik de olsa sürtüşme hep vardır.

Kadınlar fala, büyüye çabuk inanırlar. Köpek, kedi tavuk, çocuk gibi ufak tefek meselelerden sık sık mahallelerde kavgalar olur. Mahalle kadın ve erkekleri arasında genelde kaçgöç meselesi yoktur. Birlikte kahve içilir, sigara yakılır. Her olay çabuk duyulur. Ancak kusurlar yüze vurulmaz. Mesela Hürmüz’ün evlenmeden hamile kalması ayıplanır, dedikodusu yapılır ama açıkça kimse yüzüne vurmaz. Şöhret’in gayri meşru ilişkisi de hoş karşılanmaz. Şöhret de rahatı çok iyi olduğu halde Mail’in nikâhlı karısı olmak için Hacer’den yardım etmesini ister. Çünkü o zaman ele karşı alını açık olacaktır.

Komşular birbiriyle kavgaya etteler mi, çocuklarına kavgalı evin camlarını taşlatırlar. Hacer’e kaptırdıklarına üzülen ve onun gerçek yüzünü anlayan Gülsüm, çocuklarını, anasını alarak Hacer’in evini taşlamaya gider.

Komşular dile düşmekten, mahalleye rezil olmaktan korkarlar. Gülsüm, penceresinin önünde destancının “Kocasının yazdığı Pasaklı Gülsüm’ün Destanı” diye destanı bağırarak sattığını görünce Gülsüm, “Sus ayol mahalleye rezil edeceksin bizi sus. Dur azıcık para çıkıştırıyoruz baksana” der. Destancı parayı azımsayınca “Uzatma oğlum işte... dört Mecidiye kadar; kiminin parası, kiminin duası...” (s. 35) der.

Bahçelerde her evin birkaç tavuğu vardır. Sık sık tavuk yüzünden mahalle kadınları arasında kavgalar çıkar. Eserde Çömlekçi Hacinin karısı Ayşe ile Madrabazın Karısı Hafize kavgaya tutuşur. Genelde mahalledeki kadınlar da ikiye ayrılarak bu kavgayı daha da büyütürler. (s. 31)

O zamanın İstanbul’unda beyzadeler yanlarında bir yardımcı ile gezerler. Genellikle başkaları ile yardımcısı muhatap olur, harcamalarını o yapar. Mail Beyin de yanında hayatı daha iyi bilen Hayati vardır. Mail Bey adına her türlü harcamayı o yapmaktadır.

Yiyecek ve İçeceklerin Korunması

Yakın zamanlara kadar evlerde buzdolapları olmadığından bozulacak şeyler kuyuya sarkıtılırdı. Hacer de etini bozulmasın, diye kuyuya sarkıtmıştır.

Hastalara Bakım

Felçlilerin altına posteki atılır. Gülsüm de yatalak kaynanasının altına posteki atmıştır. Şimdiye kadar birkaç posteki çürüttüğünden şikâyetçidir.

Destan Yakma Geleneği

Yüzyılın başlarında cahil olan halk, gazete okumadığından, mahallî bazı olaylar destan biçiminde ele alınır ve destancılar da ellerindeki hoparlörle okuya okuya sokak aralarında bu destanları satarlardı. Bunların meraklıları dedikoduya hevesli, cahil mahalle kadınlarıydı. Eserde sesi güzel bir destancı vardır. Gülsüm adlı bir kadına yakılmış bir destanı okuyarak mahallede satacaktır. Kurnaz bir kadın olan Hacer, bu destanda adı geçen Gülsüm adından ilham alarak mahallede bulunan çok saf ve kocasını çok seven komşu Gülsüm için yazıldığını ima etmesini destancıya söyler. Bir gün kocası hasta olduğundan evini temizleyemeyen Gülsüme “Çok pasaklı olmuşsun” demiş, Hacer de bu sözü duymuştur. Destancı Gülsüm’ün kapısının önünde “Pasaklı Gülsüm’ün kocası tarafından yazılan destan” diye bağırınca, Gülsüm bu destanın kocası tarafından yazıldığını sanarak destanların hepsini satın alır ve doğru komşusu Hacer’e giderek dert yanar, ondan çare umar.

Falcılık, Büyücülük vb. İnanışlar

Her mahallede fal bakan, hasta okuyan, ermişliğine inanılan kadınlar bulunur. Cahil halkı tuzağına düşüren bu kurnaz kişiler de geçimini buradan sağlarlar. Hacer tuzağına düşürdüğü Gülsüm’ü kocası hakkında söylediği yalanlarla perişan eder ve kocasının kendisini terk etmek üzere olduğu yalanına onu inandırır. Gülsüm, kocasını eve döndürmek için neyi varsa her şeyini Hacer’e kaptırır. Bu dedikodu Gülsüm’e epeyce paraya mal olmuştur.

Gülsüm’ü tuzağına düşüren ve “Cafer Babayla konuştum bana her şey ayan beyan görünür” diyen Hacer, kocasına büyü yapmak için onun para pul edecek nesi varsa elinden almak niyetindedir.

“Cinlerle dostluk kurmak için bir takım nezirler var.” diyen Hacer, cinlere davet yapmak, kocasının gömleğini tütsüye koymak için Gülsüm’e en az beş altı lira gerektiğini söyler.

Hacer bu kadarla yetinmez, bu sefer de “iyi saatte olsunlar”a tatlı yapacaktır. Yine para ister. Hiçbir umudu olmayan Gülsüme, “Senin oğlanın bir nazarlık takımı vardı. Yüz kuruş eder hiç değilse” diye onları da ister. Sonra da bir eski saate ihtiyaç olduğunu söyleyerek annesinin üzerinde taşıdığı babasından kalma saati getirmesini söyler.

Hacer’in evini basan Gülsüm’ün kocası, zaten çürük olan eve yaptığı baskında Hacer’in evinin yıkılmasına da neden olur. Ertesi günkü gazetelerde “Dün akşam yıkılan evi yazıyor! Bakıcı Hacer Hocayı yazıyor. Falcı Hacer Hanımı, gaipten haber veren Hacer Hocayı yazıyor. Hacer Hocayı döven Rıfkı Efendinin nasıl çarpıldığını yazıyor.” diye gazetecilerin sesleri bütün İstanbul’da yankılanır ve Hacer ünlenir. (s. 53) Hacer artık sadece mahallenin değil bütün İstanbul’un falcısıdır. Cerrahpaşa’da bir eve taşınır. Hoşdem, destancı ile kızı Hürmüz’ü de, gelen müşterilerini araştırmak, onların konuşmalarından ipuçları elde etmek için kullanır. Mahallenin bekçisi, sakası onun kerametlerini her yerde yayarlar. Onlar da bu sayede yollarını bulurlar.

Hacer’in eski evinin üzerinde bir topuz asılıdır. Cafer Baba, “Bu topuz düştüğü gün, benim son torunum da yok olacaktır.” dediğini uyduran Hacer’in bu sözüne inanan Kahveci Ali, düşen topuzu haber vermek için Hacer’i aramaya çıkar.

Köprü’de Elif’in annesi kızına bir mum verip onu yakmasını söyler ve “Bu mumu yaktıktan sonra kocan olacak herif nasıl yanıp eriyecek o mum gibi” der. (s. 63)

İnsan sıkıntı duymaya başladı mı genelde kötü bir şey olacağı düşünülür. *Köprü*’de çok büyük sıkıntı yaşayan Elif, kocasının ölüm haberini almıştır. (s. 87)

Ölüm / Cenaze Törenleri

Çardaklı Bakıcı’da mahalle, Edirnekapı Mezarlığı’nın kenarında kurulduğundan bu mahallede bazı kişilerin geçim kaynağı, cenaze törenleridir. Mezarlıkta cenaze gömüldükten sonra dilenciler, ölen için dualarda bulunarak cenaze sahibinden para dilenirler. Mail Beyin yardımcısı Hayati, dilencilerin birer ölü soyucu olduğunu söyler.(s. 23) Tabutun üstüne örtülen örtüden cenazenin zengin mi fakir mi olduğu anlaşılır. Hacer

gördüğü bir cenazenin fakir kişiye ait olduğunu şöyle anlatır: “Fukara ölüsü. Baksana üstüne kirli bir yatak çarşafı örtmüşler. Kalıpsız, yağlı bir fes. Cemaati de dört tane hamal, besbelli ölenin arkadaşları.” (s. 19) Eserde bir zengin cenaze töreninde mezar başındaki dilencilere çok para dağıtıldığından da bahsedilir. Bir meslek olarak görülen dilencilik, daha evvel bu mesleği yapan destancı tarafından “İşin yoksa ölü peşinde koş. İçim dışım mezarlık oldu.” diye horlanmaya başlanmıştır. Yine mezarlıkta dilenen Hacer, yeşil renkli bir başörtü örter ve yalan yanlış ettiği dualarla, anlattığı acıklı masallarla cenaze sahibini duygulandırarak bolca para almayı başarır. Bu arada cenaze törenleri ile ilgili bazı inanışlardan da bahsedilir. Mesela tabut taşımak sevaptır. Ölenin ardından fakir fukaraya, cenazenin kaldırılması sırasında emeği geçenlere helâlaşmak için para dağıtılır.

Eserde halk arasında ölümle ilgili yaygın sözlere de değinilir. Ölünün arkasından söylenen “Genç yaşta ölenler şehittir. Ölünün ardından feryad figan etmeyip sabretmenin ecri büyüktür. (Devrin gittikçe bozulduğuna işaretlerle) Şimdi haram helâl ayırt edilmez oldu. Ne mutlu şimdiki zamanda ölenlere; yaşayıp da şu dünya rezaletlerini göreceğine borcunu eda edip kurtulanları kıskanmak gerek. Asıl biz zavallılara acımalı.” gibi sözler, eserde dilenen Hacer’in ağzından dökülmektedir. (s. 23, 24)

Halk arasında istenmeyen kişinin kolayca öldürülmesi için bazı şeylere inandıkları görülür. Hürmüz, babasına kızan annesine, “Bir adamı öldürmek için onun kulağına uyurken kaşık sapı sokmalı imiş, çabuk nalları dikermiş öyle diyorlar.” diye babasını nasıl öldüreceklerini tarif eder. (s. 31)

Köprü adlı eserde birinin öldüğü haberi duyulunca, yakından birisiyse hemen abdest alınıp Kuran okunduğundan söz edilir. (K., s. 95)

Selâmlaşma

Türk töresince karşılaşılan kişilerle selâmlaşılr. “Bize sevmek gerekir, dünya gerekmez.” (s. 9) diye düşünen Yunus, rastlanılan kişilerden Tanrı selâmını esirgememek gerekir, diye yolda rastladığı bir dervişe “Merhaba! Günün hayırlı, yılların bereketli, ömrün kutlu ola...”(Y.E., s. 10) der.

Âdetler

Çocuklar okula başlarken bütün mahalleye yemek verilir. Hacer cinlere davet yapmak, kocasının gömleğini tütsüye koymak için Gülsüm’e en az beş altı lira gerektiğini söyleyince bu kadar paraya şaşırın Gülsüm, “Biz oğlanı mektebe başlattığımız gün, iki liraya bütün mahalleyi doyurduk

”diyerek çocuklar okula başlarken konu komşuya yemek vermek âdetine işaret eder.

Giyim Kuşam Takı Âdetleri

Hacer’in büyü yapmak için istediği yüksek meblağı bulamayacağını söyleyen Gülsüm’e neyin varsa sat diye öğütte bulunan Hacer, aslında onun sahip olduğu mal varlığından haberdardır. Onun takıları, kıymetli eşyalarına göz koyar. Gülsüm’ün iki gümüş bileziği, iki akik yüzüğü, gümüşlü bir kemeri, bir kumru göğsü yanar döner canfesten eski biçim tek etek paçalığı, dokuz mecidiye parası olduğunu öğrenir ve evden alıp gelmesini söyler. Eskiden saat de değerli takılardandır.

Evlilikle İlgili Âdetler

Gelin eve inince damat ona yüzgörümlüğü verir. Gelinin yedisinde de bir hediye alınır. Gülsüm evlendiğinde “yedilik” yapmamışlardır. Yüz görümlüğünü de ihtiyaçtan satmışlardır.

Beddualar/Dualar

Beddualar: Gülsüm’ün annesi kızını aldattığını düşündüğü damadına “İlâhi herif, boynun devrilsin e mi!” (s. 34) diye ilenir. Gülsüm telaşla Hacer’in kapısını çalmaya başlayınca Hacer kapı çalana beddua eder:

“Böyle kapı çalan izansız kimdir bakayım? A, yüreğim hoppadak yerinden oynadı: camlar sarsılıyor dur ayol dur kimsin? Geliyorum. İlâhi o kapı çalan elceğizin yakın vakitte teneşirlere gelsin e mi? Sağlık selâmetle kapımı gelip çalamaz olaydın, geldim, geldim işte patlama!” (s. 36)

Hürmüz, babasını şikâyet için annesi Hacer’e “Babam senin kuyuya sarkıttığın kurban kavurmasının dibine darıyı ekmiş.” deyince, Hacer kocasına “Hay pis boğazına kurt düşsün. (...) İki ellerin yanına gelsin inşallah” diye beddua eder. (s. 31)

Dua: *Köprü*’de su verene “Su gibi aziz ol! Su verenlerin çok olsun.” duası edilir.

Meslekler

Çardaklı Bakıcı’da zikredilen bazı meslekler şunlardır: Kahveci, çömlekçi, madrabaz, saka, dilenci, falcı, destancı, deveci, bekçi, imam vb.

Halk Hekimliği

Her Bizans’a Bir Fatih’te halk hekimliği ile ilgili olarak Anadolu’da anlatılan bir efsaneden yararlanılmıştır. Soluklanmadan su içip de askerler

hastalanmasın diye su dağıtan genç kızlar tasların içine saman çöpü atarlarmış. Burada da bir genç kız, Fatih'e verdiği suya çöp atmıştır.

Benzetmeler

Hacer koşarak gelen kızına “Kız nedir o halin, *yangın nöbetçisi gibi* geliyor sun? Babana selâmünkavlen mi indi yoksa?” diye sorunca Hürmüz, “*A acı patlıcanı kıra mı çalar anne? Turp gibi babam.*” der. (s. 31)

Hitap

Çardaklı Bakıcı'da tanınmayan kişiler için “Hanım abla!; Efendi Kardeşim!”(s. 34) gibi hitaplar kullanılırken; komşular arasında “Huuuu!...”(s. 35), yakınlık derecesine, büyük-küçük oluşuna göre de değişik hitaplar kullanılır. Meselâ Gülsüm, Hacer'e dert yanmaya gittiğinde “Benim anacığım, Hacer Ana!” (s. 36) diye seslenir.

Halk Söyleyişleri, Deyim, Atasözü ve Argo Sözcükler

Halk arasında konuşma dilinin en kaba şekli yaşamaktadır. *Çardaklı Bakıcı*'da yazarın kullandığı halk söyleyiş, deyim ve atasözlerinden bazıları şöyledir: Kazın ayağı senin bildiğin gibi değil. (s. 7) babaları tutmak, yağlı kuyruk, (s. 21), ölenle ölünmüyor (s. 22) Dilenci parasının hayrı olmaz. Kirli çıkıdır, beş paraya beş düğüm atar. (s. 10) Ne sandın ya düdüğüm? (s. 16) Hay ağzının ortasını öpeyim senin. (s. 17) İmanım gevredi. (s. 19) Bugün ona ise yarın sana, bana. (s.23) Eli öpülecek kadınsın vesselam. Ben bunu bilir bunu söylerim (s.25) Kahve döğücünün hınk deycisi vardır ya. A a delinin zoruna bak, lafını tartarak konuş (s. 26) Her zanaatın bir raconu vardır. A a üstüme iyilik sağlık. (s. 27) Ağzına kira mı istiyorsun, çorbanda bir tutam da bizim tuzumuz bulunsun. (s. 28) Hadi Allah selamet versin. A hayırdır inşallah kız deli danalar gibi geliyor ne var acaba? Kız nedir o halin yangın nöbetçisi gibi geliyor sun. Babana selâmünkavlen mi indi yoksa? A acı patlıcanı kırağı mı çalar anne? Turp gibi babam. (s. 30, 31) Kocasına beddua eden Hacer, “Hay pisboğazına kurt düşsün... İki ellerin yanına gelsin inşallah” der. (s. 31) Yiğidin eli, karının dili derler (s. 32) yalnız mı kaldın moruk (s. 32) ilahi herif boynun devrilsin e mi... ne deyim? (s. 34) kiminin parası, kiminin duası (s.35) İlahi o kapı çalan ellerin teneşirlere gelsin e mi? Sağlık selametle gelip kapımı çalamaz olaydın. (s. 36) Böyle kocanın yazdığı vavın da gözü kör olsun kendisinininki de. Ah, burama, burama, burama bir ateş yapıştı a dostlar. (s. 38) N'oldu yine? Bir bit yeniği mi çıktı? (s. 48)

Sonuç

Sepetçioğlu, romanlarında olduğu gibi tiyatro eserlerinde de halk kültürü malzemelerine yer vererek bize özgü, biz kokan orijinal diyebileceğimiz ürünler meydana getirmiştir. İncelediğimiz dört eserin biri tanınmış Türk tasavvufşairi Yunus’u tanıtırken, dervişlik geleneği ile manevî değerlerimize göndermeler yapılmış, Yunus ile ilgili efsanelere yer verilmiştir. *Köprü*’de İslâmi Türk kültürüyle yetişen bir kadının şahsında geçmiş ve gelecek arasında gerçek bir köprü görevini üstlenen ideal kadınıımızı anlatır. Fetih olayını ele alan *Her Bizans’a Bir Fatih*’te, bu büyük olayı gerçekleştiren bir sultan ve halkının taşıdığı değerleri, *Çardaklı Bakıcı*’da geleneksel bir Türk mahallesindeki yaşamı veren yazar, unutulmuş bazı değerlerimizi sanat eserlerine geçirerek gelecek kuşakların bunları tanımalarını sağlamıştır.

İnsanlığın maddî, zihni cephesi yanında ruhî varlığının da temsilcileri olan büyük sanatkârlar, insanlık camiası içinde milletlerini en iyi temsil eden kişilerdir.

KAYNAKÇA

Altun, I., (2004), **Kandıra Türkmenlerinde Doğum, Evlenme ve Ölüm**, Yayıncı Yayınları, Kocaeli.

Danışman, R., (1976) “Giriş”, **Yunus Emre, Kanlı Sarık, Para, Mukaddes Emanet**, N. F. Kısakürek, Kültür Bakanlığı, Tiyatro Eserleri, C. II, Eser: 5-8, I. Baskı, İstanbul, s. 3-4.

Gökâl, Z., (1926), **Türk Medeniyeti Tarihi**, I. Kısım, Milli Matbaa, İstanbul.

Mercan, İ. H., (2001) “Tarihî Metinler Işığında Kayseri Kültürünün Dünü ve Bugüne Yansıması”, **Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni (12-13 Nisan) Bildiriler Kitabı**, C. II, Haz. Prof. Dr. Mustafa Argunşah, Kayseri.

Sepetçioğlu, M. N., (1969), “Giriş Metni”, **Çardaklı Bakıcı**, MEB. Yayınları, İstanbul, 1969.

Sepetçioğlu, M. N., (1970), **Büyük Otmarlar**, İstanbul.

Sepetçioğlu, M. N., (1972) **Çardaklı Bakıcı**, MEB. Yayınları, İstanbul.

Sepetçioğlu, M. N., (1972) **Her Bizans’a Bir Fatih**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Sepetçioğlu, M. N., (1972) **Köprü**, MEB: Yayınları, İstanbul.

Sepetçioğlu, M. N., (2000) **Yunus Emre**, Veli Yayınları, İstanbul.

Tan, N., (2003), **Folklor (Halk Bilimi)**, 7. Baskı, Kitap Matbaacılık, İstanbul,

Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, (2003) Yapı

Kredi Kùltür Sanat Yayıncılık Tic. ve San A. Őt., YKY Yayınları:1809, C. II, II. Baskı, İstanbul.

Turhan, M., (1987), **Kùltür Deęiřmeleri**, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakùltesi Vakfı Yayınları, İstanbul.

Yılmaz, D., (2001), “Anadolu Kùltürü ve Çağdaş Edebiyatımız”, **Kayseri ve Yöresi Kùltür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni (12-13 Nisan) Bildiriler Kitabı**, C. II, Haz. Prof. Dr. Mustafa Aręunřah, Doç. Dr. İsmail Görkem, Doç. Dr. Hülya Aręunřah, Yar. Doç. Dr. Atabey Kılıç, s. 803-805)

BEYAZ GEMİ ÜZERİNDEN EDEBİYAT ESERİNDE GERÇEKLİK VE TEZ TARTIŞMASI

CANBAZ, Firdevs
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Edebiyat eleştirisinde kurmaca eserlerin gerçekliğinin hayatın gerçekliğinden farklı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Aksi takdirde esere yönelik eleştiriler sorunlu olacaktır. Cengiz Aytmatov'un *Beyaz Gemi* (1970) adlı romanı bu çerçevede tartışmalara neden olmuştur. Romanın sonunda iyiyi temsil eden çocuğun ölmesini bazı eleştirmenler kötülüğün galibiyeti olarak yorumlarlar. Bu eleştirilere karşılık Aytmatov "Beyaz Gemi Üzerine Gerekli Açıklamalar" başlıklı bir yazı kaleme alır. Bu yazıda Aytmatov hiç de eleştirmenlerin kastettiği gibi bir amacı olmadığını belirtir ve bu tür okumaların okuyucuyu da yüzeysel bir okumaya sürükleyeceğini söyleyerek eleştirmenleri uyarır. Aytmatov "sanırım bütün mesele, bu eleştirmenlerin bazı şeyleri ya tam anlayamadıkları ya da ters anladıklarıdır" der (Aytmatov, 2004: 165). Bu tartışma Umberto Eco'nun gündeme getirdiği "yanlış okumalar, aşırı yorum, yazarın ve okurun niyeti" gibi kavramlar çerçevesinde düşünüldüğünde, edebiyat eleştirmeninin kurmaca yapının kendine has gerçekliğini göz önünde bulundurması gerektiği ve eserin bir tezi varsa bile bunu dolaylı ifade etmesinin daha mümkün olduğunu akılda tutarak metni eleştirmesi gerektiği sonucuna varılabilir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat eleştirisi, yazarın niyeti, okurun niyeti, gerçeklik.

ABSTRACT

It should be realized that in literary criticism, the reality of fiction works is different from the reality of life. Otherwise, the criticism of literary works will be problematic. The novel of Cengiz Aytmatov *Beyaz Gemi* (*The White Ship*) (1970) gave rise some debates in this outline. At the end of the novel the child who is the represanative of goodness dies. Some critics interpret this as the victory of badness. After these interpretations

Aytmatov has written an article. Its title is “*Beyaz Gemi Üzerine Gerekli Açıklamalar*” (The Necessary Explanations on White Ship). In this article Aytmatov claims that he has never had such an intention as the critics design and then he advises the critics that this kind of criticism will carry the readers to a facile reading. Aytmatov says that “I think that the problem is these critics understand something either wrong or opposite” (Aytmatov, 2004: 165). When this debate is regarded with the notions that Umberto Eco have brought up, such as wrong reading, overinterpretation, intention of the author and intention of the reader, it is concluded that a critic should be aware of the reality of fiction and criticise a literary work according to this reality.

Key Words: Literary criticism, intention of the author, intention of the reader, reality.

Edebiyat eleştirisinde kurmaca eserlerin gerçekliğinin hayatın gerçekliğinden farklı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Aksi takdirde esere yönelik eleştiriler sorunlu olacaktır. Makalede, bu çerçevede gündeme gelen bir metin üzerinde durulmaktadır. Cengiz Aytmatov’un *Beyaz Gemi* (1970) adlı romanı yayımlanmasının ardından pek çok eleştiriye konu olmuştur.

Cengiz Aytmatov’un *Beyaz Gemi* adlı romanının başkişisi çocuk, dedesi, ninesi, teyzesi ve teyzesinin kocasıyla birlikte yaşamaktadır. Dedesi ailesiyle birlikte partinin adamlarından biri olan damadı Orozkul’un evinde adeta bir sığıntı ve köle gibidir. Çocuğun annesi başkasıyla evlenmiş babası ise çocuğu görmekten men edilmiştir. Çocuk bir gün gelip babasının kendisini alacağını düşünmekte ve dedesinin kendisine aldığı dürbünle Issık-Göl’de Beyaz Gemi’de tayfa olarak çalışan babasını görmeye çalışmaktadır. Evde herkes Orozkul’dan zulüm görmektedir. Baskılardan sıkılan çocuk hayallerinde başı insan gövdesi balık bir yaratık olup göle akmak, gölden de Beyaz Gemi’ye ulaşmak ister. Dede torununa “Boynuzlu Maral Ana” efsanesini anlatır. “Boynuzlu Maral Ana geçmişte soylarının tükenmesini önlemiştir. Maral Ana kurtarıcıdır ve onlara (Buğu soyundan olanların) kurtuluşunu yine o gösterecektir. Maral Ana bir semboldür. Millîliğin ve hürriyetin sembolüdür. O, milletin mazisini, kültürünü kısaca varoluş macerasını temsil eder” (Kolcu, 2002: 60). Bir gün çocuk ve dede ormanda Boynuzlu Maral Ana’nın soyundan bir maral görünce bunun Geyik Ana olduğunu kabul edip kurtuluş ümidi dolayısıyla sevinirler. Ancak orman kontrol memurları ormandaki bu geyiklerin avlanmasını Orozkul’dan

isteyince o da, Geyik Ana'yı kayınpederi Mümin Dede'ye zorla vurdurtur. Bu bütün kurtuluş ümitlerini Geyik Ana'ya bağlayan dede ve çocuk için çok yıkıcı olur. Dede şuurunu kaybeder. Çocuk ise hayallerindeki kurtuluş ümidinin kaybolması üzerine nehre doğru koşup göle akmak ve Beyaz Gemi'de çalışan babasına kavuşmak ümidiyle kendini sulara bırakır ve nehrin akıntısında can verir.

Romanın bu şekilde sonuçlanmasını yani çocuğun ölmesini bazı eleştirmenler kötülüğün galibiyeti olarak yorumlarlar. Bu eleştirilere karşılık Aytmatov “Beyaz Gemi Üzerine Gerekli Açıklamalar” başlıklı bir yazı kaleme alır. Bu yazıda Aytmatov hiç de eleştirmenlerin kastettiği gibi bir amacı olmadığını, bu tür okumaların okuyucuyu da yüzeysel bir okumaya sürükleyeceğini söyleyerek eleştirmenleri uyarır (Aytmatov, 2004: 166). Cengiz Aytmatov, bu yazıya “söze başlarken ‘kendimi savunmak’tan uzak olduğumu belirtmek isterim” diyerek girer. Eleştirmenlerin yazdıklarıyla ve okurların tavrı dolayısıyla Aytmatov şöyle der: “Okurun, bütün kanıları, bütün görüşleri, yazarınki de dâhil, öğrenmek istemesi doğaldır. Bir de edebiyatta polemğin bir çeşit edebiyat öğretimi olduğunu unutmamak gerekir” (165). Aytmatov “sanırım bütün mesele, bu eleştirmenlerin bazı şeyleri ya tam anlayamadıkları ya da ters anladıklarıdır” (165) diyerek edebiyat eleştirisinde anlam ve yorum konusuna dikkat çeker.

Bu polemik kuşkusuz Umberto Eco'nun temellendirdiği “yanlış okumalar, aşırı yorum” gibi kavramları akla getirmektedir. Aytmatov'un yaptığı açıklamalar yazarın ve okurun niyet tartışmalarını da gündeme getirmektedir. *Yorum ve Aşırı Yorum*'un girişinde belirtildiği gibi 1960'lı ve 70'li yıllarda, anlam ‘üretme’ sürecinde okurun rolüne dikkati çeken en etkili kişilerden biri Umberto Eco'dur (Eco, 2003: 18). Eco, Ampirik Okur, Örtük Okur ve Örnek Okur ayrımlarına dayanarak metnin niyeti kavramını, Örnek Okur'u üretmek olduğunu ima edecek şekilde yorumlar; “Örnek Okur, metni, bir bakıma okunması tasarlanan –bu tasarı, çoğul yorumlara el verecek şekilde okunma olasılığını içerebilir- biçimde okuyan okurdur (19-20). Eco “Metinleri Aşırı Yorumlama” başlıklı bölümde kişinin, “okurun niyeti”nin ne anlama geldiğini tam olarak bilse de “metnin niyeti”nin ne anlama geldiğini soyut olarak tanımlamanın daha güç görüldüğünü söyler (74) ve şöyle devam eder: “Metin, örnek okuru üretmek amacıyla tasarımılanmış bir aygıttır. Bu okurun ‘tek doğru’ tahmini yapan okur olmadığını yineliyorum. Bir metin sonsuz tahminlerde bulunma hakkı olan bir örnek okuru öngörebilir. Ampirik okur yalnızca metnin öngördüğü örnek okur hakkında tahminlerde bulunan oyuncudur.

Bir metnin niyeti temel olarak kendisi hakkında tahminlerde bulunabilecek örnek bir okuru üretmek olduğundan, örnek okurun girişimi, ampirik yazar olmayan ve sonunda metnin niyetiyle örtüşen bir yazarı zihninde canlandırmaktan ibarettir. Böylece, metin, yorumu doğrulamak için kullanılacak bir parametre olmaktan çok; yorumun, sonuç olarak ortaya çıkardığı şey temelinde kendini geçerli kılmaya yönelik dairesel çabası sürecinde kurduğu bir nesnedir” (74-75).

Aytmatov, romanı, sonu nedeni ile “içinden çıkılmaz” olarak eleştiren eleştirmenlere şöyle yanıt verir: “Shakespeare’in trajedisi, ‘içinden çıkılmaz’ sonu, kahramanları öldüğü halde, hayatı sağlam temellere dayandıran olumlu bir eserdir. Evet, ‘olumlu’ kahramanlar, ‘olumsuz’ kimselerle çatışırken yeniliyor, ama Romeo ve Jüliyet’in hikâyesi bize hakkın, hukukun anlamını, özgür insan olmayı öğretiyor. Bu haklar uğruna kahramanlar ölüyor, ama yaşayanlar için yüce ve güzel oluyor bu çift. Matematikte tersinden başlayarak ispatlama metodu var. Bu sanatta da vardır, sanata özgü bir biçimde tabî. *Beyaz Gemi*’de en çok tartışma konusu olan çocuğun ölümünü uzun uzun düşündüm. Böyle bir sonu kabul etmek istemeyen, buna karşı koyan okur ve eleştirmenler için hikâye, ‘içinden çıkılmaz’ değil, tam tersine içinden çıkılır bir yol göstermektedir. Ancak bu, kağıdın ötesinde, okurların yüreklerindedir. İşte bu tersinden başlayan ispatlamanın sırrıdır” (Aytmatov, 2004:167).

Edebiyat eserlerinde verilmek istenen bir mesaj olsa bile bu bir makalede olduğu gibi doğrudan dile getirilmez. Ya da mesajını bu şekilde dile getiren yazarın, eserini zedelediği söylenebilir. Tez ne kadar belirgin olursa eser o oranda bir sosyoloji, politika, ahlâk ya da felsefe söylemine yaklaşmış sayılır (Moran, 2001: 280). Dolayısıyla yetkin edebi eserlerde yazar, eserini edebi ve estetik anlamda yaralamamak için tezini örtük bir şekilde dile getirir. Ancak “örtük olarak verilen görüşün yanlış anlaşılma tehlikesi vardır” (Moran, 2001: 283). Aytmatov’un da *Beyaz Gemi*’de böyle bir tehlike ile karşı karşıya olduğu görülmektedir. Bu noktada edebiyat eleştirisinde gerçeklik, mesaj ve tez tartışması gündeme gelmektedir. Edebiyat kuramlarında edebi gerçeklik ve edebiyatın işlevi bu çerçevede de tartışılmıştır. Aytmatov, eleştirmenleri, tersinden başlayarak ispatlama metodunun sanatta da uygulanmasına dair söyledikleri ile cevaplar: “Hikâyede, olay ne olursa olsun, zaferi kim kazanırsa kazansın, yenilen kim olursa olsun, gerçek zafer, estetik ve fikirseldir. Hikâye okuru etkilemiş, onun adalet duygularını ayağa kaldırmışsa, hikâyede iyi, kötüye yenilse bile sonuç olumludur. Yeter ki okur, iyi için kötüyle savaşa hazır olsun. Önemli olan budur” (Aytmatov, 2004: 168).

Tolstoy'un sanat anlayışına göre ise eserler olmuş olanı anlattıklarında değil olması gerekeni işaret ettiklerinde, iyi ve kötü üzerine bir değerlendirme yaptıklarında iyi ve gereklidirler. Hatta Tolstoy'a göre efsaneler, peri masalları ve hayvan hikâyeleri, Tanrı'nın dilediği şeyin öteden beri olduğunu, sürekli de olacağını ve Tanrısal saltanatın doğrularını gösterdikleri için gerçektirler (Tolstoy, 2004: 36). Dolayısıyla Aytmatov'un romanını bu çerçevede okuyanlar "iyinin" kaybettiği hükmüne varmışlardır. Aytmatov ise *Beyaz Gemi*'de çocuğun ölümü ile hiçbir zaman kötülüğün iyiliğe ağır basması gibi bir sonuca ulaşmadığını vurgular (Aytmatov, 2004: 168). Görüldüğü gibi edebi ürünlerdeki gerçeklik algısının kendi içinde yorumlanması gerekmektedir.

Beyaz Gemi birbirine karşıt tipler üzerine kurulmuş bir romandır. Ali İhsan Kolcu'nun aktardığı gibi Orozkul' Aytmatov'un "Mankurt" diye nitelediği insan tipinin bir yansımasıdır (Kolcu, 2002: 50). Orozkul'un karşısındaki tip ise "geleneksel hayat tarzı içerisinde şartların el verdiği ölçüde yaşamaya çalışan millî ve manevî değerlerine, kültür ve geleneklerine bağlı, klâsik Kazak-Kırgız kimliğini muhafaza etme gayreti içinde, kimi zaman teslimiyetçi, kimi zaman mücadeleci, düzen içinde ayakta durmaya çabalayan hamarat, çalışkan ve rejimi içine sindirememiş" (Kolcu, 2002: 50) insan tipini temsil eden Mümin Dede'dir. Mümin Dede, romanda pasif bir direniş sergiler: "Kıvrak Mümin işte böyle mümin idi. Yaşlılar da gençler de ona 'sen' diye hitap ederlerdi. Hatta sataşırıldarı ona. O aldırılmazdı. Sözüünü dinlemezlerdi ama buna da bir şey demezdi. Doğru demişler: 'kendisini saydırmasını bilmeyeni saymazlar'. O kendini saydırmasını bilmiyordu. [...] Görünüşü ile de 'saygıdeğer bir aksakala' benzememektedir" (Aytmatov, 2004: 15). Dedesine yapılanlar çocuğun ağrına gider. Kendine karşı yapılmaya çalışılan aşağılamalara karşı ise vakarla tepki gösterir (Aytmatov, 2004: 23). Dedesi için şöyle düşünür: "Hiçbir kötülük, hiçbir kurnazlık düşünmez o, bu yüzden alay ediyorlar onunla. Hiç kurnaz değildir" (23). Orozkul sürekli dedeyi aşağılar: "Ama dedesi kendini savunacağı yerde onu hoş görür, hakkını aramaz, hatta ormanda onun işlerini de görürdü" (Aytmatov, 2004: 39). Mümin Dede tekbir kez, yaş tomruğun sudan çıkarılması sırasında Orozkul'a baş kaldırır: "Sonunda ihtiyarın sabrı taşı. Hayatında ilk defa hiddetle sesini yükseltti. Cesaretle yürüdü Orozkul'un üzerine. Tutup eyerden aşağı çekti: -İn attan! Görmüyor musun hayvanın ayakta duracak hâli kalmadı. Çabuk in!" (Aytmatov, 2004: 87).

Ali İhsan Kolcu, *Beyaz Gemi*'de çocuğun ölümünün bedensel bir akıbet olduğunu çünkü çocuğun maralın öldürülmesiyle zaten daha önce

manevi olarak öldüğünü söyler (Kolcu, 2002: 152). Öte yandan Kolcu, yazarın *Beyaz Gemi* romanı ile “Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek” adlı öyküsünü karşılaştırırken Aytmatov’un romanda intihar ettirdiği çocuğu öyküde yaşatmakla *Beyaz Gemi*’deki çocuğun ölümünden duyduğu rahatsızlığı gidermek istediğini söyler (153). Ancak açıklamalarda da görüldüğü gibi Aytmatov *Beyaz Gemi*’de çocuğun ölümü ile başka bir şey amaçlamıştır. Kolcu romanda yazarın ‘beyaz gemi’yi hürriyetin sembolü olarak gösterdiğini de ekler (159). Kolcu, “Çocuk, bozulmamak, değişmemek, rejime boyun eğmemek (köle olmamak) için ölümü tercih eder. Mukaddes sayılan geyiğin yine Buğu soyundan (Geyik Ana’nın soyu) biri tarafından (Mümin Dede) öldürülmesini, rejimin kendi prensipleriyle ters düşen halkların mukaddes saydıkları değerleri, onların elleriyle yok etmek arzusunun bir tezahürü olarak da görmek mümkündür” demektedir (Kolcu, 2002: 199).

Aytmatov’a göre “Doğru sanat, insanı derin düşüncelere de sürüklemeli, insanı sarsmalı, insanda acıma duygusu uyandırmalı, kötülüğü protesto etmeli, insanı üzmelidir. Ayrıca hayatın, ayakaltına alınan, yok edilen, küçük düşürülen en değerli yönlerini yeni baştan kurmak, korumak ve kurtarmak isteğini uyandırmalıdır” (Aytmatov, 2004: 167). Aytmatov, romanda farklı bir kurgu olması gerektiğini iddia eden okuyuculara karşı şöyle seslenir: “Bazı okuyucular, ‘yazar çocuğun geleceğini daha tatlı bir sona bağlayamaz mıydı?’ diye soruyorlar. Hayır, ben burada serbest davranmış değilim. Sanat düşüncesinin mantığı budur. Bu mantığın yönetimi ne yazık ki yazarın elinde olmayan prensiplerdir. Bir okuyucumun bana yazdığı mektupta dediği gibi, Orozkul’u tutuklatamazdım; Mümin Dede’ye emekli maaşı bağlatarak bir huzur evine gönderemezdim; çocuğu şehirde bir yatılı okula yerleştiremezdim. Bu davranış çok iyi olurdu elbette, ama, kötülüğün de bir genel affa uğratılması demek olacaktı. İki yoldan birini seçmem gerekiyordu: bu hikâyeyi yazmak ya da yazmamak. Yazmak ancak böyle olurdu. Bir başka yazar belki başka türlü yazardı” (Aytmatov, 2004: 168). Aytmatov’a göre çocuğun kişiliğinde gösterilen ‘iyilik’, Orozkul’un temsil ettiği ‘kötülük’le bağdaşmaz: “Çocuksa çocuktuk ve Orozkul’un kaba gücüne ancak kötülüğe dayanmakla karşılık verebilirdi. Mümin’in pasif iyiliği iflâs etti. Oysa çocuğun kötülüğü kabul edemeyişi, onu anıtlştırıyor. Çocuk okuyucunun yüreğinde kendine bir sığınak bulursa, bu çocuğun gücü olacaktır. Burada hiçbir ‘işin içinden çıkılmazlık’ yoktur. İtiraf edeyim, çocuğumla övünüyorum” (Aytmatov, 2004: 169).

Çocuk, romanda Mümin Dede'nin gösteremediği direnişi göstererek kötülüğe karşı durmuştur. Dedesinin haline hep acımaktadır: “Yaşlı adam bu kızının yanında olsa da, onun için her fedakârlığa hazır bulunsa da, zavallı kızı ana olma mutluluğuna erişemiyordu bir türlü. Nice yıldan beri katlanıyordu Orozkul’a. Artık hayatı cehenneme dönmüştü. Ama ne yapsın? Başını alıp nereye gitsin?.. Sonra hâli nice olurdu! Kendisi iyice kocamıştı artık, bir ayağı çukurdaydı. Kendisinden sonra ne olurdu o zavallının kaderi?” (49). Anlatıcı da aslında çoğu zaman Mümin Dede'nin bu pasifliğini alttan alta eleştirmektedir: “Boynuzlu Maral Ana'nın etini hepsi çok beğenmişti. Nine, Bekey hala, Gülcemal, hatta Mümin dede bile” (156).

Çocuk, diğer kişilerin Orozkul'un zulmüne ses çıkarmamalarını da anlayamamaktadır: “Ah Bekey hala, ah! Kocasını öldürürcesine dövüyordu da o yine affediyordu! Niçin affediyordu? Hiç affetmemek gerekirdi böylelerini. Beş para etmez kötü adamın biriydi o. Kimseye gereği yoktu. Onsuza da pekâlâ geçinirlerdi. Çocuk hayalinde, gittikçe artan hiddetiyle ona verilmesi gereken cezayı da düşünüyordu: Hepsini bir olup Orozkul'un üzerine çullanacak, bu iri, bu şişko, bu pis herifi çaya kadar sürükleyecekler, orada kaldırıp akıntının ortasına atacaklardı. Adam, Bekey haladan, Mümin dededen, yalvaryakar af dileyecekti. Çünkü bir balık olamazdı o...” (Aytmatov, 2004: 50). Çünkü balık olabilmek iyi bir insan olmaya bağlıdır. Çocuğa göre tanıdığı insanlar arasında Orozkul'un üstesinden gelebilecek, onun yüzüne karşı gerçekleri haykıracak tek insan kamyon şoförü Kulubeg'dir (Aytmatov, 2004: 157).

Mümin Dede'nin çaresizliği, sonunda damadının zulmünün korkusundan torununa bütün kalbiyle inarak anlattığı Maral Ana'yı vurmaya kadar varır: “Torununa Boynuzlu Maral Ana'nın kutsallığını anlatmıştı. Onu buna inandırmıştı. Sonra da bütün anlattıklarına, telkinlerine kendisi ihanet etmişti. Hem de bunu talihsiz kızı ve torunu için yapmıştı. İşte bunun için, rezil olduğu için ölü gibi yatıyordu burada” (Aytmatov, 2004: 162). Bu çaresizlik karşısında çocuk hayallerindeki gibi kendini çaya bırakır: “Çocuğun balık olup çay boyunca yüzüp gittiğini henüz kimse bilmiyordu” (Aytmatov, 2004: 163). Romanın sonunda çocuğun akıbeti anlatıcı tarafından şu şekilde dile getirilir: “Su boyunca yüzüp gittin çocuğum. Kendi efsaneni de alıp götürdün. Yüzüp gittin. Kulubeg'in gelmesini beklemedin. [...] Hiçbir zaman balık olamayacağını biliyor muydun? Isık-Göl'e kadar yüzemeyeceğini, beyaz gemini göremeyeceğini ve ona 'Selâm Beyaz Gemi, ben geldim, ben!' diyemeyeceğini biliyor

muydun? Çay boyunca yüzüp gittin çocuğum. Şimdi ben sana yalnız şunu söyleyebilirim: ‘Çocuk kalbinin, çocuk ruhunun bağdaşmadığı her şeyi reddettin. İşte beni teselli eden de budur. Bir şimşek gibi yaşadın sen. Bir defa çaktın ve söndün. Şimşegi çaktıran göktür. Ve gök ebedidir. İşte budur beni teselli eden. Bir başka tesellim daha var: İnsandaki çocuk vicdanı, tohumdaki öz gibidir. Ve o öz olmadan tohum filizlenmez, gelişmez. Yeryüzünde bizi neler beklerse beklesin, insanoğlu doğdukça ve öldükçe, insanoğlu yaşadıkça, hak ve doğruluk denen şey de var olacaktır... Sana, senin sözlerini tekrarlayarak veda ediyorum: ‘Merhaba Beyaz Gemi, ben geldim!’” (Aytmatov, 2004: 164).

Cengiz Aytmatov, açıklamada efsane daha da çözümlenecek olursa insanın zorbalık ve zulme karşı ‘korunma içgüdü’sü’ anlamı çıkabileceğini, eleştirmenlerin efsanenin ana fikrini sezememiş olduklarını, efsaneye göre bizlerin zulümden nefret etmeye çağrıldığımızı, iyiliğe kötülükle değil, iyilikle karşılık vermemiz istendiğini, bizi çevreleyen dünyaya ve kendi vicdanımıza karşı sorumlu olduğumuzun hatırlatıldığını belirtir (Aytmatov, 2004: 166). Yazar cümlelerini şöyle sürdürür: “Beyaz Gemi’de çocuğun ölümünü anlatırken, hiçbir zaman kötülüğün iyiliğe ağır basmasına uğraşmıyorum. Amacım, hayatın köklerini sağlamlaştırmaktır. Bu, kötülüğün en kabul olunmaz biçimiyle reddi oluyor ve kahramanım ölüyor. Bunda başarılı olup olmadığımı bilemem. Ancak şunu iyi biliyorum, zafer hiçbir zaman Orozkul’un değildir. Eleştirmenler burada yanılıyor, kötülüğün iyiliği yenmesi burada bile göstermeliktir. Evet, çocuk ölüyor, ama ahlâk üstünlüğü yine onda kalıyor. Ben, hikâyenin yazarı olarak bunda direniyorum” (168).

Ramazan Korkmaz da, Aytmatov romanında “Tanrı’ya dönüş” izleği çerçevesinde *Beyaz Gemi* ile ilgili olarak şunları söyler: “[D]ünyasından kutsalı kovalayan insan, kendisini cehennemi bir kaosa terk etmiştir. Bu yüzden, *Beyaz Gemi*’nin olay örgüsündeki temel kırılma noktası, öldürülen Maral Ana’nın kafasının parçalanması sahnesinde gerçekleşir. Yücelik algısı iğfal edilen çocuk, Beyaz Gemi’ye ulaşmak için kendini suya atar. Böylece mit, ölümcül bir açılımla yaşamın özünü yadsıyan gerçeği protesto eder” (187). Korkmaz’ın cümleleri de Aytmatov’un düşüncesini desteklemektedir. Anlatıcı, romanın sonunda Aytmatov’un sesine çok yaklaşarak romandaki mesajı şöyle dile getirir: “Çocuk kalbinin, çocuk ruhunun bağdaşmadığı her şeyi reddettin. İşte beni teselli eden de budur” (Aytmatov, 2004: 164).

Cengiz Aytmatov eleştirmenlerden birine açıklamanın sonunda şöyle cevap verir: “A. Alimcanov’un yazısında, asla kabul edemeyeceğim bir

tez vardır: Alimcanov’a göre, Mümin Dede, Geyik Ana’yı vuramazdı. Sözde bu yazarın ‘keyfi’ görüşü idi... Elbette ki insanlar türlü nedenlerin yükü altında kendi vicdanlarına karşı bir uzlaşma yolunu aramasaydı çok iyi olurdu. Ama ne yazık ki, insanların bu zayıflıktan kurtulmaları için çok büyük çaba gösterilmesi gerekir. Son bir şey daha ekleyeyim: Beyaz Gemi’deki çocuğa karşı tutumumu Starikov, katı yüreklilikle, acımazlıkla suçluyor. Ne diyeyim buna karşılık? Çok içten duygularla bazen insanın elinde olmadan, insanda ‘istemeden sebep olmak’ unsuru mevcut olabilir. Bu duyguların ifadesi, insanın iç yapısına bağlıdır. Ayrıca, çocuğa acımak o derece önemli midir? Ona acıyorsa, onu her şeyden önce anlamak gerek. Sonra, insanın içi, buna yatıyorsa, ne yapalım, derin bir acıma da duyulabilir” (169).

Cengiz Aytmatov’un *Beyaz Gemi* adlı romanının ve roman hakkında yazdığı açıklama metninin, edebiyat eleştirisinde okurun rolü, yazarın niyeti, hayatın ve edebiyatın gerçekliğinin karşılaştırılması gibi kuramsal incelemeler çerçevesinde oldukça ilginç bir tartışmaya neden olduğu görülmektedir. Tartışma Umberto Eco’nun gündeme getirdiği “yanlış okumalar, aşırı yorum, yazarın ve okurun niyeti” gibi kavramlar çerçevesinde düşünüldüğünde, okuyucuların ve edebiyat eleştirmenlerinin, kurmaca yapının kendine has gerçekliğini göz önünde bulundurmaları gerektiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

Aytmatov, Cengiz, (2004), “Beyaz Gemi Üzerine Gerekli Açıklamalar”. *Beyaz Gemi*. İstanbul: Ötüken: 165-69.

Eco, Umberto (2003), *Yorum ve Aşırı Yorum*. İstanbul: Can Yayınları.

Kolcu, Ali İhsan, (2002). *Bozkırdaki Bilge Cengiz Aytmatov*. İstanbul: Akçağ Yayınları.

Korkmaz, Ramazan, (2004). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*. Ankara: Türksöy.

Moran, Berna, (2001). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tolstoy, (2004), “Sanatta Gerçeklik”. *Sanat Nedir?* İstanbul: Şule Yayınları: 35-37.

20.YÜZYILIN İLK YARISI YAZARLARINA AİT SEÇİLMİŞ KİTAPLARDA TÜRKİYE CUMHURİYETİ

CHMIELOWSKA, Danuta
POLONYA/POLAND/ПОЛЬША

Bağımsız Polonya devleti; 123 yıl süren esaretin ardından Osmanlı imparatorluğuyla ekonomik ve siyasi işbirliği yapmak için oldukça ilgili olarak 1918 yılında kuruldu. Her iki milletin hükümetlerinin zor durumda olmasına rağmen, ülkelerinin geleceği hakkında duydukları derin kaygılarla birlikte, yeniden dostane ilişkiler kurulması amacına yönelik çaba gösterdiler. Osmanlı imparatorluğunun itilaf devletleri tarafından paylaşılması hakkındaki karar ve 1919 yılında Anadolu’da patlak veren Milli Mücadele hareketi, Polonyalıların Orta doğuya olan ilgisinin artmasına vesile oldu. Osmanlı imparatorluğunun çöküşü gerçeğine rağmen Polonya’nın sempatisi hala sürmekle birlikte

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu, okuyucular için doğru ve gerçek bilgiler ihtiyacının artmasına neden oldu. Polonyalı habercilerin veya yabancı haber kaynaklarının geçtiği kısa basın haberleri yeterli olmamıştı. Osmanlılarla ve Polonyalı göçmenlerle sürekli irtibat halinde olan ve Doğu Kültürüyle büyülenmiş Polonyalılar, Boğaziçinden gelen haberleri değişik duygular içinde karşıladılar. Toplum, 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu ve ilk yıllarında, daha geniş haberler almak beklentisindeydi. Bu yüzden, edebiyatçıların bilim adamlarının veya bir gezginin yazmış oldukları kitaplar büyük bir ilgiyle karşılandı. Bunlar çok fazla sayıdaydı. Cumhuriyet’in kurulmasının hemen ardından 20. yy.ın ilk başlarında Türkiye’yi ziyaret etmiş olan Polonyalıların izlenimlerini sunmak amacıyla, mecburen bir seçim yapılmış ve bu döneme ait iki kitap seçilmiştir: Hayatında ilk kez Türkiye’ye gitmiş olan yazar Wanda Melcer Rutkowska’nın 1926 yılında Varşova’da çıkan “Günümüz Türkiye’si” adlı kitabı ve ikinci defa Türkiye’ye gitmiş olan yazar Jan Rostafinski’nin 1929 yılında Varşova’da çıkan “Otomobil ve araba ile Anadolu” adlı kitabıdır. Rostafinski önceden Türkiye’de bulunmuş olduğundan kıyaslamada yapma imkanı bulmuştur. Yine çocukluğunu Cezayir’de geçirmiş olan bu yazar, İslam kültürünüde belirli bir derecede biliyordu. Bu yazarların kitaplarının konu başlıkları:

- Coğrafi konum ve tarihî eserler
- Osmanlı imparatorluğu tarihine kıyasla yeni politik sistem
- Yapılan reformlar ve Türk toplumunun Avrupalılaştırılması
- Dinle alakalı konular
- Aile yaşamı ve kadın erkek ilişkilerindeki reformlar

Bu iki çalışmanın seçilmesinin amacı, bu iki çalışmanın yazarlarının hemen hemen aynı zamanda Türkiye’de bulunmuş olması ve birinin gazeteci diğerinin bilim adamı (1924 yılında Yeşilköy’deki Ziraat Akademisinde misafiri olarak) olması nedeniyle ülkeye farklı mesleklerden kişilerin bakışını görmek içindir.

Tanınmış Polonyalı gazeteci Wanda Melcer Rutkowska “Günümüz Türkiye’si” adlı kitabında, 1924-25 yılları arasındaki 6 aylık gözlemlerini kaleme almıştır. Bunu kitabında belirttiği bazı olaylardan çıkarabiliyoruz. Örneğin: 1924 yılında İstanbul’da Polonya Sanayi sergisi organizasyonunda Polonya hakkındaki yazıların Fransızca olarak duyurulması amacıyla gitmiş olması veya bahsettiği gibi 1924 yılının son günü yılında Tarlabası’ndaki Pera Plas otelinde dostlarıyla birlikte geçirdiği yılbaşı gecesi verilebilir.

Yazar kitabında: “Bu kaleme almış olduğum eser, ülkeyi gezecek insanlar için bir el kitabı olarak değil, sadece benim hatıralarımı içermektedir. İnsanların ve ülkenin boyalı bir resmidir.” demektedir.

Her iki yazarda kitaplarında, çevreyi, daha sonra tarih ve siyasi konuları vede geleneklerle hayat koşullarını anlatmıştır. Yine her ikisinde, yapılan reformlarla-yenileşme ve Avrupalılaşma ile ilgili değişikliklerle ilgili örnekler aramıştır. Her ikisine göre, subjektif olarak bakıldığında, toplumda oluşan değişiklikleri sunmak mümkündür. Çünkü bu şekilde, Türk milletinin nasıl farklı insan gruplarından oluştuğundan hareketle, genel bir portre elde etmek mümkündür. Rutkowska, diğer birçok Polonyalı gibi Türkiye’yi daha önce tanımamış olan ve yeni Avrupa ile eski Türkiye arasındaki savaşı izlemek amacıyla, Köstence şehriden bir Romen gemisiyle Karadenize ve İstanbul’un Boğaziçine ulaşır. Karadeniz’den gelen diğer yolcularla birlikte seyahat eden Rutkowska, pasaport gümrük ve diğer kontroller için Kavak’ta yaklaşık iki saat bekler. Boğaziçi onda inanılmaz bir etki bırakmıştı. Şöyle yazar: “Evet bu kıyıları çok güzel. Boğaz dolambaçlı, bir nehir gibi daralıyor ve bir göl gibi genişliyor. Hava, güneş ne kadar büyük. Bunun dışında, yeşillik ve tepeler ve garip konstruksiyonlu kare evler, yukarı doğru yükselen çatılar, bahçe parmaklıkları şeklinde, yarıya kadar ağaçlarla kapatılmış pencereler.

Türkiye'deki iklim hakkında Rostafinski'de kitabında şöyle bahseder: "İstanbul'da inanılmaz bir sıcaklık var ve bununla birlikte buharlaşan suyun karıştığı havada boğucu bir sıcaklık. Küçük Asya'nın yaylalarındaki 47 derece sıcaklığa rağmen, devamlı olarak esen hafif rüzgar ve kuru iklimde mükemmel hissetmişim". Her gezgin için anlaşabilmek önemli bir problem. Buna ek olarak kendi ülkesinde bekleyen okuyuculara, kendi yaşadıklarını iletmek gibi bir misyon edinmiş olmaları. Rutkowska Türkçeyle ilk karşılaşmasından kitabında şöyle bahseder: "Gerçekten bir kelime bile anlamak çok zor. Oldukça yabancı ve hiçbir başka dile benzemiyor. Her dilde öncelikle harfler öğrenilir ve daha sonra okumaya başlamak için yan yana getirilirdi. Türkçede ise bunu yapmak gerekmiyor. Türkçe yazı kısaltmalardan oluşuyor. Özel bir stenografyası var ve bilmediğiniz takdirde kelimeleri okumak mümkün değil. Bu demek oluyor ki Türkçenin başka bir zorluğu daha var; oldukça değişken ve akışkan." Rostafinski'de zaman zaman "akşamlarınız hayırlı olsun" gibi. Türkçe ifadeleri kullanarak Rutkowska'nın izlenimlerini onaylıyor: "Konuşmaların, eşanlamlı kelimeler ve alegorilerle dolu olması, gerçek anlamını saklamasına neden oluyor ve Avrupalıların, bu kelimelerin ilgili düşünce ile sıkı sıkıya bağlı olduğunu anlamaları ve samanlıkta iğne aramak gibi cümledeki ana fikri bulmaları gerekmesi ve cümlenin düşüncesini kavramaya alışmasını zorlaştırıyor." Bu cümleden ortaya çıkıyor ki, 1928 yılında yapılan alfabe ve dil reformu, iletişime oldukça katkı sağlamış ve Arap alfabesinin terk edilip Latin alfabesinin kabulü Avrupa ülkeleriyle bağlantısını kolaylaştırmıştır.

Polonyalı bayan gazeteci, kaldığı süre içerisinde, caminin yanındaki Grande rue de Pera civarında büyük bir evde konaklamıştı. Rostafinski'de yine Avrupa yakasında, İngiliz Başkonsolosluğu ve Türk işi dekore edilmiş, sözde Avrupai kafeteryalarının yakınındaki Galata'da Petits Champs caddesindeki bir otelde kalmıştı. Her ne kadar Avrupa yakasında oturmuş olsalar, bütün tarihi İstanbul yerlerini gezmişlerdi. Rutkowska İstanbul'u tanıdıktan sonra, İstanbul'un çalışma amaçlı yerlerin ve evlerinin ayrı semtlerde olduğunu iddia edecekti. İnsanlar Şişli, Ayazpaşa, Moda, Fener ve Üsküdar da otururlardı. Özellikle Galata'da ve Pera'da çalışırlardı. İstanbul gezisine, İstanbul'u yüksekte görebilecekleri Galata köprüsünden başlamayı tavsiye eder. Pera'dan Altın boynuz'daki köprü üzerinden Tramvay hattı boyunca Aya sofya'ya gidip sonra şehir surlarından keskin bir şekilde sağa dönen yerdeki büyük camileri ziyaret eder. Bu camilerin tarihi ve inşaat özelliklerini anlatırken Rutkowska, hususi olarak 17. yy. Yeni Cami, Aya Sofya, 17. yy. başları altı minareli Sultan Ahmet Cami (Mavi cami), 16. yy. başları Beyazıt Cami, Süleymaniye Camiyi, 14. yüz-

yılda inşa edilen, mozaiklerle dolu Kariye camiyi anlatır. Okuyucularının cami kelimesini tam olarak anlamaları için şunları yazar: “Cami mihrabı olmayan büyük bir dua salonu. Kiliselerin zengin dekorasyonlarına kıyasla bizi hayrete düşürdü. Camilerdeki lambalarda çok özeller: O kadar sıkı aralıklarla kısa ipliklerle asılı kısa ayaklarda asılı bu lambalar nerdeyse birbirlerine değecekler. Akşamleyin namaz vakti, bir ışık cümbüşü yaratıyor. Dua edenlerin kafasının üzerinde alevden bir çatı misali.”

Osmanlı sanatı tarihi eserlerinden en önemlilerinden biri de Topkapı sarayıdır. Yine 19. yüzyılda inşa edilen ve ihtişamla donatılan Dolmabahçe sarayında unutmamak gerekir. Elbette Rutkowska diğer eski tarihi eserlerini sunmayı unutmadı. Ona göre İstanbul’un kendine has en büyük özelliklerinden biri Yere batan sarayı ve en güzel peyzajlardan biri şehri çevreleyen Bizans dönemi şehir surlarıydı. Onun beğendiği yerlerden biride imparator Walens su kemeri idi. Rostafinski ise, her turistin kolayca ulaşmayacağı eserlerden bahseder: “1913 yılında toprağa verilen Büyük vezir mareşal Mahmut Şevket Paşa’nın naşının bulunduğu lahitinin Kuran ayetleriyle kaplandığı, 1909 yılında şehit düşen askerlerin için yapılmış Mozelyumun yanındaki küçük dini mekan.”

“Atış Meydanı” -hafif engebeli alan üzerinde, aynı çizgi üzerine yerleştirilmiş mermerden direkler; her birinin üstünde bugün oldukça zor okunabilen yazıda, şu şu Sultan tahta çıkış günü, burada yayıyla ok attı ve okunun düştüğü yere bu direk dikildi yazısı. Ne kadar direk varsa, bir o kadar çevresinde Yeniçeri alayından yeniçerilerin bulunduğu sultan vardı ve imparatorluğun şafak vaktindeki ihtişamında geleneksel atışlarını yaparlardı.” Aynı isimli caddenin yanındaki Huntor mescidinin bulunduğu küçük meydan tarihi Forum Bovis’tir. Burada ayrıca, suçluların yakıldığı boğa şeklinde bronzdan bir fırın bulunurdu bu yüzden bu meydanın eski adı buradan gelirdi. Avrat taş yeri ile bilinen Avrat pazarı semti, geçen yüzyılın ortalarına kadar, kadın ticaretinin yapıldığı bir yerdi.’

Rutkowska Rostafinski gibi, Kapalı çarşıdan bahsetmeden edemedi. Ve şunları yazacaktı: “Defalarca inşa edilmiş, antik bir çarşı. Şehrin içinde bir şehirmiş gibi, büyük bir alan üzerine kurulmuş. Burada, elbise, müceverat, ayakkabı, halı, kürk veya silah satılan caddeler var. Her şey ender olarak küçük pencereleri bulunan, ve ilginç şekillerde boyanmış, küçük mekanlarda satılmaktadır ki, gündüz vakti bile elektrik yakılır.”

Ticaret alışkanlıklarında sıra dışıydı. Ondand öğrendiğimize göre, bir şey satın almayacak bile olsa, kahve ikram edilmesi geleneksel bir olguydu ve

bu sırada iş yeri sahibi kendi mallarını gösterme şansına sahip olacaktı. Bir alışverişle ilgili şunları yazacaktı: “büyük bir şala benzeyen kuşlar ve çiçeklerle süslü, parlak tabaktaki bir fincanda, taze ve mis kokulu bir kahve ikram edildi. İpek, atlas ve diğer değerli kumaşlar, tespihler, halılar, hançerler, renkli çizgileri olan şallar, kadınlar için göz boyaları, saray hareminden aynalar, inciden broşlar, devekuşunun siyah tüylerinden yapılmış mısır yelpazeleri”.Bebek, Rumeli Hisarı, Tarabya ve Florya, Avrupa yakasında bulunan boğaz ve çevresindeki semtler. Denizde yıkanmak için o zamanlar, Floryaya gitmek gerekirdi. “Plaj oldukça büyük ve rahat, birçok şeyde olduğu gibi buranın işletmesini de Ruslar yapıyor. Oldukça düzgün kabinlerin dört tarafında sıcak kumlar. Bayram günleri ana baba günü olur. Bir hafta içinde Cuma ve Pazar günleri dini günlerdir. Çok sıcak günlerde, buraya ulaşmak çok zor. Trenin birinden indiğinizde diğerini beklemeniz gerekiyor. Ve bu yüzden mevcut tek boş kabini burnunuzun dibinden kaçırmak gibi bir şanssızlığa uğrayabilirsiniz. Yer bulduğunuz takdirde, keyfinize göre faydalanabilir, çok yakındaki bir kafeteryadan gelen güzel müzik sesi eşliğinde, mayonuz alarak, güzel havalarda karşıda Asya tarafında kalan uzaktaki dağların manzarasında Marmara’nın mavi sularında yüzebilmek mümkün.”

İstanbul’un Avrupa yakası doğal güzellikleriyle meşhur: O zamanlar, uçsuz bucaksız zeytin ağaçlarının bulunduğu, topraklarında güzel orman yemişleri ve meyvelerinin çıktığı, Avrupa’da bilinmeyen çiçeklerin koktuğu, Beykoz ve Pendik gibi yerleri gezdi.

Prinkipo (Büyükada)’nın Türk karakteri pek yoktu. Daha çok bir Akdeniz şehri gibiydi. İklim inanılmaz heyecan verici. Kışında burada yıldız çiçekleri ve güller yetişir. Bahçelerin parmaklıklarının ardından mimozalar ve ökaliptisler sallanıyor. Kayalar ve ağaç gövdeleri arasında capcanlı mavi Marmara’yı ve beyaz adaları görmek mümkün. İstanbulun minarelerden eser yok. Çokda fazla yüksek olmayan bir ücret karşılığı faytoncu bizi adada bir tura çıkarır. Yol yaklaşık iki saat sürer ve yol boyunca yeni deniz ve ağaç manzaraları. Her şey büyüleyici. Ada etrafındaki tur kısa veya uzun olabilir. Bu sizin ödeyeceğiniz ücrete bağlı.”diye noktayı koyar Rutkowska. Rostafinski’ye göre ise, İstanbul farklı milletlerin bulunduğu ve birçok dilin konuşulduğu bir şehirdi. O zaman yazdığına göre, bugün bu insanlar topluluğuna bir millet daha katılmıştı: “Ruslar wyzuci z ojcowizny.”Bunların yanında, doğu halklarını saymazsak, sadece Avrupa yakasında bulunan Ermeniler ve Yunanlılar. Lozan anlaşması hükümleri ile Balkanlarda ve Yunanistan’daki Müslüman halkla yapılan mübade-

le sonucunda, Küçük Asya'dan göç etmişlerdi. Avrupa yakası: kulakları sağır eden, arabaların, tramvayların, kaldırımından ve yoldan giden insan kalabalığının, meyve ve tatlı satan alan insanların karışıklığı ile oldukça gürültülü.

Bir gazeteci olarak Rutkowska, Türkiye'yi sadece turist gözüyle tanımadı. Toplumsal ve siyasal meselelerde onun ilgisini çekmişti. Aynı Rostafinski'de olduğu gibi.

Eğitim ve Öğretim konularına oldukça önem verdi. Osmanlı zamanında kız çocuklarının oğlan çocuklarına göre eğitim almalarının zorluğunun farkında olarak, ilgiyle, kız okullarını ve İstanbul'da iken birkaç okulu gezdi. Bunların içinde erkek çocuklar için Galatasaray lisesi ve Çapa'daki genç kızlar için genel kültür eğitimi veren bir okul vardı. Her iki okulunda, mükemmel durumdaydı ve okulun ihtiyaçlarına göre donatılmıştı. Her ikisinde yataklı yurt bölümü vardı. Kızların gittiği Çapa'daki okul, mavi mineli çini ile süslenmiş, her tarafa bakan, rahat, güzel, büyük bir binaydı. Bina müzeli değeri olan bir bina değildi. Özenle bakımı yapılan bir bahçenin tam ortasına kurulmuştu. Örnek olabilecek kadar temiz, sınıflar ve salonlardan oluşmaktaydı. Okullarda hiçbir dinî sembol yoktu. Okullarla ilgili yaşamada bazı eksiklerin olduğunu fark etti. Ropstafinski karma eğitim hakkında şöyle yazacaktı: Tek istisnası üniversite sıraları ama orada bile kız öğrenciler bir arada, ama ayrı ayrı oturmaya çalışıyorlar.

Kadın

Kadınların durumu onun çok ilgisini çekmişti. Bu konuyla ilgili oldukça uzun bahsedecekti. Sonuç olarak, Avrupalı anlamında kadınların henüz erkeklerin yol arkadaşı olmadığını düşünüyordu. Avrupa yakasında Pera'da, caddede yalnız giden Türk kadınlarıyla, akşamları sinemada veya bir kabare oyununda, yanlarında birilerinin eşliğinde karşılaşmıştı. Ama ne bir pastane, ne bir kafeterya'da ne de bir lokantada onlara rastlamamıştı. Rostafinski de kitabının 21. sayfasında bu gözlemi doğruluyordu: Tramvayla yolculuk fazla zevkli değil. Çünkü sadece tramvayın arka kısmı ve orta bölümünün birazı erkeklere ayrılmış. Ön kısımda ise bayanlar yolculuk ediyor. Çünkü burada ve her yerde kadınlar erkeklerden tamamen ayrılmış durumdadılar.

Rutkowska'nın bayan olması nedeniyle, özellikle kadınların durumuyla ilgili konular onun için çok önemliydi. Şöyle yazacaktı: "Türk kadınları, ne bakanlıklarda, ne ticari bürolarda nede halka açık yerlerde çalışmıyorlar. Birçok medeni ülkede, kadınların en büyük geçim kayna-

ğı olan işlerden daktilo yazısı yazma işini yapmıyorlar. Hiçbir bakanlıkta çalışan bir kadın görmedim. Dolayısıyla kadınlara kalan iki meslek var. Üniversiteye gidebildikleri için eğitim alıp daha sonra meslek olarak icra edebilecekleri öğretmenlik ve dikiş nakış işleri gibi el zanaatları ve en sonunda da dükkanlarda bunların satılması. Fakat dükkanlarda da çok büyük sayıda “subjektek” görmemişti. Dolayısıyla Türk kadınları zamanlarının çoğunluğunu bakmak zorunda oldukları ev işleri ve kocalarına ayırıyorlardı. Ev dışındaki işlere pek hoş bakılmazdı. Bununla birlikte kendini sanata vermiş çok sayıda kadında vardı. Yazan ve resim yapan çok sayıda kadın vardı. Bunlardan birkaç gazeteci ki özellikle herkesi kendine hayran bırak Müfide Ferit hanım. Türkiye’nin Paris büyükelçiliği’nde görev yapmış eski bir diplomatın eşiydi ve mükemmel bir hatipti. Paris’de Türk kadını hakkında yazdığı yazılar inanılmaz ilgi toplamıştı.

Türk kadınları şapka taşımazdı. Anadolu kadınları, şalvar giyer ve başlarını örterlerdi. Diğerleri, uzun koyu renk bir eteklik ve etekliği tutturulmuş aynı renkte bir pelerin taşırlardı. Başlarını örter ve çene altından bağlarlardı. Pelerinin altında başının arkasından bağlanmış siyah ipek bir başörtüsünü ya bir rahibe gibi yüzünü açık bırakacak şekilde arkaya atar ya da yüzünü tamamen kapatacak şekilde önüne bırakırdı. Zevkli bir bayan ise, eğer böyle söylenebilirse, Avrupa’nın en üst modeli olan Paris elbiseleri giyer ama utanmaz Avrupalıların normal olarak yaptığı, kısa eldivenlerle veya boynu açık şekilde, hiçbir zaman caddelerde gözükmeydi. En sıcak yaz aylarında, Türk kadını, her zaman yanında, çarşafı andıran ipek bir pardesü, rüzgârda savrulan bir tül ve başında yine aynı renk bir ipek başörtüsü taşırdı. Eğer caddede başında şapka ile gezen bir kadını görürseniz, onun bir Türk kadını olmadığını anlıyorsunuz. Ama çarşaf taşıyan her kadının Türk olup olmadığını anlayamazsınız. En kötü, baştan çıkarıcı Rus kadınları veya diğer milletlerden kadınlarda, caddeye çıkarken çarşafsız çıkmazdı. Rutkowska devamında şunları yazar: “Çarşafsız bir Türk kadını görmediğim gibi, makyaj yapmayan Türk kadını da görmedim. Bununla birlikte Türk usulü makyaj Avrupa’dan farklı. Bizim kadınlarımız kendilerine makyaj yaparlar ve bu oldukça belirgin ve açıktır. Fakat bu açıklık ve belirginlik Türk kadınlarında söz konusu bile olamaz. Türk kadının güzel gözleri, her zaman siyah kalemle belirgin şekilde çizilir. Bir parmak kalınlığında gözün hizasında çekilirdi. Dudaklar oldukça pembeleştirilmiş, vişne rengindeydi. Bunun yanında, makyajla ilgili kadınların yaşı veya konumuna bakılmazdı. Bunun şartsız ve iyi yanları da var: Hiçbir zaman bakımsız bir Türk kadını görmedim. Ve tarafsız olarak söylemek gerekirse

bu oldukça üzücü bir durum. Türk kadınları Rus kadınlarıyla olan komşuluklarından dolayı oldukça acı çekiyorlar. Bugünün Türk kadını, gerek yaşam biçimi gerekse bu zamana kadar sürdürülen sıkı kontrol nedeniyle hayata hazırlanamamalarından dolayı, Rus kadınlarıyla mücadele edecek veya rekabet edecek diyelim, yeterli koşullara sahip değiller. Evli kadın, Anne kadın Türkiye’de inanılmaz derecede saygı görür.

Rutkowska yine yazısında, Türk kadınlarının aktif veya pasif olarak bir seçme hakkı olmaması nedeniyle meclise girememelerinden dolayıda çok üzülmüştü. Kadınlar ne yerel yönetimlere katılmışlar ne de devlet meseleleri hakkında söz alabilecekleri hiç birşeye katılmıyorlardı. Yine bunun yanında, kadınların kocalarıyla bir yere katılmaları çok ender olur ve ancak elit kesimde görülürdü.

Eğlence Hayatı: Avrupai tarz eüvence ve zaman geçirme, Türkiye’de pek ilgiyle karşılanmadı. Akşam saat 9.30 da Rus lokantası Turkquise gibi birçok lokalde yemek yemek mümkün. Daha sonra bütün dillerde şarkıların söylendiği ve konuşulduğu Variete’de yaz aylarında uluslar arası programları izlemek olağandı. “Taksim’in bahçesindeki sahnede balrinler sahne alır. Program gece 12 ye kadar devam eder. Aralarda, Avrupai jazz çalınan hemen yan salonda dans edilir. Maksimde dans etmek. Buradaki her şey Avrupa’da olduğu gibi. İyi bir parket ve her tarafı açık geniş bir salon. Daha sonra Boğaziçinde gezinti. Pera Palas, da da dans edilirdi. Ayrıca Tokatlıyan’da, yerel yönetimler tarafından organize edilen, davetler ve bale gösterileri olur. Bale gösterileri, kapalı davetler şeklinde olur ve sadece davetliler izlerdi.”

Yine ele alınan konulardan biride soyadı meselesiydi. Yazar eğer 1934 yılından sonra yazacak olsaydı, ne soyadı meselesi ne de seçme ve seçilme hakları gündeme gelmeyecekti. Çünkü bu reformlar yapılmış olacaktı.

Türk kadınlarının durumu, Avrupa’da yazan kişinin fantezisine göre, çok farklı olabilirdi. Rostafinski’de bu konuyla ilgilenecek ve şöyle yazacaktı: “Bugün kadınlar artık satın alınmıyor, ama kadınlara bakış pek değişmedi. Çünkü her Türk, kadınların görevinin, erkeklerin içgüdülerini tatmin etme ve onların isteklerini yerine getirme ile başlayıp sona eren ayetleri hatırlıyor. Sadece İstanbul’daki kadınlar özgür sayılır. Anadolu’ya gelince, kadınlara davranış bu zamana kadar nasılsa halen aynı. Hükümetin devamlı olarak çıkardığı yasalar pek yardımcı olmayacak. Asırlardır süregelen ve yerleşik davranışları bir kalemle kaldırmak mümkün değil. Yakın yıllarda müslüman kadınların herhangi bir özgürlük kazanacağını düşünmüyorum.

Aslına bakılırsa, tanıdığım Türkler, kadınların sahip olduklarının dışında başka bir şey arzu etmediklerinden bahsettiler.

Din: “Erkekler fes taşıyorlar. Hiçbir Müslüman, tesbihsiz sokağa çıkmıyor. Tesbihler eline dolanmış şekilde, sadece başındaki fesiyle diğer Avrupalılardan ayırt edilen bir gentlemende veya limanda yük taşıyan bir hamalın elinde görmek mümkün.”

Yazar aynı zamanda, Avrupalıların Noeli kadar önemli olan, Hz. Muhammedin doğum gününde toplum tarafından büyük bir heyecanla kutlanan bir bayrama şahit olmuştu. Mekke’ye hacca giden yeşil elbiselerinde dindar Türkleri yani hacıları ve beyaz elbiseler içinde dini liderleri görmüştü. Semazenlerin ve devrişlerin taşıdıkları yeşil renkte, uzun sikkeleleri vede yazarın Haliçde ziyaret ettiği bir tekke, henüz o yıllarda, tekke ve zaviyeler kanunu ile laikliğin hayata geçirilmesi hakkında bir kararın olmadığını gösteriyor. Yine Rutkowska sayesinde, kiliselerin devletten tamamen ayrıldığı, doğum kayıt işlemlerinin camilerde değil ilgili resmi dairelerde yapıldığını, resmi nikahlarında yapılıyor olması ile boşanmalarında bu nedenle çok kolay olduğunu öğreniyoruz. Şöyle yazacaktı: “Diğer konularla birlikte, Türkiye’deki Osmanlı sonrası yeni yönetim biçiminin, birçok süprizler getirdiği ve düşüncelerde büyük değişiklikler yaptığını düşünüyorum. Daha az medeni geniş halk tabakalarında yada hatta İstanbul’da, Batı Anadolu’da, başkentte, kırsal kesimde, yabancıların kutsal emanetlerin bulunduğu yerlere yaklaşmasını yasaklayan, dine olan bağlılık ve hatta fanatizm hakim olmakta.” Rostafinski ise kitabının 15. sayfasında şöyle yazar: “Her ne kadar, Türkiye’de dinin ayrılmış olması ve okullarda öğretilmesi mecburi olmasa da, eski kurallar hala toplumun düşüncelerinde varlığını sürdürüyor.” Bu yazısının altında koyduğu resimde ise: 1913 yılında toprağa verilen Büyük vezir mareşal Mahmut Şevket Paşa’nın naşının bulunduğu mezar taşının Kuran ayetleriyle kaplandığı, 1909 yılında şehit düşen askerlerin için yapılmış Mozelyumun yanındaki küçük dini mekan yer almakta. Kurandan ayetlerinin bulunması nedeniyle bu yerin fotoğrafının çekilmesi yasaktı.

Zoolog Rostafinski’nin, Türkiye’deki seyahati boyunca, ilişkilerini tamı tamına aktardığını görüyoruz. Verdiği bilgilerin sağlamlığı onun bir özelliği. Tarihi eserlerden ziyade, gündelik hayata ve kültürel ve sosyal değişimlere dikkatini vermiştir.

Bunun en güzel örneği, turist kitaplarındaki bilgilerle yetinmemiş olması gerçeğidir. Türk dostları sayesinde, hiçbir yerde bahsedilme-

yen veya geçmeyen İstanbul hakkındaki haberlerden bahsetmiştir. Yani Rutkowska'da olmayan, 19. yy. Osmanlı İmparatorluğu tarihi, Sultan Abdulhamit, 5. Mehmet, jön Türkler hareketi vs. gibi konularda. Ona göre, Abdulhamit'in çöküşü, Türkiye'nin Avrupalılaştırılmasında önemli bir tarih teşkil ediyordu. Çünkü Rostafinski Türklerden öğrendiğine göre, ancak Abdulhamit'ten sonra, kendisinin tahttan indirileceği veya kendisine suikast yapılacağı korkusuna neden olan telefon, kanalizasyon, tramvay ve elektrik gibi konuların hayata geçirilmesi için gerekli işlere başlanılabiliyordu. Mahmut Şevket Paşa hakkında ise, Mustafa Kemal Atatürk'ün başa geçmesi ve Başkomutan Gazi olarak yerini sağlamlaştırmasında, mevcut Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı'nın yoluna çıkan engelleri aşmasında önemli bir şahsiyet olduğunu söylemek mümkündür.

Aradan yıllar geçti. 84 yıl boyunca, Türkiye Cumhuriyeti güçlendi. Politik ve ekonomik alanlarda başarılar elde edildi. Avrupa Birliği üyesi olma yolunda emin adımlarla ilerliyor. Yıllar önce Polonyalı edebiyatçıların Türk milletinin gelişimi için sundukları dilekleri tamamen gerçekleşmiştir.

RUMELİ ŞAİRLERİNE GÖRE RUMELİ COĞRAFYASI

ÇELTİK, Halil
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Rumeli şairleri dediğimiz Balkanlar veya Rumeli doğumlu şairler (Âşık Çelebi, Hayâlî Bey, Hayretî, Mesîhî, Mezâkî, Sâbit, Usûlî, Vafî, Ziyâî), şiirlerinde Rumeli coğrafyasına geniş yer verirler. Şiirlerinde Rumeli'deki millet, ülke, şehir, kasaba, nehir vb. yerlerden bahsederler.

Rumeli şairlerinin şiirlerinde, Rumeli coğrafyası *Frenk/Frengî, Hersek, Leh, Nemçe ve Yunan* gibi ülke ve millet isimleri; *Belgrad, Saraybosna, Eğri, Komanîçe, Siroz (Serez), Uyvar, Üsküp, Yenice-i Vardar ve Zigetvar* gibi şehir isimleri; *Meriç, Tuna, Tunca, Vardar* gibi nehir adlarıyla önemli bir yer tutar.

Bu bildiriye, Rumeli şairlerinin Rumeli coğrafyasını şiirlerinde nasıl kullandıkları örneklendirilecek ve onların şiirleriyle yaşadıkları coğrafya arasındaki ilişki incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Rumeli, Rumeli şairleri, Rumeli coğrafyası, şiir, şair.

ABSTRACT

Rumelia Geography in Rumelian Poets

The Rumelian poets, we call them Rumelia or Balkans since they born in Rumelia region (Âşık Çelebi, Hayâlî Bey, Hayretî, Mesîhî, Mezâkî, Sâbit, Usûlî, Vafî, Ziyâî), mention the Rumelia geography widely in their poems. They talk about the region like countries, cities, towns and rivers in Rumelia in their poems.

In Rumelian poems, the country names of Rumelia geography like *European, Herzegovina, Polish, Austria/Austrian and Greek*; city names like *Belgrad, Sarajevo, Egre, Kamanitse, Serrai, Ujvar, Skopje, Giannitsa and Szigetvar*; river names like *Maritza, Danube, Tunca and Vardar* have an important role.

In this study, how Rumelian poets use Rumelia geography in their poems will be exemplified and the connection between poets' hometown will be studied.

Key Words: Rumelia, Rumelian poets, Rumelia geography, poem, poet.

Giriş

Şairler şiirlerinde çeşitli şekillerde ülke, şehir; dağ, nehir vb. coğrafi isimlere yer vermişlerdir. Edebî bir malzeme olarak bir yerin fethedilmesi, bir olaya telmih; cinas veya kafiye gibi bir sebeplerle değişik coğrafi bölgelerin şiirde yer alması, her zaman görülebilecek bir durumdur.

Çin, Hoten, Mısır tabirleri her şairde görülebilir. Şairlerin pek çoğu bu yerleri belki de ömründe hiç görmemiştir. İçinde yaşadığı kültürün geleneklerinden beslenen şair, bu geleneğe uyarak herkes tarafından kullanılan ortak mazmunları şiirinde kullanmaya devam eder.

Burada asıl üzerinde durulması gereken husus, şairin şiirinde kullandığı coğrafi unsurlara kendi hayatı arasında ne kadar bağlantı kurulabileceğidir. Şair bu isimleri şiir geleneği içerisinde ortak bir kavram olarak mı kullanıyor; yoksa onlara kendince bir anlam mı katıyor? Şairin yaşadığı yerlerle şiiri arasında gerçekten bir bağ var mı? Şiirdeki coğrafi terimlere bu gözle de bakmak gerekir. Bu açıdan bakınca Rumeli şairlerinin kullandıkları coğrafi isimler diğer şairlere göre daha özgün görünmektedir.

Rumeli şairleri de diğer şairler gibi gelenekten gelen unsurları devam ettirirler. Bunun yanında içinde buldukları coğrafyayı da geniş oranda şiire taşırlar. Her şair gözyaşını Nil'e benzetebilir; ancak Üsküplü şair, gözyaşını Nil'den ziyade yanı başında akıp duran Vardar'a benzetir.

Rumeli Coğrafyası

Rumeli, genel olarak Osmanlı'nın Avrupa'da fethettiği yerlerin adıdır. Rumeli yerine Balkanlar da denilmiştir (Şemseddin Sâmî 1996: III/2376; III/1632; IV/2852; Gökbilgin 1956: 247-285; İnciciyan-Andreasyan 1974: 11-88; Pitcher 1999; Özbaran 2004). Burada, Rumeli, Osmanlı devletinin bugünkü Türkiye sınırları dışındaki Avrupa toprakları anlamında kullanılmıştır.

Rumeli şairlerinin şiirlerinde Rumeli coğrafyası fazlaca yer alır. Anadolu veya Osmanlı ülkesi anlamındaki Rumeli, bazen Avrupa topraklarını da ifade eder. Frenk veya Frengî tabiri de genellikle belirli bir yer göstermez. Rumeli şairlerinin şiirlerinde Rumeli coğrafyası *Alman, Bulgar, Eflak*

Boğdan, Frenk/Frengî, Hersek, Leh, Nemçe ve Yunan gibi ülke veya millet isimleriyle genel olarak yer alır. Daha özele inildiğinde *Belgrad, Saraybosna, Edirne, Eğri, Karaferye, Peç, Saray, Siroz (Serez), Uyvar, Üsküp, Yenice-i Vardar ve Zigetvar* gibi şehir; *Meriç, Tuna, Tunca, Vardar* gibi nehir adları karşımıza çıkar (Atasoy 2001). Burada daha çok ülke, şehir gibi belirli yer adları üzerinde durulacaktır.

Rumeli şairleri bu coğrafyaya sadece birkaç beyitte yer vermekle kalmaz; bazen müstakil şiirler de kaleme alırlar. Bir şehir veya kasaba adına “*şehrengîz*” türünde şiirler yazarlar. Türün ilk örneği de Rumeli şairlerinden Priştineli Mesîhî’ye aittir (Aydemir 2001: 35). Şehrengîzde doğrudan bir şehir tanıtılmazsa da Rumeli şairlerince Rumeli şehirleri için bu türün başlatılması, ayrıca incelemeye değer bir konudur.

Burada, Rumeli şairlerinin şiirlerindeki Rumeli coğrafyası, şiirlerden hareketle tanıtılacak; onların şiirde Rumeli’yi nasıl ele aldıkları örneklendirilecek ve onların şiirlerindeki Rumeli ve dolayısıyla vatan sevgisi dile getirilecektir.

Genel Olarak Rumeli

“*Rumeli*” kavramı değişik beyitlerde Anadolu ve Osmanlı ülkesini ifade eder; bazen “*Balkanlar*” da denilen Avrupa topraklarını karşılar. Osmanlıların Roma’ya verdiği isim olan “*Kızıl Elma*”, şiirde genellikle belirli bir yer olmayıp ulaşılmak istenen hedefi gösterip zafer manasına gelir (Pakalın 1993: II/278-279; Gökyay 1996: 25/10; 26/21; Çetin 1997).

Hayâlî Bey, memleketini methederken şiirlerindeki mânâ güllerinin Rumeli toprağından feyiz aldığını söyler. Rumeli’ye gitmek için padişahın izin ister:

Kâbil-i feyz olmasa virmezdi ma’nî güllerin

*Bu Hayâlî Husrevâ **Rûmili** toprağı gibi*

Hayâlî G 399/17-5

Dergâh-ı şehriyâra her gün gelür Hayâlî

***Rûm illerine** ister destûr vara vara*

Hayâlî G 353/21/5

Kelam ülkesinin sultanı olduğunu söyleyen Hayâlî Bey, kendisine Rumeli kethüdalığının çok görülmemesini ister:

Şâhım Hayâlî mâlik-i mülk-i kelâm iken

*Çok mıdur **ana Rûmili’nün** kethüdâlığı*

Hayâlî G 395/10/5

Mezâkî, Rumeli'nin zevkini tattıktan sonra gönlünün ne İstanbul ne de Üsküdar'a meyletmediğini söyler. Bu örneklerdeki Rumeli, Osmanlı'nın Avrupa'daki topraklarıdır:

*İdüp Rûm illerün zevkin Mezâkî sâde-rûlarla
Gönül ne meyl-i Sitanbul ne fikr-i Üsküdâr eyler
Mezâkî G 126/9*

Frenk/Frengî

“Frenk” kelimesiyle bir ülke veya bölge kastedilmez. Genel anlamda Avrupa, Avrupalı ve onların yaşadığı yerler demektir. “Efrenc” ve “Frengistân” şeklinde de kullanılır. Şairler millet, ülke ayrımı yapmadan Avrupalıların hepsini bu kelimelerle tanırlar. “Frengî” ise Avrupalılara özgü, Avrupa tarzı anlamındadır. Rumeli'yle yakından ilgili olan bu iki kelime ve bunlar etrafında oluşan tabir, benzetme ve hayaller şiirde fazlaca yer alır (Çeltik 2004: 243-247).

“Frenk” kelimesi daha çok “siyah” ve “kırmızı” renklerle birlikte düşünülür. Meselâ, Mesîhî bir güzelin kırmızı yüzünden bahsederken Frenklerin kırmızı atlas giydiğini söyler:

*Temâşâ itsen ol ruhsâr rengi
Sanursın al atlasdur firengî
Mesîhî Şehrengîz b. 139*

Hayâlî Bey, rengini söylemeden Frengî elbiseden bahseder. Frenklere mahsus veya Avrupaî tarzda elbiseler giymiş bir Rum güzeli, kiliseye girer; onun güzelliğine hayran olan Müslümanlar da onunla birlikte kiliseye gider. Beyitte, Rumeli'de yaşayan iki ayrı kültür arasındaki etkileşim de söz konusudur:

*Revâ mıdır kilîsâdan çıkarmak bir müselmânı
Müselmânlar firengîler geyer bir Rûm cânânı
Hayâlî G 427/73/1*

“Frenk/Efrenc” sözü şu beyitte diğer şehirlerle tenâsüp içerisinde yer alır:

*Mekânun Mekke'dür kiblem evün Kuds
Yüzün Rûmili zülfün mülk-i Efrenc
Hayâlî G 118/3/2*

Rumeli'de Devlet ve Milletler

Rumeli'deki milletler genellikle Frenk tabiriyle karşılanır. Bunun

yanında “Alman, Bulgar, Eflak” gibi belirli bir millet veya ülke de söz konusu edilir. Bu isimler bazen bir ülke veya devleti, bazen de bir milleti ifade eder.

Alman

Sultanın Kızıl Elma’yı kapıp Alaman’ı Karaman’a katmasıyla Rum (Avrupa) ülkelerinde korku başlar. Burada Karaman’dan maksat Osmanlı devletidir.

Kızıl Elma’yı kapdun lerze düşdi kişver-i Rûm’a
*Bihamdillah Karaman eline katdun **Alaman’ı***
 Hayâlî K 63/22/8

Bulgar ve Çeh

Mezâkî, Kandiye kalesini överken çeşitli ülke ve yer adlarından bahsederken Bulgar ve Çeh’den söz eder. Kalenin çok yüksek burçlarına çıkınca Çin, Çeh ve Bulgar ülkeleri görülebilecektir:

Kandiye kal’asını hod nice ta’rif iderin
Çarh ile hem-ser iken fark-ı ser-i dîvârı
 ...
Zirve-i tûde-i hâkistere çıksan görinür
*Kâfirün memleket-i Çîn ü **Çeh ü Bulgârı***
 Mezâkî K 18/34, 38

Eflak ve Boğdan

Eflak ile Boğdan bir beyitte âsi beyleri sebebiyle şiire konu edilmiştir:

Eflâk ile Boğdan’un olup beğleri âsî
İtmişler iken da’vî-i udvân-ı zamâne
 Mezâkî K 12/60

Hersek

Hersek, Ziyâî’nin iki beytinde geçer. Şair, birinci beytinde kendisini Hersek’te sancak beyi olarak tanıtır.

Beğlüğüm varur kabâ cem’ine mîrem gûyâ
*Rûmîli’nde bana sancak virilmiş **Hersek***
 (Ziyâî G 229/2)

Ziyâî ikinci beytinde âhû gibi güzelin Hersek diyarında köpeğe benzetilen rakiplere muhabbet ettiğini söyler. Hersek’i “her seg: her köpek” sözüyle cinaslı kullanır:

*Seyr ider ağyâr ile tenhâca **Hersek** illerin
Benzer ol âhû muhabbet eylemişdür **her sege**
Ziyâî G 412/4*

Leh (istan)

Hayâlî bir sünnet törenini anlatırken Engürüs, Leh ve Çeh'in banlarının da törene davet edildiklerini ve gelip yüzlerini yere koyacaklarını söyler:

*Yüzümüz üzre varalum didiler
Engürüs 'ün **Leh'ün** Çeh'ün banı
Hayâlî K 49/16/9*

Mezâkî, Kamanîçe fethini anlatırken Sultan Mehmet'in kötülüklerle dolu Leh ülkesine büyük bir korku ve velvele saldığını söyler. Padişahı överken de Leh kralının Sultan Mehmet'in kulları, yani himâyesindeki âciz, güçsüz, zayıf kimseler karşısında bile duramayacağını ifade eder:

*Saldı sad velvele iklîm-i **Leh-i** pür-tebehe
Oldı ma'mûresi hep sadme-hûr-ı vîrânı
Mezâkî K 9/17*

*Kendi tursun **Leh'i** pâ-mâl ider kulları var
Kim kıralı turamaz karşı degül hatmânı
Mezâkî K 9/63*

Şu beyitte, bucak bucak, konak konak ikilemeleriyle Lehlilerin gruplar hâlinde bölük bölük nasıl kaçtığı hem anlam hem ses olarak bir tablo hâlinde anlatılmaktadır:

*Bucak bucak kaçurup ol laîni kahr **Leh**
Yakup memâlikin itdi konak konak ber-bâd
Sâbit K 7/37*

Macar ve Nemçe

Nemçe, Osmanlıların Avusturya ve Avusturyalılara verdiği isimdir (Pakalın 1993: II/676).

Ne Nemçe ne de Tot (Macarların bir boyu), padişahın cihanı ele geçiren güçlü kılıcı karşısında duramamıştır. Macar'ın iki kalesi alınmış ve Nemçe diyarına kalabalık bir ordu göndermiştir:

*Kırılıp gitdi adû tîğ-i cihân-gîri ile
Ki ne Tot buldı rehâyı vü ne **Nemçe** kaldı
Mezâkî Tr 1/2*

*Macar'un aldı iki kal'asını himmet ile
Nemçe iklimine sad leşker-i gâret saldı
Mezâkî Tr 1/3*

Yunan

Yunan veya Yunanî genellikle hikmet (felsefe) ile birlikte düşünülmüştür (Diğer örnekler için bkz: Hayâlî G 367/50/7, Mezâkî K 9/18, Mezâkî K 23/29):

*Her hakîme hemdem olsam **hikmet-i Yunan** bilir
Zehr-i gam def'ine tiryâk istesem ejder sunar
Hayâlî G 137/31/2*

Mezâkî, Yunan'a yer verdiği şu beytinde felsefeden farklı olarak Yunanî yazıdan bahseder. Saçların daha çok "lâm" vb. Arap harflerine benzetilirken burada Yunan alfabesine benzetilmesi, kültür etkileşimi bakımından dikkat çekicidir:

*Dir gören gerd-i ruhında sâye-i gîsûların
Çıkmadı aslâ beyâza böyle bir **Yunani** hat
Mezâkî G 227/3*

Rumeli'de Şehirler

Rumeli şairlerinin şiirlerinde Rumeli'deki şehir isimleri, devlet ve millet adlarından daha geniş bir yer alır. Onlar için bu şehirlerinin ayrı bir yeri ve önemi vardır. Buralar onların şairlerin doğup büyüdüğü yerlerdir. Onların çeşitli şiirlerinde bu şehirlerden bahsetmeleri yaşadıkları çevreyi şiire taşımaları bakımından önemlidir. Ayrıca bir şehir adına "şehrengîz" türünde müstakil şiirler de yazmışlardır. Bu türü başlatanlar da zaten Rumeli şairleridir.

Rumeli şairlerinin şiirlerinde en fazla yer alan Rumeli şehirleri, Üsküp ve Vardar Yenicesi'dir. Şairler bu şehirleri uzun uzun överek değişik yönleriyle tanıtır. Aşağıda alfabetik sırayla verdiğimiz diğer şehirler bu kadar ağırlıklı olarak işlenmemiştir.

Üsküp

Yenice-i Vardar doğumlu Hayretî, bir beytinde "Üsküp"ü ortasından geçen Vardar nehriyle birlikte ele alır. Sevgilisine yalvaran Hayretî, Üsküp'ü başıma dar edip göz yaşlarımı Vardar gibi akıtma derken gözyaşlarını her gün yanı başında akıp duran Vardar'a benzetir. İkinci mısradaki dört kısa cümle ile söz-anlam-vezin uyumu ve ritmik yapı içerisinde zar zor konuşan âşık portresi çizer:

*Hayretî'nün başına Üsküp şehirin tar idüp
Gözleri yaşını Vardar itme lutf it gitme gel
Hayretî G 245/5*

Üsküp'e en fazla yer veren Rumeli şairi, Üsküplü İshâk Çelebi'dir. O, çeşitli şiirlerinin beyit ve bentlerinde Üsküp'ten söz ettiği gibi, “Şehrengîz-i Mahbûbân-ı Vilâyet-i Üsküb” başlıklı 105 beyitlik bir de mesnevî yazmıştır. O, Üsküplü olduğu için burası hakkında bir şehrengîz yazması önemlidir. Şair bu şiirinin sonunda, Üsküp'ü över:

Bahar mevsimi gelmiş, Üsküp bir cennete dönmüştür. Üsküp'ün gönüllerin sevgilisi, canlar safası olan gönül alıcı güzelleri/gençleri pek çoktur. Her biri can dostu, gönüller sevgilisi pehlivanlardır. Ama bunların hepsine yer vermek mümkün olmadığından altı tanesini seçip tanıtabilmiştir:

*Diyeydün kim behişt olmuşdu Üsküb
Bahâr ile şu resme zeyn idi hûb
İshâk Şhr 2/15*

*Bu şehrin gerçi çokdur dil-rübâsı
Gönüller sevgüsü cânlar safâsı*

...

*Ve lîkin muhtasar çün oldı matlûb
Güzîn itdük olardan altı mahbûb*

İshâk Şhr 2/97-99

Üsküp için bir şehrengîz yazan İshâk Çelebi, başka şiirlerinde de bu şehre yer verir.

*Üsküp'ün güzelleri, güzellikleriyle âşıkları öldürür:
Bir yer var imiş dilberi âşık-küş olurmuş
İshâk yüri gidelüm Üsküb olacakdur
İshâk G 48/5*

Üsküp'ün servi boylu, gümüş tenli dilberleri vardır:

*Kanı İshâk ki ana gösterelüm yerlerini
Üsküb'ün şol güzelüm serv-i semen-berlerini
Bir yere cem' idelüm **Rûmili** dilberlerini
Mest-i lâ-ya'kıl olalum yakalar çâk idelüm
İshâk Mr 3/7*

İshak Çelebi bir başka örnekte, Üsküp'ün pek çok güzelinin bulunduğu-
nu, bunların güzellikleriyle burada meleklere yer bırakmadıklarını söyler:

Ayrıca beyitteki *gör e, gör e* söyleyişi Rumeli şairlerinde fazlaca karşımıza çıkan bir hitap biçimidir (Çeltik 2004: 136-209).

*Gör e İshâk gör e Üsküb'i virmez feleğe
Meleğe yer komadı şehrimüzün oğlanı
İshâk G 282/7*

Üsküp'te yeni ortaya çıkan bir güzel, bütün Üsküp halkını saçlarının zincirine dizip onları kendisine kul/âşık etmiştir. Üsküp halkı o güzelin etrafında toplanınca kıyamet gibi bir kalabalık oluşmuştur. İshak Çelebi bunu duymuştur, bu yalan değildir. Beyitteki gerçek sözcüğü, gerçekten işittim yanında, hayâlî, uydurma değil; gerçek bir güzel anlamına da gelebilir:

*İşitdüm yine bir gerçek kıyâmet dil-rübâ kopmuş
Saçı zencîrine dizmiş kul itmiş cümle Üsküb'i
İshâk 308/290-4*

İshâk Çelebi, memleketi hakkında altı beyitlik bir gazel yazarak Üsküp'ü tanıtmıştır. Gazel, şairin memleketi hakkındaki psikolojisini ortaya koyar. İshak Çelebi'ye göre, Üsküp'ü görmeyenlerin ömrü boşa geçmiştir. Üsküp'ün ortasından akıp giden Vardar nehri, cennetin yüzü suyudur. Üsküp'ün baharı çok hoştur; oranın baharını övmeye lâyük olması için bulutlar goncaların ağzını yağmurla yıkar. Fırsatı değerlendiren kişi yarını şimdiden bulup yarını beklememelidir. Karadağ'da Akpınar'ı vardır; onu andıkça gözyaşı gece gündüz akar:

*Âh ol kişiye kim geçüre rûzgârını
Görmek müyesser olmaya Üsküb diyârını
Enhâr-ı cennetün yüzi suyu degül midür
Farzâ ki öğmedün tatalum Vardar'ını
Yusın sehâb goncanun ağzın gülâb ile
Tâ lâyük ola öğmeğe anun bahârını
Ayş ide gör felek seni ferdâya salmasun
Yârin şikâr iden bu gün anar mı yarını
Yaşum ocağına gice gündüz revân olur
Andukça Karadağ'daki ol Akbınar'ını
Bî-ihdiyâr âdemün ağzı suyu akar
İshâkun anma a gazel-i âbdârını
İshâk G 322*

İshâk Çelebi şu beytinde Üsküp adını anmadan buradan şehrimiz diye bahseder:

*Ol nigârün çeşmi âfet gamzesi gammâz imiş
Şehrümüz dilberlerinden cümleden mümtâz imiş*
İshâk G 112/1

Âşık Çelebi, tezkiresinde Manastırlı Zuhûrîyi tanıtırken onun Üsküp hakkındaki aşağıdaki beytini kaydeder (Âşık Çelebi 1994: 908). Şair, ey efendim, ölmeden önce bir de Üsküp'ü gör; buranın güzellerini başka yerde bulamazsın, der:

*Gerçi bir yirde bulunmaz bu diyârün hûbı
Hele ölmezsen efendi göresin **Üsküb'i***

Rumeli'de seyahat eden Ravzî, bir gazelinde Üsküp'ü Bursa'ya benzeter (Aydemir 2002: G 633/3-5):

Eğerçi **Rûmili'dür** bu güzeller bî-nihâyetdür
Bana hep cümlesinden yeğ gelür hüsnün temâşası
Şeh-i devrâna söylen bâz-ı himmetle şikâr itsün
Nihâyetsüz geçer **Rûmilleri'nün** kazı turnası
Temâşâ eyle **Üsküb'i** ne zîbâ şehr olur ol kim
Münâsibdür eğer dirsem ana Rûm'un Burusa'sı

Yenice

Yenice şehri daha çok Yenice-i Vardar veya Vardar Yenicesi adıyla bilinir. Rumeli şairlerinin Üsküp'ten sonra en çok söz ettikleri şehirdir. Usûlî burada doğmuştur. Onun Yenice hakkında 190 beyitlik mesnevî şeklinde bir “*şehrengîz*”i vardır. Usûlî her yeri gezmiş; fakat daha çok Yenice'yi beğenmiştir. Yenice, Vardar yakınındadır. Buranın dünyada eşi benzeri yoktur. Bu şehrin güzellerinin her biri güzellikte birer serverdir:

*Kulun seyr eylemişdir Rûm'u Şâm'ı
Beğendi lîk bir âlî makâmı
Yenice şehridir Vardar içinde
Ki misli ne Hitâ'da var ne Çin'de*

Usûlî Mes 5/21-22

***Yenice** şehrinün dilberlerini
Serîr-i hüsnünde serverlerini*

Usûlî Mes 5/94

Usûlî, şehrengîzin devamında Yenice'nin önemli bir kültür merkezi olduğunu anlatır: Yenice'nin içi sipahiler, ulular ve güzel yüzlü, güzeller güzeli beyzâdelerle doludur. Tanrı o şehrin halkına nazar etmiştir; her biri cihan filozofudur. Burada birçok âlim ve kâmil kişiler vardır. Hepsî hüner sahibi, bilgili, marifetli aydın kişilerdir; içlerinde hiç cahil yoktur.

Şehrin içi ay yüzlü, peri-sûretli güzellerle süslenmiştir. Güzeller âşıklara birer değişik hâl vermiştir; burada şiirler, gazeller okunmaktadır. Bilgin ve sanatkâr veya zanaatkâr herkesin işi gücü sevgi ve muhabbetir. Halkın yarısı Vâmık gibi âşık, yarısı da Azrâ gibi ma'şûktur. Usûlî de bu güzellerden birini sevmektedir:

*İçi dolu sipâhîler ulular
Nice beğ-zâdeler yüzi sulular
Nazar kalmış Hüdâ ehline anun
Kamusu feylesofidur cihânun
İçinde âlim ü kâmilleri çok
Kamu ehl-i hüner bir câhili yok
Derûnı zeyn olmuş hûblar ile
Perî-peyker güzel mahbûblar ile
Virüp âşıklara hâlet güzeller
Dinilür şi'r ü okınur gazeller
Gerek ârif gerekse ehl-i hurfet
Hemân san'atları mihr ü muhabbet
Kimi âşık kimisi ma'şûk olmuş
Kimi Azrâ kimisi Vâmık olmuş
Kulun dahu sevüp bir pâdişâhı
İderdüm derd ile dün ü gün âhı*

Usûlî Mes 5/23-30

Usûlî, çok sade bir dille yazdığı dört bentlik bir koşmasının ilk bendinde, Yenice'den esen seher yeliyle dertleşir:

***Yenice'den** esen seher yelleri
Bana Sultân Mustafâ'dan haber vir
Unutdı mı gurbetdeki kulları
Bana Sultân Mustafâ'dan haber vir*

Usûlî Koşma 10/1

Hayretî'nin de Yenice hakkında yazdığı bir şehrengîzi vardır (Çavuşoğlu 1976: 81-100).

Belgrat

Hayretî'nin divanında “*Der-ta'rîf-i Belgrat ve Dilberân-ı ân-Şehr*” başlığıyla yer alan murabba şeklindeki şiir, Belgrat için yazılmış bir şehrengîzdir. “*Nazîrin görmedim yârân bu şehr-i cennetâsânun*” mütekerrir mısraı ile on üç bent boyunca Belgrat güzellerini över.

Hayretî, dünyanın her tarafını gezdiği hâlde Belgrat kadar güzel bir yer görmemiştir. Belgrat'ın taşı Bedahşan yakutu, toprağı misk ve anber, suyu selsebil ırmağı veya Kevser'dir. İnsanları peri yüzlü meleklerdir. Melek görünüşlü, huri çehreli, Kevser dudaklı, tuba boylu sayısız güzelleriyle burası cennet bahçesi gibidir... Şair, Belgrat'ı övdükten sonra, Belgrat adına yer verdiği son bentte, buranın kıyamete kadar yaşamasını diler.

*Îlâhî bu **Beligrad'un** esâsın üstüvâr eyle
İçinde cümle mahbûbın cihân durdukça var eyle
Belâ-keş Hayretî'nün cânın anlara nisâr eyle
Nazîrin görmedüm yârân bu şehir-i cennetâsânun*
Hayretî Mr 33/13

Hayretî'nin, Belgrat hakkında divanında yer almayan 261 beyitlik mesnevî şeklinde, ikinci bir şehrengîzi daha vardır (Metin ve değerlendirme için bkz: Çavuşoğlu 1974: 325-356).

Bosna/Saraybosna

Bosna'nın güzelleri doğuştan birer avcı kuştur. Âşık sevgiliye, benim can ve gönül kuşumu niçin avladın diye sorar. Sevgili de burası Bosna'dır; burada (güzeller) doğuştan avcı doğan olur, der. Beyitteki "doğan" aynı zamanda şebbaz denilen kuşun Türkçe ismidir:

*Cân u dil murgın niçün sayd eyledün didüm didi
Bosna'dur bunda kim anadan toğan şebbâz olur*
Mesîhî G 71/3

İncelediğimiz Rumeli şairleri içerisinde Bosna'dan en çok söz eden Bosnalı Sabit'tir. O, diğer şairler gibi Bosna'yı övmez; Bosna'nın harap hâlde bulunduğunu söyleyerek üzüntüsünü dile getirir:

*İlm-i şerîfünüz ki adîmü'l-misâldür
Ma'lûmdur harâbe-i **Bosna** ne hâldür*
Sâbit Trc 1/9/1

Sâbit, kendisine Bosna'da mansıp verildiğini; ancak buranın harap hâlinden dolayı bunun mansıptan çok cehennem vadisine benzediğini ifade eder:

*Virdiler **Bosna**'da mansıb diyü bir cây-ı azâb
Göricek hâtıra vâdî-i cehennem geldi*
Sâbit K 30/26

Eğri

Âşık Çelebi eğri ile Eğri kalesi arasında cinas yapar. Düşman kaş çatıp göz ucuyla eğri bakmıştır. Eğri kalesi oka, kılıca dokunmadan savaşız bir şekilde alınacaktır. Beyitte eğri anlamında kullanılan “çîn” sözcüğü, Çin ülkesini de çağrıştırır.

*Kaşun çîn eyleyüp bir göz ucuyla eğri bakmışdur
Yıkılsun kal'a-i Eğri el urma hiç ok u yâya
Âşık K 13/16*

Erdel

Erdel'in herhangi bir özelliğine değinilmez. Övülenin Erdel'e doğru gittiği söylenir:

*İrhâ-yı inân eyleyicek Erdel'e toğrı
Ol büt-şiken-i hutta-i evsân-ı zamâne
Mezâkî K 12/62*

Kamanîçe

Mezâkî, “*der-Medh-i Sultân Mehmet ve Feth-i Kamanîçe*” başlıklı şiirinde, kalenin fethi sebebiyle bir defa “*Kamanîçe*” ismine yer verir. Şair, şiirin devamında buradaki kalenin çok yüksek olduğunu, uzun süre burayı kimsenin fethedemeyip zorluk çektiğini, duvarları sanki demirden olan bu kalenin Sultan Mehmet tarafından toprakla dövüldüğünü ve sonunda âciz kalan kalenin teslim bayrağını çektiğini anlatır.

*Kamanîçe gibi bir hısn-ı hasîn feth itdi
Hayfden zelzelenâk itdi Firengistân'ı
Mezâkî K 9/23*

Karadağ

*Karadağ'in geçtiği bir beyitte, Akpınar'la tezat yapılır:
Yaşum ocağına gice gündüz revân olur
Andukça Karadağ'daki ol Akbınar'ını
İshâk G 322/5*

Âşığın vücudunda “*dâğ*” denilen yaralar bulunur. Hayâlî, vücudundaki siyah yaralarla kendisini “*Kara dağ*” diye tanıtır:

*Hayâlî tende bir dâğ-ı siyehsiz olımaz zîrâ
Kadîmîden benüm şâhum o benden Kara dâğîdür
Hayâlî G 187/130/5*

Karaferye

Karaferye, Vasfî'nin bir beytinde geçer. Tâcî-zâde Cafer Çelebi'ye sunduğu bir kasidesinde ondan yardım isteyen Vasfî, Karaferye'de bir memuriyet talep eder:

*Bu mukarrerdür **Karaferye**'ye takrîrüm gelür
Ger idersen lutf idüp tahrîr-i tahrîk-i benân*
Vasfî K 7/42

Karatova

“Karatova” ile “kara” arasında cinas yapan Âşık Çelebi, kara kâfirlerin Karatova'ya hakim olamayacaklarını söyler:

*Gazâdur bu da başka andan el virür müselmâna
Kara kâfir niçe bir hâkim ola **Karatova**'ya*
Âşık K 13/38

Novigrad

Novigrad, bir beyitte kalesinden dolayı Uyvar kalesiyle birlikte geçer. Her iki kalenin de çok sağlam olduğu söylenir:

*Uyvâr u **Novigrad** gibi sad hısn-ı hasînün
Kim her biri bir kal'a-i zîbende binâdur*
Mezâkî K 14/70

Peç

Peç, kalesinin fethi sebebiyle bir beyitte, Malta ile birlikte yer alır:

*Gerek himmet ki Câbülkâ vü Câbülsâ ola râmun
Ne minnet **kal'a-i Peç** fethine teshîr-i Malta'ya*
Âşık K 13/19

Saray

Bosna yakınlarında bir yer olan “Saray”, bugün “Saraybosna” olarak bilinir. Beyitte şehirli ilgili bir bilgi verilmez. Mesihî, feleğin ileride kimlere yar olacağını bilmediğini belirtir; bugün imkân varken Saray şehrinde beyler gibi yaşayalım, der:

*Gel bugün **şehr-i Sarây** içinde beğlik sürelüm
Kim bilür yarın felek kimlerle işret-bâz olur*
Mesihî G 71/2

Siroz (Serez)

Vasfî, Serezli bir şairdir. Bu şehir adı kaynaklarda hem Siroz hem de

Serez adıyla geçer. Vasfî, Rodos'un fethine tarih düşürürken Siroz'a yer verir. Kendisine bu tarihi Serezli bir ay yüzlünün ilham ettiğini söyler:

Bir Sirôsî mâh-peyker bana ilhâm eyleyüp

Didi tarîh-i latîfn çak Rodos üstine

(902/1496-97) Vasfî Kt 1/4

Uyvar

Uyvar, kalesinin fethi münasebetiyle yazılan tarih manzumelerinde geçer. Çok güçlü olan Uyvar ve Novigrad kaleleri Tanrı'nın lütfuyla ele geçirilmiştir. Mezâkî, Uyvar fethine tarih düşürmüştür (Mezâkî K 14/12, Mezâkî Tr 5/1):

Ey Mezâkî didi târîhini ehl-i himmet

Sa'y-ı Ahmed Paşa *Uyvâr*'ı *Macar*'dan aldı

(1084/1673) Mezâkî Tr 1/5

Vardar

Şiirlerde Vardar (anlam ve etimolojisi hakkında bkz: Hamzaoğlu 2000: 15-23) şehri daha çok Vardar Yenicesi şeklinde Yenice şehriyle birlikte yer alır. Şiirde daha çok bu adla anılan nehri ifade eder. Hayâlî Bey'in şu beytinde şehir anlamındadır. Hayâlî Bey, Vardar ilinde itikâfa, oturmaya başlayalı kendisini Türkistan'a hakan olmuş gibi görür:

Ey Hayâlî ideli Vardar ilinde i'tikâf

Kendümi gûyâ ki Türkistân'a hakan eyledüm

Hayâlî G 292/45/5

Zigetvar

Zigetvar, Âşık Çelebi'nin bir beytinde geçer ve şair buradan memnun değildir:

Siketvâr'un segidür varsa serdârını segbânun

Külehdârunla havfun ile derdin kime ağlaya

Âşık K 13/17

Rumeli'de Nehirler

Rumeli şairleri, şehirler yanında, Rumeli'deki "Tuna, Tunca, Vardar" gibi nehirleri de şiirlerine konu edinirler. Bu nehirler, genellikle göz yaşının benzetilene olur. "Arda/ard a, Sava/sav a" gibi cinaslı ve tevriyeli kullanımlar da dikkati çeker. Şiirde en geniş şekilde yer alan Tuna nehridir.

Arda

Mesihî; Meriç nehri gibi göz yaşı dökse de güzellerden bir tanesi bile kolunu senin boynuna artmaz, derken “ard a” kelimesiyle “Arda” nehrini de kasteder ve bilâdiye” (Kurnaz 1995: 299-316) türündeki gibi kelimeyi çok anlamlı kullanarak ihâm-ı tenâsüp yapar:

*Gözün yaşı Meriç olsa nazarda
Ne mümkün biri kol boynuna ard a*

Mesihî Şehrengîz B 68

Mesihî, Arda nehriyle ilgili bu ifadesini başka bir beytinde Meriç ve Tunca nehrini de ilâve ederek tekrarlar:

*İki gözüm Meriç ü Tunca gibi her yana akma
Kolunu boynuma ard a yeter salındun ellerle*

Mesihî G 232/2

Bosnalı Sâbit, divanında tek beyit olarak yer alan bir şiirinde, Arda nehriyle birlikte Sava’dan da bahseder. Bu isimleri “art a, sav a” şeklinde Rumeli söyleyişine uygun bir hitap tarzında kullanarak ihâm-ı tenasüp yapıp nehir adını da hatırlatır. Sâbit’in bu şiiri, beytin kurgusu ve ifade bakımından Mesihî’nin yukarıdaki beytiyle intihâl derecesinde aynıdır (Çeltik 2004: 129-135, Çeltik 2006: 100-104):

*İki gözüm Meriç Tunca gibi bir yana meyl itme
Kolunu boynuma ard a sav a yanundan ağyârı*

Sâbit B 56

Tuna

Tuna, Rumeli şairlerinden en fazla Âşık Çelebi’nin şiirlerinde yer alır. Gelenekte gözyaşını daha çok Nil’e benzeten şairler, belki de Nil’i hiç görmemişlerdir. Âşık Çelebi’nin Nil yerine Tuna’yı koyması, onun yaşadığı çevreyi şiire taşıması bakımından son derece önemlidir. Âşık Çelebi, Tuna’yı yakından görmüş, onun etrafında dolaşmıştır. Bunun sonucunda da Tuna’yla ilgili değişik gözlemlerini aşağıdaki beyitlerinde dile getirmiştir.

Şair kendi hâliyle Tuna arasında benzerlik kurar. Kanlı gözyaşını baharda coşkun bir biçimde boz bulanık akan Tuna’ya benzetir:

*N’ola kanlu yaşumdan deşt ü sahrâ lâlezâr olsa
Bahâr oldu yine Tuna aka başladı bulanık*

Âşık G 77/3

Âşık Çelebi şu beytinde de baharda Tuna'nın bulanık bir şekilde aktığını ifade eder. Deli gönlünün Tuna gibi coştüğünü söyler:

Taşdı bulandı aşk ile yine deli gönül
Evvel bahârda sanasın cûy-ı **Tuna**'dur
Âşık G 103/2

Âşık Çelebi, Tuna'da yelkenli küçük gemi ve kayıklarla çeşitli şenlikler düzenlendiğini haber verir:

*Yelkenlilerle şayka tonat **Tuna** seyrin it*
Göster bu bahr-i ahzara yelken toru nedür
Âşık G 103/3

Tuna ile “tune'l-betûne” arasında cinas yapan Âşık Çelebi, Tuna'da gümüş bedenli güzellerin yüzdüğünü görünce ar ve namusu suya salıp nehre atlar:

Âşık görünce Tuna'da sîmîn bedenleri
Sal ırzı sen de suya ki tune'l-betûnedür
Âşık G 103/5

Âşık Çelebi şu iki beytinde ise Tuna'nın bir özelliğine değinmez Ali Pürtek kaptana Tuna'nın dar geleceğini, onun deryaya gönderilmesi gerektiğini söyler:

Nebî âlini teşbîh eylemişdür keştî-i Nûh'a
Alî Pürtek kapudanına n'ola nehr-i Tuna'ya
Âşık K 13/27

Sulî senek suda yatar meseldür mâ-tekaddümden
Alî Pürtek Tuna'da yüz yumaz sal anı deryâya
Âşık K 13/28

Divanında Tuna hakkında yukarıdaki beyitleri yazan Âşık Çelebi'nin, Meşâirü's-Şuarâ (Âşık Çelebi 1994: 91) isimli tezkiresinde, Tuna redifli bir kasidesi vardır (Değerlendirme için bkz: Kılıç 1999: 32-48). Şiirin matlaı şudur.

*Gâh gönlüm gibi cûşân u hurûşândur **Tuna***
*Gâh göğsüm gibi nâlân u girîvândur **Tuna***

Âşık Çelebi, tezkiresinde (Âşık Çelebi 1994: 91), Tuna'yı Rumeli'nin ve diğer suların yüzü suyu diye tanıtır:

*Rûmili'nün âb-ı rûyudur **Tuna***
*Sularun hod yüzi suyudur **Tuna***

Hayâlî, ne kadar çok ağladığını ifade ederken göz yaşlarını Tuna'ya benzetir. Hey kâfir diye seslendiği güzelin kendisini ağlatmamasını ister. Güzelin rakibi savıp uzaklaştırmasını isteyerek “*sav a: gönder, kov, uzaklaştır*” derken Tuna ve Sava arasında ihâm-ı tenâsüp yapar:

*Tuna suyu gibi yaşum akıtma hey kâfir
Sav a rakîbüni gamzen yeter havâle bana*
Hayâlî G 99/5/2

Mezâkî bir kasidesinde herhangi bir özellik belirtmeden Tuna ve Turla suyunu anar:

*Tuna vü **Tûrla** suyun devlet ile itdi güzâr
Çeşm-i mihr ü meh olursa ne aceb hayrânı*
Mezâkî K 9/14

Tunca

Mesîhî, Edirne şehrengîzinde, Tunca nehriyle ilgili gözlemlerini sade bir dille aktarır. Güzeller Tunca'da yüzmektedir:

*Soyunup **Tunca**'ya girer güzeller
Açılır ak göğüsler ince beller*
Mesîhî Şehrengîz b 63

Mesîhî, yukarıda da değindiğimiz bir beytinde, Tunca ile birlikte Meriç ve Arda nehirlerini de anar. Sevgilinin Meriç ve Tunca gibi iki yana aktığını, meylettiğini söyler. Rumeli söyleyiş özelliklerine yer vererek kolunu boynuma art a derken Arda nehrini de çağrıştırarak ihâm-ı tenâsüp yapar:

*İki gözüüm Meriç ü **Tunca** gibi her yana akma
Kolunu boynuma **ard a** yeter salındun ellerle*
Mesîhî G 232/2

Hayâlî, Tunca'nın kenarına oturup içki içmek ister. Bâde kayığını Tunca'ya karşı çekelim, der. Kayık anlamındaki keştî sözcüğü, bâde-keş, esrar-keş tabirlerindeki gibi beyitte de geçen çekmek filini hatırlatır:

*Keştî-i bâdeyi gel **Tunca**'ya karşı çekelim
Ey diyen Edrine'de zevk-i Sitanbul olmaz*
Hayâlî G 202/17/5

Vardar

Vardar nehri, Üsküp'ün içinden geçer. Vardar Yenicesi'nde doğan

Hayretî, gözyaşını “*Vardar*”a benzetir. Sevgiliye gözümün yaşını Vardar gibi akıtma, diye yalvarır. Ölmeden önce acaba Vardar’ı bir daha görebilecek miyim, diye sorar. Hayretî’nin anlamca birbirine yakın şu üç beyti yazmasındaki en büyük etken, onun Vardar Yeniceli olması ve bu nehri yakından tanınmasıdır. Bu beyitlerde memleket hasretini de ifade etmiştir:

*Hayretî’nün başına Üsküp şehrin tar idiüp
Gözleri yaşını Vardar itme lutf it gitme gel*
Hayretî G 245/5

*Eşk-i çeşmüm gibi yüz üzre sürünüp niçe gün
Kanda isen seni görem gibi Vardar yine*
Hayretî G 402/5

*Yaşı gözümün eylemedin âlemi deryâ
Ey Hayretî kan ağlayu Vardar’ı görem mi*
Hayretî G 458/7

Hayretî, dünya gamından kurtulup huzura kavuşmak için Vardar’a gitmek gerektiğini söyler. Gözyaşı, yüz üzre sürünmek, el yumak gibi tabirlerle Vardar nehrine işaret eden şair, aynı zamanda Vardar şehrine veya memleketi Vardar Yenicesi’ne gitmeyi istiyor olabilir:

*Gam-ı dünyâdan el yumak dilersen Hayretî cehd it
Gözün yaşı gibi yüz üzre var Vardar’a azm eyle*
Hayretî G 415/5

Üsküplü İshâk Çelebi, Üsküp’ü öven bir gazelinde, şehrin ortasından geçen Vardar nehrini de anar. Üsküplü şair, Vardar’ı, cennet nehirlerinin yüzü suyu diye tanıtır:

*Enhâr-ı cennetün yüzi suyu degül midür
Farzâ ki öğmedün tatalum Vardar’ını*
İshâk G 322/2

Sonuç

Rumeli şairleri de Klasik Türk şiirinde ortak bir mazmun olarak yer alan Mısır, Çin Hıta, Hoten gibi ülke, şehir ve bölge adlarından bahsederler. Bununla birlikte, şiirde kendi memleketleri olan Rumeli’ye diğer şairlere göre daha fazla yer vererek Rumeli’yi çeşitli yönleriyle tanıtmaya gayret ederler. Onlar için Rumeli coğrafyası Mısır, Hoten, Çin gibi ortak mazmunlardan ziyade, içinde yaşadıkları, şiirleri aracılığıyla konuştukları, dertleştikleri birer canlı varlıktır. Rumeli şairi dertlenip ağlayınca gözyaşı

“*Vardar, Tuna, Meriç, Arda*” gibi coşup akar.

Rumeli coğrafyası, Rumeli şairlerinin şiirlerinde geniş bir yer tutar. Bu coğrafya bazen Alman, Bulgar, Eflak, Nemçe, Yunan gibi devlet veya millet isimleriyle şiirde yerini alır; bazen Belgrat, Eğri, Erdel, Karaferye, Saraybosna, Siroz (Serez), Üsküp, Vardar Yenicesi, gibi şehir adlarıyla şiire girer.

Rumeli coğrafyası onların şiirlerinde sadece birkaç beyitte yer almaz; bazen ilk örneklerini Rumeli şairlerinin verdiği şehrengîz türündeki eserlere konu olur. Şehrengîzlerin daha çok Rumeli şairlerince Rumeli şehirleri için yazılması da onların toplum ve sosyal hayata karşı ilgilerini gösterir. Aşk, ölüm, ayrılık gibi evrensel konular yanında kendi coğrafyaları da şiirlerine ilham kaynağı olur. Onlar, şiirde çeşitli yönleriyle bu coğrafyaya yer verirken aynı zamanda buradaki kültürü de tanıtırılar. Daha fazla şair üzerinde kitap hacminde bir inceleme yapıldığında, konunun farklı boyutları ayrıntılı bir biçimde ortaya çıkacaktır.

KAYNAKÇA

Abdulkadiroğlu, Abdulkerim (1988), “Şehrengîzler Üzerine Düşünceler ve Belîğ’in Bursa Şehrengîzi”, **Türk Kültürü Araştırmaları (Prof. Dr. Şerif Baştav’a Armağan)**, Ankara.

Abdülaziz Bey (1995), **Osmanlı Âdet Merasim ve Tabirleri - Toplum Hayatı**, Haz. Kâzım Arısan-Duygu Arısan Günay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Acaroğlu, M. Türker (1999), **Bulgaristan Türkleri Üzerine Araştırmalar**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Aksan, Doğan (1995), **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Engin Yayınları, 2. bs., Ankara.

Aksoyak, İsmail Hakkı (1996), “Gelibolulu Mustafa Âlî’nin Gelibolu Şehrengîzi”, **Türklük Bilimi Araştırmaları**, 3, Sivas.

Artun, Erman (1999), “Türk Halk Kültürünün Balkanlardaki Rolü”, **Avrupa’ya İlk Adım Uluslar Arası Sempozyumu Bildiri**, Gelibolu.

Artun, Erman, “Osmanlı’nın İlk Dönemlerinde Türk ve Balkan Kültürlerinde Etkileşim”, (<http://strateji.cu.edu.tr/balkanlar/05.asp>).

Âşık (1988): **Âşık Çelebi Divanı**, Haz. Filiz Kılıç (Hançerlioğlu), Gazi Ü., SBE, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Âşık Çelebi (1994): **Meşâirü’ş-Şuarâ İnceleme Tenkitli Metin**, 2 Cilt, Haz. Filiz Kılıç, Gazi Ü., SBE, Doktora Tezi, Ankara.

Atasoy, Ahmet Emin (2001), **XV. Yüzyıldan Bugüne Rumeli Motifli Türk Şiiri Antolojisi**, Asa Kitabevi, Bursa.

Aydemir, Yaşar (1999), “Esîrî’nin Bağdat Şehrâşûbu”, **Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Dr. Himmet Biray Özel Sayısı**, Ankara.

Aydemir, Yaşar (2000), **Behiştî Divanı**, MEB Yayınları, Ankara.

Aydemir, Yaşar (2001), “Hâdî’nin Saray Şehrengîzi”, **İlmî Araştırmalar**, 12, İstanbul.

Aydemir, Yaşar (2001a), “Sânî’nin Rodos Şehrengîzi”, **Türk Kültürü**, 455, Ankara.

Aydemir, Yaşar (2002), **Edincikli Ravzî Divanı**, Basılmamış Kitap.

Çavuşoğlu, Mehmed (1969), “Taşlıcalı Dukakinzâde Yahyâ Bey’in İstanbul Şehrengîzi”, **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, XVII (Ağustos).

Çavuşoğlu, Mehmed (1974), “Hayretî’nin Belgrad Şehrengîzi”, **Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi**, 2-3 (1973-1974).

Çavuşoğlu, Mehmed (1976), “Hayretî’nin Yenice Şehrengîzi”, **Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi**, IV-V.

Çavuşoğlu, Mehmed (1987), **Hayâlî Bey ve Divanından Örnekler**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.

Çeltik, Halil (1999), “Rumeli Şairlerinde Reel Sevgili ve Âşık Tipi”, **Gazi Eğitim Fak. Dergisi: Dr. Himmet Biray Özel Sayısı**, (Ankara).

Çeltik, Halil (2000), “Rumeli Şairlerinde Yöresel Kültür”, **Bilig**, 14 (Yaz).

Çeltik, Halil (2004), **Divan Sahibi Rumeli Şairlerinin Şiir Dünyası**, Gazi Ü., SBE, Doktora Tezi, Ankara.

Çeltik, Halil (2006), “Rumeli Şairlerinde İntihal ve Tevârüd”, **Hece**, 107 (Kasım 2005), 100-104.

Çetin, İsmet (1997), **Kızıl Elma**, Ecdad Yayınları, Ankara.

Genç, İlhan (1998), “Balkanlarda Türk Divan Edebiyatı ve İzleri”, **Uluslararası Kıbrıs ve Balkanlar Türk Edebiyatları Sempozyumu Bildirileri**, İzmir.

Gökbilgin, M. Tayyib (1956), “Kanunî Sultan Süleyman Devri Başlarında Rumeli Eyaleti, Livaları, Şehir ve Kasabaları”, **TTK Belleten**, C. XX/78 (Nisan).

Gökyay, Orhan Şaik (1986), “Kızıl Elma Üzerine”, **Tarih ve Toplum**, Sayı: 25, (Ocak 1986); “Kızıl Elma Üzerine-II”, **Tarih ve Toplum**, Sayı: 26 (Şubat 1986).

Gülensoy, Tuncer (1981), **Anadolu ve Rumeli Ağzları Bibliyografyası**, Ankara.

Gülensoy, Tuncer (1993), **Rumeli Ağzlarının Ses Bilgisi Üzerine Bir Deneme**, Kayseri.

Hamzaoğlu, Yusuf (2000), “Vardar Adının Kelime Anlamı”, **Balkan Türklüğü**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Hayâlî (1945): Ali Nihat Tarlan, **Hayâlî Divanı**, İstanbul Ü. Edebiyat Fakültesi, İstanbul.

Hayretî (1981): Hayretî, **Divan Tenkitli Basım**, Haz. Mehmed Çavuşoğlu-M.Ali Tanyeri, İstanbul Ü. Edebiyat Fakültesi, İstanbul.

İnalcık, Halil (1964), “Rumeli”, **İA**, C. IX.

İnciciyan, P. L. - H. D. Andreasyan (1974), “Osmanlı Rumelisi Tarih ve Coğrafyası”, **Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi**, 1973-74/2-3.

İsen, Mustafa (1988), “Usûlî’nin Yenice Şehrengîzi”, **Mehmet Kaplan İçin**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.

İsen, Mustafa (1997), “Balkanlar’da Osmanlı Dönemi Türk Edebiyatı”, **Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi 7**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

İsen, Mustafa (1997a), “Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Osmanlı Kültür Coğrafyasına Bakış”, **Ötelerden Bir Ses: Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler**, Akçağ Yayınları, Ankara.

İsen, Mustafa (1997b), “Yürü Var Gel Arap’tan Ya Acem’den”, **Ötelerden Bir Ses: Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler**, Akçağ Yayınları, Ankara.

İsen, Mustafa-Hamit Bilen Burmaoğlu (1988), “Bursa Şehrengîzi (Lâmi’î Çelebi)”, **Türklük Araştırmaları Dergisi**, 3 (1987), İstanbul.

İsen, Mustafa-Miryana Teodosiyeviç (1982), “Kâimî Hasan Efendi”, **TDEA**, C. V.

İshâk (1990), Üsküplü İshâk Çelebi, **Divan Tenkitli Basım**, Haz: Mehmed Çavuşoğlu - M. Ali Tanyeri, Mimar Sinan Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

Kam, Ömer Ferit (2003), **Divan Şiirin Dünyasına Giriş (Âsâr-ı Edebiye Tetkikatı)**, Haz. Halil Çeltik, MEB Yayınları, Ankara.

Karpat, Kemal H. (1992), “Balkanlar”, **TDV İA**, C.V.

Kılıç, Filiz (1999), “Tuna Kasidesi’nin Düşündürdükleri”, **Türk Kültürü**, 441 (Ocak).

Kırkkılıç, Ahmet (1994), “Edirne Şehrengîzleri ve Şairleri”, **Yedi İklim**, VI, 47 (Şubat).

Kurnaz, Cemâl (1995), “Arayıcızâde Hüseyin Ferdî ve Derviş Ömer Efendi’nin Bilâdiyeleri”, **Journal of Turkish Studies / Türklük Bilgisi Araştırmaları (Abdülbâkî Gölpınarlı Hâtıra Sayısı)**, XIX, Harvard Universty.

Kurnaz, Cemâl (1996), **Hayâlî Bey Divanı’nın Tahlili**, İstanbul.

Kurnaz, Cemâl (1996a), “Necatî Bey, Ahmed Paşa, Hayâlî Beğ ve Nev’î

Divanlarındaki Teşbih ve Mecaz Unsurları”, **Türk Kültürü Araştırmaları**, XXV/1 (1987); **Hayâlî Bey Divanının Tahlili**, MEB Yayınları, İstanbul.

Kurnaz, Cemâl (1997), **Türküden Gazele Halk ve Divan Şiirin Müşterekleri Üzerine Bir Deneme**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Kurnaz, Cemâl (1998), “Hayâlî Bey”, **TDVİA**, C. XVII.

Kurnaz, Cemâl (2003), “Balkanlarda Divan Şiiri ve Kültürel Etkileşim”, **Hikmet**, Sayı 2 (Kasım), Gostivar-Makedonya (3 Haziran 2003’te ADEKSAM Türk Kültürü II. Sempozyumunda sunulan bildiri).

Mengi, Mine (1974), “Mesîhî’nin Hayatı, Şairliği ve Eserleri”, **Türk Dili ve Edebiyatı**, VI.

Mermer, Ahmet (1992), “Bosnalı Bir Büyük Divan Şairi Mezâkî”, **Çevren**, 90-92 (Temmuz).

Mermer, Ahmet (2000), “Bursa Şehrengîzleri Üzerine Bir Karşılaştırma”, **Journal of Turkish Studies-Türklük Bilgisi Araştırmaları**, vol. 24/3, Harvard University.

Mesîhî (1995), **Divan**, Haz. Mine Mengi, AKM Yayınları, Ankara.

Mezâkî (1991), **Divan**, Haz. Ahmet Mermer, AKM Yayınları, Ankara.

Morina, İrfan (1987), **Priştineli Mesîhî, Hayatı-Sanatı-Eserleri**, Tan Yayınevi, Priştine.

Onay, Ahmet Talât (2000), **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, Haz. Cemâl Kurnaz, Akçağ Yayınları, 4. bs. Ankara.

Özbaran, Salih (2004), **Bir Osmanlı Kimliği 14.-17. Yüzyıllarda Rûm/Rûmi Aidiyet ve İmgeleri**, Kitap Yayınevi, İstanbul.

Öztuna, Yılmaz (1990), **Rumeli’ni Kaybımız**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Pakalın, Mehmet Zeki (1993), **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, C. I-III, İstanbul.

Parmaksızoğlu, İsmet (1978), “Rumeli”, **Türk Ansiklopedisi**, C. XXVII.

Pitcher, Donald Edgar (1999), **Osmanlı İmparatorluğunun Tarihsel Coğrafyası**, Çev. Bahar Tırnakçı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Sâbit (1991): **Bosnalı Sâbit Divanı**, Haz. Turgut Karacan, Cumhuriyet Ü. Yay., Önder Matbaası, Sivas.

Şemseddin Sâmî (1996), **Kâmûsü’l-A’lâm**, Tıpkıbasım, Kaşgar Neşriyat, Ankara.

Tarlan, Ali Nihat (1992), **Hayâlî Divanı**, Akçağ Yayınevi, Ankara.

Tatçı, Mustafa (1998), **Hayretî’nin Dinî-Tasavvufî Dünyası**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Tuğlacı, Pars (1985), **Osmanlı Şehirleri**, Milliyet Yayınları, İstanbul.

Usûlî (1990), Mustafa İsen, **Usûlî Divanı**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Vasfî (1980), **Divan (Tenkitli Basım)**, Haz. Mehmed Çavuşoğlu, İstanbul Ü. Edebiyat Fakültesi, İstanbul.

Ziyâî (2002), Müberra Gürgendereli, **Hasan Ziyâî Hayatı Eserleri Sanatı ve Divanı (İnceleme-Metin)**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

TÜRK KÜLTÜRÜNDE MAĞARA MOTİFİ

ÇETİNDAG, Gülde
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Mağara motifi, Türk kültür ve inanışlarında oldukça önem taşıyan bir yere sahiptir. Çünkü mağara, insanın kendisini yeniden gerçekleştirdiği, kendi ben'ini bulduğu, dönüşüm geçirerek hayata yeniden başladığı bir doğum noktasıdır. Öncelikle kapalı, karanlık ve dar bir mekân olarak görülen mağara, zaman içerisinde kahramanın gelişim süreci açısından olumlu, geniş ve aydınlık bir mekâna dönüşür.

Edebî metinlerde örneklerine çok sık rastladığımız mağara motifi, çalışmamızın esasını oluşturmaktadır. Bu değerlendirmede Yedi Uyurlar efsanesi, İbn Sina hikâyeleri, Hacı Bektaşî Veli başta olmak üzere destan, masal, efsane, halk hikâyesi, roman vb. hareketle bireyin gelişim süreçleri ve erginleşme yolu örneklerle anlatılacaktır. Mağarayla birlikte uyku ve rüya da kişinin bilinçaltını keşfederek, kendisini tamamlayan bütünleyici bir motiftir. Bu bakımdan bireyin olgunlaşma aşamasında etkili olan unsurlar da çalışmamızda ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mağara, uyku, rüya, erginleşme süreci, bilinçaltı.

ABSTRACT

The Cave Motif in Turkish Culture

Cave motif has an important place in Turkish culture and beliefs. Because cave is a point of birth where human realized himself/herself, find oneself and restart to live by transforming. Cave, which had been seen as a closed, dark and narrow place at first times, have turned into an affirmative, wide and bright place by the time.

Cave motif examples that we coincide in literary texts time and time again form core of this paper. In this evaluation, development and maturing processes of individual shall be illustrated with examples by means of, first of all, the legend of Seven Sleepers, Hacı Bektaş Veli, stories of Ibn Sina and also, epic, tale, legend, folk stories, novel and etc. Sleep and

dream as well as cave are supplementary motifs complementing itself by discovering subconscious of individual. For this reason components which are effective in the maturing process of individual shall be handled in this paper as well.

Key Words: Cave, sleep, dream, maturing process, subconscious.

Mağara motifi, Türk kültür tarihinde imlediği değerler dizgesi ile öznel bir yere sahiptir. İkel dönemlerden günümüze dek, insanlık için sığınma, korunma, barınma nitelikleri ile bütünlünen mağara, bir mit mekânı olarak dikkati çeker. Mağara, fiziksel boyutu dışında kutsal yönü ile de insanları koruyan, onlara barınak olan, taşıdığı bilinmezliklerle/gizlerle yeni bir yaşama kapı açan nitelikleriyle kültürel bir taşıyıcıdır.

Mağarayı barınak olarak kullanan insanların, mağara duvarlarına resimler yaparak, aslında pek de farkında olmadan sanatın ilk adımlarının atılmasına sebep olmaları, mağaranın önemini daha fazla artırmıştır. Bu ilk anlamlarla beraber, zaman içerisinde de insanlık, mağaraya farklı anlamlar yükleyerek, onu sembolik bir mekâna dönüştürmüştür.

Sembolik mânâda mağara, bireyin kendisini tanıma ve tanıma sürecinde ona ev sahipliği yapan, insandan topluma uzanan çizgide boyut değiştirmeyi sağlayan bir mekândır. İnsanın kendisini yeniden gerçekleştirdiği, kendi ben'ini bulduğu, dönüşüm geçirerek hayata yeniden başladığı mağara, aslında bir doğum noktasıdır. Mağara özdür, çekirdektir. Bireyin bu merkeze, çekirdeğe yaklaşması, kendini tam anlamıyla bulmasını sağlar. Mağaranın içine girebilmek ve orada kalabilmek, mağara içinde yeni keşifler yapabilmek, bireye verilmiş bir şanstır. Birey, bu şansını doğru kullanırsa olgunlaşma yolunda doğru adım atmış olur.

İkel dönemlerde insanların barındığı ve korunduğu bir yer olarak düşünüldüğünde birçok yönüyle bulunmaz, eşsiz ve oldukça geniş bir mekânı temsil eden mağaralar, zamanla bu gerçek anlamından sıyrılarak, sıkışmış, bunalmış, kaostaki insanın ruh halini sembolize eden karanlık, kapalı ve dar bir mekânı temsil eder olmuştur. Mağara, en eski dönemlerde yaşamak ve korunmak adına aranılan, ulaşılmak istenen, bu nedenle de kavuşulması zor bir mekân iken; zaman içerisinde gidilmek, varılmak istenmeyen ürkütücü ve soğuk bir mekâna dönüşür. Bu durum, insanın mağaraya yüklediği anlamlarla ilgilidir. Zira mağara, *“ilkellik, karanlık ve karanlığın getirdiği darlık, kuşatılmışlık ve kapalılık imgeleriyle, bazen de söylencelerin hafızamıza kazıdığı doğa üstü yaratıklarla, istenmeyen bir mekân halini alır”*

(Doğan, 2006: 123). Hayatın koşullarına bağlı olarak, dar bir çerçevede mutlu olabilen insan, elde ettiği imkânlar çoğalınca, bu dar mekâna sığamaz ki; bu da mağaranın algılanış sürecini şekillendirir. “Mağaranın koruma ve barındırma olan ilk işlevi, onu bu yönüyle hep cazip kılar. Bu cazibe daha çok insanın kendisini toplumun kargaşasından kurtarıp bireysel sonsuzluğunu keşfe çıkmak istediğinde, içtenlik düşlerinin kurulduğu ıssız ve dinginlik veren bir mekân olarak mağaranın seçilmesiyle kendisini gösterir” (Doğan, 2006: 123). Birey, toplumdan uzaklaştıkça kendini daha iyi tanır ve tanıma imkânı bulur. Bundan sonra da toplumdaki söz hakkı eskisinden daha güçlü olur. Toplumdan soyutlanır, ama bu soyutlanma tekrar topluma dönüş içindir. Birey, benliğini bu soyutlanma sayesinde bulur. Dinî ve mistik anlamda da bireyin kendisini fânî âlemden soyutladığı, çilehâne olarak adlandırılan mağaralar, nefsin terbiye edildiği, daimi ibadetin yapıldığı, günahlardan arınmak için kullanılan tecrit mekânlarıdır. Büyük Türk mutasavvıfı Hoca Ahmet Yesevî, dergahın bir tarafına mağara şeklinde çukur kazdırır ve burada yıllarca kalır. Hacı Bektaşî Veli de aynı şekilde mağara içine girerek kendisiyle baş başa kalan ve kendi nefsiyle hesaplaşmasını bilen erenlerdendir. Bu mutasavvıflar, mağarada kalarak olumsuz özelliklerinden arınır ve velilik mertebesine ulaşırlar.

“İnsan varoluşunun konumlandığı yer olarak tanımlanan mekân” (Korkmaz, 2007: 399) insandan ayrı düşünülemez. Mekâna sinen örtülü anlamda insanın, insana sinen örtülü anlamda da mekânın etkisi büyüktür. Mağara bu yönüyle düşünüldüğünde insanın varoluşunun tamamlandığı sırlı bir mekândır: “Ontolojik anlamda mekân, insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar/kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü, hem de etkiyen nitelikli uygulama alanıdır” (Korkmaz, 2007: 400). İnsan bir mekânda doğar, mekânda büyür, gelişir, kendini kanıtlaması yine bir mekâna bağlıdır ve mekândan ayrılışı onun sonunu getirir.

Mağara, sadece fiziksel mânâda düşünülecek bir mekân değildir. Mekân, kişinin ruh haline göre darlaşıp, karanlık ve kapalı bir hale dönüşebilir. Mağara, sadece fiziksel değil ruhsal anlamda da karanlık, kapalı ve siyah bir mekân olur ki bu durumda kahramanı sıkıştırır, dış dünyaya karşı kapatır ve kuşatır. Bu kapalı mekâna karşı kişi, kendi varoluşunu ispatlamaya çalışır. Ruhun kuşatılmasına sebep olan mağara, zindan, kuyu, mahzen gibi kapalı mekânlar, dünyayı sembolize eder. İnsan dünyaya da, kendi iradesi dışında gelir, ancak ne şekilde ve nasıl yaşayacağı, sonunda nereye gideceği kendi elindedir. Bu durum da dünyadaki insanın varoluş serüvenini açımlar.

Anlatım esasına dayalı türlerde mağara, kuyu, yer altı, mahzen ya da zindan gibi bir yere giriş/iniş başka bir âleme geçişin işaretidir. Gerçek anlamda ve sembolik anlamdaki bu geçiş, bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Kahraman, bu kapalı mekânlara kendi isteği dışında girer, buradan ancak kendi iradesi, akli ile çıkar. Bu sebeple onun mağaradan çıkışı, kendi farkına varışının, kendini buluşunun ispatıdır.

Kişinin mağaraya girme ve çıkma aşamasında olaydan çok, mekân yani mağara önemlidir. Mağara olmadan kişi, eşiği atlayıp, kendini erginleştirip yeni bir hayata başlayamaz. Mağaraya girme, kişinin hayatında gördüğü önemli sınavlardan birisidir. Bu sınavı geçip geçememesi kişinin kendine bağlıdır.

Mağaralar yapı itibariyle mezara benzer. Mağaraya girenler, ancak mağaradaki işaretleri görür ve doğru yorumlayabilirlerse mağara yutan değil doğuran bir mekâna dönüşür. İncelediğimiz metinlerde de öncelikle kapalı, karanlık, bunaltıcı, sıkıcı ve dar bir mekân olarak görülen mağara, zaman içerisinde kahramanın gelişim ve değişim süreci açısından olumlu, geniş ve aydınlık bir mekâna dönüşebilmektedir. Mağara, bu bakımdan kişinin piştiği/pişmesine olanak sağladığı mekândır.

İnsan, kökene dönüş sayesinde yeniden doğacağını umut eder (Eliade, 1993: 33). Bu bakımdan mağaraya girmek de insan için yeniden doğmak, varolmaktır. *Kahramanın ruhsal büyümesinin gerçekleştiği mağara*, (Şenocak, 2005: 72) İbn Sina hikâyesinde de bu işlevi ile karşımıza çıkar. İbn Sina mağara ile bir olgunlaşma yaşar ve bu mağarada öğrendiği ilim sayesinde kendisini tamamlar. İbn Sina'nın yolculuğu, maddi âlemden metafizik âleme yapılan bir yolculuktur ki; o, mağaraya girer ve tinsel anlamda yeniden doğar. Mağaradan çıktıktan sonra da bilinci şekil değiştirerek aydınlanır ve dikeyleşerek arif kişi konumunda, bilgisi ile etrafını aydınlatmaya çalışır (Şenocak, 2005: 75). Mağara içsel yolculuğun yaşandığı gizli bilimlerin mekânı olarak ezoterik bilgilerin öğretildiği mabetler gibidir (Şenocak, 2005: 72). İbn Sina bütün ilimlere bir mağarada vakıf olmuştur. O, mağara öncesi bir arayış içerisindeydi. Bu arayış sonucunda aldığı çağrıya uyarak mağaraya girer ve kendisini gerçekleştirmiş olarak mağaradan çıkar.

“Ebu Ali Sina” adlı masala göre de çok zeki öğrenciler olan Ebu Ali Sina/ İbn Sina ve kardeşi Ebulharis, “Fesuras” mağarasına girer, burada bir yıl kalırlar ve ilim öğrenirler (Sakaoğlu, 1999: 178-179). Yeniden doğuşun gerçekleştiği mağara, kimi zaman da yukarıdaki gibi bireyin ilim öğrenerek kendisini gerçekleştirmesini sağlayan bir mekân olarak karşımıza çıkar.

Mağaranın girişi ve çıkışı daima aydınlıktır. Işığın olduğu kapıdan giren insan, her zaman için çıkıştaki ışığı bulamaz. Mağaradan çıkış da kişinin tekrar yeni bir hayata göz açmasıdır. Kısaca mağaradan çıkış, yeniden doğuştur. Gittikçe karışan ve içinden çıkılmaz, labirent bir mekân haline dönüşen mağara ise, sorunlarıyla mücadele edemeyen, kendi ben'ini bulamayan insanın ruh halinin tasavvurudur. Mağaranın giriş kapısı tamamen aydınlığa bakarken, içeri doğru ilerledikçe, gittikçe sonu görünmeyen bir karanlığa, çıkmaza dönüşür. Yolunu doğru bulup yürüyen için aydınlık bir çıkış olabilir. Bu durum, dünyadaki insanın hayat macerasıdır. Sonu belli olmayan yolda akli ve iradesi ile ilerlemeye, yolunu bulmaya ve kendisini olgunlaştırmaya çalışan insanın macerasıdır.

Görünür dünyanın sınırları dışına geçiş yerine kahraman yeniden doğmak üzere iç'e doğru gider (Campbell, 2000: 110). Mağara dıştan içe yönelişi simgeler. Gerek dünya olarak, gerekse birey şahsında düşününce bu dıştan içe bir yöneliştir. İnsanın bilinçaltını sembolize eden mağara, bir muhasebe mekânıdır. İnsan mağarada yani bilinçaltında iyi ve kötü taraflarını tespit ederek kendisiyle hesaplaşır. Bu şekilde kahraman mağarada ruhunu dinler ve dinlendirir. Mücadeleden galip çıkarsa kendisini olgunlaştırmış, ruhunu dinlendirmiş olarak kabul edebilir. Dolayısıyla mağaradan çıkan kahraman, bilinçaltı mücadelesini tamamlamış bir şekilde özgürlüğe kavuşur.

Mağara, küçük bir mekân içinde kendi irademizle kurduğumuz düşlerin karar merkezidir. Aslında nicelik olarak bu küçüklük, nitelik olarak bir büyüklüğe işaret eder (Bachelard, 1996: 182).

Mağara, aynı zamanda insanın kendi gölgelerini barındıran ve bu gölgelerle mücadele ettiği bir yerdir. Kahraman mağarada kendisini, ya içinde bulunduğu mekâna benzeterek kin, nefret, kıskançlık gibi karanlık ve olumsuz özelliklerde olacak ya da mekândan farklılaşarak bu kötü özelliklerini, gölgelerini yenecektir. Mağaranın “orta bir yer” olması da kişinin karakterini değiştireceği bir yer olmasından kaynaklanmaktadır.

Düş gören tamamen terkedilmiş ve derin bir mahzen deliğinde yalnızdır. Odasının duvarları giderek daralır ve bu yüzden kıpırdayamaz hale gelir. Bu hayalde anne rahmi, kapatılma, hücre ve mezar fikirleri birleşir (Campbell, 2000: 122). Anne rahmini temsil eden mağara, karanlıktan aydınlığa giden bir yerdir. Alıp Manaş destanına adını veren kahraman Alıp Manaş da sınavlar yolunda iken kendisini kuyu gibi karanlık bir mağarada

bulur ve dokuz ay boyunca burada uyur:

*“Alıp-Manaş bahadır,
Dokuz ay uyanmadan
Hareketsiz uyudu.
Dokuz ay olunca,
Bilinmez uykudan uyandı”* (Ergun, 1997: 112).

Dokuz ay, kahramanın erginleşme sürecidir. Tıpkı anne karnında gelişmesini tamamlamayı bekleyen bir bebek gibi Alıp Manaş da uykuda gelişmesini tamamlar ve uyandığında yeni doğmuş bir bebek gibi hayata atılır. Bu süreç tamamlanmadan kahraman uyanmaz; yeniden doğuşunu beklemek zorundadır. Dokuz ay boyunca hiç uyanmadan uyuyan kahramanın durumu, Kur’ân-ı Kerim’deki Yedi Uyurlar (Kehf/18.Sûre) kıssasını hatırlatır. Kahramanın bir kuyuda uyuması ve erginleşme sürecinden sonra uyanması, Kehf Sûresi’ndeki yedi kişinin mağarada uyuması ve üç yüz dokuz yıl geçtikten sonra uyanması ile benzerlik göstermektedir. Bu durum aynı zamanda insanın öldükten sonra dirileceğinin de kanıtı halindedir. “Mağara arkadaşları” anlamına gelen eshabü’l kehf, dirilmenin olacağına, kıyamet gününün mutlaka görüleceğinin anlaşılması için Ulu Yaratan tarafından diriltilmiş kişilerdir. Müslümanlarca kutsal insanlar, veliler olan bu delikanlılar, genç yaşta olmalarına rağmen doğru yolu bulmuşlar, inançları uğruna, ölüm dahil her türlü güçlüğe katlanmışlardır (Sümer, 1989: 19-20). Bahsi geçen bu hikâyeye hemen bütün kültür ve inanışlarda vardır ve edebî metinlere konu edilmiştir. Mağara burada da yeniden doğuşun olacağına, ölüp dirilmenin sembolüdür. Geçici bir uyku ya da ölüm hâli olan mağara, bireyin normal halinden başka bir boyuta geçmesini sağlar. Bireyin gelişim süreci ve erginleşme yolu olan mağarada iken uyuması, rüya görmesi kişinin bilinçaltını keşfederek, kendisini tamamlayıp bütünlemesine olanak veren bir durumdur. Ayrıca yedi uyurların uykusunun üç yüz dokuz yıl, Alıp Manaş’ın uykusunun da dokuz ay olması ve her ikisinde de dokuz rakamının geçmesi tesadüfî değildir. Kutsal bir sayı olarak kabul edilen dokuz, anne karnında bekleme süresiyle de aynıdır. Uyku esnasında, Allah tarafından uyuyanların kalpleri âdeta temizlenir, iman güçleri artırılır ve kahraman eskisinden farklı olarak, manevi anlamda yenilenmiş biçimde uyanır. Bu sebeple, “yüce seviyeye ulaşma” yani yüce birey olma yolunda rüya oldukça önemlidir. Kahramanın uyuması ve uyuduğu yer, onun dönüşüm sürecini başlatan bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Kahraman uyandıktan sonra birtakım değişiklikler geçirmiş şekilde kendini bulur.

Felsefik anlamda yeniden doğuşun, dirilmenin mekânı olan mağara, efsanelerde de doğuş, canlanış mekânı olarak halk inanışlarına konu olur.

Türk Memlûk Yaratılış efsanesinde, gökten yağın yağmurların sürüklediği çamurların bir mağaraya dolmasıyla kayaların yarıldığı ve insan kalıplarının bu mağarada teşekkül ettiği anlatılır (Köksal, 1984: 146).

Bu bağlamda, öbür beldeyi yansıtan yerler, ruhsal doğuşun ve aşamanın yeri olarak mağara ile eş anlamdaki balinanın karnı olarak adlandırılır. Kahramanın buraya girmesi de yaşamın kaynağına, başlangıcına (ana rahmine) dönüşünü simgeler ki, bu durum yeniden doğmak için ölmek anlamına gelir. Bu sebeple mağara, yüce ana arketipinin simgesel ifadesidir (Gökeri, 1979: 105). Mağara dişil bir imgedir, anne karnı ve hücre ile eşdeğerdir. Evrensel bir sembol olan mağaraya girme, gelişme ve yayılma, anne karnındaki gelişme sürecini imler. Bu sembolik bakış, mağaranın tıpkı anne karnı gibi koruyucu ve doğurganlık özelliği taşıdığını gösterir.

Dede Korkut Hikâyelerinde mağara, Basat'ın kendisini kahraman olma yolunda erginleştirdiği mekândır ve Basat şahsında Oğuz toplumunun galibiyetine tanıklık eder. Zira Basat ve Oğuz boyu, bu sınav ile kendi olur ve ebedileşir.

Dede Korkut Hikâyelerinden Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destanda Basat'la Tepegöz'ün mücadelesi bir mağara içinde meydana gelir. Basat, halkın başına musallat olan Tepegözle mağarada mücadele eder ve onu öldürür. Tepegöz, yüzük ve kılıç sembollerini kullanarak Basat'ı kandırmaya çalışır. Ancak Basat, bunların bir hile nesnesi olduğunu anlar (Ergin, 2005: 158-163). Bu destanda mağara, savaşın ve galibiyetin doğum mekânıdır. Bu bakımdan mağarada, kahraman sınanır ve kendini gerçekleştirme olanağı bulur. Ayrıca karşıt güç olan Tepegöz de mağarada doğar; bu yönüyle mağara sadece olumlu vasıflar taşımaz, bilinçaltının karanlık yüzünü de temsil eder. Bu bağlamda Tepegöz, olumsuz ve karanlık özellikleri yansıtan bir gölge arketipidir.

Bazı Güneydoğu Anadolu masallarında ise Tepegöz, Kaf Dağı'ndaki bir mağaraya çekilerek, insanları da bu mağaranın içerisine almaktadır (Ögel, 2002: 437). Mağarada Tepegöz'le mücadeleden galip çıkan kahraman, kendisini gerçekleştirmiş ve kanıtlamış sayılmaktadır.

Mitolojik unsurlar dışında dini anlatılarda ve dini motiflerde de mağara kutsal bir yeri temsil eder. Hz. Muhammed'e vahiy, Hira Dağı'ndaki bir mağarada gelir. Mağaradan bu kutsal çıkış ile Hz. Muhammed'in ve insanlığın geleceği değişir ve şekillenir.

Bazı menkıbelerde ise kutsanan mağaraya, kutsal bir hayvan olarak kabul edilen geyik aracılığıyla girilir. Peygamberin torunu Muhammed

Hanefi, bir geyiği mağaranın içine kadar kovalar. Bu sırada mağarada açılan bir kapıdan büyük bir ovaya ulaşır ve orada daha sonra evleneceği Mine Hatun'la karşılaşır (Ögel, 2001: 35). Bu evlilik, Muhammed Hanefi için bir dönüm noktasıdır. Böylece, girilen mağara ve mağaradan ulaşılan yeni maddi ve manevi hayat, onun hayatını tümüyle değiştirecek nitelik kazanır.

Bir Güney Sibirya masalında da bir bahadırın avlanırken karşısına çıkan geyiği kovalaması anlatılır. Bu kovalama sırasında geyik, tümüyle baktırdan oluşan dağda açılan oyuktan içeri girer. Avcı da geyiği takip eder. Geyik bir süre sonra kaybolur. Avcının karşısına Yedi Tanrı (Kuday) çıkar. Burada mağara kutlu bir yer, geyik de Tanrı'nın elçisi olarak yorumlanabilir (Köksal, 1984: 146). Böylece geyik ve mağara, kahramanın kutsanmasına ve yenilenmesine aracılık ederler.

Altay Türklerine ait pek çok halk anlatısında mağara motifine rastlamak mümkündür. Aynı şekilde Altay Türklerinin kahramanları da ala bir geyik kovalayarak büyük bir dağın kenarına gelir ve dağdaki mağaradan içeri girerler (Ögel, 2001: 35). Geyik ve mağara motifi birleştiğinde kendi oluşun çağrısı daha da güçlenmektedir. Böylece mağara, bir kutsal dönüşüm mekânı olmaktadır.

Elif ile Mahmut hikâyesinde de Mahmut, önüne çıkan ceylanı kovalarken bir mağaradan içeri girer. Mağarada ak sakallı ihtiyar vasıtasıyla resmini gördüğü kıza âşık olur (Alptekin, 1997: 212). Kahramanın hayatı açısından mağara bir değişim mekânı olmaktadır.

Battalname'de ise mağara, İlahî buyruğun bildirildiği kutsal bir yer olarak karşımıza çıkar. Hüseyin Gazi'nin kovaladığı güzel ve nakışlı geyik bir mağaraya girer ve sonra orada kaybolur. Bu mağara, destan kahramanının bineceği at ve kuşanacağı savaş araçlarının sunulduğu mânâlar âlemidir. Burada geyik, Allah'ın elçisidir (Köksal, 1984: 146). Geyik kutsal bir hayvandır. Bu sebeple kişiyi kutsal mekâna -mağaraya- çeken, çağırın güç, kutsal hayvan geyiktir.

Battal Gazi destanında mağara sığınma ve saklanma yeridir. Bu işlevdeki mağara, hem Battal Gazi'yi hem de onun atı olan Divzade Aşkar'ı saklayarak korur (Köksal, 1984: 146-147). Koruyucu bir ruha sahip olan bu mağara, kendisine sığınanlar için kötülöklere karşı bir savunma kalesidir.

Saltukname'de de mağara, İlahî buyruğun tebliği edildiği bir mekândır. Aynı zamanda barınma ve korunma fonksiyonu da üstlenir. Kafirlerle sa-

vaşan Saltuk, zor durumda kaldığı anda Minu-cihri-cinnî'nin uyarısıyla mağaraya girer ve atası Battal Gazi'nin atını ve silahlarını bulur. Ayrıca Harut ve Marut da bir mağarada asılı durmaktadırlar. Burası bir cezaevi fonksiyonundadır. Yine kafirler, tutsak ettikleri Saltuk'u karanlık mağaralara atarlar. Eserde mağara, hem kutlu bir mekân olarak hem de ceza çekilen bir yer olarak karşımıza çıkar (Azar, 2000: 34). Mağaranın hemen bütün anlatı türlerinde olumsuz bir durumdayken olumlu bir duruma geçtiği görülür.

Mağara bütün bu özellikleriyle bir *kült evi* (Eliade, 1993: 37) olarak düşünülebilir. Büyük Hun devletinde ve Göktürklerde de devletin ileri gelenlerinin toplanarak “Ata mağarasına” gidip, bu mağaraya saygı duymaları, (Ögel, 2001: 35) Türklerin mağarayı atadan kalan kutsal bir mekân olarak algıladıklarını göstermektedir.

Göktürklerde “mağaradan çıkma”, devlet mitolojisi olarak görülmektedir (Ögel, 2001: 25). Mağara, bireyin kendini yeniden var etmesi gibi devletin de kendisini yeniden var etmesine sebep olan bir varoluş mekânıdır.

Göktürklerin dişi kurdu ile ataları olan çocuk yeraltına giden bir mağaradan içeri girmişler, burada yaşamışlar, çoğalmışlar ve sonradan yeryüzüne çıkmışlardır (Ögel, 2001: 36). Aynı şekilde Ergenekon destanında da Göktürkler, mağarayı andıran demirden dağı eritip dışarı çıkmışlar ve bağımsızlık mücadelelerini tamamlamışlardır. Göktürklerin kayalıklarla çevrili olan Ergenekon adlı yeri yurt edinmeleri orada barınmaları, korunmaları ve buradan yayılmaları mağarada doğuşu ve yayılmayı, mağaranın kutsal bir kült evi olduğunu hatırlatmaktadır.

Kırgız Türklerinin destanlarında yerin deliği, kapısı (Ögel, 2002: 252); Kuzey Türk destanlarına göre de kuzeyde, büyük bir denizin olduğu, bu denizin ötesinde de yer altı dünyasına giden bir mağara yolunun varlığı (Ögel, 2002: 253) inancı vardır. Bu yer kapısı; mağara ile benzeşir. Şamanizm inancına göre yer altı, yeryüzü ve gökyüzünden ibaret olan âlemde yeraltına inen kapı mağaradır. Mağara, hem gerçek mânâda hem de sembolik mânâda bir geçiş mekânı olarak düşünülebilir. Birey, hem boyut değiştirir hem de bulunduğu mekândan başka bir mekâna geçerken mağara, ara bir mekân olarak kabul edilebilir. Şamanizm inancına göre yer altı kutsal bir mekândır. Ancak bu mekâna kötü ruhlar gitmektedir. Sadece arınmış, temiz ruhlar oradan çıkmaktadır. Mağaranın halk anlatılarında ve modern anlatılarda da kullanılma sebebinin kaynağı Şamanizm inancına dayandırılabilir.

Bütün anlatılarda, inanışlarda mağaraya kişilik kazandırıldığı görülmektedir. Mağara her yönüyle koruyucu bir iye gibidir. Mağara aynı zamanda insanın içindeki boşluğun da sembolüdür. O boşluğu doldurmak ise kişinin kendi akli ve iradesi sayesinde mümkün hale gelir. Mağara kişinin kendisidir. Kişinin kıskançlık, kin, nefret gibi duygularını attığı yerdir.

Masallarda geçen mağara motifi ise, daha çok olağanüstü varlıkların yaşadığı bir yer, bir sığınma evi, maceraya atılma mekânı, şekil değiştirme mekânı olarak karşımıza çıkar. Mağara bir ceza, hapsedme, kuşatma; aynı zamanda ödül mekânıdır.

Parlak Ahmet masalında kahraman, mağarada bulduğu altınlar sayesinde zenginleşir (Şimşek, 2001 C. II: 185). Kahraman, eski halinden farklı bir duruma geçerek boyut değiştirir. Nar Tanesi adlı masalda da kahraman bir ışık görür ve bu ışık onu mağaraya çeker (Seyidoğlu, 1999: 136). Hüsnü Yusuf masalında kuş bir mağaradan içeri girer, kız da onun peşinden gider. Orada birçok oda olduğunu ve bütün kuşların akşam olunca geldiğini görür (Seyidoğlu, 1999: 43). Bir çağrı sonucu kahramanın mağaraya çekilmesi, hayvanlar vasıtasıyla olur. Maddi anlamdaki değişiklikler, kahramanın manevi anlamda da değişmesine yol açar.

Kesik Kafa adlı masalda da bir padişahın evlenme isteği olan üç kızı vardır. Babaları sırasıyla gelin olarak bir mağaraya gönderir. İki kız mağarada yapamayacaklarını anlayınca geri dönerler. En sonunda küçük kızı mağaraya bırakırlar. Küçük kız mağarayı süsler, güzelleştirir ve orada kalır. Beyaz bir koyunun peşinden giderek mağaradan yer altına iner ve evleneceği erkeği orada bulur (Seyidoğlu, 1999: 84-88). Mağaradan kurtuluş, ancak akıl ile mümkündür. Kahraman sadece aklını kullanarak hayatını değiştirebilir.

Güneşle Ayın Haracı adlı masalda ayla güneşin haracını getirmeye mecbur edilen gence Hızır tarafından yardım edilir ve genç günün doğduğu mağaraya bırakılır. Gencin aradığını bulması için mağaranın içine girmesi gerekmektedir. Işıktan ve sıcaktan yanarak ve büyük sıkıntılar çekerek mağaraya girer (Sakaoğlu, 2002: 335). Bu durum bireyin, amacına ulaşma yolunda çektiği sıkıntıları ve sıkıntılar, acılar sonucunda olgunlaşma serüvenini anlatır.

Mağara, insanın doğuşunun yeniden gerçekleştiği yer, kuluçkaya yatıp, yenilenmek üzere kapatıldığı bir oyuktur. Her kim bilinçdışına yani mağaraya girse, dönüşüm sürecinin de içine girmiş olur. Bundan sonra da kendisinde olumlu ya da olumsuz değişiklikler olabilir. Bu dönüşüm, genel-

likle yaşam süresinin uzaması ya da ölümsüzlüğe adaylıktır (Jung, 2005: 66-67) Eflatun der ki: Yer altındaki mağara: Görünürler dünyası. Yücelere çıkan tutsak, meseller (idealar) âlemine yükselen ruhtur (Meriç, 2007: 12). İnsanın iç hazinelerini aradığı ve bulduğu yer olan mağara, görünen âlemden görünmeyen âleme yapılan yolculuktur.

Sonuç

Mağara hemen bütün edebî metinlerde varoluş mekânıdır. Gerek dinî anlamda gerekse felsefik ve mitolojik anlamda mağara başlangıçta olumsuz bir mekân gibi görünse de bireyin gelişim ve değişim süreci açısından olumlu bir mekân haline dönüşür.

Mağaraya giriş, edebî metinlerde genellikle bir kilit noktasıdır. Kildin açılması, atılan düğümlerin çözülmesi, kahramanın mağaradan nasıl çıktığına bağlıdır. Mağarada bilinçaltıyla hesaplaşan kahraman kendisiyle hesaplaşmış ve kendisini tanımlamış olur. İnsanın da asıl macerası ve varoluşu kendisini maneviyata teslim ettikten ve kendisini bulduktan sonra başlar.

Kutsal bir mekân olan mağara, bireyi var eden, besleyen, büyüten, yetiştiren, olgunlaştıran, kendi'ne getiren bir yerdir. Bireyin ve bireyden hareketle toplumun bağımsızlık mücadelesinde önemli rol oynayan, koruyup kollayan, sığınak, barınak olan bir mekân olarak karşımıza çıkar. Kimi anlatılarda da ceza çekme yeri, kuşatılmışlık ve hapsedilmişlik hissi veren olumsuz, kapalı ve karanlık bir mekândır. Bazen de mağara bir mükâfatlandırma mekânı olarak karşımıza çıkar. Kahramanın olumlu özellikleri sonucunda ödül kazandığı bir mekân olur. Mağara sığınma, barınma gibi vasıfları bünyesinde barındırdığı gibi bir kapı kurtuluş yolu olarak da düşünülmelidir. Hem kişiyi hapseden hem de özgürlüğe kavuşturan bir mekân özelliğine sahiptir. Bireyi hem kuşatır, hapseder hem de bu kuşatılmışlıktan kurtarır.

Mağara anne karnı, dolayısıyla doğma, büyüme, yayılma, sığınma, korunma özelliklerini taşır. Aynı zamanda mağara, İlahî buyruğun tebliğ edildiği kutsanmış bir mekândır.

Mitolojik ve felsefik anlamları dışında dinî yönü de oldukça dikkate değer olan mağara ile ilgili bütün açılımlar, bireyin ruhen kendisini tamamladığı, olgunlaştırdığı, gerçekleştirdiği bir mekân olduğunu işaret eder. Mağara, maddi ve manevi âlemden, gerçek ve mecazi anlamda, somut ve soyut düşüncede bir dönüşüm ve geçiş mekânıdır.

KAYNAKÇA

ALPTEKİN, Ali Berat (1997); **Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı**, Ankara, Akçağ Yayınları.

AZAR, Birol (2000); **Edebi Bir Metin Olarak Saltuknâme** (Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Semineri) Elazığ.

BACHELARD, Gaston (1996); **Mekânın Poetikası** (Türkçesi: Aykut Derman), İstanbul, Kesit Yayıncılık.

CAMPBELL, Joseph (2000); **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi.

DOĞAN, Ahmet (2006); “Bireyleşim/Kemalat Sürecinde Kapalı ve Dar Mekânlar”, **Bilig**, S. 37 Bahar, 115-128.

ELIADE, Mircea (1993); **Mitlerin Özellikleri** (Çev: Sema Rifat), İstanbul, Simavi Yayınları.

ERGİN, Muharrem (2005); **Dede Korkut Kitabı**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları.

ERGUN, Metin (1997); **Altay Türklerinin Kahramanlık Destanı Alıp Manaş**, Konya, Cemre Yayınları.

GÖKERİ, A. İ (1979); **Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması** (Ankara Üniversitesi DTCF, Yayınlanmamış Doktora Tezi) Ankara.

JUNG, Carl Gustav (2005); **Dört Arketip**, İstanbul, Metis Yayınları.

KORKMAZ, Ramazan (2007); “Romanda Mekanın Poetiği”, Ayşenur Külahlıoğlu İslam-Süer Eker (editör), **Edebiyat ve Dil Yazıları**, Ankara, Grafiker Yayınları, 399-415.

KÖKSAL, Hasan (1984); **Battalnâmelerde Tip ve Motif Yapısı**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

Kur’ân-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli (2006), (Haz: Hayrettin Karaman, vd.), Ankara, Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

MERİÇ, Cemil (2007); **Mağaradakiler**, İstanbul, İletişim Yayınları.

ÖGEL, Bahaeddin (2001); **Türk Mitolojisi I**, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

ÖGEL, Bahaeddin (2002); **Türk Mitolojisi II. Cilt**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

SAKAOĞLU, Saim (1999); **Masal Araştırmaları**, Ankara, Akçağ Yayınları.

SEYİDOĞLU, Bilge (1999); **Erzurum Masalları**, İstanbul, Erzurum Kitaplığı.

SÜMER, Faruk (1989); **Eshabü'l-Kehf (Yedi Uyurlar)**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

ŞENOCAK, Ebru (2005); **İbn Sînâ Hikâyeleri Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma**, (Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi) Elazığ.

ŞİMŞEK, Esmâ (2001); **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması II. Cilt**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

MANZUM SÖZLÜKLERİMİZDEN MİFTÂH-I LİSÂN'IN ŞEKİL, DİL VE ÜSLÛP ÖZELLİKLERİ¹

ÇINAR, Bekir
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Anadolu'da XV. yüzyılda başlayan manzum sözlük yazma geleneği, XX. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiştir. Miftâh-ı Lisân'ın yazıldığı "XIX. yüzyılda 7'si **manzum** olmak üzere 30 sözlük yazılmıştır.

XIX. yüzyıl Osmanlı toplumunun Batıyla iletişim kurmasıyla birlikte Fransızca'ya duyulmuştur.

Türk edebiyatında tespit edebildiğimiz kadarıyla ilk ve tek **Türkçe-Fransızca manzum sözlük** örneği Miftâh-ı Lisân'dır. Şairin klasik manzum sözlük kaidelerine bağlı kalarak, yazıldığı dönemin çok revaçta bir dili olan Fransızca ile yazdığı bu eser, vezin, kafiye, dil ve üslûp bakımından oldukça dikkat çekicidir. Çok iyi bir tercüman olduğunu bildiğimiz Yusuf Hâlis Efendi, bu eserinde kanaatimizce eserinde kullandığı dil ve üslûp bakımından oldukça başarılı bir şair olduğunu da ispat etmiştir.

Manzum sözlüklerin dilimize kazandırılması ve sözlük çalışmalarında kelimelerin anlamları verilirken şiirlerden de örnekler sunulması bizlere yeni ufuklar açacaktır.

Anahtar Kelimeler: Manzum sözlük, Miftâh-ı Lisân, Yusuf Hâlis Efendi, klasik Türk edebiyatı, dil ve üslûp.

ABSTRACT

The tradition of writing verse dictionaries, which started in the XVth century, continued until the middle of the XXth century. In the XIXth century, when Miftâh-ı Lisân was written, 30 dictionaries, 7 of which are verse, were written.

There was the need of Arabic and Persian language before the XIXth century, and in the XIXth century French was required with the Ottoman

¹ Bu çalışmadaki bilgilerin bir kısmı, Bekir Çınar, **Miftâh-ı Lisân Manzum Türkçe-Fransızca Sözlük**, Akçağ Yay. Ankara 2007 eserimizden alınmıştır.

society having relation with the west.

The first and the only sample of Turkish-French verse dictionary, as far as we could determine, is *Miftâh-ı Lisân*. This work, which the poet wrote by depending on classical verse dictionary rules, is rather interesting in terms of measure, rhyme, language, and style. It was written in French, which was a language in demand in the period when the work was written. Yusuf Hâlis Efendi, who we know was a rather good translator, proved himself to be also a good poet in terms of the language and style he used.

Having verse dictionaries acquired to our language and presenting samples of poems together with the meaning of words in dictionaries would open new understandings for us.

Key Words: Verse dictionary, *Mitâh-ı Lisân*, Yusuf Hâlis Efendi, classical Turkish literature, language and style.

1. Manzum Sözlüklerimiz ve Yazılış Amaçları

Bilindiği üzere insanlık tarihinin yeryüzündeki en büyük faaliyetlerinden birisi, dili geliştirmedir. Bu gelişmeler sözlük çalışmalarına olan ihtiyacı doğurmuştur. Klasik Türk şiiri, asırlar boyunca din, tasavvuf, gramer, tıp, tarih, coğrafya, astronomi gibi birçok bilim dallarının öğretiminde oldukça önemli görevler üstlenmiştir.

Türkçe sözlüklerin ilk örneği Kâşgarlı Mahmud'un 1074'te yazdığı *Dîvânu Lugati't-Türk'tür*. *Dîvânu Lugati't-Türk'ten* sonra Anadolu, Çağatay ve Memlük sahalarında genellikle Arapça ve Farsçadan Türkçeye olmak üzere birçok sözlük kaleme alınmıştır (Horata, 2000:75).

Manzum sözlük geleneğinin Anadolu'daki ilk örnekleri Arapça-Farsça olarak görülmektedir (Öz, 1997:3). Bunların en önemlileri İbn-i Mâlik'in (ö.672/1274) Arap grameri ile bin beyitlik *Kitâbu'l-elfiye*'si ve Ebu Nasr-i Ferâhânî'nin (ö.618/1221) *Nisâbu's-sibyân*'ıdır (Karaismailoğlu, 2001:179) 15. asırdan itibaren Anadolu'da Farsçayı öğrenme ihtiyacı duyulduğundan Farsça manzum-mensur sözlükler yazılmaya başlanmıştır (Öz, 1999:4). Bilindiği kadarıyla Anadolu sahasında yazılmış ilk Farsça-Türkçe manzum lügat, Hüsâm b. Hasan el-Konevî'nin (öl. 1399) *Tuhfe-i Hüsâmî*'dir (Kılıç 2001:15).

Manzum sözlüklerden *Sünbülzâde Vehbî* (ö.1224/(1809-1810)'nin *Tuhfe-i Vehbî*'si 58 defa; Şâhidî İbrahim Dede (ö. 957/1550)'nin 1848/1867

yılları arasında İstanbul’da dört defa basılan *Tuhfe-i Şâhidî*’sini² anmak yeterli olacaktır (Kartal, 2003:20). Ayrıca doğrudan Arapça-Türkçe manzum sözlükler de yazılmıştır. İbn-i Melek’in 795/1392 yılında kaleme aldığı tahmin edilen *Feriştehoğlu Lügati*, Şemsî’nin *Cevâhirü’l-keîimât*³, Şeyh Ahmed’in 1051/1641’de yazdığı *Nazmü’l-leâl*⁴ bunlardandır. Bu sözlüklerden *Feriştehoğlu Lügati* Türkçe-Arapça sözlüklerin hem ilki hem de en meşhuru olup 60’ın üzerinde yazma nüshaları vardır (Kılıç, 2006/1 S.20:68).

Batı dilleri için de manzum sözlüklerin yazıldığını biliyoruz. Bosnalı Üsküfî’nin 1040/1635’te telif ettiği *Makbûl-i Ârif* isimli Bosnaca-Türkçe manzum lügati bunlardandır (Kartal, 2003:20).⁵

XIX. yüzyılda manzum sözlük geleneği, Hayret Mehmed Efendi’nin (Arapça-Farsça-Türkçe) 869 beyitten oluşan *Tuhfe-i Zibâ*’sı (1234/1819), Hasan Aynî’nin (Arapça-Farsça-Türkçe) 1417 beyitlik *Dürrü’n-nizâm*’ı (*Nazmu’l Cevâhir*) (1226/1811), Çemişgezekli Nasûh Efendi’nin (Arapça-Farsça-Türkçe) 610 beyitlik *Tuhfe-i Nushî*’si (1297/1842), Süleyman Dürrî’nin (Farsça-Türkçe) 141 beyitlik *Güher-rîz*’i (1263/1847), Macaristan’ın Şiklovis kasabasından olan Osman’ın (Farsça-Türkçe) 221 beyitlik *Tuhfetü’l-ma’na*’sı (1268-1852), Süleyman Hayrî’nin (Arapça-Farsça-Türkçe) üç bin beyitlik *Hayrî’l lügat*’ı ile devam etmiştir.⁶

Bunların yanında “Avrupa’da Lâtin harfleriyle yazılmış, Türkçeyi de içinde bulunduran çok dilli sözlüklere rastlanmaktadır. Dilimizde Lâtince sözlüklerin ilk örneği ise, XIV. asırda Kıpçak sahasında yazılan Codex Cumanicus’tur. XIX. asırdan sonra ise diğer dillerde olduğu gibi Lâtince, İtalyanca, Rumca sözlüklerin sayısı epeyce artmıştır. Bunların çoğu azınlıklar tarafından kaleme alınmıştır” (Horata, 2000:75).⁷

“Eski dönemlerde Arapça ve Farsça kelimeler için yazılan ‘Tuhfe’ler, 19. yüzyılda Fransızcaya döndü. Bunda Osmanlı toplumunun Batı’ya açılmasının büyük rolü vardı. İlk ve tek Fransızca ‘tuhfe’ örneği, 1849-

² Bu eser hakkında geniş bilgi için bkz (A Hilmi İmamoğlu, 2005).

³ Bu eserle ilgili yüksek lisans çalışması yapılmıştır. Seyfettin İlhan (1997), *Cevâhirü’l Kelimât*, Fırat Üniversitesi. SBE (basılmamış) Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

⁴ Bu eser hakkında geniş bilgi için bkz. (Abdülkadir Gülhan, 2005).

⁵ Manzum sözlükler hakkında teferruatlı bilgi için bkz. Yusuf Öz, (1996), *Tarih Boyunca Farsça-Türkçe Sözlükler*; Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

⁶ Geniş bilgi için bkz.: (Öz, 1996); A. Atillâ Şentürk-Ahmet Kartal (2004:478).

⁷ “Hayrî’l-Lügat Türk, Arap, Acem lisanları üzerine olup üç bin beyittir” (İnal, 2000/II:914).

⁸ Bu sözlükler şunlardır: Khloros 1889, Murad 1901, Murad 1903, Panayotides 1897-98, Selanikli 1868, Sostaki ve Fotyadi 1860, Temistokli 1311, Yusuf 1888, Eleferyadis, 1898, Ktenas 1896. (Horata, 2000:75). Codex Cumanicus Karadeniz’in kuzeyindeki Kıpçak (Kuman) Türklerinden İtalyanlar ve Almanlar tarafından 14. yüzyılda derlenmiş iki bölümlük bir eserdir. Sözlükler Lâtince, Farsça ve Kıpçakçadır (Ercilasun, 2004:386).

1850 yılında yayınlandı. ‘Miftah-ı Lisân’ yani ‘Dilin Anahtarı’ adıyla basılan eseri Hâlis Efendi kaleme almıştı. Profesyonel tercüman olan yazar, önsözünde kitabını bu dile yeni başlayanlar için kaleme aldığını söylüyordu” (Kut, 1999:1). Miftâh-ı Lisân’ın şu ana kadarki bilgilerimize göre Türkçe-Fransızca manzum ilk ve tek lügat olduğu söylenebilir.

Manzum sözlükler, klâsik tarz dil öğretiminde bir ders kitabı olarak okunmuştur. Bu sözlükler, “hacmi küçük, faydası çok ve ezberi kolay eserler olarak nitelenmiştir. “Sıbyan” ve “mübtedî” tabir edilen çocuklara ve tahsile yeni başlayanlara ezber yoluyla önemli miktarda kelime ve bazı gramer kaidelerinin öğretilmesini temin eden, bunun yanında kültür, edebiyat ve aruz bilgileri de sunan manzum sözlükler, nazmın talebeye hoş ve cazip gelmesi, vezin üzere kolayca okunması ve tekrar yoluyla kısa sürede ezberlenmesi bakımından büyük alâka görmüştür. Bu sözlüklerde bazı edebî sanatların, bahir ve vezinlerinin öğretilmesinin yanı sıra şiire ve şairliğe meyilli olanların kabiliyetlerinin geliştirilmesi de arzu edilmiştir (Öz, 1999:5).

İslâm kültüründe çoğu çalışma gibi sözlük çalışmaları da Kur’ân-ı Kerim ve hadisleri doğru anlama gayretleriyle ortaya çıkmıştır (Kılıç, 2006/1, S. 20:67). Manzum sözlüklerin önemli bir kısmı sıbyan mekteplerinde okutulmakla kalmamış, tekke, dergâh, medrese gibi insanların belli bir amaç etrafında toplandığı çeşitli müesseselerde rağbet görmüştür. İslâmî ilimler çoğunlukla nakle dayalı olduğundan bilginin olduğu gibi korunması, âlimlerce yazıldığı gibi aynen ezberlenmesi gerekiyordu. Bir kitabı ezberlemenin en kolay yolu da bilgileri manzum hâle getirmekti (Kılıç: 2006/1, S. 20:69). Bu sebeptendir ki belli konularda ders kitapları yerine Arapça-Farsça olarak manzum sözlükler kaleme alınmıştır.

Pek çok manzum sözlüğün mukaddime kısmında “lügat ilmi”nin insanı zeki edeceğinden bahsedilmesi ve hatta müelliflerinin de çocuklarında en azından bir manzum sözlük ezberlediğini beyan etmesi, üzerinde durulması gereken önemli ayrıntılardır (Kılıç, 2006/1, S.20:66-67).

2. Eserin Müellifi Yusuf Hâlis Efendi’nin Hayatı ve Eserleri

2.1. Hayatı

Yusuf Hâlis Efendi, Tâhir Ömer-zâdelerdendir.⁸ H.1220 (M.1805-1806)’de İstanbul’da doğdu. H.1230 (1815)’da Dîvân Kalemi’ne ve üç

⁸ Tâhir Ömer Bey, Enderunlu Fâzıl’ın dedesidir. Sultan birinci Abdülhamid devrinde, Akkâ Muhafızı iken Osmanlı devletine isyan etmiştir. Cezayirli Gaazi Hasan Paşa tarafından mağlup ve idam edilmiş; bu işyâna devam eden oğlu Tâhir de Şam Valisi Mehmed Paşa tarafından öldürülmüştür (Banarlı, 1987/II:783).

sene sonra Tercüme Odası'na girdi (İnal, 2000:805).⁹

O çocukluk yaşından beri Bâbiâli'de ilim ve hüner için sebatla ve gayretle çalışmış, bilinen Fransızca tahsiliyle olabildiği kadar liyakat kazanmıştır (İnal, 2000:805). Şâir Enderunlu Fâzıl'ın akrabasındandır (Gövsa, trhs:166)¹⁰.

1249 (1833-1834)'da Namık Paşa'nın Londra sefâretine tayinde baş kitâbet vazifesiyle Londra'ya gitti. 1252 (1836-1837)'de *hâcegânlık*¹¹ rütbesi ve 1253 (1837-1838)'de "*emekdârândan olmasına binâen*" hâmise nişanı verildi (İnal, 2000:806).

1260 (1844)'ta İkinci Mâbeyinci Selim Beyin refâkatinde Tunus'a ve 1261 (1845)'de kitâbet hizmetiyle Trablus-ı Şam'a gitti. Avdetinde rütbe-i sâniye ile Bâbiâli Tercüme Odası Arabî Mütercimliği'ne tayin olundu (İnal, 2000:806). Son memuriyeti Tercüme Odası'ndaki ikinci mütercimlik maaşı ile emekliye ayrılmıştır (Bursalı M. Tâhir, 2000:169).

Fatin *Hâtimetü'l-eş'âr*'ında; Hâlis Efendi'nin bin iki yüz yirmi senesinde doğduğunu, iki yüz otuz beş senesinde dîvan kalemine, üç sene mürûrunda Tercüme Odası'na memur ve tayin kılındığını, iki yüz kırk dokuz senesi ser-kitâbet hizmetiyle Londra'ya, iki yüz altmış bir senesi yine kitâbet-i mezkûre ile Trablus-ı Şam'a, son olarak Arap lisânına olan malûmâtı icabınca ikinci Arabî mütercimliği hizmetine memur ve tayin edildiğini belirtmektedir (Fatin, 1271:82).

Nâil Tuman ve Mahmut Kemal İnal, Hâlis Efendi'nin 28 Şaban 1300 (4 Temmuz 1883)'de vefât ettiğini ve Eyüp Kabristanı'na defn olduğunu bildirmektedir (Tuman, 2001:1012-İnal, 2000:806). Ayrıca İnal, *Tezkire-i Fatin*'deki târih-i velâdetine nazaran 80 yaşında vefat etmiş olabileceğini, *Vakit Gazetesi*'ndeki fıkrada 86 yaşında ve *Cerîde-i Havâdis*'de 90 yaşını mütecâviz olarak vefat ettiğini belirtmektedir (İnal, 2000:806).

2.2. Eserleri

Yusuf Hâlis Efendi'nin *Şehnâme-i Osmânî*, *Kıyâfetnâme-i Cedid*, *Miftâh-ı Lisân*, *Sulhnâme-i Hâlis* adında dört eserinin bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu bilgileri netleştirmek için söz konusu eserler hakkındaki bilgileri şöyle sıralayabiliriz:

⁹ Ayrıca bkz. (Bursalı M. Tâhir, 2000:169), (Tuman, 2001:1012).

¹⁰ Ayrıca bkz. (Fatin, 1271:82); (Tâhir, 2000:169); (Tuman, 2001:1012).

¹¹ Hâcegân kelimesi, müderrisler ve hocalar anlamına gelmekle birlikte, devlet dairelerinde yazı işlerinin başında ve bazı önemli memuriyetlerde bulunanlar hakkında da kullanılır. (Pakalın, 1946:693-694). Hâlis Efendi için ikinci anlamı kastedilmiş olmalıdır.

Çaylak Tevfik Efendi *Kâfile-i Şuarâ*'da:

“Hâlis Efendi şurâ-yı asrın nâmdârıdır. 1269 (1852-1853)'da zuhur eden Moskof Muharebesi esnâsında *Şehnâme-i Osmânî* nâmıyla inşâd eylediği manzûmesinde tahrîk-i urûk-ı hamîyyet ve teşci-i erbâb-ı gayrette kuvvetçe kelâm-ı Tûsî derecesine varabilmiştir. Müretteb dîvânı ve bir çok tevârih ve mesneviyâtı vardır” demektedir (İnal, 2000:806). Mahmut Kemal İnal, bu ifadelerin çok mübalağalı olduğunu belirtmekte ve müretteb dîvânının, târih ve mesneviyâtının ne görüldüğünü, ne de işitildiğini belirtmektedir (İnal, 2000:806).

Sicill-i Osmanî'de ise Halis Efendi'nin iki eserinin olduğu belirtilmekte ve dil bilir, şair, güzel konuşur bir kimse olduğu kaydedilmektedir (M. Süreyya, 1996/II:269).

2.2.1. Şehnâme-i Osmânî

Otuz iki sahifeden ibâret bir risâledir. Târih, Fahriye-i Askeriye, Dâstân-ı Askerî, münâcat, kıt'alar donanmalara dâir şarkı, Fuad Paşa hakkında kasîde, *Fetihnâme-i Sivastopol*, *Nusretnâme*, *Vatan Kasidesi* kâbilinden manzûmeleri hâvîdir. Hangi târihte tab' olunduğu gösterilmemiştir (İnal, 2000:807-808).

2.2.2. Levate (Kıyâfetnâme-i Cedîd)

Levate nâmındaki müellifin ilm-i kıyâfete dâir te'lif eylediği eseri telhis ve tercüme ederek *Kıyâfetnâme-i Cedid* unvanıyla resimli olarak tab' ettirmiştir. Hangi târihte ve nerede tab' edildiği muharrer değildir. Sultan Abdülmecid'in evâil-i cülûsunda tercüme edildiği mukaddimesinden anlaşılmaktadır (İnal, 2000:807).

2.2.3. Miftâh-ı Lisân¹²

Türkçe-Fransızca manzum lügat olup 1266 (1849-1850)'da ikmâl ederek Cerîde-i Havâdis Matbaasında basılmıştır. Elli iki sahifedir (İnal, 2000:807). Miftâh-ı Lisân, Vehbî'nin “Tuhfe” adlı eserine benzer. Bu eserde Hâlis Efendi Türkçe ile Fransızca'yı karşılaştırmıştır (TDEA, 1981:IV).¹³

2.2.4. Sulh-nâme-i Hâlis

On yedi muhammesten ibârettir. 1272 (1855-1856)'de tab' olunmuştur (İnal, 2000:807-9).

¹² Miftâh-ı Lisân, şekil ve muhteva özellikleri bakımından ileriki bölümde teferruatlı olarak incelenecektir.

¹³ Ayrıca bkz. (Türk Ansiklopedisi, 1970:18/391).

3. Miftâh-ı Lisânın Şekil, Dil ve Üslûp İncelemesi

3.1. Şekil Özellikleri

3.1.1 Adı, Yazıldığı Tarih ve Yazılış Sebebi

Miftâh, “anahtar, şifre cetveli, dil öğrenirken yapılacak tercüme ve meselelerin halledilmiş şekillerini gösteren kitap” demektir (Devellioğlu 1992:770). Miftâh-ı Lisân ise dilin anahtarı demektir.

Yusuf Hâlis Efendi’nin bu eseri Türkçe-Fransızca manzum bir lügattir. Şair birçok lügatin bulunduğunu ancak hakikatte bu alanda tek olduğunu söylemektedir:

18 Muhtelif ise de envâ‘ -ı luğat
Birdir ammâ ki hâkîkatde âdât

Şair eserin isminin hatırdâ kalıcı olması için Miftâh-ı Lisân koyduğunu bir beyitte şöyle belirtmektedir:

36 Ola tâ maşşada ismi çesbân
Kondı hem nâmı da Miftâh-ı Lisân

Eserin yazıldığı tarih, eserin târih-i hâtime bölümünde H.1266 (M.1849-1850) olarak verilmiştir:

Bi-hamdi’llah bu manzûmem tamâm oldı
Zihî zîbende-i hûsn-i nizâm oldı

.....

Medenk-i hâme açdı kûfl-ı târihin
Bu Miftâh-ı Lisân-ı nev tamâm oldı

Miftâh-ı Lisân’ın manzum olarak yazılmış olan sebab-i telif kısmında şair, eseri neden Türkçe-Fransızca yazdığını açıklamaktadır. Şair bu bölümde herkese ilim ve fen gerektiğini, ecnebî fende tahsilin zaruret haline geldiğini, önceleri Arapça, Farsça ve Türkçe çok güzide eserler yazıldığını ancak; kendi döneminde Fransızcanın revaçta olduğunu “fenn-i talim” için bu dilin öğrenilmesinin zarûret haline geldiğini belirtmektedir. Fen ilimlerinde yeni icatların çoğaldığını, yeni icatları öğrenmek için de bu dilde yazılmış kelimeleri öğrenmenin kaçınılmaz olduğunu da bu kısımda manzum olarak açıklamaktadır:

- 17 Evvelâ mübtedîye lâzım olan
Ecnebî fende de taḥşîl-i lisân

Şair Arapça, Farsça ve Türkçenin güzîde birer lisan olduğunu; ancak Fransızcanın sonradan revaç bulduğunu “fenn-i talim”in ona muhtaç olduğunu belirtmektedir:

- 21 Cümleden efḍal ü a‘lâ ‘Arabî
Fârisî Türki lisân münteḥabı
- 22 Şoñradan buldı Fransızca revâc
Fenn-i ta‘lîm aña oldı muhtâc

Fen ilimlerinde yeni icatlar çoğaldıkça, şaşılacak bir biçimde yol gösterici olarak bu dile ihtiyaç duyulduğunu, yeni icatlar öğrenmek için sözlerin ve kelimelerin arttığını ve her fen bilimi için ayrı lügatler yazıldığını belirtmektedir:

- 23 Çoğalup anda nev-îcâd-ı fünûn
Niçe bir ma‘rifet ‘acebe-nümûn
- 24 Anda oldıkca ma‘ârif îcâd
Oldı elfâz u lügâti müzdâd
- 25 Oldı her fenne de bir başka lügat
İştîlâhâtı içün bir âlât

Hâlis Efendi, daha önceki yüzyıllarda Türkçe-Arapça-Farsça olarak yazılan manzum sözlük geleneğini yukarıda izah edildiği üzere Türkçe-Fransızca olarak yapmıştır.

3.1.2. Tertip Şekli, Bölümleri ve Bazı Şekil Özellikleri

Eser üç bölümden oluşmaktadır. İlk III sayfada mensur “*Mukaddime*” vardır. Bu bölümde Türkçe ve Fransızca arasında bazı farklılıklar belirtilmiş, Fransızca kelimelerin kullanılmasında dikkat edilmesi gereken önemli noktalara işaret edilmiş ve Osmanlıca harflerin Fransızca alfabedeki karşılıkları verilmiştir. Şair bu bölümde Osmanlıca harflerde kullandığı yedi çeşit işareti tanıtmıştır. Daha sonra heceler ve bazı kelimeler tablo halinde bölüm sonunda verilmiştir.

İkinci bölüm manzum “*dibâce*”dir. Mesnevi tarzında yazılmış olup 38 beyitten müteşekkildir. Bu bölümde şair, Abdülmecid Han’a kısa bir metkiye de yazmış, on beşinci beyitten itibaren sebep-i telif yer almaktadır.

Üçüncü bölüm ise *sözlük* kısmıdır. Eserin sözlük kısmı Elifbâ esâsına

göre tertip edilmiş ve 21 başlıktan oluşmaktadır.

Eserin sözlük kısmı 21 başlıktan oluşturulmuş her başlık, altındaki manzumenin vezin ve kafiyesine uygun olarak tanzim edilmiştir. Yani başlıklar da vezinli ve altındaki manzume ile kafiyelidir. Mesela birinci başlık;

SER-TÂC-I ZĪBĀYİŞ-FEZĀ HER-NĀME-İ PÜR-NĀM-ĤUDĀ¹⁴
(*Müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün*)

şekindedir. Bu başlığın altındaki manzume, başlıkla aynı vezinde ve “a” sesiyle kafiyelidir:

1 Allah diyö gökler siyö yer ter komanse ibtidā
Dieux cieux tere commencer

Dā'im tujur bākī eternal enfini bī-intihā
toujours ternel infini

Diğer başlıklar da aynı sistem dâhilinde işlenmiştir:

ĶIT^c A-İ ELMĀS-VEŞ ŞĀHĀNE RĀ^c NĀ- MÜSTETĀB¹⁵
(*Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilât*)

28 Pâdişâhım sir yaşa viv, manyenim ^c âlī-cenāb
sire vive magnanime

Venkr gālib olmak envensibl hem nuşret-me'āb
vaincre invincible

ĶIT^c A-İ ÇÜN GÜHER-İ ZĪ-ĶIYMET¹⁶
(*Fâ'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün*)

49 ^c Arzuhālīñ adı süplik, röket
supplique requête

Bilyedir tezkere jurnal gazet
jornal gazete

ĶIT^c A-İ DĀLĪYYE-İ DĀNİŞ-FERĀ-YI DİL-PESEND¹⁷
(*Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilât*)

106 Garde hıfz itmek rögarde bakma çara[k]ol la gard
garder regarder la garde

¹⁴[Allah'ın adıyla dolu her mektubun güzelliğini artırıcı başlık]

¹⁵[Elmas gibi, şâhâne, alımlı ve seçilmiş (bir) kut'a]

¹⁶[Kıymetli bir inci gibi olan kut'a]

¹⁷[Gönlün makbulü bilgi verici dâl kut'ası]

Ubli nisyân dağı dikkatsizlige dindi megard oubli mégarde

Yukarıda açıklandığı üzere eserde kıt'aların tertibi "elifbâ" esasına göre (alfabetik) olarak yapılmıştır. Bu yönüyle Tuhfe-i Vehbî'ye¹⁸ benzenmektedir. Ancak Fransızca'da bulunmayan 13 harfle kafiye yapılamayacağını şair bir beyitle açıklamaktadır:

104 Şā vü cīm ü hā vü hā vü zel ü şād u dād u tād
Dağı zā vü ' ayn u ğayn ğarf-i kâf hem de hā

3.2. Eserdeki Kelime Sayısı ve Farklı Beyitlerde Tekrar Edilen Kelimeler

Miftâh-ı Lisân III+52 sayfa ve 566 beyittir. Sözlük kısmı 521 beyitten oluşmaktadır. Sözlük kısmında yaklaşık 5.500 kelime vardır. Bu kelimelerin yaklaşık 2.600'ü Fransızca, 2.900'ü ise Türkçedir. Yani şair 2.600 civarında Fransızca kelimenin karşılığını vermiştir. Türkçe kelime sayılarının daha fazla oluşu, eş anlamlı kelimelerin Türkçe kelimelerde daha çok kullanılmasındandır.

Miftâh-ı Lisân'da **49 Türkçe** kelime farklı beyitlerde **tekrar** edilmiştir. Kelimelerin yanlarında rakamla belirtilenler ise üç defa tekrar emiştir. Bu kelimeler şunlardır:

Acı, ağır, akşam, anlamak, arzu etmek, ayak, ayna, az, bağ, bağlamak, baş, bayrak, çabuk, çok büyük, efendi, emniyet, fahişe, fâsık (3), gazap (3), gemi, geniş, gömmek, hasm, hile, hüküm, ızdırıp, ince, iş (4), kadın, kale, keçi, kıyı, mâna, öğle, perde, rahat, söz, suç, suret(3), tahkir (3), tabib, ter, vehm, yalan, yen, yükletme, zafer, zevc, zevk.

Eserde **15 Fransızca kelime** farklı beyitlerde tekrar edilmiştir. Bu kelimeler şunlardır:

Aimant, ancien (3), boulet, cabl, depense, fin, mineur (3), murmurer, recompencer, repos, sens, somme, vaincre (3), vite, voeu.

Farklı beyitlerde birçoğu aynı anlama gelen kelimelerin tekrar edilmesi, kanaatimizce vezin ve kafiye zaruretinden olabileceği gibi dikkatsizlikten de kaynaklanabilir.

¹⁸ Tuhfe-i Vehbî'de de kıt'aların kafiyeleri alfabetik sıralanmıştır (Öz,1996:363). Müellif kelimeleri kolayca hatırd tutacak tarzda sıralanmış esere büyük rağbet temin etmiş ve Şâhidi'nin Tuhfe'siyle birlikte diğer lügatleri itibardan düşürmüş ve yarım asır öncesine kadar medrese ve rüştiyelerde Farsça tedrisatta talebeye ezberletilen klasik bir kitap seviyesine yükselmiştir. Bu lügatin 120 eserin özü olduğu müellif tarafından bildirilir (Akün, 1970/XI:241).

3.3. Eserin Muhteva Özellikleri

3.3.1. Eserde İşlenen Kelime Çeşitleri

Eserde alınan kelimeler belirli bir sistem içinde verilmeye çalışılmıştır. Mesela;

Birinci bölümde; Allah, peygamber, Kur'ân, İncil, Tevrat, Zebur, İsa, Musâ, Cebrail, âhîret...gibi dinî kelimeler, **altıncı bölümde** daha çok fiiller, **yedinci. bölümde** coğrafi terimler ve kelimeler, **on birinci bölümde** dilbilgisi terimleri, **on ikinci bölümde** öncelikle çeşitli ilimlere dair kelime ve terimler, **on dördüncü bölümde** vatan, millet, yönetim, politika, ekonomi, hükümet vb. kelimeler, **on yedinci bölümde** musiki ile ilgili kelimeler, **on dokuzuncu bölümde** sayılar ve günler, **yirminci bölümde** ayların isimleri, **yirmi birinci bölümde** daha çok deyimler ve atasözlerinin karşılıkları verilmiştir. Deyimler ve atasözlerinin en son bölümde verilmesi, müellifin dil öğretiminde kullandığı metot ve başarı açısından dikkat çekicidir.

3.3.2. Eserde Kullanılan Bazı Tamlamalar, Deyimler ve Atasözleri

yüreksiz olmak//Hakk'ın kudreti

481 Fer la kân qarşud vuruşmağda yüreksiz olmak
faire la cane

Bra kıoldur dahı lö bra dö Diyö kudret-i Hakk
bras le bras de Dieu

sakal başı dağıtmak

485 Fer la barb ya^c nî şağal başı tağıtmak mefhüm
faire la barbe

Fer sa barb dindi tırış olmağa lafz-ı ma^c lüm
faire sa barbe

kendini beğenmek

486 Begenüp kendüyi hürmetlenüp itmek ikrām
Etr kıontān dö sa person dime mefhüm-ı kelām
être content de sa personne

nafile çalışmak

487 Batr lo nāfile çalışma suyu dökme demek
battre l'eau

Bakma mir ʾāta nişān alma mire göz dikmek
mirer

suyunu bulmak / yolunu, yönünü bulmak

488 Rövenir sür lo şuyun bulma olur lafz-ı meʾāl
revenir sur l'eau

Düşmüş iken yine kalkışdı demek darb-ı mişāl

mâlik olmak // eli açık

489 Hıfı su men mâlik olmağ avuar ün şoz an men
sous main avoir une chose en main

Kerem ihsān u cömerdlik dimedir a plen men
a pleine main

beğenerek alkışlamak

491 Hem de taḥsîn ile el çarpma demek batr la men
battre lamen

El uzatmağ şadağa istemedir tandr la men
tendre la main

birine mahkûm olmak

493 Jö mö me antrö vo men dinse māl-i mefhûm
je me mets entre vos mains

Râzıyım re ʾyiñize ben size oldum maḥkûm
takati kalmamak

496 Yeri kazmağla araşdırma dimekdir fuyle
fouiller

Qalmamış tāḳati bî-tāb u tüvān pul muyle
poule mouillée

yerin kulağı vardır // duymazlıktan gelmek

499 Hep yeriñ kulağı var dime le mür on dezoreyl
les murs ont des oreille

Hem sağırılığa urup diñlememek ferme loreyl
fermer l'oreille

para içinde yüzmek

510 Vaʿd-i şādıḳla peşin naḳd dö larjan ḳontan
de l'argent comptent

Aḳça içinde yuvarlanma rule sür larjan
rouler sur l'argent

parmağını her şeye sokmak / burnunu her şeye sokmak

- 514 Parmağın her şey'e şokmak fure son ne partu
fourrer son nez partout

Neysel üstel gıyılens setri huşuşâ sürtu
surtout

para tahsiline gitmek

- 517 Akça taşşilene gitmek dimedir batr la kes
battre la caisse

Kes tavul ' askeri kaldırma dahı batr la kes
caisse battre la caisse

ne kadar ekmek o kadar köfte

- 500 Maşraf u harca göre hâşıl olur bir maţlûb
Nân şorbaya müşâbih dime tel pen tel sub
telle peine telle soup

Malı olan mal bulur harcamaya kudreti olur

- 482 Lö biyen şerş lö biyen mâlı olan mâl bulur
le bien cherche le bien

İl a bon do öñi şarf itmege kudreti olur
Il a bon dos

Ekmeden biçilmez / Herkes ektiğini biçer

- 502 Ekmedikçe biçemez il fo seme pur küilir
il faut semer pour cueillir

Hem nişân almak için topda olan döğme de mir
mire

Bir akçe ile dokuz kubbeli hamam yapmak

- 513 Bu meşeldür dinilür fer de şato an Espayn
faire des château en Espagne

Mâl-i hulyâ ile efkârını topladurma hemân

3.3.3. Eserde Kullanılan Bazı Cümleler

Eserde cümleler bir dil öğretiminde verilmesi gereken temel kelimeler verildikten sonra, genellikle deyimlerden sonra ve bölümlerin sonunda işlenmiştir. Yani bugünkü öğretimde **tümevarım** diyebileceğimiz bir yöntem izlenmiştir.

Türkçenin aruza uymadığı gerekçesiyle klasik Türk şiirine Farsçadan giren birçok kelime olduğu bilinen bir gerçektir. Ancak bu eserde Fransızca cümleler aruzla çok başarılı bir şekilde işlenmiştir. Bazen bir mısradan hem Fransızca hem Türkçe cümleler işlenerek müellifin hem Fransızcaya, hem Türkçeye hâkimiyeti görülmektedir:

157 Ey ‘ azizim çalış ezberlemege dersini hep
Taşe d’aprandr mon şer vo leson tut par kör
Tacher d’apprendre mon cher vos leçons toutes par coeur

186 Fâ‘ ilâtün fâ‘ ilâtün fâ‘ ilâtün fâ‘ ilât
Tu se mo son san pareyil hep bulunmaz bi-naôir
tous ces mots sont sans pareil

286 ‘ İlmiñiz varsa severler sizi bi-ħadd ü kıyās
On vu zem anfiniman si vu zet ön om dö siyans
On vous aime infiniment si vous êtes un homme de science

364 Dan sö livr jö ne pa mi dö mezür for difisil
Dans ce livre je n’ai pas mis de mesure fort difficile

Bu kitâba kıomadım güccine bir vezn-i ‘ amik

423 Se ten ver dö bon gu bu nazm-ı nefis
C’est un vers de bon goût

Se tün o kıulant bu bir âb-ı revân
C’est une eau coulante

424 Sen añlayacaksın tü kıonprandire
tu comprendres

Okursan eger sī tü li şık suvan
si tu lis souvent

4.1. Dilimizde Yabancı Dil Tesiri

4.1.1 Arapça Farsça Tesiri

İslamiyet’in kabulünden sonra Arapça sözcükler dilimize hızla yerleşmeye başlamıştır. İslâmî dönem ilk eserlerinde çok az oranda olan yabancı kelime unsurları, daha sonraki yüzyıllarda hızla artmıştır:

Kutadgu Bilig’de **yabancı kelime oranı** % 1-2, Atebetü’l-Hakâyık’ta %20-26, Sultan Veled ve Yunus Emre’de %13’tür (Aksan, 2000:117).

Divan şâirlerimizden Bâkî’de % 65, Nef’î’de % 60, Nâbî’de %54 **yabancı kelime** bulunmaktadır (Aksan, 2000:117).

Tanzimat döneminin şâir ve yazarlarından Namık Kemal’de % 62, Şemsettin Sami’de %64, Ahmet Mithat’ta %57 **yabancı kelime** vardır (Aksan, 2000:117).

4.1.2. Fransızca Tesiri

Türklerin Fransızlarla olan ilk tarihî temasları haçlı seferlerine dayanır. İmparatorluğun gerilemeye gitmesiyle birlikte devletin Batı'ya bakış tarzı değişir. III. Selim ve II. Mahmut tarafından açılan yeni okullarda öğretim dili Fransızcadır (Duman, 1988:82). O kadar ki bu yıllarda Avrupa'dan alınan “*azıcık bilgi*”nin hepsi bu dil yoluyla gerçekleşmiştir (Lewis, 1984:58).

Bilindiği üzere “Orta Çağda Latince, 18-19. yüzyılda Fransızca verici dil olarak bugünkü İngilizcenin yaptığını yapmıştır” (Aksan, 2000:123).

4.2.1. Türkçe Sözlüklerimizde Yabancı Dil Kelime Oranları ve Miftâh-ı Lisân'da Kullanılan Bazı Fransızca Kelimeler

Türk Dil Kurumunun 1998 basımındaki **Türkçe Sözlükte** kelime sayıları dillere göre şöyledir:

Türkçe 60 bin, **yabancı** 14.224. Bu yabancı kelimelerin dillere göre dağılımı şöyledir:

Arapça 6.426, **Fransızca 4.645**, Farsça 1.363, İtalyanca 622, İngilizce 446 (Aksan, 2000:132).¹⁹

Türk Dil Kurumunun 2005 yılı basımındaki **Türkçe Sözlükte** kelime sayıları dillere göre şöyledir (www:tdk.gov.tr):

Söz, terim, deyim, ek ve anlamlardan oluşan **104.481** söz varlığının 63.818 madde başı, 13.589 madde içi kelime olup, toplam **77.407** söz vardır. Yabancı kelime unsurlarının dillere göre dağılımı şöyledir:

Arapça 6.467, **Fransızca 5.253**, Farsça 1.359, İtalyanca 589, İngilizce 484, Almanca 98, Latince 78'dir.

Yukarıda belirtilen her iki istatistikte Fransızcadan dilimize giren kelime sayısının, Arapçadan sonra ikinci sırayı almış olması dikkat çekicidir.

Miftâh-ı Lisân'ın yazılışından yaklaşık elli yıl sonra yazılan “**Kâmûs-ı Türkî**’de **Türkçe kelime oranı % 34** iken- bu yabancı kelimelerin büyük çoğunluğu Arapça ve Farsçadır- Türk Dil Kurumu'nun 1998'de bastığı **Türkçe Sözlükte Türkçe kelime oranı % 80** civarındadır” (Aksan, 2000:123). Bu da yaklaşık yüz yılda Türkçe kelime oranının % 46 arttığını göstermektedir.

¹⁹ Türkçe kelimelerin kullanım oranları konusunda; farklı dönemlerde yazılmış eserler, değişik dönemlerde yaşamış yazarlar ve çeşitli gazeteler vs. hakkında geniş istatistikî bilgi için bkz. Doğan Aksan (2000), *Türkiye Türkçesinin Dünü Bugünü, Yarını*, Bilgi Yay., Ankara.

Türk Dil Kurumunun 2005 basımındaki **Türkçe Sözlükte**; **6.467 Arapça**; **5.253 Fransızca** kelimenin varlığı, günümüzde Arapça kelimelerin dini terimleri ifade etmesi bakımından yerini koruduğunu, dilimize asırlarca tesir eden Farsçanın yerini ise Fransızcanın aldığını göstermektedir.

“Türkiye Türkçesi’nin söz varlığında yer alan ve dilimizi en çok etkileyen diller, Arapça, Farsça ve Fransızcadır. Özellikle 1839 Tanzimat’ından sonra Avrupa ile ilişkiler, genellikle Fransa kanalıyla gerçekleşmiştir. Fransızcanın etkisi yazın alanının yanı sıra hukuk, siyaset ve çeşitli bilim alanlarında görülmeye başlamış, birçok terimin yanında batı yaşamının ve düşüncesinin özellikle varlıklı ve aydın kesimlerdeki yansımasıyla günlük yaşama ilişkin pek çok sözcük Türkçeye girmiştir” (Aksan, 2000:120).

Eserin yazıldığı tarihte (1849-1850) dilimizde kullanılmayan ancak bugün dilimize geçmiş bazı Fransızca kelimeler şunlardır:

reform

383 Yeñi tertib ü nizâm ‘askeri taqlil reform
réforme

Forme teşkil ü reviş tarz kılık ‘âdet form
former **forme**

üniforma

385 Rekrüte ‘askere yazmak yazılandır rekrü
recruter **recrue**

Bir şekilde dime hem kisve-i ‘asker üniform
uniforme

politik

387 Politik şahib-i tedbir ü tedâbir- i düvel
politique

Larjes ihşân u idâre idicidir eķonom
largesse **économe**

vizyon-illüsyon-reel

391 Vreman anverite gerçi haķikî di reel
vraiment en vérité **réel**

Viziyon, illüzyon *vehm* ü òayÀle fantom
vision **illusion** **fantôm**

astım

381 Žıyyıķ-ı şadr ʿ illeti astım veremli etiķ

asthme **étique**

Lepr cüzām teny kel kaşı uyüz mazı gal

lépre **teigne** **gale** **gale****teleskop**

377 Oldı teleskob raşad dürbini gözlük lünet

télescope **lunette**

Almana rüz-nāmedir öylece taķvīm anal

almanach **Annales****mistik**

360 Saķre sövmek daķı taķdīs ile ħurmet itmek

sacrer

Fehmi güc gizlice maʿ nālu taşavvuf mistiķ

mystique**müze- mozaik**

361 Şanʿ at u ʿ ilm tuĥaf-ĥānesi ders-ĥāne müze

musée

Renkli taşlar ile işlenmiş olandır mozaʿik

mosaïque**teorik- pratik-fizik**

344 Nazari ʿ ilmīne dāʿir ne ise hep teoriķ

théorique

Pratiķdir ʿ ameli ʿ ilm-i taḃiʿ i de fiziķ

pratique **physique****taktik**

349 Őalʿ a fortres daķı retransşöman oldı meteris

forteresse **retranchement**

Fenn-i tanżīm ile taĥriķ-i ʿ asākir taķtiķ

tactique**mineral / termal / duş**

299 Maʿ denīdir mineral ħaplucadır o termal

minérale **eau thermal**

Hem ʿ ilāc itmek içün başa da şu dökmesi duş

doche

tablo

229 Cümle taşvîr ü beyân cetveli fihris tablo

tableau

Di figür şürete taşvîr-i bilâde paysaj

figure**paysage****etiket**

72 Resm-i dîvâniye teşrifâta

Yafta ‘ünvâna da dirler etiket

étiquette

Miftâh-ı Lisân’da işlenen Fransızca kelimelerin birçoğu bugün dilimize yerleşmiş kelimelerdir. Bugün **adres, apartman, ambalaj, asansör, avukat, bagaj, bilet, buket, dans, diplomat, duş, ekip, eko, fermuar, gişe, kart, konser, kostüm, manto, menajer, mesaj, metres, miyop, müze, pratik, polemik, sekreter, sivil, şömine, tablo, teknik, teleskop, üniforma, vize**, gibi çok sayıda kelime dilimizde kullanılmaktadır.

“Fransızca kavramların Türkçeye aktarılışı sırasında bulunan karşılıkların birçoğu yine Arapça ve Farsça sözcük ve tamlamalar halindedir. Fransız Devrimi’nin ilkeleri olan **liberté, fraternité, égalité**, Türkçeye **hürriyet, uhuvvet, musavat** biçiminde Arapça sözcüklerle aktarılmıştır. Bunların yanı sıra **opinion publique** kavramı yine Arapça sözcükler ve Farsça tamlama kurallarıyla **efkâr-ı umumiye** biçiminde karşılanmış, **chef-d’œuvre** ise Farsça ‘şâh’ ve Arapça ‘eser’ öğelerinden faydalanılarak bu dillerde de bulunmayan **şaheser** biçiminde dile katılmıştır.”(Aksan, 2000: 121).

Türk Dil Kurumunun Yabancı Kelimelere Karşılıklar çalışmasıyla dilimize gereksiz olarak girmiş yabancı kelimelerin birçoğuna karşılık bulunmakla beraber istenilen kullanım yaygınlığına ulaşamamıştır.

Türk Dil Devrimi’ne gelinceye kadarki söz varlığımız incelendiğinde, Arapça, Farsça ve Fransızca dışındaki dillerin etkisinin çok az olduğu görülür. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında birdenbire İngilizce öğeler artmış... bilim ve teknik terimlerden günlük kullanıma kadar birçok İngilizce öge gerekli gereksiz, dilimize girmiş... yerleşmiş ve pek çok terim ve anlatım biçimi kullanılır olmuştur”(Aksan, 2000: 121).

Sonuç ve Teklifler

Manzum sözlüklerin yabancı dil öğretiminde önemi bilinen bir gerçektir. Türk toplumunda Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde en çok önem verilen diller Arapça ve Farsça olmuştur. “Farsçanın öğreti-

mi için XIX. yüzyıla kadar Farsça-Türkçe manzum sözlüklerden istifade edilmiştir. Bu amaçla Farsça-Türkçe, Türkçe-Farsça 32'si manzum olmak üzere 137 sözlük yazılmıştır.” (Öz, 1996: 478).

Anadolu'da XV. yüzyılda başlayan manzum sözlük yazma geleneği, XX. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiştir. Miftâh-ı Lisân'ın yazıldığı “XIX. yüzyılda **7'si manzum 30** sözlük yazılmıştır” (Öz, 1996: 78).

XIX. yüzyıldan daha önceki dönemlerde Arapça ve Farsçaya duyulan ihtiyaç, bu yüzyılda Osmanlı toplumunun Batı'ya açılmasıyla birlikte Fransızcaya duyulmuştur.

Türk edebiyatında tespit edebildiğimiz kadarıyla ilk ve tek Fransızca manzum sözlük örneği Miftah-ı Lisân'dır. Şairin klasik manzum sözlük kaidelerine bağlı kalarak, yazıldığı dönemin çok revaçta bir dili olan Fransızca ile yazdığı bu eser, vezin, kafiye, dil ve metot bakımından oldukça dikkat çekici bir eserdir. Çok iyi bir tercüman olduğunu bildiğimiz Yusuf Hâlis Efendi, bu eserinde kanaatimizce eserinde kullandığı dil ve üslûp bakımından oldukça başarılı bir şair olduğunu da ispat etmiştir.

Günümüzde insanlar arasındaki iletişim imkânları geçmişle kıyaslanamayacak derecede artmıştır. İletişim araçları her topluma farklı imkânlar sunmakla birlikte yeni terimlerle tanıştırmaktadır.

Manzum sözlüklerin geçmişte sağladığı imkânlardan günümüzde de faydalanılabilmek amacıyla;

1. Edebiyatımızda varlığı bilinen manzum sözlükler, günümüz Türkçesine aktarılmalı ve gerekli incelemeler yapılmalıdır.

2. Sözlük çalışmalarında kelimelerin tarihî süreçleri dikkate alınmalıdır.

3. Çalışmadan görüleceği üzere; konuşma dilimizde var olan ve sıklıkla kullanılan pek çok yabancı kelime, henüz sözlüğe yerleşme aşamasına gelmemiş ya da gelememiştir. Gerekli önlemler alınmaz ve bu kelimelerin Türkçe karşılıkları bulunmazsa yakın bir zamanda dilimize girmesi kaçınılmazdır. Bugün özellikle bu kelimelere karşılıklar bulunmalı ve kullanım yaygınlığı sağlanmalıdır.

4. Gerek ilköğretim kademesinde Türkçe Sözlük'le ilk defa tanışan öğrencilerimiz, gerekse Türkçeyi ilk defa tanıyan ve öğrenmek isteyen yabancılar için bu gün kullanılan birçok metot yanında, şiirin imkânlarından da faydalanılmalı, böylece hem sanat zevki oluşturulmalı, hem de öğrenme kolaylaştırılmalıdır.

5. Bugünkü sözlüklerimizde kelimenin anlamları verilirken şiirlerden de örnekler sunulmalı, kelimelerimizin şiire, şiirin kültür dünyamıza kattığı derin anlam imkânlarından da faydalanılmalıdır.

KAYNAKÇA

Ağakay, Mehmet Ali (1959), *Türkçe Sözlük*, 3. baskı, Yeni Matba Yay., Ankara.

A. Atillâ Şentürk-Ahmet Kartal (2004), *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergah Yay., İstanbul.

Ahmed Lûtfî Efendi (1999), *Vak'anüvîs Ahmed Lûtfî Efendi Tarihi IV-V*, Haz., Yücel Demirel, YKY Yay., İstanbul.

Ahmed Rıfat Efendi (1299-1300), *Lügat-i Târihiyye ve Coğrâfiyye*, 7 cilt, İstanbul.

Ahmet Vefik Paşa (2000), *Lehçe-i Osmânî*, Haz. Recep Toparlı, TDK Yay. Ankara.

Akalın, H. Şükrü vd., *Türkçede Batı Kökenli kelimeler Sözlüğü*, www:tdkterim.gov.tr/batı

Aksan, Doğan, (2000), *Türkiye Türkçesinin Dünü Bugünü, Yarını*, Bilgi Yay., Ankara.

Akün, Ömer Faruk (1970), “Sünbülzâde Vehbî”, *İslâm Ansiklopedisi*, ME Basımevi., C.XI., İstanbul.

Alp, Ali Rıza, vd. (1958), *Büyük Osmanlı Lügati*, 4 cilt, İstanbul.

Alparlan, Ali (1946-1947.), “*Manzum Lügatler ve Tuhfe-i Vehbî'nin Alfabetik Tertibi*”, Mezuniyet Tezi, İstanbul.

Aynur, Hatice (2005), *Üniversitelerde Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları*, Tezler Yayınlar Haberler, İstanbul.

Banarlı, Nihat Sâmî (1987), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I-II*, ME Basımevi, İstanbul.

Bursalı Mehmed Tahir (2000), *Osmanlı Müellifleri*, Haz. Mustafa Tatçı-Cemal Kurnaz, Bizim Büro Basımevi, C.I-II., Ankara.

Çankaya, Birsen CΨcile Bouchot, Murat Kıvanç, (2001), *Fono Fransızca Modern Sözlük*, Eko Ofset, İstanbul.

Devellioğlu, Ferit (1992), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi İstanbul.

Dilçin, Cem (1983), *Yeni Tarama Sözlüğü*, TDK Yay., Ankara.

Duman, H. Harun (1988), “Tuhaf Bir Lügat: Miftâh-ı Lisân”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.54.

Ercilasun, Ahmet B. vd. (2002), *Yabancı Kelimelere Karşılıklar*, (2002), Genişletilmiş 2. baskı, TDK Yay., Ankara.

Ercilasun, Ahmet B. (2004), *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*, Akçağ Yay. Ankara.

Eyüboğlu, İsmet Zeki (1998), *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, 4. baskı, Sosyal Yay., İstanbul.

Fatin Davud (1271), *Hâtimetü'l Eş'âr*, İstanbul.

Gökyay, Orhan Şaik (1993), "Cönk", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 8, İstanbul.

Gölpınarlı, Abdülbâkî (1955), *Divan Şiiri XX. Yüzyıl*, Varlık Yay. İstanbul.

Gönensoy, Hıfzı Tevfik, *Tanzimat Edebiyatı Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1949.

Gövsâ, İbrahim Alâettin (trhs.), *Türk Meşhurları Ansiklopedisi*, Yedigün Neşriyat.

Gülhan, Abdülkerim, "Manzum Sözlük Nazmü'l-Leâl'in Dil ve Üslûp Özellikleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Celal Bayar Üniversitesi II. Uluslararası Türk Tarihi ve Edebiyatı Kongresi*, 11-12-13 KASIM 2005 Manisa.

Hansoy, Ferit Namık (1984), *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*, İnkılâp ve Akâ Kitabevi, İstanbul.

Horata, Osman (2000), "Esrar Dede'nin Lügat-i Talyan Tercümesi" *Türkbilig Türkoloji Araştırmaları*, Nisan 2000/1 Ankara.

İlhan, Seyfettin (1997), *Cevâhirü'l Kelimât*, Fırat Üniversitesi SBE (basılmamış) Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

İmamoğlu, Ahmet Hilmi (2005), *Tuhfe-i Şâhidî Farsça-Türkçe Manzum Sözlük*, Muğla Üniversitesi Yay., Muğla.

İnal, İbnü'l Emin Mahmud Kemal (2000), *Son Asır Türk Şairleri*, Haz. M. Kayahan Özgül, AKMB Yay., C.II. Ankara.

İzбірak, Reşat (1967), *Coğrafya Terimleri Sözlüğü*, Almanca, Fransızca, İngilizce Karşılıkları Eski ve Yeni Şekilleriyle (İndeksli), Doğu Matbacılık, Ankara.

Karabey, Turgut-Numan Külekçi (1990), *Sünbülzâde Vehbî, Tuhfe (Farsça-Türkçe Manzum Sözlük)*, Erzurum.

Karaismailoğlu, Adnan (2001), *Klasik Dönem Türk Şiiri İncelemeleri*, Akçağ Yay., Ankara.

Karaismailoğlu, Adnan, "Manzum Sözlüklerimizden Tuhfe-i Remzî", *Millî Kültür*, 74, Temmuz 1990, 60.

Kartal, Ahmet (2003), *Tuhfe-i Remzî*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Kılıç, Atabey (2001), *Manzûme-i Keskin İnceleme-Metin-Sözlük-Tıpkıbasım*, Laçın Yay., Kayseri.

Kılıç, Atabey (2006/1, S.20), “Klasik Türk Edebiyatında Manzum Sözlük Yazma Geleneği ve Türkçe-Arapça Sözlüklerimizden Subha-i Sıbyân” *Erciyes Üniversitesi SBED* Kayseri.

Kılıç, Atabey (2006/1, S.1), “Manzum Sözlüklerimizden Subha-i Sıbyân Şerhi Hediyetü’l-İhvân”, <http://www.turkishstudies.net/dergicilt1/sayı1-makalekilic.pdf>.

Kılıç, Atabey (2007), “Süleymaniye Kütüphanesi 977’de Kayıtlı Sözlük Mecmuası Hakkında” *Atatürk Üniversitesi Türklük Bilgisi Sempozyumu* 25-27 Nisan, Erzurum.

Kut, Günay (1999), “Dedelerimiz Frenkçe’yi Şiirle Öğrenirdi”, <http://arsiv.hurriyetim.com.tr/ozel/turk/99/10/18/ozehab/25oze.htm>.

Kut, Günay (1986), “Mecmualar”, *Dergâh Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. VI, Dergah Yay., İstanbul.

Lewis, Bernard (1984), *Modern Türkiye’nin Doğuşu*, çev. Metin Kıratlı, Ankara.

Mehmed Süreyya (1996) *Sicill-i Osmanî*, Yayına haz. Ali Aktan, Abdulkadir Yuvalı, Metin Hülâgü, Sebil Yay., İstanbul.

Meninski, Franciscus a Mengnien (2000), *Lexion Turcico-Arabico-Percium*, Simurg Yay., 5 cilt, İstanbul.

Muallim Naci (1987), *Lügat-ı Naci*, Çağrı Yay.,:6, Lügatler Dizisi: 2, İstanbul.

Muhtar, Cemal (1993), *İki Kur’an Sözlüğü Lugat-ı Ferišteoğlu ve Lugat-ı Kânûn-ı İlâhî*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yay., İstanbul.

Mutçalı, Serdar (trhs.), *Arapça-Türkçe Sözlük*, Dağarcık Yay.

Olgun, İbrahim, vd.(1984), *Farsça-Türkçe Sözlük*, Elhan Kitabevi, Ankara.

Öz, Yusuf (1996), *Tarih Boyunca Farsça-Türkçe Sözlükler*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

Öz, Yusuf (1997), “Tuhfe-i Vehbî Şerhleri” *İlmî Araştırmalar*, S.5, İstanbul.

Öztuna, Yılmaz, (1969), *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, MEB Bas., İstanbul.

Pakalın, Mehmed Zeki (1946), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, MEB Yay., İstanbul.

Pala, İskender (1989), *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yay., Ankara.

Parlatır, İsmail-Nurullah Çetin (2005), *Şinasî Bütün Eserleri*, Ekin

Kitabevi, Ankara.

Püsküllüoğlu, Ali (1995), *Türkçe Sözlük*, YKY, İstanbul.

Rado, Şevket (trhs.), *Hayat Büyük Türk Sözlüğü*, Hayat Yay.

Redhouse, Sir James W. (1890) *A Turkish And English Lexion*,

Saraç, M. A. (2006), *Osmanlı'nın Şiiri*, 3 F Yay., İstanbul.

Saraç, Tahsin (1985), *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük Grand Dictionnaire Français-Turc*, Adam Yay. İstanbul.

Sarı, Mevlüt (trhs), *El-Mevârid Arapça-Türkçe Lûgat*, Bahar Yayınları, İstanbul.

Steingass, F. (1944), *Persian-English Dictionary*, Beirut.

Şemseddin Sâmî (1996), *Kâmûsu'l-A'lâm*, 6 cilt, Tıpkıbasım/Faksimile, Kaşkar Neşriyat, Ankara.

Şemseddin Sâmî (1989), *Kâmûs-ı Türkî*, Enderun Kitabevi, İstanbul.

Şentürk, Atilla-Ahmet Kartal (2004), *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergah Yay., İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1956), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul.

Tuğlacı, Pars (1991), *Grand Dictionnaire Turc Français*, Quatriem Edition, Librairie İnkılâp Yay., İstanbul.

Tuman, Mehmed Nâil (2001), *Tuhfe-i Nâ'ilî*, (haz. Cemal Kurnaz-Mustafa Tatçı) Bizim Büro Yay., C.I., Ankara.

Türk Ansiklopedisi (1970), C. 18, M.E Basımevi, Ankara.

Türk Atasözleri ve Deyimleri (1992), Haz. Milli Kütüphane Genel Müdürlüğü, İstanbul.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1981), C. 4, Dergah Yay., İstanbul.

Türkçe Sözlük (2005), TDK Yay., Ankara.

Unat, Faik Reşat (1988), *Hicri Tarihleri Miladi Tarihe Çevirme Kılavuzu*, TTK, Yay., Ankara.

Ünver, İsmail (1993), "Çeviriyazıda Yazım Birliği Üzerine Öneriler", *Ankara Üniversitesi DTCF Türkoloji Dergisi*, C. XI., S.1, Ankara.

WEB SAYFASI

<http://dictionnaire.tv5.org> (Son erişim tarihi: 20.05.2007)

<http://tdk.gov.tr> (Son erişim tarihi: 20.05.2007)

YENİ TÜRK EDEBİYATINDA TEHZİL

ÇORUK, Ali Şükrü
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Bu çalışmada üslup taklidine dayalı bir mizah tarzı olan tehzil ve onun yeni Türk edebiyatı dönemindeki seyri ile başlıca temsilcileri üzerinde durulacaktır. Tehzil Divan şiiri geleneğinde de kullanılmış olmakla beraber edebiyat gündemine yeni Türk edebiyatı döneminde yerleşir. Basın ve yayın imkânlarının gelişmesiyle birlikte özellikle Meşrutiyetten sonra bu tarz şiirlerde büyük bir yoğunluk göze çarpmaktadır. Aynı yoğunluğun Cumhuriyet döneminde de devam ettiğini söyleyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Hezl, mizah, nükte, Divan Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Fazıl Ahmet Aykaç.

ABSTRACT

In this paper, I'll discuss "tehzil" (parodi), a form of literary humor based on pastiche and also its position in the Modern Turkish Literature together with its main authors. Although travesty had been used in the tradition of the Ottoman Poetry, it has been put on the agenda of the literature in the Modern Turkish Literature period. With the developing circumstances of the publication, especially after the Turkish constitutional monarchy, it is evident that there has been an increase in the number of such kind of poems. And even it may be said that the same rise has kept on in the period of the Turkish Republic.

Key Words: Parodi, humor, epigram, the Ottoman Poetry, the Modern Turkish Literature, Fazıl Ahmet Aykaç.

Tehzil, Arapça "hezl" kökünden türetilmiş bir kelime olmakla beraber kapsam olarak hezlden daha dar bir manayı içerir. Hezl, divan edebiyatında gülmece ve alay maksadıyla, edep dairesi içinde yazılmış eserlerin bütününe denir. Bununla birlikte Divan şairleri, içinde çok nezih hezllerin yanında, ağır ve müstehcen hicivlerin de bulunduğu hezliyyât mecmuaları tertip etmekten çekinmemişlerdir. Üslup taklidine dayanan tehzil ise

Divan şiirinde bir şairin, bir başka şairin şiirine yine edep dairesinde, mizah maksadıyla yazdığı nazireye denir. Tehzilin İngiliz edebiyatındaki karşılığı parodi'dir.

Batı edebiyatlarında kullanılan pastiş ile tehzil taklide dayalı olması yönüyle birbirine benzemekle beraber aralarında bazı farklar vardır. Tehzilde ele alınan şiirin vezin ve kafiyesine uyarak mizahî tarzda eser yazmak mecburîdir. Başka bir ifade ile tehzil, nazirenin mizahî şeklidir. Pastiche ise şiire bağlı kalarak mizahî eser yazmak mecburiyeti yoktur. Bizzat şairin kendisi pastişin konusu olabilir. İçinde mizah unsuru taşımayan pastişler yazılabilir. Ele alınan sanatkârın üslûbu taklit edilerek ciddî eserler ortaya konulabilir.

Daha çok günlük hâdiseleri, kişileri, içinde bulunulan zamanı tenkit, iğneleme ve latife etmek maksadıyla yazılan tehzilde nükte esastır. Mizahî açıdan iyice kemâle ermemiş tehziller makbul sayılmaz. Ancak bu tariflerle kesin sınırlar çizilmiş, mesele ihata edilmiş değildir. Hezl ve hicivde olduğu gibi, tariflerinin ayrı olmasına rağmen bazen tehzil ile hezl'in aynı manada kullanıldığı da görülmüştür. Tahirü'l-Mevlevî, hezl maddesine getirdiği: "Meşhur bir nazmın vezni ve kafiyesi taklit edilmek suretiyle lâtife yollu şiir yazmak demektir. Buna tehzil de denilir." şeklindeki açıklamasıyla bu iki mefhum arasında bir fark görmediğini belirtmektedir. Kavramın ihata zorluğu, özellikle ilk dönemlerinde bir arayış ve terminoloji meselesi yaşayan Yeni Türk edebiyatında verilen örneklerde ise kendisini iyice göstermektedir. Bu dönemde tehzilin aşağıda temas edeceğimiz gibi üslûp taklidi temel alınmak kaydıyla halk edebiyatından ve Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatından örnekler ve şahsiyetler etrafında da kullanıldığını düşünecek olursak devir ve kapsam itibariyle geniş bir alanda faaliyet imkanı bulunduğunu söyleyebiliriz.

Divan edebiyatında tehzilin ne ölçüde ve kimler tarafından kullanıldığına dair elimizde net bir bilgi yoktur. Bu konuda kesin bir hükme varmamakla beraber, Klasik şiirde estetik açıdan ağırlığın aşk gibi ciddi bir konuya verilmesi, bunun zıddı olan mizahın, alayın ve hicvin daha geri planda ve bambaşka bir mecrada seyretmesi, eslâfa saygı, yine mizah ve hicvin şifahî niteliğinin ağır basması göz önüne alındığında eski şiirimizde tehzile mesafeli yaklaşılmış olabileceğini söyleyebiliriz.

Bilindiği üzere 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan yenileşme hareketlerinin bir sonucu olarak batı etkisinde gelişen Türk edebiyatı ilk örneklerini vermeye başlar. Divan edebiyatının idealist tarafının aksine realist, akılcı ve sosyal fayda yönü ağır basan bu yeni

edebiyat anlayışı Namık Kemal'in acımasız tenkitlerini de arkasına alarak Divan edebiyatına öldürücü darbeyi vurur. Toplumun ve devletin batı etkisinde bir çehre kazanmasıyla beraber artık yeni bir edebiyatın tesisi gündemdedir. Zevkte ve estetikte eskiyi göz ardı eden bu yeni edebiyat anlayışında eski hâliyle Divan edebiyatına yer yoktur. Talihin garip bir cilvesidir ki özellikle Meşrutiyetten sonra onun yeniden gündeme gelmesi mizah ve hicvin yeni bir ifade tarzı, üslup arayışları neticesinde olmuştur. Artık klâsik şiirimiz mizahın bir malzemesidir ve büyük ölçüde mizah ve hiciv şairlerinin yazdığı tehzillerle gündemi işgal etmiştir. Şüphesiz hayatın her alanında görülen yeninin karşısında eskinin bir anlamda komik kalması keyfiyetinin de bunda önemli bir rolü olduğu düşünülebilir. Divan şiirinin neşv ü nema bulduğu hayatı yaşamamış olanlar nezdinde konuşma dilinden uzak, mübalağalarla dolu, hayale dayalı, hepsinden önemlisi büyük ölçüde ömrünü tamamlamış eski şiir tarzı artık komik gelmeye başlayacaktır.

Tehzil tarzının II. Meşrutiyet'ten sonra yaygınlık kazanmasının sebebi nedir sorusunun karşılığı bu dönemin genel özellikleri düşünüldüğünde kolayca verilebilir. Bilindiği gibi Türk tarihi açısından önemli bir kilometre taşı sayılan ve Tanzimatın ileri bir adımı sayılan II. Meşrutiyetin ilanı, sosyal ve siyasî hayatımızda etkisi günümüzde de hissedilen önemli değişimlerin başlangıç noktasıdır. Basında sansürün kaldırılması neticesinde neşriyat sahasında gözlenen artış, sosyal hayatımızdaki hızlı değişimler, görüşleri taban tabana zıt siyasî partilerin kurulması, cemiyet faaliyetlerinin artması, Meclisin açılması, buna paralel olarak parti çekişmeleri, kısa ömürlü hükûmetler, avantajlarla dezavantajların, şaşkınlığın, geleceğe dair ümitlerin ve ümitsizliğin bir arada yaşandığı karışık bir dönemin belli başlı özellikleridir. Özellikle fikir ve kanaatlerini serbestçe dile getirme noktasında sansürün kaldırılması, dünyaya tenkidî bir gözle bakan mizah şairlerine ve yazarlarına önemli bir serbestlik temin etmiştir. Meşrutiyet'in ilk yıllarında çıkan gazeteler ve mecmualar arasında Cem, Kalem, Karagöz ve Eşref gibi kamuoyunun yakından takip ettiği mizah gazeteleri de vardır. Hayal ve "Diyojen" gibi Tanzimat döneminde çıkanların aksine bu mecmualar Meşrutiyet'in başlarında oldukça hür bir yayın faaliyeti sürdürürler. Ayrıca "Tanin" gibi günlük büyük gazeteler, sütunlarında mizahî yazı ve şiirlere yer vermeye başlamışlardır. Ancak bu serbestlik uzun sürmemiş 31 Mart hadisesi, arkasından Mahmud Şevket Paşa'nın öldürülmesi, İttihat ve Terakki'nin baskılı yönetimi neticesinde muhaliflerin İstanbul'dan uzaklaştırılması "kanun dairesinde" kullanılan bu hürriyete Abdülhamit dönemini aratacak şekilde darbe vurmuş, bu darbeden mizah gazeteleri de paylarını almışlardır. Sanatkârlar için

önemli bir malzeme olan siyasetin -bir dereceye kadar toplumun- mizah ve hiciv karşısındaki mesafeli tutumu her dönem olduğu gibi bugün için de geçerlidir. Bu durumun karşılıklı sorumluluk duygusu ve anlayış içinde hareket edilerek aşılabileceği ise bir gerçektir.

II. Meşrutiyet’le birlikte gazete ve mecmua yoluyla toplumsal bir nitelik kazanan mizah ve hicvin konu yelpazesi de epeyce genişlemiştir. Gündelik olaylar, siyasal çekişmeler, basın yayın hayatı, şehir meseleleri, tabiat hadiseleri, edebiyat ve sanat hayatı, savaşlar gibi pek çok konunun mizah penceresinden nasıl ele alındığını bu dönemde yazılmış tehzillerden takip etmek mümkündür. Aynı durum geçmişte büyük ustalar tarafından vücuda getirilmiş Divan şiiri örneklerinin temel alındığı tehziller için de geçerlidir. Divan edebiyatı ürünlerinin mizah ve hiciv vadisinde bir eğlence ve tenkit unsuru olarak kullanılması, asıl gaye farklı olmakla beraber âdeta ona yeni bir yorum getirilmesi, halk ve okuyucu kitleleri tarafından büyük bir beğeni ile karşılanmış bu sahada pek çok başarılı sanatkar ortaya çıkmıştır. Ayrıca aşağıda örneklerini sunacağımız gibi taklide dayalı bu mizah tekniği sadece Divan edebiyatı ürünleriyle sınırlı kalmamış, halk edebiyatı ve batı etkisinde yazılmış eserlere doğru bir genişleme göstermiştir. Hatta bazen eserin değil de yazarın üslubunun taklit edildiği örnekler yazılmıştır. Bu durum sadece Meşrutiyetle sınırlı kalmamış, Mütareke, Cumhuriyet’in ilk yılları, tek parti dönemi, çok partili hayata geçiş dönemlerinde devam etmiştir. Hatta sayıları az da olsa, günümüzde de varlığını devam ettirdiğini müşahade etmekteyiz. Ancak şunu da belirtmeliyiz ki tehzil tarzı tek bir vadede ve mahdut örnekler içinde kalmamış, usta sanatkarlar elinde çeşitli dönemlerde konu ve kapsamını genişleterek dinamik bir yapı kazanmıştır.

Biz bildiri konumuz münasebetiyle yaptığımız araştırmalar neticesinde Yeni Türk edebiyatında tehzil tarzının kullanımı ile ilgili olarak ortaya çıkardığımız sonuçları şöyle sıralayabiliriz.

1. Meşrutiyet döneminde Divan şiiri örnekleriyle tehzil yazarlar yaptıklarının edebiyatta bir geriye dönüş hareketi, irtica olmadığını özellikle vurgulamak ihtiyacı duyarlar. Mizahta yeni bir yol ve üslup arayışı neticesinde bu yola baş vurduklarının altını özellikle çizerler. Bu tarzın Yeni Türk edebiyatındaki kurucusu ve en önemli temsilcisi sayabileceğimiz Fazıl Ahmet Aykaç bu şairlerden biridir. Tehzillerini topladığı Divançe-i Fazıl der Vasf-ı Efazıl adlı eserinin önsözünde “Neşrettiğim bu nazımlar sebebiyle edebiyatta irtica taraftarı olduğum zannedilmesin. Ben bu yazılarla eski şairlerimizin tarz-ı tahayyül ve beyanından muktebes humoristik (mizahî) bir eser yapmak istedim.” diyerek eski şiire yönelmesindeki maksadın mizah olduğunu açıklar.

2. Bu vadede en fazla kullanılan Divan edebiyatı nazım türleri gazel ve kasidedir. Sosyal olaylar, siyaset, gündelik hadiseler için genellikle gazeller, şahıslara şaka yoluyla takılmak, iğnelemek ve tenkit etmek için kasideler tercih edilmiştir. Kasidelerde klasik örneklerinde olduğu gibi abartılı bir övgü söz konusudur. Ancak bu övgünün arkasında ince bir alayın, istihzanın varlığı ilk bakışta hissedilir. Çünkü kasideyi yazan bir mizah şairidir, üstelik divan şiirinin gündemden düştüğü bir dönemde bunları yazmaktadır.

3. Şiirleri en fazla tehzil edilen Divan şairleri Fuzûlî, Nef'î ve Nedim'dir. Seçilen eserler bu şairlerin Divan edebiyatında kendilerine has orijinal yönlerini vurgulayan örneklerdir. Fuzûlî'nin şiirlerindeki aşk acısı ve sevgiliden uzak kalmanın hüznü, Nef'î'nin kasidelerinde övgü konusunda gösterdiği ustalık, Nedim'in şen şakrak hâli ve dünya nimetleri karşısındaki coşkulu tavrı mizah şairlerine tehzil yazmada ve malzeme bulmada büyük kolaylıklar sağlamıştır.

4. Meşrutiyet sonrasında yazılan tehzillerde Fazıl Ahmet, Halil Nihat ve Hüseyin Suat gibi şairlerin bazıları kendilerini Nef'î'ye benzetme yoluna giderler. Eserlerine “Teşâür-i Nef'îyane”, “Nef'î Gibi”, “Nef'î'ye Uyarak” tarzında başlıklar koyarlar. Bu yolla bir bakıma Nef'î'nin izinde ve onun 20. yüzyıldaki talebeleri olduklarını hissettirmeye çalışırlar. Ancak tarz olarak hicivlerinde ağır küfürler içeren kelimeleri kullanmaktan çekinmeyen Nef'î'den ayırırlar. Nef'î'nin Divan edebiyatında sözünü sakınmadan söyleyen bir şahsiyet olması, bu yönüyle anılması gerçeğinden hareketle, divan şiirlerinden yararlanarak tehzil yazan şairler onun adını kullanmakla üslup farklı da olsa aynı eleştirel bakış açısına sahip olduklarını vurgulamaya çalışırlar. Bu noktada şairin yaptığı işin mizah olmakla beraber arka planda eleştiri amacının olduğunu da unutmamak gerekir.

5. Bazı tehzillerde kimin hangi şiirinin tehzil edildiği açık bir şekilde belirtilirken, bazen bu konuda hiçbir bilgi ve ipucu verilmemektedir. Bu ise araştırmacının işini zorlaştırmaktadır.

6. Yine bazı tehzillerde asıl eserden konuya mutabık mısra ve beyit tazminleri yapıldığı görülmektedir.

7. Bazı tehzillerde kavram olarak tehzilden farklı olmakla beraber “Hezl”, Hezl ü Mizah”, “Lâtife”, “Şahsiyyat” hatta “Nazire” gibi başlıklar kullanılmaktadır. Bu ise şairlerin tehzil ile yukarıda adı geçen kavramlar arasında fark görmediğinin göstergesidir. (Fazıl Ahmet Aykaç, Halil Nihat Boztepe)

8. Tehzilde nükte ve incelik esas olmakla beraber bazen bu çerçevenin dışına çıkılarak kaba saba küfürlü ifadelerin yer aldığı hakaret-amiz örnekler de yazıldığı görülmektedir. Ancak bunların sayısı azdır. (Şair Eşref ve Hüseyin Kami'nin bazı şiirlerinde bunu görmek mümkündür.)

9. Bir esere bağlı kalmadan şairlerin üslûp özelliklerinin komik bir şekilde taklit edildiği tehziller de yazılmıştır. Bu tarz tehziller “Onlar Gibi”, “Onların Ağzıyla”, gibi başlıklarla verilmektedir.

10. Yukarıda da temas edildiği gibi bu dönemde sadece Divan şiirinden değil, Halk edebiyatından ve Batılı nazım şekillerinden örnekler de tehzil edilmiştir. Örnek seçiminde ve tehzilin faaliyet alanında son dönemleri de içine alan bir genişleme söz konusudur. Karacaoğlan, Koroğlu, Bayburtlu Zihni, Aşık Veysel halk edebiyatından, Namık Kemal, Tevfik Fikret, Süleyman Nazif, Yahya Kemal, Rıza Tevfik, Mehmet Emin Yurdakul, Orhan Veli eserleri ve üslupları yoluyla tehzil yazılan şahsiyetlerden bazılarıdır.

11. Sadece manzum eserler değil mensur eserler de tehzile tabi tutulmuştur. Naima, Evliya Çelebi, Namık Kemal, Cenap Şahabettin, Süleyman Nazif eserleri tehzil edilen başta gelen şahsiyetlerdir.

12. Azerbaycanlı şair Sabir örneğinde olduğu gibi Anadolu dışından Türk şairlerin de, bizim edebiyatımıza ait şiirleri (Namık Kemal'in Vatan Şarkısı) temel alarak tehzil yazdıklarını görmek mümkündür.

Konu hakkında temel fikir vermek amacıyla sıraladığımız bu maddeleri çoğaltmak elbette mümkündür. Süreli yayınlar temelinde tehzil konusuyla ilgili olarak yapılacak geniş bir araştırma bu tarzın yeni Türk edebiyatında nasıl kullanıldığını bütün yönleriyle ortaya koyacaktır. Bu noktada gündelik kaygılardan hareketle yazılmış ve çoğu gazete ve dergi sayfalarında kalmış olan bu şiir ve nesirleri tespit etmenin, ortaya çıkacak malzemeyi değerlendirmenin çok uzun bir süreye ihtiyacı olduğunu söylemek durumundayız.

Türk edebiyatının yeni Türk edebiyatı döneminde eser vermiş tehzil ustaları arasında şiir sahasında ilk sırada Fazıl Ahmet Aykaç gelmektedir. Meşrutiyetin hemen başlarında yazmaya başladığı küfürden uzak, latife yüklü tehzillerle üslup taklitçiliğindeki ustalığını herkese kabul ettiren ve olumlu eleştiriler alan Fazıl Ahmet bu yönüyle devrine damgasını vurmuştur. Fazıl Ahmet'ten önce birkaç tehziliyle Şair Eşref'i anmak gerekecektir. Ancak müstehcen ifadeler yüzünden bunlar tehzilden çok hiciv dairesinde değerlendirilmelidir. Hüseyin Kâmi, Refik Halit Karay,

Halil Nihat Boztepe, Abdülbaki Fevzi Uluboy Meşrutiyet ve Mütareke dönemlerinin diğer tehzil ustalarıdır. Cumhuriyet döneminde Hüseyin Suat Yalçın, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel, Hüseyin Rıfat Işıl, Necdet Rüştü Efe, İbrahim Alaaddin Gövsa, mit Yaşar Oğuzcan önde gelen tehzil yazarlardır.

Son olarak bu tarzın günümüzde de devam ettiğini görmenin ayrıca sevindirici olduğunu söylemek mümkündür. Hilmi Yavuz'un İrfan Klyutmaz, Ahmet Turan Alkan'ın Recai Glabdan mstearlarıyla son dönem Osmanlı Türkçesi konuşma dilini takliden yazdıkları yazılar, Dilaver Cebeci'nin Evliya Çelebi'yi takliden gnmz olaylarını yorumladığı Seyranname, Cem Dilçin'in Fuzl'nin Leyla v Mecnun mesnevisini esas alarak yazdığı Mecnunname bu alanda kalem oynatmak isteyenlere örnek olacak başarılı çalışmalardır.

Tehzil rnekleri

Fazıl Ahmet, Nef''nin;
Edrine şehri mi bu yâ gülşen-i Me'vâ mıdır
Anda kasr-ı padişâhî cennet-i A'lâ mıdır

matlaıyla başlayan kasidesi için yazdığı tehzilde 1910'lu yılların İstanbul'u zerindedurur. Nef'kasidesinde Edirne şehrinin güzelliklerinden bahsederken, Fazıl Ahmet dikkatini İstanbul'un meselelerine çevirir:

Bu Stanbul şehri mi yâ bir büyük tarla mıdır
Anda halkın kârı dâim boş yere kavga mıdır

Var mıdır tozla çamurla dolmamış hiç bir sokak
Yoksa bir yağmur yağınca hepsi nehr-âsâ mıdır

.....
Bir ufak rahmet düşünce en küçük meydan bile
Kabil-i tayîn değil hiç gl m ya deryâ mıdır

Yazlı kışlı evlerin giryân olur hep damları
Fark olunmaz hiç biri kalbur mudur me'vâ mıdır

Dehr içinde var mıdır hiç bir ikinci Aksaray
Var ise ger tarhı böyle dilkeş  ra'nâ mıdır

Bir temiz yer gösterin hem ddeme hem söyleyin
Bu şehirde şehremîni zmrd-i anka mıdır

Orhan Seyfi Orhon'un Fuzl'nin meşhur Su Kasidesi için yazdığı tehzilden beyitler:

*Saçma Ey Terkos gölünden tozlanan yollara su
Kim bu denlü tozlanan yollara kılmaz çare su*

*Âb-ı lütfun çeşme-i vaslında ancak katredir
Çıkmıyor bir türlü zira istenen miktare su*

*Kimseler bilmez hakikî menbain mahiyetin
Gerçi birçok ism alıp gelmektedir bâzâre su*

*Rahmet-i ilhama daim muntazır Yahya Kemal
Bâğbân-ı tab'ı vermez yılda bir eş'âre su*

.....

*Tamtakır bak cümle sarnıçlar susuz kalmış Ada
Vermemek caiz midir hiç böyle gülzare su*

.....

*Halkı sîrâb eyleyen ihsân-ı bî-pâyanıdır
Katre yokken çeşmelerden fişkirir hemvâre su*

.....

*Bir benim yalnız susuz kalmış bu bezm-i nûşda
Yardan su istesem mutlak sunar ağyâre su*

*İçmemiştir neylesin şampanya ya şerbet değil
Sâki-i bahtın elinden Seyfi-i bîçâre su*

Azeri Şairi Sabir'in Namık Kemal'in Vatan Şarkısı'nı tehzil ettiği şiiri:

*Amalimiz efkarımız ifna-yı vetendir
Kin ü gazez ü hırs bize ruh-ı bedendir
Efal yoh ancah işimiz laf-ı dehendir
Dünyada esaretle bütün kam alırsız biz
Kafkazlılarız yol keseriz nam alırsız biz*

*Akrep gibi neşter gücü var dırnağımızda
İslam susuz olsa su yoh bardağımızda
Her künçde min tülkü yatıp çardağımızda
Min hile kurup rütbe vü ikram alırsız biz
Kafkazlılarız yol keseriz nam alırsız biz*

.....

*Biz hoşlanmanık dersi ki min mektep açılısın
Ger min de mearif sözü dünyaya saçılısın*

*Mektepte ne h rmet ki, o samanak açılsın
Meyhanede votka vurarık kam alırız biz
Kafkazlılarız mest olarız nam alırız biz*

*Avrupalı  z milletin ehya eder etsin
Şan u Şeref-i kavmini  l  eder etsin
İnsanlık adın dehrde ibka eder etsin
Gafletde yatup ad batırıp nam alırız biz
Başa yumuruk zolladırız kam alırız biz*

Dilaver Cebeci'nin Evliya elebi'nin  slubunu taklit ederek yazdığı Seyranname'den bir parça:

B zie-i Garibe-i Fevtbol

Bu fevt bol bir Frenk baziesi olup yigirmi iki nefer ademler n onbirenden iki b l k olup tamam birbuçuk saat top din len bir k reyi ve birbirini tep klemeler nden ibarett r. Bu b l klerden her birine dakım dirlir. Mezkur topun çevresi bir arŐun, sıklleti azami bir okkanun s l s  kadardur. Dibagat edilmiş  k z deris nden birkaç parçanın birbirine dikilmes nden meydana gelir. Derunu heva ile dolu olup arza uruldukta sırayup balaya çıkar.  dem başı cesamett nde bir k redir.

Balada zikred len iki b l k  demler diz kapağı ile g bek aresinde donlar giyin b  stlerine gayet ince vurma din len bir g mlek telebb s eylerler. Her iki b l Ğ n donları v  vurmaları ayrı renkte olur. Bu iki b l k Atmeydanı v satinde  stad-ı yevm tesmiye olunan bir ulu sahada oynarlar. Sahanın her iki ucunda dikili iki direk olup bunlara kala dirlir.

ŞERİF BENEKÇİ'NİN ROMANLARINDA DİN VE MİSTİSİZM

DEĞİRMENCİ, Hakan
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Ünü çapını aşamamış romancılarımızdan biri olan Şerif Benekçi, beş romanı, değişik dergi ve gazetelerde yayımlanmış yüzlerce hikâyeye, deneme ve sohbet yazılarında sergilediği sanatkârlığıyla son dönem Türk edebiyatının seçkin yazarlarından biridir.

Fransız natüralisti Emile Zola'nın belirttiği gibi, roman yol boyunca gezdiren bir dikiz aynası gibidir. O aynada hayata dair her şeyi görmek mümkündür. Bu durumda din ve mistisizm kavramları da aynadan yansıyacak önemli başlıklardan ikisi olarak karşımıza çıkacaktır. Millî kültürümüzde yer alan musikî, şehir mimarisi, ney, kız isteme, düğün merasimi, ziyafet sofraları, sünnet şölenleri, kurban kesme geleneği, akika kurbanı, imece, mevlid okuma, rüya motifi gibi unsurlar; kadın meselesi, varoluş, hayat, kader, ölüm, dua, cehalet ve ahlâk gibi felsefî konular üzerinde dinin ve mistisizmin ne derecede ve nasıl tesirli olduğu gözler önüne serilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada, sessiz sedasız yayımlanan romanlarıyla özellikle entelektüel çevrelerin dikkatlerini çeken yazarın romanlarında din ve mistisizm meselesinin nasıl ele alındığı incelenmiş; buradan hareketle mistisizmin Anadolu insanı üzerindeki tesirleri sebepleri ve sonuçlarıyla birlikte tahlil edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Roman, din, mistisizm.

ABSTRACT

Religion and Mysticism in Şerif Benekçi's Novels

Şerif Benekçi, whose fame could not surpass his caliber, is one of the distinguished authors of contemporary Turkish Literature with his artistry displayed in his five novels together with his short stories, essays and informal essays published in various journals and newspapers.

As French naturalist Emile Zola remarked, novel is like a rear-view mirror which accompanies you all along the way. In this mirror, it is possible to see everything pertaining to the life itself. In such a case, religion and mysticism concepts would appear as two of the prominent titles which are reflected from this mirror. What is sought here is to demonstrate that to what extent and how religion and mysticism affect the elements of our national culture such as music, city architecture, reed flute, asking for the girl's hand ritual, wedding ceremony, banquets, circumcision feasts, tradition of the Feast of the Sacrifice, akika sacrifice, the custom of collective working, singing the Mevlid, dream motives; and philosophical topics such as women's issue, existence, life, destiny, death, devotion, illiteracy and ethics.

In this study, it is investigated that how the issues of religion and mysticism are handled in the novels of the author who attracts the attention of especially intellectual circles with his quietly and unobtrusively published novels. Taking it as a point of departure, it is sought to analyze the influences of mysticism on the Anatolian people together with its causes and consequences.

Key Words: Novel, religion, mysticism.

Din

Din, kültürün en önemli ve etkili unsurudur. S. Eliot'a göre din, kültürü aşan ve onu besleyen bir kaynaktır; kültür ise aslında herhangi bir toplumun dininin vücut bulmuş şeklidir. (Kaplan, 1982: 15). Zira dinlerdeki inanç ve ibadet manzumeleri, fert, aile ve toplum hayatına yönelik şekiller öngörür. Bir toplumun düşünceleri, tavır ve davranışları, sanatı, kültürü kısacası hayatı dinle yoğrulur, şekillenir. Din, bütün insanlık âlemi için o kadar önemlidir ki, bazı düşünürler, dinin kültürü aşan ve onu kapsayan bir yapı olduğunu işaret etmişlerdir. Hemen belirtmek gerekir ki, yine de pek çok düşünür, dinin kültüre ait bir öge olduğu fikrinde birleşmektedirler.¹ "Romanlarımı, ıstırabını göğsümde hissettiğim, uğrunda geceler boyunca ne olacak hali diye gözyaşı döktüğüm milletimin ve tüm müslümanların parlak istikbaline adıyorum" (Aksiyon, 1996: 50) diyen Şerif Benekçi, ümmetinin halini geceler boyunca gözyaşı dökerek ağlayacak derecede düşünen, merhametli ve samimî bir insandır.

Benekçi, dinî konulara sıkça değinmiş ve romanlarındaki tipler aracılığıyla bu düşüncelerine açıklık getirmiştir. Yazarın dinî meseleleri roman-

¹ Din-kültür ilişkisi dairesinde, 'dinin kültüre ait bir unsur olduğu' fikrini, çalışmamızda hareket noktası olarak kabul edeceğiz.

larında yoğun bir şekilde işlemlerini, şahsi hayatının on beş yıllık bir bölümünde din görevlisi olarak çalışmasına bağlayabiliriz. Şerif Benekçi'yi şahsî hayatında "klasik imam tipini, gerçek münevver çizgiye taşıyan bir adam" (Genç, 1994: 14) olarak değerlendirmek mümkündür.

Dinî konular, yazarın bütün romanlarında çeşitli yönleriyle işlenmiştir. Roman kahramanları, peşin bilgi ve yargılara ilgi göstermeyen, Batı ve Doğu kültürlerinin yararlı yönlerini beğenen çağdaş düşünce sahibi kişilerdir. Çocukluğunda din ağırlıklı bir eğitim alan ve çevresinin dindar olmasına karşın, halkın anladığı manada dinin klasik kurallarına sıkışıp kalmayan Benekçi, dinî konuları değerlendirirken de bu kurallardan mümkün merteye uzak kalmıştır. Yazar, diğer konulara olduğu gibi, dinî konulara da son derece rasyonel yaklaşmış ve gerçekçi olmaya özen göstermiştir. Yazara göre din konusuna baskı neticesinde değil, akıl ve mantıkla yaklaşılmalıdır. Böylece insan, dini ve Tanrı'yı daha iyi anlayacak, bir daha aksaklıklar yaşamayacaktır. İnsan ve Tanrı arasında tesis edilmesi gereken münasebet ancak böyle sevgiyle kurulacak bir bağla güçlenecektir.

Romanlarında dinî kurallar, ibadet, günah ve sevap kavramları üzerinde fazla durmayan yazar; dini, daha çok insanlar arasında oluşturduğu ilişkiler, ferdi ve içtimâî faydaları ve gerekliliği bakımından ele alır. İslâmiyeti, insanı ebediyete kadar doğruluk üzere götürecektir bir din olarak kabul eden yazar, vermek istediği mesajları romanlarındaki kahramanlar aracılığıyla ortaya koymuştur. Roman kahramanlarının içinde Orhan Ardıçlı, Salih Bağcı, Emin Ağa ve Mehmet, din konusunda son derece hassas tiplerdir. Bununla birlikte romanlarda sayıları az olmakla birlikte Mehmet ile İbrahim'in ev arkadaşı Özer ve Şimdi Ağlamak Vakti romanındaki adı geçen Engil Köyü'nde görev yapan öğretmenlerden Meral ile Akgül Hanımlar din konusunda daha çok eleştirel yaklaşımlarda bulunan merkezi kahramanlardır. Mimar Reşit'in tipik bir Cumhuriyet aydını olan karısı Sabiha Hanım, kocasının hacca gitmesine taraftar değildir. (Karabıyık Barbarosoğlu, 1992: 64). Mimar Reşit'in büyük kızı Emel de annesinin meşrebindedir. Bunu romanın ilerleyen sayfalarında babasını duvara besmele tablosunu asarken gösterdiği tepkiden anlıyoruz (Karabıyık Barbarosoğlu, 1992: 64). Kahramanların kendi aralarındaki diyaloglarında insan-toplum-hayat-yaratılış ve din gibi konular felsefî bakımdan değerlendirilmiş, buradan hareketle din türlü açılardan tahlil edilmiştir.

Roman kahramanlarından Ayhan "Ekmeğin kıtlığı kıtlık zamanındadır; şimdi asıl kıtlığı duyulan şey, dindir, dinin kıtlık zamanıdır" (Benekçi, Şimdi Ağlamak Vakti: 34) diyerek toplumun dine olan ihtiyacını dile ge-

tirmiştir. Bir başka romanda Salih Bağcı, “Gözlerimi açmak istedim, bunu da başaramadım. Vücudum bana hizmet etmek istemiyordu. O çaresizlik içinde kıvrılırken, maddenin dışına çıktım, Allah’ı hatırladım. Şimdi yakarıyordum: Allah’ım, diye inledim.” (Benekçi, Kumsal Olmayan Ada: 148) sözleriyle adeta yakarmış, aciziyetini, çaresizlik içindeki çırpınımlarını dile getirmiştir. Yazara göre, insan bir sürgün yeri olan dünya hayatında sadece kendi iradesiyle ayakta duramayacaktır. Tanrı’yı dikkate almayan yahut bu konuda hassas olmayanlar dünya hayatının taarruzlarına karşı mukavemet gösteremeyecektir. İnsan, mutlak suretle Tanrı’nın yardımına ihtiyaç duymaktadır. Bir Şafak Yürüyüşü romanında, bu husus bir İtalyan atasözü ile dile getirilmektedir: “Tanrı’yı hesap dışı bırakan hesabını şaşırır.” (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 142) Benekçi, aynı romanda sahte ilahlar meselesine de değinmiştir. Romanın yardımcı kahramanlarından Hasan Bey, Özer’in bir sorusu üzerine “Tarihte bazı kişilerin ilah olmadıklarını bildikleri halde, ilahlık davasına kalkıştıklarını görüyoruz. Firavun, Nemrut, Şeddat vs. bunların en ünlüleri. Bu adamlar nefislerinin tutsağı oldukları için böyle davrandılar. Şimdi ise ilah enflasyonundan geçilmiyor. Herkes kendi çapında ilahtır şimdi. Bunu hiç kimse diliyle söylemiyor, çünkü bu durumda komik olurlar, ilahlıkları hiç değilse yüzeysel mantıkla reddedilir. Fakat hâl ve hareketleriyle çizdikleri görüntü budur” (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 283) şeklinde verdiği cevapla kendilerini sahte ilah olarak ilan edenlerin yanı sıra, Müslümanlar arasında Allah’ın emir ve yasaklarını kabul-red noktasında eleştiren ve İslam inancında kendilerine münafık adı verilen kişilerin durumunu ortaya koymuştur.

Roman kahramanlarının din anlayışında peygamber sevgisinin büyük bir yeri vardır. Bir Şafak Yürüyüşü romanının bilge kişisi Hasan Bey, gene Özer’le yaptığı bir sohbette Allah’ın bir kudsî hadiste Hz. Muhammed’e hitaben “Seni sevmeseydim, eflâki yaratmazdım” (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 279) diye buyurduğunu hatırlatmıştır. Romanın bu bölümlerinde Hasan Bey’in bir vaiz gibi dinî mevzularda çevresindeki kişilere seslendiğini görmekteyiz.

Roman kahramanlarından Mehmet, cami çıkışı toplanan kalabalığa bakıp, bir gün Hz. Muhammed’in gözlerinin içine bakarak kendisini dinleyen arkadaşlarına “Son zamanda yaşayacak olan ümmetlerim sizi görselerdi, bunlar deli derlerdi. Siz de onları görseydiniz, bunlar Müslüman değil, derdiniz” (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 281) şeklindeki hadisini hatırlamış ve ulvi duygular içinde dalıp gitmiştir.

Güvercin Geçidi romanının bir bölümünde Mimar Reşit, bir ara hayatını

sorgulamış ve hayatın anlamı üzerine düşünmüştür. Mimar'a göre aslolan yaşamaktır ve Mimar, kırk yaş döneminin bütün iç bakışıyla ve tecrübesiyle evini yenilemiştir. Oysa yaşamının ne anlama geldiğini bulmak gerekmektedir. İlerleyen bölümlerde Mimar'ın yaşamının ne anlama geldiğini Arşimetvari bir şekilde bulduğunu görmekteyiz. Yazar, Mimar Reşit'in bu konudaki düşünce ve hislerini şöyle anlatmaktadır. "Aslolan yaşamaksa, yaşamak neydi? Din mi hayat için vardı, hayat mı din için vardı? İki şık da doğruysa tek yol kulluktu" (Benekçi, Güvercin Geçidi: 138). Kulluk hususunda yukarıda ismi geçen roman kahramanı Hasan Beyin de düşüncelerine yer verilmiştir "Aradığım huzuru, başka bir deyişle kendimi, kulluğuyla gurur duyan insanları burada buldum ben. Kulluğun en belirgin özelliği barıştır. İnsanın kendisiyle barışık, hemcinsiyle barışık, Tanrıyla barışık olması demektir kulluk" (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 283) Hasan Beye göre bütün sistemlerin huzuru, ancak kullukla sağlanabilecektir. Zira kulluk, barışı getirecektir ve böylece insan, kendisiyle, diğer insanlarla ve kendisini yaratanla barış içinde olacaktır. Şimdi Ağlamak Vakti romanında, Almanya'da Goethe Enstitüsü'nde eğitim gören, Müslüman ülkelere gelen öğrencilerin toplu halde Cuma namazı kıldıklarını görmekteyiz. Enstitü'nün önünde, çimlerin üzerinde omuz omuza saf tutan Müslüman öğrencilerin kıldıkları bu namaz ibadeti, bir bakıma kulluğu Allah'a has kılmanın anlamlı bir gösteresidir.

Romanlarda Müslümanların durumları, sergiledikleri haller de gözler önüne serilmiş, romanlardaki kahramanlar tarafından bunlar eleştirilmiştir. Mimar Reşit'e göre "dindarların çoğu abesle iştilal ekmektedir." (Benekçi, Güvercin Geçidi: 139). Bir sonraki sayfada roman kahramanı tenkitlerinin dozunu arttırmakta ve "Din, dindar bilinen çevrelerde katlediliyor; bütünleşme değil, parçalanma, sevişme değil buğuzlaşma, ışığı kendi doğal seyrinde bırakma değil gölge olma, anlama değil anlamama, etken olma değil edilgen olma, sevimli olma değil onun tam zıddı olma, içe yöneliyorum aldatmacalarıyla dışı büsbütün ihmal etme, onu temelli karıştırma; sonra, yeni şeyler söyleyip usandırmama yerine ısrarla ve inatla aynı şeyi tekrarlama... ve daha beteri, bütün bunları din adına, sünnet adına yaptığını sanma. O kanaatle ve daha iyisini yapıyorum iddiasıyla toplumun diğer gruplarını hor görme, onlarla selâmlaşmama" (Benekçi, Güvercin Geçidi: 140) demektedir. Mimar Reşid'in penceresinden yapılan Müslümanlara yönelik bu eleştirilerde, toplumsal ve ferdi plandaki aksaklıklar tesbit edilmektedir. Yazar, romanlarının iki ayrı yerinde de, Müslümanlara, yaratıcı tarafından yöneltilen eleştirilere yer vermiştir. Tabii olarak bu yapılırken de ayetlere başvurulmuştur: "İnsan gerçek-

ten Rabb'ine karşı pek nankördür" (Benekçi, Güvercin Geçidi: 203) ve "Allah'ı gereği gibi değerlendiremediler"² (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 291). Yazar, "Müslüman ne ile uğraşırsa uğraşsın, mesleğinin ve meşrebini hakkını vermek kaydıyla Müslümanlığı, insanlığı ve beşerî güzelliği önde olmalı" (Yılmaz, 1997) kanaatindedir.

Benekçi, romanlarında Müslümanların yozlaşması üzerinde de durmuştur. Ona göre, bir takım aydınlar yarım yamalak din bilgisiyle/kültürleriyle donanmakta ve toplumun önünde bu halleriyle model oluşturmaktadır. Orhan Ardıçlı, romanın bir yerinde, vaktiyle kendisine "Babam aydın bir Müslümandır; hem her gün viskisini içer, hem de beş vakit namazını kılar" (Benekçi, Şimdi Ağlamak Vakti:189) diyen bir kızı hatırlar ve ürperir.

Romanlarda, genel olarak din görevlileri de eleştiri oklarından nasiplemini almışlardır. Ancak romanlarda adı geçen din görevlilerinin hepsi anlayışlı, beyefendi, bilinçli, aydın birer tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Kırlangıçlar Erken Göçtü romanı dışındaki bütün romanlarında bu konuya değinilmektedir. Şahsi hayatında kendisi de imam-hatiplik yapmış olan yazar, bu camiayı iyi bilmekte, camianın zaaflarını, hatalarını ve din görevlilerin sorunlarını yakinen tanımaktadır. Benekçi, şahsi hayatındaki bu tecrübelerinden hareketle, kahramanları aracılığıyla konuyu değişik yönleriyle işlemiştir. Yazara göre toplumdaki din görevlilerinin ekseriyeti muhteris, kifayetsiz kimselerdir. Güvercin Geçidi'nde Mimar Reşit, "Mevlid davetlerine kanatlanarak giden din adamları"nı (Benekçi, Güvercin Geçidi: 139) hatırlamış; imamından cemaatine abesle iştilal eden ve dini yüzeysel kalıplara oturtan topluma acımıştır. Bir başka romanda Salih Bağcı ile Harmandalı caminin imamı arasında geçen diyalogla karşılaşmaktayız. Söz, bir ara dolaşmış gelmiş, mâbed ve millete dayanmıştır. İşte bu esnada İmamın söyledikleri, bir din görevlisinin özeleştirisini olarak karşımıza çıkmaktadır. "Mâbedle millet barışık değil, kardeşim. Suçun ekserisi, insanların en acılı anlarında onları soymaya kalkan cami görevlilerinde. Kırkıydı, ellisiydi, deviriydi, yıl dönümüydü diye, ölü sahiplerini kendilerine abone yapıyorlar. İnsanlar iki halde çok zayıftır: Kederli anlarında ve sevinç durumlarında. Maalesef, nikâh ve doğumda da insanlarımız istismar ediyor. Veren razı, alan razı deyivereceğim ama; olan Allah'ın dinine, hepimizin ışığına oluyor" (Benekçi, Kumsal Olmayan Ada. 178). İmama göre, cami görevlilerinin bu faydacı tavırları, belki kısa vadede müspet netice doğurmamaktadır, ama uzun vadede imamın ve dolayısıyla bütün bir müessesenin itibarını, güvenini zedelemektedir. Benekçi, romandaki bu eleştiri ve itirafları bir cami imamına söyletmekle, söylenen sözlerin

² Bkz. Kur'an, Hacc Süresi, 74. ayet

tesirini arttırmıştır. Yaşanan bu sorunlar, Bir Şafak Yürüyüşü romanında yine bir cami imamı vasıtasıyla dile getirilmektedir “Bazıları camilerin ilân tahtasına bir âyet ya da hadis mealini doğru dürüst yazamazken, ceplerine para getirecek olan mevlid duyurularını, tebeşiri yan yatırarak, sekiz sütuna manşet atar gibi, tahtaya yazdılar. Eh, bizim insanımız da, iri ve gösterişli olanın büyük ve doğru olduğuna inanmaya pek yatkındır doğrusu. İnsanlar, mademki mevlid hocalarımız tarafından böyle gözlerin içine sokulur gibi ilân ediliyor, öyleyse bunda bir iş var deyip, yılda bir kere mevlid okutmak yahut dinlemekle dünya ve âhretlerini mâmur etmenin kestirme yoluna saptılar”(Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 219). Bu kısımlarda dine ait özün ve ibadetlerin, en tepedeki cami görevlisinden başlayıp, en alttaki cami cemaatine kadar nasıl yozlaştırıldığından; cahil halkın gerçekleri öğrenme ve uygulama bakımından imamına ne kadar inandığından ve bu durumda imamların ne kadar mesuliyet altında olduklarından bahsedilmektedir. Özeleştirileriyle dikkatleri çeken imamın heyecanı, sözlerinin ilerleyen bölümlerinde iyice artmış ve imam, sözlerini şu bedduayla tamamlamıştır:”Bana kalırsa, herkesten ve her şeyden önce, bid’atleri farz tahtına oturtan bu aşağılık adamlara yuh olsun” (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 219).

Din adamların mevlid okuma geleneği, bir başka romanda “Cami görevlisine yeterli gelir sağlanmamakta, âdeta mevlitçiliğe zorlanmaktadır. Beni yanlış anlamayın lütfen; bir pamuk işçisinin aylığı benim maaşımı üçe katlıyor, Ayağı yere basmayanlar varsın söylesin, dursun. Maddesiz mânâ olmaz, olmuyor da. Olur diyen varsa ya geri zekâlıdır, yahut dünyadan habersizdir.” (Benekçi, Kumsalı Olmayan Ada:178) cümleleriyle dile getirilmiştir. Bu kısımlarda, din görevlilerinin yaşadıkları ekonomik sıkıntılar nedeniyle, yeni gelir kaynakları oluşturmaya yönelik davranışlar sergiledikleri vurgulanmıştır. Bir Şafak Yürüyüşü romanındaki cami imamı bir başka yerde şöyle demektedir: “Şer güçler, kendi kabullerini bu necip millete bir yere kadar benimsetebildilerse, ki bunu başarmışlardır, herhalde bunda din adamlarının itibar kaybının rolü büyüktür. Şer güçler, âlimler ile cemaat arasındaki gönül köprüsünü uçurarak, bu milleti can evinden yaraladılar. Âlime olan güven sarsılınca, ağzında sigara ile mahallenin imamından selâm bekleyen cemaat tipi çıktı ortaya” (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 219). Buralarda yapılan yanlışlıklardan sonra ortaya çıkan trajedik ve tehlikeli manzaranın tasviri yapılmıştır. İmam ile halk arasında saygı ve sevgiye dayanmayan bir münasebet olmayınca, bütün toplumun din müessesesi yıpranmış, itibar kaybetmiştir.

Romanlarda, din adamlarının halka yönelik eleştirilerine de yer verilmiştir. Harmandalı Köyü'nün imamı, bir cemaatin "Hocam be, Karadeniz'in suyu ile aptes alınır mı?" sorusuna karşılık, roman kahramanı Salih Bağcı'ya hitaben "Bu adamların soruları çileden çıkarır insanı. Nerede ununu ele-yip, eleğini asan varsa, sadece onlar geliyor camiye, İlk günler çiftliklere kadar uzandım, bir şeyler anlatmaya çalıştım. İyi davranıyorlar, hürmet ve ikramda kusur etmiyorlar; ama gene de bildiklerini okuyorlar. Allah, dinini ve az çok bir şeyler bilen kullarını, cahillerden korusun" (Benekçi, Kumsal Olmayan Ada: 179) demiştir. İmam, bu bölümde, oldukça geniş bir şekilde üzerinde durulması, düşünülmesi gereken konulara temas etmiştir. İmama göre, din sadece yaşlanınca değil, herkese ve her zaman lazım olan bir müessesedir. Bununla birlikte cemaatin, bilmediği halde bilenlere itibar göstermemesi veya söylenenleri uygulamaması eleştirilmiştir. Güvercin Geçidi romanında din adamları sorgulamasından ziyade, din adamlarının muhatap olduğu kitlenin tenkidi yapılmıştır. Daha önceki romanlarında açıkça Diyanet suçlanırken burada insanların bilgisizliği, kabalığı ön plana çıkartılarak ihmellik üzerinde durulmaktadır. (Ömeroğlu, 1991: 8)

Şimdi Ağlamak Vakti romanında köy imamı Osman Bey, aydın bir imam kimliği ile karşımıza çıkmaktadır. Romanda, kimi çevrelerin kendilerine cahil ve yobaz olarak baktıkları ve hatta rejim düşmanlığıyla suçladıkları din görevlilerine temsilen yapılan Osman Hoca tiplemesi, yapılan karalamalara ve buna benzer bütün önyargılara bir cevap niteliğindedir. Romanda Osman Bey'i, köye yeni gelen öğretmen Meral ve Akgül hanımlarla diyalog ve işbirliği halinde iken görmekteyiz. Bu aslında, bir nevi Türk aydını ile din adamları nezninde din müessesesinin barışması anlamındadır. Bu işbirliği, roman kahramanı Orhan Ardıçlı'yı da mutlu etmiş ve Orhan, içindeki coşkuyu şöyle dile getirmiştir "Buna sevindim işte. İmamı ile öğretmenin anlaştığı, kaynaştığı bir ülkenin geleceğine ümitle bakılabilir" (Benekçi, Şimdi Ağlamak Vakti: 82).

Romanlarda son yılların adeta bir moda haline gelen "din reformu" meselesine de değinilmiştir. Yazara göre dinde reform taleplerinin bir kısmı dışarıdan, bir kısmı da içeriden gelmektedir. Şimdi Ağlamak Vakti romanında öğretmen Meral Hanımın "Dinde reform, Batı'da yapıldı. Bizde niye yapılmaz?" şeklindeki sorusuna Orhan Ardıçlı şöyle bir cevap vermiştir: "Batı'da yapılan her şeyi biz de yapmak zorunda değiliz. İncil, derebey şakşakçısı, çıkarıcı papazların keyfine göre değiştirilmiş, aslını yitirmiş bir kitaptır. Kur'an öyle mi? Hangimizde sağlam bir din bilgisi var? Kulaktan dolma, yarım yamalak bilgi ile bir konu hakkında konuşmak bilimsellik ile bağdaşmaz. Okumuşumuzun bütün eksikliği: Okumamak" (Benekçi,

Şimdi Ağlamak Vakti: 82). Orhan'a göre İslamiyet, bozulmamış bir hak dindir. Mensuplarını ilelebet huzura götürecektir bu dinin, Hıristiyanlığın uğradığı reforma benzer bir reforma ihtiyacı yoktur. Yazara göre bir kısım Müslümanlar da, "dine dönüş" adına hem kendilerine hem de başkalarına zarar vermektedir. Bir Şafak Yürüyüşü'nde romanın merkezi kahramanlarından olan Özer ile sohbet eden Hocaefendi, bu konuda şunları söylemiştir. "...ilginç görünmek ve dikkat çekmek için pek mühim fikhî konular hemen her yerde dile getiriliyor. Fakat o ne çığlıktır, yâ Rabbi. Neredeyse kulak zarımızı patlatacaklar. Onca gürültü içinde neye uğradığınızı şaşırın insanımız baskına uğradığınızı sanıyor. Doğru dürüst Fatih'a'yı okuduğundan şüphe ettiğim adam, bir de duyuyorum ki, mezhep imamlarına, İmam-ı Rabbani'ye, aklına gelen bütün müçtehit âlimlere dil uzatıyor. Neymiş efendim, Müslümanları yüzyıllardır uyutan bu âlimlermiş, filan. Bunlara radikal Müslümanlar deniliyor. İşin kökünden ele alan adam demekmiş bu. Fakat heyhat, dinin temellerini kökünden söküp atıyorlar. Neymiş efendim, Kur'an'ı okuyup, herkes ona göre amel etsinmiş... Adamların niyeti üzüm yemek mi, bağcı dövmek mi? Bunu anlamış değilim. Elhak, Müslümanların her coğrafyada silkinip ayağa kalkması, her birinin ayrı ayrı amel defteri alacağına şuuru içinde, yeniden dirilmesi şarttır. Lâkin bu zarurete uzanırken, bizi dinin aslına götüren vesileleri hırpalamanın mânâsı nedir?" (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 220)

Şerif Benekçi'nin romanlarındaki kahramanlar, kadere tam manasıyla iman etmiş kişiler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Şimdi Ağlamak Vakti'nde, roman kahramanı Orhan Ardıçlı'yı seven ve onunla evlenmek isteyen öğretmen Asu Kırca, romanın bir yerinde "Herkes kendi yarınlarına yürür." demiştir. Benekçi, kendisiyle yapılan bir röportajda, bu cümleyi şöyle açıklamıştır: "Herkes kendi yarınlarına yürürken, herkes kendi kaderine yürür. Herkesin çizilmiş bir kaderi vardır. Ve bu kader çizgisinde herkes adımını atar. Olacak hadiseler, yazılmış kader levhaları halinde, yeri ve vakti gelince Allah'ın istediği zaman ve mekanda ortaya çıkar." (Gündoğan, 1986). Kader bahsi, Bir Şafak Yürüyüşü romanının değişik bölümlerinde de ele alınmıştır. Halil ile Özer'in karşılaşmaları kadere bağlanmıştır. "Onunla böyle bir akşam üzeri istasyonda karşılaştık. Mahşeri kalabalıkta çarpışmasak belki birbirimizi asla görmeyecektik. Fakat alın yazısı diye bir şey vardı; bir omuz çarpmasıyla da olsa, her şeyin bir başlangıcı olmalıydı" (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 5). Aynı romanın iki yerinde kaderin değiştirilemeyeceği gerçeği, bölüm girişlerinde vurgulanmıştır: "Karalar, denizlerin kuşatması altında. Kıyıda atılan birkaç taşla bu kuşatma yarılabilir mi?" (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 130) ve

“En ileri ve keskin himmetler bile, kaderleri çevreleyen sırları delemmez” (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 196).

Romanlarda ilim ve cehâlet konularına da değinilmiştir. Şimdi Ağlamak Vakti romanında, köyün görmüş-geçirmiş ihtiyarlarından olan Hasan Çavuş’u, roman kahramanı Orhan’a nasihat ederken görmekteyiz. “İlim, irfan başta gelir, yeğenim. Ha, burada sormak lâzım: İlim nedir? Bilmek, bir yığın şeylere ait mâlumat mıdır? İlim, kişioglunun kendini ve eşyayı bilmesi; irfan ise kendini bulmasıdır... İlimde olgunlaşmaya bak. Fakat bu inişsiz, çıkışsız, çilesiz olmaz. İlimde olgunluk, amelde olgunluğa ermekten efdaldır. Bunun tersi de doğrudur. İlimde kusur, amelde kusurdan tehlikelidir” (Benekçi, Şimdi Ağlamak Vakti: 132, 133). Gene aynı romanda, bir ayetle birlikte cehalet meselesi de ele alınmıştır:

“– Hocam be, Kur’an’ın son sayfasındaki sûrelerin birinde, ‘Bastırınca karanlığın şerrinden, tan yerini ağartan Rabb’e sığınırım de.’ anlamına gelen bir âyeti soracaktım. Ne demek bu karanlık?

– Bildiğimiz karanlık, yâni gece

– Buradaki karanlıkta cehalet kastedilmiş olabilir mi?

– Yorum meselesi; güvenilir tefsirlere bakmak lâzım, olabilir” (Benekçi, Şimdi Ağlamak Vakti: 94). Orhan Ardıçlı ile Osman Hoca arasında geçen bu diyalogda, cehalet konusu ilahî bir bakışla ele alınmıştır. Buna göre, salih kullar, cehaletin taarruzu karşısında, ancak yaratıcıya sığındıkları takdirde korunacaklardır.

Bir Şafak Yürüyüşü’nde roman kahramanlarının ziyaret ettikleri yerde, ilahî bir iklim altında tevbe ettikleri görülmektedir. Bir bakıma, onlara göre birikmiş günahlardan kurtulmanın ve de, yeni bir aşk ve heyecanla hayata başlamanın yolu tevbe etmekten geçmektedir. Yazar, onların bu eylemlerini hangi ruh ve düşünce haliyle gerçekleştirdiklerini anlatırken, Kur’an’daki bir takım ayetlerden yararlanmıştı: “Ey insanlar. Yürekten tevbe ederek Allah’a dönün.” (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 292) ve “Kim tevbe etmezse, işte onlar, zalimlerin tâ kendileridir.” (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 293).

Romanlarda dua bahsi önemli bir yer tutar. Bir Şafak Yürüyüşü’nde Emin Ağa, Selim’in doğumunun yedinci günü, çocuğu kucığına alıp, sağ kulağına ezan, sol kulağına kamet okumuş, heyecanlı ama titrek bir sesle şu duayı mırıldanmıştır: “Selim diye ünlen yavrum. Adını ben verdim, rızkını sen ver, bol ver Allah’ım. Şu âhir zamanda gurbetlerde süründürme; buraya yerleşip, yöresinde eğleşsin. Yoksulluk yarlarından ayağı kayarak isyan deresine yuvarlanmasın. Boğaz derdine düşüp gönlünü buruşturma-

sın, kulluğunu unutmasın. Benim güzel Allah'ım, emanetini temiz olarak gönderdin, temiz olarak geri al.” (Benekçi, Kırlangıçlar Erken Göçtü: 8). Emin Ağa'ya göre, yoksullaşmak ve bunun sonucu boğaz derdine düşmek, âhir zaman kulu için en büyük tehlikedir. Zira, böyle bir durumda kul, iyice daraldığı zamanlarda isyan edebilecektir. Bunun içindir ki, Anadolu'da bugün bile pek çok yerde “geçim kaygısıyla imtihan edilmek”ten korkulduğu için, dua metinleri bu temalardan oluşmaktadır. Şimdi Ağlamak Vakti'nde, Hasan Çavuş, dinî konulardaki bir yığın sözlerden sonra dua bahsine de geçmiştir. “Hele dua. Onu temelli unuttuk. Herkes ganî kesildi, kimsenin bir ihtiyacı yok sanki” (Benekçi, Şimdi Ağlamak Vakti: 132) sözlerindeki şikâyetlenmeler, Müslümanların duaya yönelmemelerinden duyulan rahatsızlıkların neticesidir. Oysa, insanoğlunun başına gelen/gelecek her şey yüce yaratıcıdandır. Bu sebeplerle, Hasan Çavuş'a göre, inananlar için sığılacak son liman duadır.

İsraf, yazarın üzerinde durduğu problemlerden biridir. Roman kahramanları toplu halde oturup sohbet ederlerken, konu israfa gelmiş ve Mehmet, “Dört porsiyon yemek yiyip, sindirmek için üzerine soda içen beyler, zıkkımın kökünü içsinler. İki porsiyon yeseler, rahat bir mideyle sofradan kalkacaklar. Dillerinden hiç düşürmedikleri sünnete uygun olanı da budur. Fazladan yedikleri iki porsiyonu ve bu fazlalığı sindirmek için içtikleri sodaya verecekleri parayla, bir yoksulun karnı doyar... Böyle davranmakla, sünnet şöyle dursun, farzı ortadan kaldırıyorlar... Allah, kuluna, ‘Yiyiniz, içiniz; ama israf etmeyiniz’ diyor. ‘İsraf ederseniz sizi sevmem’ diyor.” (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 197, 198) Yazar, burada kahramanı Mehmet aracılığıyla bireyselleşen ve her haliyle toplumu unutan Müslümanları değerlendirmekte, kendi kazancını kendi tüketerek israfa yönelen Müslümanları eleştirmektedir. Mehmet'i rahatsız eden bir diğer konu da israfa yönelmiş toplumun, zamanla içinde bulunduğu durumun vahametini kabullenip, onu tabii bir hadise gibi algılayıp, farzı tehdit etmesidir.

Tasavvuf

İnsanla yaşıt olan düşüncelerden biri de mistik düşüncedir. (Kara, 1998: 11) Latince bir kelime olan Mistisizmin anlamı gizli olmak, dudakları ve gözleri kapamak, konuşmamaktır. Mistisizmin temelinde ilahî bilgiler ve gizli tutulması gereken sırlar vardır. Belirli oranda gizliliği öngören bu düşüncenin temelinde maddeye karşı bir tavır yatmaktadır. Bununla birlikte, mistisizm belli bir terbiyeyi gerektirir, bu terbiyede ise çeşitli merhaleler vardır.

Felsefenin ilgi alanı içinde yer alan ana konulardan birisi olan varlık

problemi, mistisizmi de yakından ilgilendiren konulardandır. Düşünürler, tüm varlıkların asıl kaynağının tek olduğunu ve yaratılan varlıkların tekrar asıl kaynağına döneceğini savunmuşlardır. Daha sonraları bu düşünceler, İslâm dini içinde yoğrularak İslâm mistisizmini/tasavvufu doğurmuş ve şekillendirmiştir. Bu aşamada, karşımıza çıkan tasavvuf kavramı üzerinde durmak gerekmektedir. Tasavvuf, ihtirası bırakıp Hakk'ın verdiği şükretmek, şikâyeti bırakıp sıkıntıya alışmak, kibri bırakıp tevâzuyu huy edinmek, tembelliği bırakıp çalışmaya devam etmek, hayalleri bırakıp tatbikata bakmak, uykuyu ve gafleti bırakıp ibadete devam etmektir. (İz, 1997: 30) İbadette ısrar etmek, Allah'a yönelmek, dünya hayatının süsüne kanmamak, insanların itibar ettiği zevk, mal ve şöhrete sırt çevirmek, ibadet etmek için halktan ayrılıp, halvete çekilmektir. (İbn-İ Haldun: 540,541) Baştan başa edeptir, kötü huyları terk edip, güzel huylar edinmektir; nefse karşı girişilen ve barışı olmayan bir savaştır. (Uludağ, 1995: 512). Dini sadece kaideler üzerine almayı, onun derûnî manasına nüfuz etmeye çalışmak ve dolayısıyla manevî hayatı maddî hayata üstün kılmak, Allah'la kul arasındaki münasebeti iyice derûnîleştirmektir. (Güngör, 1982: 65). Tasavvuf, Hakk'ın rızasını kazanmak ve ebedî saadete ulaşmak için nefsi terbiye etme, ahlâkı güzelleştirme, içi ve dışı tenvir etme, sûret ve sûreti tezkiye etmeden bahseden bir ilimdir. (Türer, 1995: 26). Tasavvufun gayesi, bizi, Yaraticımız, esasımız, bütünümlerle daha bu dünyada temasa getirmektir. (Öztürk, 1995: 32)

İslam tarihinde mistisizm ile tasavvufun ne derecede birbirine benzeyip benzemediği öteden beri tartışılmıştır. Erol Güngör'e göre "Tasavvuf İslâm mistisizminin adı" (Güngör, 1982: 17) iken, Yaşar Nuri Öztürk'e göre tasavvuf, öncelikle dinsel bir mistisizm, sonra da bir aksiyon mistisizmidir. Pek çok İslâm alimine göre de, mistik hareketler insanın ruh dünyasında bir takım hüner ve maharet kazanmaya yönelik iken; İslâm tasavvufu, insanı gerçek bir kul ve tam anlamıyla bir insan yapmaya müteveccihdir. Onlara göre, mistisizm pasif ve methodsuzdur, insanın nereden başlayıp nereye gideceği pek bilinmez; oysa tasavvufta insanın bir başlayış ve kemat noktası vardır. Yine mistisizmde mürşidler silsilesi bulunmamaktadır; bu nedenle de onun telkin edeceği bir zikir yoktur. Mistik sistemlerde bir hiyerarşi de bulunmamaktadır. Buna karşılık tasavvufta piramide benzer bir yapı vardır ve bu yapı içinde herkesin yeri bellidir.

Mutasavvıflar tüm düşüncelerini, vahdet-i vücud nazariyesi içerisinde açıklamaya çalışmışlardır. Vahdet-i vücud nazariyesine göre Tanrı ezeli ve ebedîdir. Yatılan tüm varlıklar onun bir tecellisidir ve bu varlıklar yine Tanrı'ya döneceklerdir. Tanrı kendi güzelliğini görmek için varlıkları, bu

varlıkların içinde en güzeli ve mükemmeli olan insanı yaratmıştır. İnsan nasıl kendini görmek için aynaya bakarsa, Cenab-ı Hak da kendi güzelliğini temaşa etmek için, ayna hükmünde olan kainatı ve insanı vücuda getirmiştir. (Levend, 1980: 15). İnsan, Tanrı'nın bir aynası olduğu için, varlıkların en üstünü ve şerefliisi olarak değer kazanmıştır. Tasavvufa göre, asıl vücut sahibi olan Tanrı'ya kavuşmak için tüm dünya nimetlerini terk etmek gerekir. Bunun için de insan içindeki bütün kötü tutkuları, istekleri törpülemelidir. Nitekim, mutasavvıflar Tanrı'ya kavuşmanın dünyayı terk ile mümkün olacağını vurgulayarak, dünyanın kıymetsizliğine ve geçiciliğine dikkat çekerler. Mutasavvıflara göre, Tanrı'ya ulaşmanın en emin ve kısa yolu, aşk yoludur. Onlara göre yaratılan bütün varlıklar Tanrı'ya kavuşmak için birer araçtır. Sevginin son sınırı olan aşk, insanı yaratanına götüren en etkili silahtır. Aşkın en yüksek mertebesine gelen kul, bir zaman sonra mecnuna döner ve artık şeyyad olur, bu ise, kemâlatın en ileri derecesidir. Bir Şafak Yürüyüşü romanındaki din görevlisinin, Mehmet'e aktardığı “Kişiye deli denmedikçe imanı kemâle ermez” hadisi, bunun en keskin delilidir. İskender Pala, bu konuda, “Tasavvufun özünü ‘Ben gizli bir hazine idim. Bilinmeyi istedim ve yarattım.’ Kudsî hadisi oluşturur. Bu hadisin içeriğinde aşk vardır.” demektedir. (Pala, 1995: 53).

Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü romanında birçok düşünceyle birlikte, tasavvuf konusuna da geniş biçimde yer vermiştir. Romanın merkezi kahramanlarından olan Mehmet, İmam-Hatip ve Yüksek İslam Enstitüsü mezunudur. Romanda Müslüman şahsiyetiyle öne çıkan Mehmet'e romanın diğer merkezi kahramanları Halil ve Özer'in “Molla” diye hitap etmeleri de bundandır. Bu üç arkadaşın içinde tasavvufi meselelere en yakın olanı da tabii olarak Mehmet'tir. Sevgiden hareketle ulaşılabilir olan tasavvuf, Mehmet'in nazarında dinî bir zenginlikten öteye geçmemektedir. Romanın sonunda, bir çeşniden ziyade, tasavvufun bir ideal olduğunu Mehmet de farkedecektir. (Yeşil, 1988). Tasavvufî düşünceler, romanın değişik bölümlerinde kısa aralıklarla tekrarlanmıştır. Yazar bu düşünceleri bazen derli toplu, bazen de parça parça vermiştir.

İslâm mistisizminde müşid ve mürid ilişkisi son derece önem taşımaktadır. İrade sahibi, rehber, kılavuz, yol gösteren anlamlarına gelen müşid, tasavvuf örgüsü içinde en üst makamda bulunan kişidir. Mürid ise, irade ve taleb eden, arzu eden kişidir. Romanda Hasan Bey, Özer ve Halil'e müşidlerin tasavvuf yolu içerisindeki fonksiyonunu şöyle anlatmaktadır: “Şu bulutlar... Diriltten yağmurlar da, çürüten yağmurlar da onlardan iner. Nisan yağmurları bitkileri yeşertir. Allah dostları da, dağınık kalpleri topluyor. Dökülen otomobille yollar aşılamayacağı gibi, dökülmüş, dar-

madağın olmuş bir kalple yol almak, olgun insan olmak mümkün değil” (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 282). Yine Hasan Bey’e göre, “bütün zamanlar ve bu zamanlarda yaşayan insanlar Allah’ındır. Yüce Allah, her zaman ve mekana elçiler göndermiştir. Hâtem-ün Nebî ile peygamberlik devri kapanınca, insanlar nübüvvet mesajını yozlaştırmaları diye, yüce Allah, seçkin insanlar göndermektedir. Her bilge kişi kendi çapında bir işlev sürdürürken, ilimde râsih olmuş, derinlik kazanmış gerçek evliyalar da birer peygamber vekili olarak vazife görmüş ve görmektedirler. Bir Yunus Emre, bir Mevlâna, daha geçmişte bir İmam-ı Rabbanî, Abdulkadir Geylânî gibi zatlar, böyleydi” (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 285). Hasan Bey’e göre, Yaşadıkları devirlerin kutbu olan bu zatlardan sonra da gelenler olmuş, bunların her biri göçüp giderken, öncesiz tasarruf, onların yerini dolduracak olan yenilere görev vermiştir. O halde, Allah bu zamana da bir kutb, bir yol gösteren göndermiştir. Üçler, yediler, kırklar bunlardandır. Sözü edilen kâmil insanlar, sohbetleriyle çevresindeki insanlara önderlik etmektedirler.

Benekçi’nin tasavvuf anlayışında ehl-i beyt sevgisinin ayrı bir yeri vardır. Aynı romanda âlim duruşuyla ön plana çıkan Hasan Bey, kendisini merak içinde dinleyen Özer’e şunları söylemektedir: “Ehl-i beyt, Peygamber Efendimizin aile efradı ve temiz soyu demektir. Efendimizin pâk neslinden gelen mübarek zatlar, kendini bilen her toplum ve irade de sevilmiş, sayılmış ve üstün ilgi görmüşlerdir. Eskiden İslâm dünyasında nur neslinin sicilleri tutulurdu. Bu iş ihmal edilince, sahtekârları çoğalmış olmasına rağmen, Efendimizin soyundan gelenlere yeryüzünün hemen her yerinde rastlamak mümkündür.” (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 279). Hasan Bey’in verdiği bu kitabî bilgilerle romanın son kısımlarında sıkça karşılaşmaktadır. Romanın ilerleyen bölümlerinde Mehmet’i gökyüzünü seyrederken tefekküre dalmış bir vaziyette görmekteyiz. Beyaz bulut kümelerinin güneye doğru akmasıyla sürekli olarak değişen gökyüzü manzarası, Mehmet’e “Ehl-i beytim ümmetime emniyet dayanağıdır; onlar ortadan kalkınca, ümmetime kaza ulaşır” hadisini hatırlatmıştır. (Benekçi, Bir Şafak Yürüyüşü: 286).

Tasavvufa göre nefis, kulun aşağı duyguları, kötü huyları ve çirkin vasıflarıdır. (Uludağ, 1995: 405). Nefis kişinin en büyük düşmanı olduğundan; tasavvufa göre onu kırmak, ona itaat etmemek gerekir. Güvercin Geçidi’nde roman kahramanı Mimar Reşit ölüm çok yakından hissettiği, ölümle burun buruna geldiği dakikalarda nefsiyle hesaplaşmakta (Çokum, 1991) ve şöyle demektedir: “Ey benim mamut gövdeli, gergedan suratlı, timsah dişli nefsim. Ey sivri kaya parçalarıyla başı ezilesi nefsim. Artık

sesini kes ve dinle. Yarım asırlık bir ömrü seni dinlemekle geçirdim. Hatırı sayılır bir saltanat sürdün. Hiç değilse şu son dakikalarımı bana ver de ödeşelim seninle...” (Benekçi, Güvercin Geçidi: 223). Mimar Reşit’in bu meydan okumalarından sonra, nefsiyle girişeceği mücadelede Rabb’ine sığındığını, O’ndan yardım dilediğini görmekteyiz: “Ve mimar, sevilmiş ve seçilmişlerin bile temize çıkaramayacakları/çıkaramadıkları nefisten; dilediğini kahreden, dilediğine hayat veren

Rabb’ine sığındı:

– Güzeller güzeli Yusuf’un; Züleyha’dan değil de, nefsinden sana sığınmıştı, Rabb’im. Ben kulun da, şu dağın altında öyle yapıyorum. Buharalı Bahaeddin Efendimiz hürmetine, şu nefsimi devre dışı bırakmadan, onu yuyup yıkamadan beni yanına çekme. Yaradanım!” (Benekçi, Güvercin Geçidi: 223).

Benekçi, toplumun içinde bulunduğu bunalımı, bu bunalım içinde kendi iç dünyalarına yönelmelerini ve huzuru ancak tasavvufta bulacaklarını inanmaları gerektiğini, mistik bir yaklaşımla ele almayı uygun bulmuştur. Bununla birlikte, Benekçi’ye göre, tasavvuf, toplumun yaşadığı bunalımlardan bir çıkış yolu değil, daha çok dinî daha anlamlı, sevimli ve nitelikli yaşamının bir zorunluluğudur.

KAYNAKÇA

A. Yazarın Çalışmamıza Konu Olan Romanları

Benekçi Şerif, **Bir Şafak Yürüyüşü**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1995, 2. Baskı.

Benekçi Şerif, **Güvercin Geçidi**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1995, 2. Baskı.

Benekçi Şerif, **Kırlangıçlar Erken Göçtü**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1996, 3. Baskı.

Benekçi Şerif, **Kumsal Olmayan Ada**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1991, 2. Baskı.

Benekçi Şerif, **Şimdi Ağlamak Vakti**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1995, 5. Baskı.

B. Diğer Kaynaklar

Aksiyon Dergisi, (1996), **Kaydırak Taşlarının Romanı**, S:72, 20-26 Nisan, s. 50.

Çokum Sevinç, **Nefs ve Biz İnsanlar**, Türkiye Gazetesi, 21 Kasım 1991.

Genç Nurullah, (1994), **Şerif Benekçi**, Kitap Dergisi, s. 14.

GÜNGÖR Erol, (1982), **İslam Tasavvufunun Meseleleri**, Ötüken Yayınları, İstanbul, s: 65.

Gündoğan Hikmet, (1986), **Romancı Şerif Benekçi ile Roman ve Romanımız**, Aylık Dergi, s: 87

İBN HALDUN, **Mukaddime**, Tasavvuf İlmi Mad. (Çev. Zakir Kadirî Ugan), C. II, MEB. Yayınları, İstanbul, 1991, s. 540, 541

İZ Mahir, (1997), **Tasavvuf**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, s. 30

Kaplan Mehmet, (1982), **Kültür ve Dil**, Dergah Yayınları, İstanbul, s. 15.

Kara Mustafa, (1998), **Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 11.

Karabıyık Barbarosoğlu Fatma, (1992), **Güvercin Geçidi**, Türk Edebiyatı, S.222, s. 64.

LEVEND Agah Sırrı,(1980), **Divan Edebiyatı**, Enderun Kitabevi, İstanbul, s. 15.

Ömeroğlu Serdar, (1992), **Bir Facianın Romanı**, Türk Edebiyatı, S.222, s. 8.

ÖZTÜRK, Yaşar Nuri, (1995), **Kur'an ve Sünnete Göre Tasavvuf**, Yeni Boyut Yayınları, İstanbul, s. 32.

PALA İskender, (1995), **Divan Şiiri Sözlüğü**, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 53.

TÜRER Osman, (1995), **Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi**, Seha Yayınları, İstanbul, s. 26.

ULUDAĞ Süleyman, (1995), **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Marifet Yayınları, İstanbul, s. 512.

YEŞİL Kamil, (1988), **Bir Şafak Yürüyüşü**, Vahdet Dergisi, S: 37.

Yılmaz Rasih, (1997), **Mihraptaki Romancı**, Zaman Gazetesi.